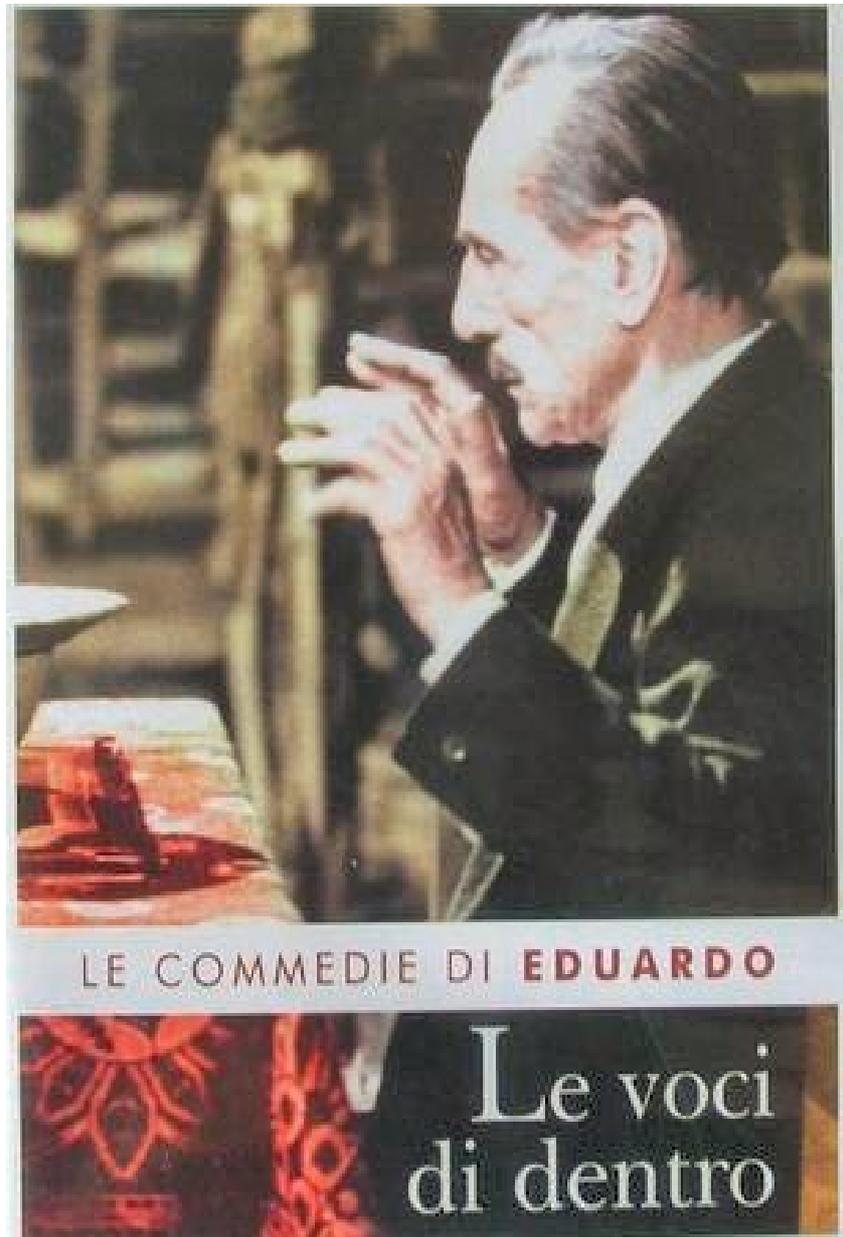


**C. S. P. Centro Studi Psicosomatica**  
***Scuola Quadriennale di Specializzazione in Psicoterapia***  
***Gestalt – Analitica Individuale e di Gruppo***  
**TESINA DI FINE BIENNIO**



**ALLIEVO:** Dott. VITO LAMONTANARA  
**RELATORE:** Dott. STEFANO CARTA  
**CORRELATORE:** Dott.ssa ADELAIDE GARGIUTO

# INDICE

|   |    |
|---|----|
| <b>Trama</b> .....                            | 3  |
| <b>Scheda tecnica</b> .....                   | 4  |
| <b>Premessa e motivazioni</b> .....           | 5  |
| <b>Lettura analitica della commedia</b> ..... | 7  |
| <i>Il sogno di Maria</i> .....                | 9  |
| <i>L'Ombra di Alberto</i> .....               | 13 |
| <i>Sparavierze</i> .....                      | 16 |
| <b>Conclusioni</b> .....                      | 18 |
| <b>Bibliografia</b> .....                     | 21 |

## TRAMA

“...per vedere un oggetto scarsamente illuminato  
bisogna non guardarlo”  
**Francois Arago (1786-1853)**

1948 - Napoli ... Alberto Saporito, apparatore di feste popolari, vive con il fratello Carlo e lo zio Nicola, il quale da anni “non parla, non perchè muto, ma perchè il mondo è diventato sordo”. Zi' Nicola vive su una specie di soppalco/palafitta e comunica utilizzando fuochi d'artificio e botti, un singolare linguaggio che solo Alberto è in grado di comprendere.

Alberto una mattina si sveglia convinto che i suoi vicini, la famiglia Cimmaruta, abbiano ucciso il suo amico Aniello Amitrano, effettivamente introvabile, occultandone il cadavere in casa loro.

Lui ha visto il luogo in cui i Cimmaruta hanno nascosto i documenti che li possono incastrare e, fatta la denuncia al commissariato, li fa arrestare. Rimasto in casa con il portiere del palazzo, Michele, e dopo aver frugato in tutti gli angoli della casa, inizia a rendersi conto che probabilmente il fatto l'ha sognato e capisce improvvisamente la gravità della sua situazione.

Ritirata la denuncia, l'accusato diventa quindi Alberto: il Procuratore della Repubblica e la polizia devono indagare per controllare che la denuncia non sia stata repentinamente ritirata per paura o per altri motivi di interesse. Inoltre c'è la possibilità che i vicini possano presentare una querela per calunnia.

Carlo, nell'eventualità dell'arresto del fratello, si accorda immediatamente e furtivamente con un compratore per vendere tutta la merce di cui dispongono in casa (vecchie sedie, spezzoni di tappeti arrotolati, arcate di festoni, stendardi, pennacchi, fiori di carta e immagini sacre di ogni tipo), cercando poi di convincere Alberto a firmarne la cessione completa in suo favore, “con pieni poteri”.

I Cimmaruta, dopo essere stati rilasciati, per mancanza di prove e dato che non ci sono né documenti, né un cadavere, tornano a casa e nonostante nessuno di loro abbia commesso il delitto, iniziano a sospettare l'uno dell'altro. Recandosi a casa di Alberto uno alla volta, si mostrano stranamente gentili con lui e anzi, si accusano a vicenda, cercando a turno di salvare se stessi o una parte della famiglia.

Questo confuso via vai si risolve in due eventi che chiudono il secondo atto e aprono il terzo: il primo, si sente la voce di Zi' Nicola che chiede “per favore, un poco di pace” e muore nel suo giaciglio illuminato da una luce verde; il secondo è che i Cimmaruta si orientano verso una

soluzione comune pur di salvarsi: l'omicidio di Alberto Saporito.

Solo nella parte finale della commedia per Alberto il dubbio si fa certezza: è stato solo un sogno! Aniello Amitrano, l'amico scomparso, è vivo ed è stato trovato.

Alberto ora si rende conto di quale reale omicidio è stato commesso: accusa i vicini di aver assassinato la stima e la fiducia reciproca, avendo inserito un omicidio nel bilancio familiare, sospettando l'uno dell'altro.

La commedia si chiude sull'immagine dei due fratelli Saporito, rimasti soli in casa, uno di spalle all'altro.

Alberto si tiene la faccia tra le mani e viene illuminato da un flebile raggio di sole.

## **SCHEDE TECNICHE**

**AUTORE E REGISTA:** Eduardo De Filippo

**GENERE:** Commedia in tre atti

**COMPOSTA NEL:** 1948

**TRASPOSIZIONE TELEVISIVA:** 1978

**ATTORI:** Eduardo De Filippo; Luca De Filippo; Ugo D'Alessio; Gino Maringola; Giuliana Calandra; Pupella Maggio; Marzio Honorato; Lidia Ferrara; Marina Confalone; Luigi Uzzo; Sergio Solli; Linda Moretti; Antonio La Raina; Franco Angrisano

**ASSISTENTE ALLA REGIA:** Anna M. Campolonghi

**ASSISTENTE MUSICALE:** Carlo Scartocci

**SCENE E COSTUMI:** Bruno Garofalo

**LUCI:** Davide Altschuler

**MONTAGGIO RVM:** Andrea Fabretti

**DURATA:** 140 Min

**FORMATO:** Colore

## PREMESSA E MOTIVAZIONI

*Le voci di dentro...* ha un titolo dal carattere fortemente evocativo, è un ponte verso l'interno, ci apre le porte di uno spazio e di un tempo fatto di suoni, di luci e di ombre, di confini interni ed esterni, di immagini che racchiudono e contemporaneamente dischiudono l'esperienza dell'uomo e del mondo nel suo percorso di conoscenza, coscienza e auto-riflessività. Coscienza e auto-riflessività fanno parte di quel processo continuo che porta ognuno di noi a essere e a diventare ciò che è, nella profondità e totalità della realizzazione del *Sè*. Questa strada, quest'*opus contra naturam*, è quello che Jung chiama processo di individuazione.

Sullo *sfondo* della storia c'è la II guerra mondiale con tutti i suoi orrori, un conflitto, un evento così traumatico da sconvolgere l'intera esistenza di coloro che ne sono stati toccati direttamente o indirettamente. In *figura* ci sono le vicende di due famiglie di vicini alle prese con i cocci delle loro vite da ricostruire, ci sono solo brevi accenni a tutto quello che è successo prima del *momento presente*. I personaggi vivono in una realtà nebulosa fatta di corpi che sognano: realtà visionarie e sogni reali.

Gli individui, le famiglie, i paesi e le nazioni, hanno dovuto affrontare una ri-nascita dopo un periodo segnato da perdite, dolore e morte, ognuno a modo suo ha dialogato con le proprie voci di dentro e con quelle di fuori. Mondi simili e diversi, intrecciati, differenziati, ambivalenti e ambigui, hanno dovuto ricostruire le proprie fondamenta, la propria identità, le relazioni e i ruoli sociali; hanno seppellito, nascosto o integrato in qualche maniera tutto ciò che c'è stato di negativo, di non-normale, di non quotidiano, l'Ombra individuale e collettiva di un trauma.

La sconvolgente eccezionalità dell'evento e la portata della sofferenza non sono comprensibili, spiegabili e tanto meno assimilabili nel corpo e nella psiche; una delle conseguenze più importanti è che la ricerca di se stessi, del significato del proprio "essere nel mondo", è continuamente messo in crisi dagli eventi quotidiani. In questa commedia vengono riconsegnate al sogno le chiavi di un mondo psichico inconscio ed infero, attraverso cui poter metabolizzare le esperienze e ridare *dynamis* alla potenza dei simboli, motore ed energia della funzione trascendente.

In questa breve analisi de "Le voci di dentro" mi fermerò ad osservare da vicino alcuni frammenti dell'opera che mi hanno colpito. Uno degli aspetti, a mio parere, più potenti ed efficaci è questo gioco creativo tra ciò che è oggettivo, ciò che è soggettivo e ciò che è in un quell'area di mezzo, in quello "spazio transizionale". È realtà? È un sogno? Sono entrambe? La tensione che si crea, navigando in questa incertezza fino alla fine dei tre atti, mantiene vive le immagini e i loro nuclei

affettivi, costringe l'Io ad abbandonare le sue solite armi, le sue difese razionali. “Il cambiamento non dipende da quello che viene detto del sogno dopo il sogno, bensì dall'esperienza del sogno dopo il sogno. Il paragone tra un sogno e un rito misterico ci fa capire che il sogno è efficace finché rimane vivo” (Hillman, 2010, pg. 153). Rimanere vicino alle immagini, aperti alla ri-significazione, è un'arte che richiede pazienza e coraggio, radicamento e capacità di librarsi in aria, un movimento tra eros e logos per tuffarsi nell'inconscio e riuscire a riemergere. È il lavoro della psicoterapia, quello che nella mia psicoterapia, nel qui ed ora, significa riaccostarmi alla mia infanzia, alla mia adolescenza, al mio essere adulto, al bisogno di intimità e vicinanza, al mio vissuto di tristezza e rabbia, ai miei fantasmi, alle mie ombre, al mio ruolo nella famiglia e nel contesto sociale. Questa strada, che costa sacrificio, attraversa le regioni delle mie voci di dentro. Voci per molto tempo inaccessibili, incomunicabili, ma agite quotidianamente e inconsciamente, in una trama spesso letterale che sovrappone le mie esperienze a quelle degli altri.

La proiezione della propria Ombra sulle relazioni, in particolare sulle persone più vicine, è una possibilità per mettere in scena, dare voce e poter riconoscere le emozioni che abitano il paesaggio interiore. Una possibilità troppe volte spreca nei meandri di discussioni futili o nascosta da identità e maschere in cui si celano, molto ben protetti, i bisogni di contatto e le paure che questi portano con sé.

Analizzare la presente commedia è un altro piccolo tassello nel mio processo di individuazione, rileggere in un'altra chiave la mia esperienza è un esercizio emotivo e spirituale che ri-attraversa le immagini partendo dal corpo e dal sogno fino ad arrivare alla coscienza.

## LETTURA ANALITICA DELLA COMMEDIA

“il sogno è un teatro in cui chi sogna è scena, attore, suggeritore, regista, autore, pubblico e critico insieme [...]: questa interpretazione concepisce tutte le figure del sogno come tratti personificati della personalità di chi sogna.”

**Carl Gustav Jung**

Il sipario si apre, la prima scena mostra la cucina di casa Cimmaruta buia e vuota e l'accendersi di una piccola luce. Successivamente l'autore ci mostra, in una carrellata da destra a sinistra, una raffigurazione, una sorta di squarcio caravaggesco intriso di realismo: da uno sfondo fatto di cianfrusaglie, sedie, tappeti, immagini sacre e petardi, in penombra, si stagliano in primo piano le immagini esangui dei personaggi che calcheranno il palco di questa commedia. Una *com-media*, rifacendosi a Dante, che trova la sua cifra stilistica nell'essere una sorta di incontro tra due generi, quello tragico e quello comico. La prima impressione che si ha nell'assistere alla scultura che immortala i protagonisti di questa vicenda è un senso di inquietudine, sembrano figure emerse da un luogo in cui il tempo non esiste, in cui la vita sembra essersi fermata in un preciso istante, fugace e eterno. E' una pellicola muta, la colonna sonora è un crescendo musicale dello “*scacciapensieri*”<sup>1</sup>, che delinea da una parte i ruoli e gli atteggiamenti dei diversi personaggi e dall'altra l'entrata nel *mondo infero*: “una prospettiva totalmente psichica, dove il nostro modo di essere è stato desostanzializzato, spogliato della vita naturale, e tuttavia, in ogni forma, senso e dimensione è la copia esatta della vita naturale” (Hillman, 2010, pg. 63).

L'ambientazione in cui si svolge il primo atto è la “*luminosa e linda cucina*” di casa Cimmaruta (Barsotti, 2006), sono le prime ore di una mattinata di novembre. Donna Rosa e Maria, la padrona e la serva, aprono la danza familiare del risveglio e delle consuetudini quotidiane, ma pian piano arriveranno tutti come “*i monaci al convento*”. Rosa è la prima ad alzarsi e con fatica cerca di svegliare Maria, una cameriera dormigliona “*per natura*” a differenza della signora a cui sembra che “*o lietto abbrucia sotto*”. Sono queste due figure che ci disvelano un mondo, nel suo tentativo di ricostruirsi dopo la guerra, adattandosi attraverso l'industriosità dell'arte di arrangiarsi. Rosa durante il conflitto ha iniziato a produrre in casa candele e sapone utilizzando tutti i rifiuti, gli scarti,

---

<sup>1</sup> Scacciapensieri: Il marranzano detto anche scacciapensieri (marranzanu in siciliano, malarruni in calabrese o Sa Trunfa in sardo) è uno strumento musicale idiofono costruito da una struttura di metallo ripiegata su sé stessa a forma di ferro di cavallo, in modo da creare uno spazio libero, in mezzo al quale si trova una sottile lamella di metallo che da un lato è fissata alla struttura dello strumento e dall'altro lato è libera.

i grassi, l'olio della frittura, unendo “*al risparmio pure la soddisfazione*”, in una sorta di processo alchemico di trasformazione a partire dalla *materia prima*.

Da subito veniamo introdotti a due temi o funzioni archetipiche fondamentali dell'opera, cioè alla *maschera*, la *Persona*, che viene incarnata a livello individuale e familiare, e all'*Anima*, ossia la funzione che “trasmette i contenuti dell'inconscio collettivo alla coscienza” (Jung, 1997). Nel dialogo fra le due, Rosa rimarca i ruoli e gli atteggiamenti dei membri della famiglia, di come appaiono o dovrebbero apparire, mentre Maria nella sua ingenuità e semplicità esprime spontaneamente quello che pensa:

Rosa riferita a Maria: *sei nata cameriera, e se non ti alzi presto la mattina, perdi 'o posto;*

rispetto a Don Pasquale, Rosa: *Povero fratello mio. Lo vedo così sciupato. Giorno per giorno se ne scende da dentro al foderò.*

Maria: *So' 'e dispiacere, signo'. Don Pasquale non parla... ma ncuorpo a isso...*

Rosa: *Ncuorpo a isso che? Quali so'sti dispiaceri, pe'ssape'?*

Maria: *Io che ne saccio... dico per dire. Ognuno tiene i dispiaceri suoi.*

Rosa: *E mio fratello non ne ha;*

rispetto alla signora Matilde, Maria: *'A signora Matilde pure lavora... 'a sera sta tanto stanca ca nun se fida nemmeno 'e parla'*

Rosa: *Tu scherzi? Avere a che fare con tutta una clientela di gente stravagante. E vogliono sapere il passato... l'avvenire... Se Tizio, che sta in America, è morto... se la moglie è incinta... se fa il maschio, se fa la femmina... E io ce lo dico sempre: Tu devi dire: Io leggo le carte, questo è tutto ...;*

riferito al nipote, Rosa: *È giovanotto. C'a famma se corica e c' 'a famma se sveglia.*

Maria: *Vuie 'o vulite bene, e ove'?*

Rosa: *È l'unico nipote che tengo. E che pagasse p' 'o vede' a posto... ma... È troppo sbandato. La gioventù di oggi...*

Per *Persona*, dal latino *persona-personae*, Jung intende il nostro atteggiamento esteriore e superficiale che regola il nostro ruolo nelle relazioni sociali, il ruolo che noi interpretiamo. Una sorta di compromesso tra individuo e società, funzionale all'adattamento dell'uomo, utile anche a preservare la parte più intima della propria vita. Un Io equilibrato è in rapporto col mondo attraverso una *Persona* adattabile, mentre l'identificazione con la *Persona* (detta anche *inflazione*) è in contrasto con il processo di individuazione, con il divenire del Sè.

Un'altra manifestazione della *Persona* è rintracciabile nel rapporto tra i due coniugi Cimmaruta, un rapporto tenuto in vita dalla convenzione di non parlare o di non ascoltare, non traspare nei loro discorsi o gesti nessun tipo di eros, ma solo rancori e accuse reciproche. Matilde, una bella e giovane donna, fa la cartomante ed è quella che porta i soldi a casa; Pasquale è un uomo sui 50 anni, malandato, “*con i nervi a pezzi*”, che si *maschera* da indiano per promuovere l'attività della moglie e far accomodare i clienti. Pasquale, prigioniero passivo e impotente, si lamenta implicitamente di tutti i ruoli che si è trovato a dover ricoprire, unicamente ancorato alla sua infanzia come l'età

dell'oro:

Pasquale: *Si fa presto a giudicare: “Quello? È così!” “Quell'altra? È così, così...” Ma che ne sanno perché uno è “così” e perché l'altra è “così”? Se mi ricordo della mia infanzia, mi faccio la croce con la mano sinistra... (Come rivedendosi negli anni lontani e felici) Ma come, quel ragazzo vestito alla marinara sono io? Quel bambino paffuto, che cerca il fischiello api, peso al cordone bianco della giubba e che fa i capricci perché passando davanti a Pintauro vuole la sfogliatella frolla, sono io? Sono sempre io, quel giovane sedicenne che torna tutto allegro a casa, gridando: “Papà, papà, mi sono diplomato... Papà, sono ragioniere”. (Schiaffeggiandosi ripetutamente) Tu... tu... sei tu, grandissimo schifoso! Sei tu la figura oscena di oggi, sei tu colui che scendeva sempre più in basso, senza calcolare che gli ultimi gradini della scala sociale li aveva già scesi.*

La relazione di questa coppia è caratterizzata da una forte svalutazione reciproca e dalla gelosia ossessiva di Pasquale, entrambi agiscono i rispettivi complessi in maniera totalmente inconscia e dominati dalle loro emozioni:

Matilde: *E questo fai, lo spione.*

Pasquale: *Ho i nervi a pezzi. Un piccolo rumore, un leggero fruscio, un niente mi fa saltare... Non faccio lo spione.*

Matilde: *Sei venuto a controllare la forma del vestito.*

Pasquale: *E secondo te non ne ho il diritto? Non devo vedere come hai pensato di presentarti ai clienti? Non mi devo rendere conto di che altro hai escogitato insieme a quest'altra deficiente ruffiana per fare colpo su quei quattro fetenti che vengono a consultarti?*

Matilde: *E secondo te mi dovrei presentare vestita da monaca?*

Rosa: *Un poco di mordente ci vuole.*

Maria: *Gli uomini si passano la voce...*

Pasquale: *“Correte, andate a vedere le gambe e i seni della moglie di Pasquale Cimmaruta...”*

Matilde: *Ma quali seni? Questa (mostra il corpetto del vestito) è fodera di seta rosa.;*

Pasquale: *Significa che tu ti metti sulla poltrona dorata, in fondo alla stanza... crei la penombra, e il cliente che sta seduto di fronte a te se ne va di testa perché non capisce se si tratta di seta rosa o di carne vera e propria.*

Matilde: *(esasperata) E pensa quello che vuole lui! Quando non ti conviene il mestiere che faccio, fai tu qualche cosa e porta i soldi a casa! Madonna, che uomo! E che vita, che vita! (Esce).*

Pasquale: *E la mia vita? Porto i soldi a casa... e come? Sto pieno di dolori, pieno! A letto non mi posso girare...*

### ***Il sogno di Maria***

Da subito nella commedia si crea una grande attenzione al sonno e ai sogni, si costella uno stato di sospensione e di attesa, in uno spazio-tempo indefinito ma scandito nei primi due atti dallo squillo del campanello, che punteggia una crescente ansia e confusione.

Nelle prime battute della commedia entra in scena Michele, portiere del palazzo, venuto a portare la spesa per Donna Rosa e le sorbe per Don Pasquale. Michele, in quanto rappresentante di Hermes o Hermes, vigila sulla soglia del palazzo, mette in comunicazione gli inquilini, lui dà l'informazione del tradimento del fratello ad Alberto, suo è il regno del confine, del tramite, dell'attraversamento, è

il movimento, la connessione, il bisogno di pensare e di curiosare (Albini Bravo, 2010), è l'archetipo del servitore; come Ermes, guidatore e custode dei morti, presiede alle fasi di passaggio tra veglia e sonno e viceversa.

Contemporaneo alla comparsa di Michele è il ricordo del sogno terrifico e premonitore fatto dalla cameriera durante la notte (*che bruttu suonno*); è racconto che racchiude i temi principali della storia e attorno al quale si crea un'atmosfera di attento ascolto, sia da parte dei presenti che degli spettatori. Il sogno di Maria è ricco di simboli ed evoca immediatamente un particolare sentimento, una particolare forma di paura, che mi ha fatto pensare a quello che Freud definì come “*perturbante*”. Il sentimento del perturbante si sviluppa quando una cosa, una persona, un'impressione, un fatto o una situazione, vengono avvertite come familiari ed estranee allo stesso tempo provocando una generica angoscia unita ad una sgradevole sensazione di confusione e spaesamento; Freud spiega la genesi del perturbante come un imprevisto *ritorno del rimosso*, “*l'accesso alla antica patria di ogni uomo*”, una rimozione che corrisponde ad un processo interno di negazione. Schiller ne scrive: “un-heimlich, è tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che invece è affiorato”. La negazione degli sconvolgimenti della guerra, degli orrori che ha prodotto, di una primordiale paura di annientamento del sé e dei legami.

Ascoltiamo questo sogno:

Maria: *Neh, ma che bruttu suonno ca me so' fatto stanotte! Adesso me lo sto ricordando... Stavo qua, in cucina e pulivo i broccoli per la cena. Stavo seduta vicino 'a finestra cu 'e piede appoggiati sopra a un'altra sedia. Ammunnavo 'e broccoli e mettevo tutte 'e cemmetelle dentro 'a na nzalatiera. Quanno tutt'assieme, 'a dentro a na foglia, esce nu verme: nu verme bianco cu 'a capuzzella nera. Me guarda e mme dice: “E brava... io mo', pe' causa tua, so' rimasto senza casa. Nun fa niente, statte bona”. “E dove vai?” aggio ditto io. “Addò aggi' 'a i', vado in chiesa, m'inginocchio e prego”. “E allora vengo pur'io! t'accompagno”. E siamo usciti insieme. Tutto in un momento è venuto a piovere, 'o verme m'ha guardato e ha ditto: “Tengo 'o mbrello”. L'ha apierto, e dopo poco ce simmo truvate fuori alla chiesa. 'A porta grande era chiusa. Isso m'ha guardato e ha ditto: “Io entro lo stesso perché posso strisciare pe' sott' 'a porta”. “E io?” “E tu rieste fora, c' 'aggi' 'a fa”? Aspetta che si apre la porta”. “E sta piovendo”. “Pigliate 'o mbrello e aspetta”. È striscianno pe' sott' 'a porta è entrato in chiesa e non l'ho visto più. Aggio apierto 'o mbrello e mme so' mmisa a cammena'. Mentre camminavo, sempe cu 'o mbrello apierto, me sentivo na goccia d'acqua ca mme cadeva in mezzo alla testa, sempre allo stesso posto. Allora penzavo: “O mbrello ha da essere sfondato... Ci deve essere nu pertuso”. Alzavo la testa... guardavo, e 'o mbrello era sano. “Ma allora sta goccia da dove viene?” Penzavo ncap'a me: “Sperammo che arrivo presto... così 'o chiudo stu mbrello... “ e avanzavo 'o passo. Quando tutt'assieme 'a goccia d'acqua è diventata n'aceniello 'e fuoco: m'ha fatto nu buco in testa e s'è intromesso dentro. Prima m'ha bruciato la lingua, poi lo stomaco, poi i polmoni... A un certo punto aggio ntiso 'e strilla': “A mme nun m'abbruce!” Era 'o core! Era il cuore mio che per non essere bruciato se n'è uscito dalla pancia e si è messo a correre. “Fermati!” strillavo io... “Fermati... Io comme campo senz' 'o core!...” Finalmente, tutta sudata e stanca, aggio girato pe' na strada e me so' truvata 'e faccia 'o verme n'ata vota. 'O quale m'ha ditto: “Si te vuo' salva', pigliate stu revòlvère e spara a chillu pezzente che sta assettato nterr' 'o marciapiede”. Io l'ho sparato... Ma 'o bello sapite qual'è?... Che non appena l'aggio sparato, 'o pezzente è diventato una fontana... 'O verme ha ditto: “Tiene sete?... E bevi!” Io me so' misa a bévere... Signo', chella nun era acqua, era sangue... E io bevevo... bevevo... Che impressione!*

Proverò a soffermarmi su alcuni elementi di questo sogno che Maria, in quanto figura animica, racconta all'inizio del primo atto. L'Anima, per Jung, è la controparte femminile presente nell'uomo (Animus, come controparte maschile nelle donne), lo psicopompo che accompagna l'Io, complesso tra i complessi, sulla via verso l'inconscio collettivo, verso il confronto con le sue immagini. Maria qui personifica questa funzione, in un attimo ci catapulta in un mondo di immagini, di simboli, fatto di visioni, quasi delle pre-veggenze.

Il verme, bianco con la *capuzzella* nera, che viene fuori dal cibo riconduce secondo una cornice biologica ad una fase vicina alla decomposizione, mentre psicologicamente può indicare una fase di regressione della libido, il ritorno ad una fase iniziale, larvale e inferiore che si situa in luogo arcaico e primitivo. È un simbolo di vita che rinasce dalla morte, un momento di passaggio dalla terra alla luce, da uno stato primordiale e istintuale ad uno spirituale. I colori di questo verme, il bianco e il nero, si collocano all'estremità della scala cromatica e sono la somma di tutti i colori, vengono definiti quasi dei non-colori, ma più utile in questo contesto mi sembra descriverli come l'indifferenziazione primordiale, il caos, un aspetto solare e uno lunare, la vita e la morte che si susseguono rinnovandosi e differenziandosi in forme più *evolute* e coscienti. Il verme si reca in una chiesa per inginocchiarsi e andare a pregare, in una dimensione di sacralità relativa ad un inconscio religioso, nel senso junghiano, una madre-matrice collettiva a cui Maria non può accedere direttamente dalla porta principale. Altre immagini del sogno ci indicano una sorta di inquietudine, di agitazione interiore, di un movimento di cambiamento probabilmente doloroso, ovvero la presenza della acqua e della pioggia insistente, dell'ombrello e della goccia che diventa un *aceniello* di fuoco, del processo di combustione degli organi interni e del cuore che scappa. Il culmine è raggiunto nell'ultima immagine nella quale, per salvarsi, Maria spara ad un pezzente che immediatamente si trasforma in una fontana da cui sgorga il sangue che lei berrà. Propongo come ho fatto precedentemente le mie associazioni. La strada percorsa è segnata dalla pioggia, una pioggia di tensioni, di avvisaglie, di emozioni, di impulsi che cadono ininterrottamente e da cui cercare di ripararsi con un ombrello fatto di difese razionali e concretistiche. Ma continua a cadere una goccia in testa. L'ombrello non è rotto, non ci sono *pertusi* in cui l'acqua può infiltrarsi, ma Maria sente la goccia in testa, che improvvisamente si trasforma in un *aceniello* di fuoco interno, che inizia a bruciare lingua stomaco e polmoni. Mi viene da pensare alla fase di “*calcinatio*” alchemica, la calce “viva” e bianca, in cui coesistono gli elementi opposti di acqua e fuoco; il processo avviene ad alte temperature e prevede l'aggiunta dell'acqua, il risultato è un materiale freddo al contatto ma con un'anima calda come il fuoco. La *calcinatio* corrisponde ad uno stadio preliminare dell'*opus*, mira ad ottenere la *nigredo*, il momento in cui gli opposti scompaiono e può emergere il liquido della vita, “*il buio più buio del buio*”, il “*nero dei neri*”, segno per l'alchimia che si è sulla via giusta

dato che “*non vi è generazione senza corruzione*” (Mindell, 1990). E' un buio che fa paura e merita rispetto. Il cuore è l'unico organo che riesce a fuggire, non viene bruciato, quella scintilla divina che è in noi, rappresenta il calore e il sentimento, la nostra essenza, l'altare di Estia, dea del focolare nel suo aspetto stabilizzante e basilare dell'anima. L'angoscia di Maria sembra culminare nel momento in cui ri-incontra il verme, l'esito è l'omicidio violento di un pezzente che trasformato in fontana la disseta con il sangue. La trasformazione e il cambiamento avvengono in una maniera forte, si tratta di un vero e proprio sacrificio di un essere povero e umile. Questa fontana stillante sangue è un tema che può ricondurre al sacrificio cristiano per eccellenza, quello di Gesù, dalla cui piaga sgorgarono acqua e sangue raccolti nel Graal da Giuseppe D'Arimatea. È una fonte di vita, di rinascita dopo una morte simbolica, dopo il tradimento della fiducia divina che è visto come un omicidio vero e proprio.

L'impressione e lo spaesamento sono calati su tutta la scena. Michele-Ermes pronuncia un discorso nostalgico sui tempi andati di quando era ragazzo, evidenziando la differenza fra il passato e il presente e rintracciandone la causa nella *malafede*:

Michele: *Vedite che razza 'e suonno! Si uno vulesse sta a sèntere i sogni... Io, per esempio, non mi sogno mai niente. 'A sera mi corico stanco che Iddio lo sa... Ragazzo, sì. Quando ero ragazzo mi facevo un sacco di sogni... Ma sogni belli... Certi sogni che mi facevano svegliare così contento, che mi veniva la voglia di uscire, di lavorare. Certe volte mi facevo dei sogni talmente belli che mi parevano spettacoli di operetta di teatro... e quando mi svegliavo, facevo tutto il possibile di addormentarmi un'altra volta per vedere se era possibile di sognarmi il seguito. Ma allora la vita era un'altra cosa. Era, diciamo, tutto più facile; e la gente era pura, genuina. Uno si sentiva la coscienza a posto perché anche se un amico ti dava un consiglio, tu l'accettavi con piacere. Non c'era, come fosse, la malafede. Mo' si sono imbrogiate le lingue. Ecco che la notte ti fai la fetenzia dei sogni ...*

Le lingue che si confondono possono essere punteggiate in dentro/fuori, coscienza/inconscio, mondo supero/infero, mondo diurno/notturno, fantasia/realtà, individuo/società. Nell'interpretazione eduardiana della commedia la confusione è un diktat senza speranza, ma psicologicamente credo sia da considerare la “*solutio*”, il ritorno alla *prima materia* da cui poter cominciare l'*opus contra naturam*. In effetti, nell'ultima battuta Michele riprende queste sue considerazioni sui sogni dell'infanzia e dell'adolescenza, ma aggiunge una piccola componente di apertura. Viene sottolineato come ci sia ancora una qualche forma di rispetto, nel portone mezzo chiuso per la morte di Zi Nicola, e che in fondo la scelta sta ad ognuno di noi. Si può scegliere come comportarsi, diventando più consapevoli di sé e responsabili delle proprie decisioni.

## ***L'Ombra di Alberto***

“L'incontro con se stessi è una delle esperienze più sgradevoli alle quali si sfugge proiettando tutto ciò che è negativo sul mondo circostante. Chi è in condizione di vedere la propria ombra e di sopportarne la conoscenza ha già assolto una piccola parte del compito.”

**Carl Gustav Jung**

Passiamo ora al protagonista che mette in moto tutta la vicenda. Alberto Saporito, similmente al fratello, si presenta come una figura smunta, provata dalla miseria e dalla decadenza economica. È costantemente mosso da una agitazione e un'inquietudine interna che traspare in ogni suo gesto. Lui è l'artefice del sogno che fra accuse, difese, giudizi morali e incertezze, creerà una serie di ripetuti e vivificanti ribaltamenti di prospettiva nell'opera, giocando anche su ciò che lui sa e gli altri, compresi gli spettatori, non conoscono ancora. Alberto fa il suo ingresso in scena a metà del primo atto, nella cucina di casa Cimmaruta, temporeggiando con finta disinvoltura in attesa della polizia. Nel dialogo con Don Pasquale, Alberto inizia a tratteggiare con tinte fosche e terrificanti una situazione angosciante, delineando una connessione causale tra il sonno, la morte e il senso di colpa:

Alberto: *E questo dicevamo con donna Rosa, don Pasqua', dormire è diventato un lusso. Le agitazioni sono troppe, è vero don Pasqua'?*... *'A capa ncopp' 'o cuscino volle... Chello che sta 'a dinto, 'a notte iesce fora...*

Pasquale: *A me, nun esce 'a fore niente. Ho la coscienza tranquilla e se non dormo è perché... Chi 'o ssape pecché?*

Alberto: *Pecché 'e muorte so' assaie. So cchiù 'e muorte ca 'e vive.*

Pasquale: *Lo credo. N'è morta gente, da quando è nato il mondo.*

Alberto: *Ma vuie, 'e quale muorte parlate?*

Pasquale: *(superficiale) 'E muorte... 'A ggente che more pecché ha da muri'.*

Alberto: *Ah, ecco! Vuie parlate 'e chille ca mòreno c' 'a morte... Quelli sì. Quelli si mettono in santa pace e danno pace pure a noi. Ma chille c' 'avevan' 'a campa' ancora e che, invece, moreno per volontà di un loro simile, no. Quelli non se ne vanno... Restano. Restano con noi. Vicino a noi... Attuorno a nuie!.. Restano dint' 'e ssegge... dint' 'e mobile... 'A notte sentite: "Ta..." È nu muorto ca s'è mmiso dint' 'o llignamme 'e nu mobile. Na porta s'arape? L'ha aperta nu muorto. Sott' 'o cuscino... dint' 'e vestite... sott' 'a tavula... Chillu muorte là restano... Nun se ne vanno. E strilleno comme ponno strilla'. Perciò nun putimmo durmi' 'a notte, don Pasqua'.*

Arrivati i poliziotti, Alberto si abbandona a un grido di denuncia, fatto di retorica, pettegolezzi e accenni visionari in cui non si riesce a riscontrare nessuna prova o documento dell'avvenuto omicidio:

Alberto: *E tu sei un assassino. Come tuo padre, tua madre, tua sorella, tua zia e questa criminale di cameriera che tenete in casa. (La famiglia Cimmaruta rimane muta come di fronte a una enormità incredibile). Assassini! Signor brigadiere, la denuncia che ho fatto è precisa e documentabile. Questa è una famiglia di degenerati criminali. (Indicando Pasquale) Questo immondo individuo, con due figli, di fronte ai quali avrebbe dovuto sacrificare ogni sua aspirazione per educarli al bene, assiste sereno e contento alle*

*tresche provvisorie e occasionali di sua moglie, la quale, con la scusa di leggere le carte, riceve clienti di giorno e di notte. (Luigi c.s.). Tu, è meglio che non ti agiti. Ho le prove, perciò parlo. Vi ho seguiti, v'aggio fatta 'a spia. E il sospetto è stato coronato dall'autenticità dei fatti. Ma ora la vostra miserabile esistenza è finita. Brigadie', questo branco di iene, questi vermi schifosi, hanno commesso il più atroce e raccapricciante dei delitti. Dopo aver attirato in casa il mio fraterno amico Aniello Amitrano, con l'arma della seduzione di questa donna, l'hanno sgozzato, derubato, e hanno fatto sparire il cadavere.*

Tutti: *Noi?*

Alberto: *Ma la mano di Dio è grande e toglie i lumi agli assassini. Le prove, i documenti, sono nascosti in casa e so io dove. Brigadie', portateli via questi miserabili... Io vi seguirò in questura con tutte le prove, e vedrete che non avranno più il coraggio di negare.*

Poco dopo, durante la ricerca dei documenti in casa Cimmaruta, Alberto insieme a Michele si renderà conto di quello che è successo:

Alberto: *Miche', io me lo sono sognato...*

Michele: *Vuie che dicite...? E mo'?*

Alberto: *Ma così naturale...*

Michele: *(insistendo con voce monotona) E mo'?*

Alberto: *(con un filo di voce) Damme nu bicchiere d'acqua. (Quasi estasiato dalla visione fantastica, dice beato) Ma che bel sogno.*

Da ora in poi i nostri personaggi si rincorrono tra inganni, dubbi, ricordi, speranze, identificazioni e proiezioni reciproche, vivono in sogno. Il vivere in sogno attribuisce alle varie parti uguali responsabilità, non si può dire che *x* provochi *y*, la causalità non è determinante, ovvero gli altri non sono la causa dei nostri problemi ma piuttosto diventano canali nel nostro processo; potremmo assumere una prospettiva non-causale e finalistica, in cui le relazioni sono concepite come aspetti di un campo dell'inconscio collettivo. In effetti sembra che per il resto della commedia gli interpreti ripetano in maniera circolare e simbolica la stessa ricerca dei documenti che ha fatto Alberto, non a caso è partito da una *credenza* ed è arrivato ad una *cesta*. La cesta è uno dei simboli della fertilità e del femminile, è legato a numerose dee, in particolare le sacerdotesse di Artemide di Efeso portavano un'acconciatura a forma di cesta. Artemide, oltre alla sua inviolabile purezza, è caratterizzata da tratti oscuri e ctonii, lei sceglie e si sottrae, "come la psiche nelle sue immagini non si lascia mai afferrare e contenere da concetti univoci e razionali" (Albini Bravo, 2010). La condizione virginale di Artemide, solitaria ed impedita nel ritratto che ne propone Kerényi, esprime la sofferenza di quell'essere soli e indifesi nell'affrontare il proprio mondo psichico profondo e la sua oscurità.

Il cambiamento di sfondo e di scena dal primo al secondo atto, da casa Cimmaruta a casa Saporito, segna un momento di passaggio per Alberto, dal letteralismo al simbolismo. A mio parere, con il crollo della scissione avviene un ritiro delle proiezioni della sua Ombra; in quanto maggiormente consci e consapevoli, è possibile una prima integrazione dei propri lati negativi e opposti, passo iniziale del divenire del Sè. Nelle formulazioni di Jung, l'Ombra è un'immagine complessa carica di

affettività ed energia, si riferisce all'inconscio personale, ma ha anche una componente archetipica e collettiva che può dare forma al negativo dell'esistenza, al male. È possibile distinguere un'Ombra come parte inferiore della personalità, un'Ombra come archetipo e un'Ombra come immagine archetipica. Quanto più l'Ombra personale è scissa, tanto più la coscienza egoica avrà la sensazione di mantenere una forte integrità morale, a scapito di una unilateralità della coscienza arroccata in sempre maggiori resistenze. Jung sottolineava inoltre, come nel sogno di Alberto, che tutte le figure, gli antagonisti che rappresentiamo nelle nostre immagini oniriche sono immagini di noi stessi con cui non siamo in contatto. È lavorando con queste immagini che possiamo riconoscere ciò che siamo e ciò a cui compartecipiamo dando il via ad un processo trasformativo. Jung dice: “il male, la colpa, la profonda angoscia della coscienza, l'oscuro presentimento stanno dinanzi agli occhi di tutti coloro che sono disposti a vederli. Poiché sono stati degli uomini a far questo, io, che sono un uomo, partecipo della natura umana, sono corresponsabile e porto nel mio essere invariate e inamovibili le capacità e l'inclinazione a ripetere cosa simili” (cit. in Carotenuto, 1992).

Similmente Alberto nella sua denuncia finale sentenza: “Parlo inutilmente? In mezzo a voi, forse, ci sono anch'io, e non me ne rendo conto”. Lui è il primo a rendersi conto che il male è insito nella natura umana, la sua coscienza nel primo atto è come un fazzoletto in mano all'Immacolata, ma nel terzo atto rientra a pieno titolo nelle fila dell'umanità, con le sue speranze, i suoi desideri, i suoi limiti e le sue responsabilità. Riconosce e accetta parzialmente la sua Ombra, è il primo passo.

L'interpretazione letterale del sogno sembra costringere Alberto e tutti gli altri personaggi ad agire la profezia dell'omicidio. L'eroe ascolta a metà, così insofferente com'è di ogni ambiguità. Nel messaggio onirico, visionario e oracolare di Alberto sono insite la sfiducia e la malafede, il sospetto e il giudizio morale, l'assassinio e la colpa, di cui lui per primo si macchia proprio nel tentativo di incarnare il paladino della giustizia: la giustizia presuppone la colpa, e la colpa va al di là dell'individuo. “Sino alla terza generazione rimane” canta il Coro dei Sette a Tebe (cit. Diano, 1970, pg. XV). Come suggerisce Hillman (1992) nella sua rivisitazione di Edipo, l'azione nel tentativo di aggirare la profezia, realizza la profezia. La sentenza non è nella profezia ma è nell'azione che si intraprende quando si letteralizzano gli oracoli. “La profezia è un tirar fuori che esprime in un linguaggio oscuro ciò che è archetipicamente presente come un potenziale oscuro e che può venire agito nel mondo diurno col tempo”. Bisogna guardare la commedia come un modo che la psiche usa per configurare e raffigurare dei modelli di vita; guardare *le voci di dentro* per imparare cosa significa rappresentare determinati ruoli, incarnare il bene e il male, la fiducia e il tradimento, l'affetto e il sospetto, divisioni e scissioni come conseguenza di una comprensione letterale, ma “*la natura delle cose ama celarsi*” (Eraclito, fr. 123).

Alberto, nel suo continuo dialogo con le parti, esprime un messaggio differente rispetto a quello del saggio Zì Nicola. L'Io del protagonista si mette in gioco, assapora le sue fragilità, tra picchi di idealizzazione e svalutazione di sé e degli altri, sceglie di continuare a *parlare*, anche davanti alla sordità degli altri. Rimane in con-tatto, differenziandosi. Non perde di vista, seppur in maniera molto sofferta, l'importanza che hanno gli altri personaggi nel corso degli eventi, dal fratello traditore Carlo (come Caino pronto a commettere un gesto estremo appena ne vede la possibilità), ai vicini, da Michele a Maria, da Zì Nicola a se stesso.

### *Sparavierze*

“Il signore, il cui oracolo è a Delfi,  
non dice né nasconde, ma indica”  
*Sulla natura* (fr. 93 DK)  
**Eraclito di Efeso (535-475 a. C.)**

Nel solco delle rappresentazioni oracolari e della espressione enigmatica di saggezza si inserisce la figura di Zì Nicola, *genius loci* di casa Saporito. Lo si vedrà per intero solo all'inizio del secondo atto, poi controllerà la scena dal suo soppalco coperto di stracci, quasi fossero le tende di un sipario. Zì Nicola presenzierà, dall'alto e in maniera invisibile, ai loschi affari di Carlo e alla processione infernale delle maschere dei Cimmaruta che sfileranno nella parte bassa. Si rivelerà unicamente con i suoi fuochi d'artificio e con i suoi sputi. L'opposizione alto-basso introduce all'antitesi silenzio-parola, ovvero lingua creativa-lingua convenzionale (Barsotti, 2006). L'unico in grado di capire Zì Nicola è proprio Alberto, come spiega anche Carlo:

Carlo: *No. La storia è un po' lunga. Non parla perché non vuol parlare. Ci ha rinunciato. Eh, sono tanti anni. Dice che parlare è inutile. Che siccome l'umanità è sorda, lui può essere muto. Allora, non volendo esprimere i suoi pensieri con la parola... perché poi, tra le altre cose, è pure analfabeta... sfoga i sentimenti dell'animo suo con le “granate”, le “botte” e le girandole. Perciò a Napoli lo chiamano Sparavierze. Perché i suoi spari non sono spari: sono versi. È uno stravagante.*

Capa d'angelo: *Parla sparando, e voi lo capite?*

Carlo: *Io no, mio fratello si. Mio fratello capisce tutto quello che dice. Io capisco poche cose. “Dammi un bicchier d'acqua”: due tracchi e un fuie-fuie. “Che ora so?”: tre tracchi intramezzati da una botta col fischio. “Tengo appetito!”: una botta col fischio, un fuie-fuie e tre tracchi.*

Capa d'angelo: *Vostro fratello invece capisce tutto?*

Carlo: *Comme no? Certe volte si fanno delle chiacchierate talmente lunghe che sembra la festa del Carmine.*

Zì Nicola è considerato un poeta e un saggio, da napoletano verace non avrebbe potuto scegliere mezzo migliore dei fuochi d'artificio come metafora acustica e linguaggio alternativo alla parola. La sua origine è umile e radicata nel contesto popolare, rappresenta la *vox populi, vox Dei*. È lui che

mette in guardia Alberto nel secondo atto su quello che sta per succedere e sottolinea con i suoi sputi la miseria morale dei personaggi, ovvero gli aspetti Ombra nascosti dalla coscienza egoica e dalla Persona. La sua morte e le sue parole “*Per favore, un poco di pace*” interrompono l'escalation dell'entropia ansiosa alla fine del secondo atto, illuminando l'oscurità della casa con la luce verde di un bengala, il verde come segnale di via libera. Il verde è un colore che si associa alla vita, alla rinascita primaverile e alla forza della natura, simboleggia l'equilibrio e la stabilità della stessa natura; d'altra parte il verde è il colore della rabbia e della putrefazione, del veleno e dell'invidia, nel corpo umano rappresenta una malattia o la morte.

Zi Nicola sia fisicamente che psicologicamente ha fatto una scelta precisa, vivere in disparte rispetto al resto dell'umanità, si è elevato al di sopra di ciò che è umano, a partire dal linguaggio. L'elevatezza dello spirito, la sua saggezza oracolare e la sua apparizione come elemento divino sono caratteristici di un atteggiamento apollineo. Come Apollo e anche sua sorella Artemide, possiede un qualcosa di misterioso e di inaccessibile che incute rispetto. A Delfi si credeva che Apollo all'inizio dell'inverno scomparisse per poi tornare solo in primavera accolto da canti sacri e dal suono di lire, flauti e cori virginali. Apollo è un dio distaccato, i suoi eletti non sono uomini d'azione. È il dio dell'autoconoscenza, della misura e dell'ordine, la misura sta al di sopra di ogni cosa. La conoscenza del giusto fa parte del sapere intorno all'essere e al nesso che lega le cose, Apollo svela anche l'occulto e il futuro. Proporzione e armonia sono essenza della musica e, nel caso di *sparavierre*, della poetica dei botti. Esattezza e conoscenza sono l'essenza della musica apollinea. Il dio neonato nell'inno omerico dice “*amerò la cetra e l'arco ricurvo*”. Le frecce di Apollo hanno una meravigliosa azione soporifera e portano la dolce morte. La musica di Apollo intuisce e coglie la forma in tutto, il caos deve fermarsi. La natura dionisiaca vuole l'ebbrezza e quindi il contatto, quella apollinea vuole chiarezza e forma, ossia la distanza, non vuole anima ma spirito. Ignora tutto ciò che è personale e indica tutto ciò che è oltre la persona; lo spirito delle creazioni vince la morte, solo la forma partecipa dell'eterno.

Lo spirito della conoscenza di Apollo è la conoscenza contemplante, distaccata e dall'alto, che non si mischia e immischia nelle questioni materiali e del sentire, funzioni legate alla relazionalità e all'anima. Zi Nicola, in un certo senso, ha trovato rifugio nel mondo dello spirito, lontano da un piano terreno. Come le frecce di Apollo, Zi Nicola utilizza il suo sputo, quasi il suo *pneuma*, il suo respiro, il suo soffio vitale, condensatosi in materia per rimarcare il senso della misura e della giustizia divina che si erge sopra gli uomini ingabbiati nei loro limiti. Nella sua immagine corporea, questo personaggio si avvicina più all'iconografia di un vecchio satiro che a quella del fanciullo divino apollineo, incarnazione nella commedia di un ordine e di una profondità degna di un mondo che non è umano.

## CONCLUSIONI

L'analisi delle *voci di dentro* è un'opera che occupa tutta una vita e rimarrà per lo più incompleta, ma tutto quello che si può incontrare in questo viaggio di scoperta è la vera meta. Ciò che mi ha attirato verso questa commedia è stata la sua complessità psicologica, la sua sospensione temporale e la sua ricerca costante di un significato altro rispetto a quello della realtà concreta. Si parte da un piano letterale, da un'identità isomorfa di soma e psiche, e si arriva ad un piano simbolico, in cui il protagonista, l'uomo, è ogni uomo nel suo processo di individuazione. Dalla Persona all'Ombra, dall'Io all'Anima, dal conscio all'inconscio, dalla veglia al sonno, dalla realtà alla fantasia, dalla confusione alla chiarezza, dalla fiducia al tradimento, dalla rigidità alla flessibilità, sono tutti complessi, temi archetipici, immagini e argomenti che ci troviamo ad affrontare nelle nostre vite.

Alberto Saporito, nel suo percorso di sviluppo, è in una fase di passaggio. La transizione è da un mondo ordinato, fatto di certezze e scisso in maniera netta tra bene e male, e un mondo di dubbi, di confusione, in cui non si riconoscono più vittime e carnefici, ma sistemi complessi di relazioni, emozioni, pensieri, atteggiamenti e comportamenti reciprocamente influenzati. In mezzo ai due mondi, tra l'infanzia e l'adulthood, c'è stata una guerra che ha sconvolto l'esistenza stessa. Come si spiega e comprende una guerra? Le motivazioni, i ruoli, le aspettative, le speranze. Un primo passo è ricominciare da sé, dall'esperienza che si è vissuta direttamente di quel trauma incomprensibile e violento. Alberto in questa commedia cerca di riconoscere se stesso e di ripartire da questo punto, osserva la sua maschera e quella di chi gli sta intorno, la sua Ombra, le connessioni tra realtà diverse eppure fatte della stessa sostanza, e si incammina sul sentiero del suo divenire, portando in sé il proprio destino e quello degli altri uomini come lui.

## BIBLIOGRAFIA

- Carotenuto, A., 1992. *Trattato di psicologia analitica (II volume)*. Utet, Torino.
- Chevalier, J., Gheerbrant, A., 1986. *Dizionario dei simboli*. Bur Rizzoli Editore, Milano.
- Barsotti, A., 2006. *Cantata dei giorni dispari. Volume primo*. Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Di Franco, F., 1978. *Eduardo*. Gremese Editore, Roma.
- Diano, C., 1970. *Il teatro greco. Tutte le tragedie*. Sansoni Editore, Firenze
- Hillman, J., 2003. *Il sogno e il mondo infero*. Adelphi Edizioni S.P.A., Milano.
- Huxley, A., 1989. *L'arte di vedere*. Adelphi Edizioni S.P.A., Milano.
- Jung, C. G., 1993. *Opere vol. 5. Simboli della trasformazione*. Bollati Boringhieri Editore, Torino.
- Jung, C. G., 1993. *Opere vol. 6. Tipi psicologici*. Bollati Boringhieri Editore, Torino.
- Jung, C. G., 1993. *Opere vol. 7. Due testi di psicologia analitica*. Bollati Boringhieri Editore, Torino.
- Jung, C. G., 1993. *Opere vol. 9. Aion. Ricerche sul simbolismo del Sè*. Bollati Boringhieri Editore, Torino.
- Kerényi, K., Hillman, J., 1992. *Variazioni su Edipo*. Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Mindell, A., 1990. *Il corpo che sogna. La scienza del dreambody. Psicoterapia dei processi corporei*. Red Edizioni, Como.
- Sami-Alì, 1998. *Corpo reale, corpo immaginario. Per un'epistemologia psicoanalitica*. Edizioni Scientifiche Magi, Roma

## SITOGRAFIA

<http://it.wikipedia.org/>