Sergio Lombardo: *Immagini indotte in stato di trance ipnotica.* Rivista di Psicologia dell'Arte, a. 1, n. 1, 1979

Sergio Lombardo

IMMAGINI INDOTTE IN STATO DI TRANCE IPNOTICA

Introduzione

Prima di iniziare la trattazione che riguarda i risultati attuali della ricerca sulle immagini indotte in stato di trance ipnotica, consentitemi di fare una piccola introduzione sulla natura delle problematiche affrontate nel lavoro precedente, che, bisogna dire, rimangono tuttora sconosciute non solo al grosso pubblico, ma, purtroppo e con più profondo rammarico da parte mia, persino ai più raffinati specialisti.

Per allontanare il sospetto che io voglia soltanto stimolare la vostra curiosità per mezzo di affermazioni troppo generiche, vi informo che, in tutto l'arco della mia attività, fin dal principio delle mie sperimentazioni, che risalgono alla fine degli anni cinquanta, avevo dovuto constatare come l'intera struttura del sistema dell'arte, — dalle gallerie alle riviste specializzate, dalle istituzioni ufficiali a quelle private, dalle Università ai Musei e alla Biennale di Venezia — mostrava una carenza di interesse per il mio lavoro o tendeva ad estrapolarne soltanto una parte: quella che rientrava nelle aspettative correnti e molto spesso corrive, espressioni di una valutazione superficiale, consumistica e decorativa dell'arte, di un'arte strumentalizzata.

La differenza fondamentale fra i prodotti artistici messi in circolazione dalle strutture di massa e l'obiettivo della mia ricerca, risiedeva essenzialmente nel potere conferito all'oggetto.

L'opera d'arte che veniva introdotta nel sistema istituzionale era all'origine un oggetto innocuo e passivo, che, in seguito al processo rituale della ufficiaIizzazione, veniva investito di un potere, generalmente consistente in garanzie scritte di personalità autorevoli, in pubblicazioni e targhette applicate sul retro, in autentiche e titoli che potevano essere tradotti praticamente in un prezzo di mercato. Questo potere trasformava l'oggetto da cosa in opera d'arte, da oggetto passivo a oggetto attivo.

Il mio interesse era però rivolto a tutt'altro genere di potere; l'evento da me ricercato era un evento già «potente», era un evento che non aveva alcun bisogno di investitura perché era già attivo. L'arte come evento non può essere una finzione, una semplice metafora della realtà o una rappresentazione scenica, alla quale lo spettatore si avvicina come il visitatore di un supermercato, ma deve essere realtà essa stessa, e lo spettatore, non deve restare fuori dell'evento, ma deve esserne parte e deve subirne le conseguenze, deve insomma essere trasformato dall'evento.

Per esempio una verità scientifica non diventa vera attraverso l'investitura ufficiale, ma lo è già, nè diventa più vera se è più divulgata con martellante pubblicità, dal mio punto di vista l'arte doveva essere vera almeno quanto la scienza.

Tutta la mia ricerca è un modo di studiare la realtà sotto l'aspetto della sua potenza, efficace a livelli più profondi, all'interno della psiche, di quelli raggiungibili per mezzo di artifici e di investiture.

Il processo di istituzionalizzazione sottopone oggetti indifferenti ad una specie di «arricchimento» alla fine del quale l'oggetto diventa potente; ma a che servirebbe tutto questo se gli oggetti fossero già potenti? Se un artista creasse eventi attivi, il sistema di arricchimento istituzionale, specialmente quello della critica d'arte, sarebbe molto meno barocco, molto meno arbitrario. Forse si scoprirebbe l'umiltà della scienza e, mettendosi al servizio della verità, si cercherebbe di creare una psicologia dell'arte operativa piuttosto che conferire investiture ad oggetti ideati per il mercato.

Finora purtroppo la critica d'arte si è presentata sempre più come l'unico potere riconosciuto in grado di conferire un'anima alla materia inerte, l'unico che poteva operare l'artificio estetico (Lombardo 1975).

Nei casi più scoperti l'euforia della critica si spingeva fino al punto di proclamarsi un concorrente dell'arte, un concorrente dell'artista, indicando il testo critico come l'unico veramente estetico, veramente creativo. L'artista poi doveva applicare le direttive del critico, come un semplice artigiano.

L'errore di fondo che esprime e legalizza queste prese di posizione è l'idea che l'arte sia fondata sul «gusto» e che questo gusto sia fondato sull'opinione di *specialisti del gusto*; ma ormai la critica d'arte dovrebbe lasciare il posto alla psicologia dell'arte per liberarsi della retorica che la opprime.
Nel clima descritto, per me partecipare alle mostre ufficiali diventava sempre più difficile e ogni volta si riproponeva lo stesso dilemma: o snaturare il mio lavoro mostrando soltanto quello che confermava le idee della critica ufficiale, o rinunciare completamente alla possibilità di informare il pubblico.
Due anni fà, con la collaborazione di studiosi provenienti da discipline più vicine alla scienza che all'arte come la medicina, la matematica, la psicologia, mi è stato possibile istituire un centro di studi sui problemi dell'arte: Jartrakor, che si occupa di psicologia dell'arte e di produzione artistica.
Poiché non mi sarebbe possibile in questa sede riferire su tutta la mole di lavoro svolta dal nostro centro, prenderò in esame alcuni aspetti del mio lavoro, soffermandomi sulle immagini indotte in stato di trance ipnotica.
Non potrò evitare tuttavia di richiamare la vostra attenzione, seppur brevemente, su alcune mie opere precedenti, la cui impostazione teorica è stata essenziale per lo sviluppo di questa ricerca.

1-L'evitamento dell'arte, il monoideismo: i Monocromi.

Dal 1959 al 1962 mi dedicai all'esecuzione di un tipo di pittura strettamente tecnica e logica, tale che, esclusa intenzionalmente qualsiasi espressione di carattere emozionale o lirico, producesse opere completamente spiegabili, interamente controllate da un metodo operativo. Poiché a quei tempi la definizione più accreditata di pittura distingueva in essa tre parametri principali e cioè la forma, il colore, la composizione, cercai di impiegare questi tre elementi in modo letterale, svalorizzandoli come veicoli espressivi dell'artista, evitando ogni genere di coinvolgimento creativo, rendendoli monotoni e oggettivi. La forma ridotta al minimo diventò un rettangolo, il colore diventò piatto e uniforme, la composizione si strutturò in una successione di unità ripetute. (fig. 1).
L'oggetto veniva dipinto senza alcuna cura particolare per non incorrere nel virtuosismo artigianale. Per evitare il privilegio dell'ispirazione stabilii un orario fisso di lavoro. Queste opere furono notate da Nello Ponente (Ponente 1974), al quale devo anche i primi inviti a mostre collettive di livello nazionale.
Però, malgrado il mio impegno antiespressivo, antiartistico, dopo tre anni di accanito lavoro, mi resi conto che quelle superfici monocromatiche avevano un fascino preciso, completamente involontario. Gli elementi di fascino erano essenzialmente due: l'assurdità ossessiva della ripetizione e l'inevitabilità degli errori.
L'ossessiva ricerca di un'arte sggettiva era un fatto paradossalmente lirico, ma questo lirismo era inconsapevole, perciò inevitabile come anche gli errori. L'idea che l'esteticità, la bellezza spontanea, sia estranea alla coscienza e inevitabile ha determinato tutte le ricerche successive. L'espressione estetica viaggia lungo percorsi metalinguistici perché è sensibile ai contenuti non strutturabili dell'inconscio, che alterano *inevitabilmente* i risultati del linguaggio oggettivo.
Se l'arte si manifesta come errore, quindi *contro* l'intenzione cosciente dell'autore, il problema dell'artista non è più quello di produrla o di crearla, ma quello di trovare una tecnica capace di amplificarla, di metterla in evidenza. Si tratta insomma di amplificare gli errori. La difficoltà dell'arte sta anche nel fatto che in genere gli artisti si sforzano di esprimere esperienze interiori straordinarie, si sforzano di vivere emozioni speciali, sperperando nello sforzo tutta la loro bellezza inconsapevole e confondendola in un groviglio caotico di emozioni manierate.
Un compito insignificante e ripetitivo potrebbe invece mostrarsi più adatto a misurare le variabili inconsapevoli che intervengono durante l'esecuzione.
Braid, che inventò la parola «ipnotismo», nel 1847 la sostituì con il termine «monoideismo», per sottolineare l'importanza della ripetizione di un'unica idea nell'induzione ipnotica (Granone 1972, p.25). In questo scritto sosterrò l'analogia fra mondo estetico, mondo onirico e stati di trance ipnotica.
L'esecuzione di un compito insignificante e ripetitivo nella manifestazione artistica svolge un ruolo simile a quello che il monoideismo svolge nel provocare stati di trance ipnotica ed alcune tecniche

magiche di accesso ai poteri medianici e sciamanici si avvalgono proprio di un tipo di musica monotona e ripetitiva. L'antropologo Martino Gusinde, nella sua opera sugli indiani Fuegini descrive la monotonia dei canti dello stregone con queste parole: «La monotona uniformità del canto esercitava sempre su di me un senso penoso di fastidio già dopo i primi dieci minuti. Anche chi era un semplice ascoltatore avvertiva una eccitazione nervosa durante la quale sembrava che desse di volta il cervello» (Gusinde 1937).
L'effetto della ripetizione a mio avviso è quello di amplificare gli errori inconsapevoli, che resterebbero inaccessibili ad una mente confusa dalla varietà dell'esperienza normale. La monotonia ripetitiva concentrando l'attenzione mette in luce differenze sempre più piccole, errori inaspettati; comportamenti latenti, che prima non potevano essere osservati essendo l'attenzione rivolta a percezioni troppo grossolane.

2 - La suggestione dei «Gesti Tipici» e la percezione preconscia.

È ormai risaputo che dalla sola postura si possono dedurre una serie di informazioni che riguardano la vita interiore di un individuo, la sua collocazione sociale e spesso le sue intenzioni.
«Il modo in cui un individuo tratta gli altri ed è trattato dagli altri esprime e sottintende una definizione dell'individuo stesso, definizione che viene insieme espressa e sottintesa dalla scena sociale in cui ha luogo il rapporto... Il punto di riferimento fondamentale - osserva Erving Goffman (1975) nel suo brillante saggio sulla *pazzia del posto* - è qui un codice sottinteso, comprensibile soltanto ad un esperto del comportamento e non concetti e immagini che esistono già nella mente della gente».
La comunicazione di questo tipo è dunque generalmente inconscia, ma proprio per questo meno controllabile e più efficace. Le posture impositive dei personaggi politici per esempio, o quelle minacciose dell'autorità aggressiva, esprimono suggestioni così radicate nel profondo della psiche, che possono essere percepite ad un livello emotivo inconscio, prima che la coscienza possa operare il suo intervento censorio, prima che il messaggio subisca le modifiche dell'interpretazione razionale.
Accanto ad una percezione vigile orientata dalla volontà e dalla ragione, esiste una percezione latente, costantemente attiva a livello inconscio, sensibile ad un diverso livello d'esperienza e affidata ad un linguaggio autonomo, arcaico.
Il linguaggio della «sagoma» e della «mole» nel fenomeno dell'imprinting è stato studiato dalla psicologia sperimentale e riconosciuto come l'elemento determinante di un codice istintuale che permette al neonato di riconoscere visivamente la madre (Dixon 1968). Si può supporre che tale linguaggio permanga nell'adulto e che sia correlato con l'emozione. «Chiameremo emozione una brusca caduta della coscienza nel magico. O, se si preferisce, c'è emozione quando il mondo degli utensili svanisce improvvisamente e il mondo magico compare al suo posto», afferma Sartre (1962) e aggiunge: «L'emozione non è un accidente, è un modo di esistenza della coscienza». Questo modo di esistenza di cui parla Sartre, mi sembra particolarmente correlato con l'esperienza del sogno.
Alcuni elementi della percezione istintuale possono infatti essere individuati nelle immagini oniriche riguardanti avvenimenti accaduti durante il giorno, ai quali non era stata prestata attenzione (Fisher1954, Freud 1938, Barber 1962).
Questi elementi si inseriscono nel vissuto individuale ad un livello preconscio, in uno spazio marginale in cui l'attenzione non è concentrata direttamente sull'oggetto essendo occupata altrove.
Nel 1963, in una mostra alla galleria La Tartaruga di Roma, avevo esposto una serie di quadri di dimensione gigantesca in cui era riprodotta in vermciatura nera, la sagoma di alcuni personaggi politici dell'epoca, còlti nei loro atteggiamenti tipici.(fig. 2).
Le immagini erano trasportate meccanicamente dalla cronaca e di esse veniva inquadrato soltanto un particolare caratteristico, che, debitamente ingrandito, suggeriva idee di autorità facilmente assorbibili a livello preconscio, ma che, ad uno sguardo analitico, non fornivano alcuno stimolo di particolare interesse.
L'eccezionale efficacia suggestiva di queste immagini fu confermata dal fatto che una percentuale significativa di visitatori mi confessarono, nei giorni seguenti, di aver rivisto in sogno le immagini

dei quadri esposti nella mostra.
Come ha riconosciuto Vivaldi (1965), queste opere «ebbero un considerevole effetto di shock sulla giovane pittura romana», ma il loro interesse risiedeva soprattutto nella loro potenza psicoattiva, piuttosto che in opinabili relazioni con il fenomeno della Pop-Art.

3 - Elusione della ragione e «situazioni d'emergenza».

Alcune tecniche sciamanistiche di induzione di trance, contemplano un elemento improvviso di sorpresa che, annullando i riferimenti abituali, spinge lo stregone in un paradosso psicologico nel quale la ragione è elusa e il mondo onirico-allucinatorio insorge al suo posto. In questo mondo lo stregone riceve i poteri magici e la conoscenza extrasensoriale. In questo mondo extrarazionale gli è conferita la capacità di sciamanizzare.
«La modificazione della sensibilità, ottenuta spontaneamente attraverso *l'esperienza di un avvenimento insolito,* è cercata laboriosamente durante il periodo di apprendistato da quelli che perseguono il possesso del dono sciamanico»" (Eliade 1976, corsivo mio).
De Martino ha osservato «una singolare condizione psichica in cui spesso cadono gli indigeni... in questa condizione, che subentra in occasione di una emozione o anche soltanto di *qualche cosa che sorprende,* il soggetto è esposto a tutte le suggestioni possibili» (De Martino 1973, corsivo mio).
La tecnica della sorpresa per eludere la ragione è stata ampiamente teorizzata dalle avanguardie storiche ed è presente sotto forma di inganno sensoriale nell'arte di tutte le epoche, essa ha lo scopo di interrompere lo stato di coscienza abituale e di introdurre l'osservatore in un mondo allucinatorio, nel quale gli sarà rivelato un messaggio intraducibile nei termini del linguaggio profano.
L'attivazione di questo stato di coscienza delinea generalmente il terreno dell'arte, della suggestione, dell'ipnosi. In un'intervista con M. Volpi (1972) dichiarai: «Il mio lavoro consiste nella ricerca di strumenti adatti a provocare un comportamento significativo del pubblico o di individui determinati. Tale comportamento non è conservabile, né commerciabile; è irripetibile, imprevedibile, anormale rispetto all'uniformità automatica delle aspettative ...».
Nel 1968 avevo progettato una sfera capace di rotolare sul pavimento, che però, qualora veniva spostata da una certa posizione nella quale, come per caso, si trovava a giacere, emetteva un suono di sirena d'allarme insopportabile. Questo suono non smetteva finché, per tentativi casuali, non si fosse riportata la sfera nella precisa posizione di partenza (fig. 3). La realizzazione materiale dell'oggetto fu terminata nel 1969 ed esposta alla galleria La Salita di Roma, poi nello stesso anno alla Biennale di Parigi, nel 1970 sette di queste sfere furono esposte alla Biennale di Venezia. Sia a Parigi che a Venezia l'effetto fu strabiliante: esse provocarono nei visitatori un comportamento insolito, molto primitivo e acritico, subito rimosso. Tuttavia per un certo periodo gli spettatori furono costretti ad agire al di fuori delle aspettative e degli schemi di previsione appresi, furono costretti a mettere in atto un comportamento d'emergenza in cui la «realtà» non era più distinguibile dalla *finzione artistica*. Lo scacco delle aspettative razionali fondate su comportamenti sociali stereotipati, aveva introdotto i visitatori in un mondo irreale, alterato, per uscire dal quale era necessario un comportamento estetico spontaneo, uno sforzo creativo personale.
La ripetizione di compiti ossessivi che amplifica gli errori spontanei (Monocromi 1960), l'involontaria induzione di sogni ottenuta per ostensione di immagini psicoattive (Gesti Tipici 1963) e le indagini sul comportamento d'emergenza (Sfera con Sirena 1979), mi condussero allo studio sempre più specifico delle strade percorse dalla coscienza nei momenti di interruzione dell'aspettativa convenzionale, cioè allo studio dei processi di comunicazione extracosciente in tutte le sue conseguenze psicologiche e perfino parapsicologiche. Gli stati di trance e di sogno, sia spontanei che indotti con artifici, venivano ad occupare un interesse sempre più centrale nella problematica dell'arte.

4-Il superamento della «finzione».

Dalla notte dei tempi, il problema della distinzione fra illusione e realtà, si è scatenato in modo sempre più complesso e contraddittorio.
Husserl, per esempio, nelle *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica,* esprime questa opinione: «… si può dire che la finzione è l'elemento vitale della fenomenologia, come di tutte le scienze eidetiche, che la finzione è la sorgente da cui la conoscenza delle "verità eterne" trae il suo nutrimento» (Husserl 1950).
L'arte è spesso, da Platone in poi, ritenuta una finzione o un'illusione rispetto alla realtà convenzionale, essendone una copia o una rappresentazione.
Simmetricamente si può dire che la vera realtà è proprio l'arte, mentre la natura è un'illusione. Secondo Aldrich l'arte «... non è certamente uno specchio tenuto alzato davanti alla natura tanto per averne un'immagine», ma una specie di veicolo di trasfigurazione, che mostra una verità più sottile, più profonda (Aldrich 1970). Per superare il problema della finzione estetica, nel 1970 proposi un *Progetto di morte per avvelenamento,* per la realizzazione del quale erano forniti gli strumenti essenziali. Una persona che per qualsiasi motivo avesse assunto il veleno contenuto in un flacone sigillato, avrebbe eseguito il progetto.
Accanto al flacone di veleno c'era una busta, anch'essa sigillata, che nessuno doveva aprire fino a quando la morte della persona che aveva eseguito il progetto non fosse stata accertata (fig. 4).
John Dewey aveva teorizzato la possibilità di un'arte come esperienza, unificando finzione e realtà, creazione e contemplazione. Senza alcun distacco critico della coscienza egli credeva possibile un'esperienza senza illusione, che coinvolgeva interamente l'uomo, senza distinzione fra l'agire e il percepire (Dewey 1934).
L'esperienza estetica di Dewey descriveva un atteggiamento fortemente impegnato e concentrato in un compito, ma, secondo me, anche questo poteva costituire una finzione, un'illusione. Chi si concentra intensamente in un compito può fingere che quel compito sia importantissimo, evitandone altri più difficili.
Per superare il problema della finzione dell'arte bisognava contemporaneamente superare il problema della finzione nella vita. Il potere del veleno garantiva l'autenticità dell'esperienza di morte per mancanza di alternative: nulla poteva essere più autentico della morte, perché ogni altra esperienza era annullata. Tuttavia anche la morte potrebbe essere scelta per evitare compiti più difficili.

5- Ipnosi e parapsicologia.

L'ipnosi secondo Servadio (1966), mentre da una parte eccita la fantasia e lo stupore, «dall'altra, dimostrando la possibilità per una mente normale di diventare strumento passivo di forze psichiche incontrollabili, provoca una reazione di difesa e di rimozione, specialmente quando raggiunge la comparsa di fenomeni estremamente conturbanti come quelli parapsicologici».
Il rapporto strettissimo che può essere individuato fra ipnosi e fenomeni parapsicologici è stato dimostrato attraverso esperienze specifiche. Nei *Concerti* da me composti fra il 1971 e il 1975, (fig. 5), erano già presenti alcuni problemi riguardanti la comunicazione extrasensoriale (Concerto criptoscopico,1973; Progetto R73TT, 1973), che pero non mi è possibile trattare in questa sede. Neanche tratterò degli esperimenti da me condotti sulla genesi del caso fa vorevole e sui fattori mentali che possono incidere nella sua formazione. Rimando questi argomenti a prossime pubblicazioni.
Qui mi basta accennare che già Rhine (1947) aveva condotto esperimenti dai quali fu possibile rilevare che la caduta dei dadi non è sempre in accordo con le leggi statistiche, ma alcune persone riescono a farla deviare significativamente dalla media.
Rizl riuscì ad allenare alcune persone per mezzo dell'ipnosi, ottenendo rìsultati apprezzabili; queste persone in stato di trance ipnotica riuscivano a leggere l'ora segnata casualmente da un orologio inaccessibile al loro sguardo (Rizl 1962).

6 - Il sogno ipnotico catartico.

La teoria di Freud, che il sogno sia un appagamento di desideri rimossi, non è più completamente condivisa. Angel Garma (1974) crede che «colui che sogna è una persona molto spaventata di fronte a contenuti penosi precedentemente rimossi, che non può ulteriormente rimuovere per il fatto di essere addormentata, e che cercano di invadere la sua mente».
Il disaccordo potrebbe essere solo apparente, ma quello che sembra certo è che il sogno ripercorre i fatti più importanti della vita affettiva e traduce simbolicamente i residui dell'esperienza interiore. «Ciò che compare mascherato nel contenuto manifesto dei sogni costituisce una parte ìmportante del modo di essere più profondo dell'individuo, ciò che si potrebbe chiamare la verità interna che determina tutti i suoi comportamenti».
D'altro canto questa verità interna interviene nella formazione del sogno in seguito agli stimoli della vita da svegli che hanno particolarmente impressionato la psiche. Freud, nella sua teoria dei *residui* discute in questi termini: «I residui del giorno precedente che danno origine ai sogni, sono i residui del grande interesse della vita da svegli. Se le parole del medico e gli stimoli che egli ha prodotto sono stati importanti per il paziente, essi possono entrare in tutto ciò che costituisce il residuo e possono agire come stimoli della mente nella formazione del sogno, proprio come altri interessi di valore affettivo scatenati il giorno prima e non esauriti» (Freud 1938).
In stato di trance ipnotica è possibile intervenire nella formazione del sogno inducendo direttamente le immagini o dando un ordine postipnotico affinchè esse vengano sognate durante il sonno normale, dopo il risveglio dalla trance ipnotica.
L'ipnosi medica ha tentato di far luce su questi processi ed è sorta in proposito un'abbondante letteratura scientifica riguardante il cosidetto "sogno ipnotico".
«La risposta di un soggetto che è stato esposto ad un processo di induzione ipnotica e viene invitato a fare un sogno mentre è ancora sotto l'influenza ipnotica, è stata chiamata sogno ipnotico» (Campbell 1974).
L'argomento del sogno ipnotico può essere circoscritto o lasciato alla spontaneità del sognatore, ma finora i risultati più importanti sono stati ottenuti dai ricercatori che si sono occupati del sogno catartico.
Robert Desoille, col suo famoso metodo del *Sogno da svegli guidato,* riusciva ad operare una sorta di catarsi mescolando l'ipnosi e la psicoanalisi.
Il suo metodo era basato sull'induzione di sogni arcaici o sogni modello, ma senza raggiungere uno stato profondo di ipnosi. Egli guidava con le sue parole il sogno dei suoi pazienti sottoposti ad una piccola trance ipnagogica.
Da immagini molto semplici, generalmente simboli sessuali come una spada o un vaso, il sogno da svegli evocava un mondo sempre più interessante e complesso, ma la medicina più attiva erano i suggerimenti di elevazione e di volo (Desoille 1974).
Il significato delle mitologie ascensionali e di "volo magico" è studiato dall'antropologia e dalla storia delle religioni. Queste discipline sono riuscite a mettere in evidenza i significati profondi delle mitologie, scoprendo l'origine comune di esse nella rivelazione di un avvenimento primordiale o nello svelamento di un mistero. Mircea Eliade ci dice che «…si è potuto dimo strare che esiste continuità tra gli universi onirico e mitologico, proprio come vi è equiparazione fra le figure e gli avvenimenti dei miti e i personaggi e gli avvenimenti dei sogni» (Eliade 1976).
Lo stesso Eliade, riferendosi all'esperienza psicoanalitica di Desoille, riconosce che «…si ottengono guarigioni psichiche rianimando con l'immaginazione attiva certi simboli che comprendono nella loro struttura l'idea di passaggio" e di "mutamento ontologico"... Potremmo perciò dire che la semplice ripetizione di certi simboli ... mediante l'immaginazione attiva, sfocia in un miglioramento psichico e conduce infine alla guarigione».

7 - *Produzione di immagini in stato di trance ipnotica.*

Ho cercato finora di mettere in luce, per brevi accenni, alcune costanti che hanno accompagnato la mia ricerca fin dagli inizi: l'accumulazione di errori involontari nell'esecuzione di compiti monotoni e ripetitivi, come tecnica di amplificazione di un mondo soggettivo inconscio; lo studio della suggestione come forma di comunicazione metalinguistica; lo spazio della "percezione distratta" o "preconscia" come fessura nella quale introdurre il materiale-stimolo per la produzione di stati di coscienza adatti allo sviluppo della creatività; i processi di deformazione della percezione di una "realtà oggettiva" vissuti soggettivamente dall'interno e non come "finzione estetica"; l'analogia fra il mondo estetico e quello onirico; la stimolazione di comportamenti creativi caratteristici delle situazioni d'emergenza; ho infine indicato nell'ipnosi una tecnica capace di allargare le maglie della percezione razionale e quindi capace di introdurre un individuo nel mondo estetico-emotivo in cui può sviluppare le sue capacità creative elaborando immagini-stimolo indotte dall'esterno.
Il mio interesse in questi ultimi anni si è rivolto allo studio dei processi creativi con particolare riguardo alla trasformazione delle immagini-stimolo indotte in stato di trance ipnotica, fino alla formazione del *sogno ipnotico* e dell'allucinazione omrica.
In questo studio ho seguito sperimentalmente i percorsi che, attraverso una involontaria ed inevitabile accumulazione di errori caratteristici, conducono l'individuo progressivamente fuori del "normale" giudizio di realtà oggettiva, verso il mondo estetico-emotivo, vissuto naturalmente nel sogno.
Il carattere essenzialmente artistico dei miei esperimenti è rivelato, in contrasto allo scopo restrittivamente curativo della medicina, dall'ampiezza storico-culturale che investe la catarsi estetica. Infatti, le catene di errori soggettivi che spalancano le porte del sogno, possono formare una mitologia inconscia, comune ad un intero periodo storico e condivisa da un'intera cultura. Le immagini-stimolo da me indotte sono astrazioni di mitologie comuni a tutte le culture, sono sogni-modello estremamente semplificati. Tali sogni-modello vengono suggeriti dalla mia voce registrata in cassette per magnetofono, subito dopo l'induzione della trance ipnotica (fig. 6).
Per illustrare con maggiore efficacia questi esperimenti, riporterò alcuni stralci tratti dai verbali delle sedute settimanali che teniamo al Centro Studi Jartrakor; per mezzo di queste sedute è stato possibile verificare una vasta mole di ipotesi che mi hanno permesso di selezionare alcuni modelli definitivi, che io considero il mio attuale lavoro artistico.
Qui di seguito riporto qualche frammento delle dichiarazioni che alcune persone hanno rilasciato in seguito all'induzione dell'immagine di uno specchio, nel quale avrebbero visto sé stessi, la propria *vera immagine*, senza riconoscersi. Una donna ha riferito:
«Avevo paura di guardarmi allo specchio, come se potessi vedere qualcosa così brutta, così terrificante, che non avevo il coraggio di guardarla. Poi per un attimo ho visto una torta bianca al centro della quale c'era un pene eretto, come se fosse una candelina per il primo compleanno. Al posto del glande c'era una fiamma».
Il tono di altri racconti è ugualmente assurdo: «Quando mi sono guardata allo specchio ho visto un'ape, era un'immagine piacevole». Oppure: «La mia immagine allo specchio era quella di una scrofa e di una lupa». E ancora: «Quando mi sono guardato allo specchio non mi sono visto, forse ero diventato trasparente, ma dietro di me c'era un enorme lombrico, con un bitorzolo al posto della testa, il tutto formava il naso di una faccia».
In seguito all'induzione di elevarsi fino ad un luogo dal quale sarebbe stato possibile osservare una scena del futuro, sono state fatte queste esperienze:
«Una sensazione che non ho mai provato prima: stavo volando velocemente verso l'alto, come se qualcosa mi sollevasse in senso verticale, il corpo era immobile e percorreva un tunnel. Io guardavo verso il basso che era buio. Mentre venivo trasportata verso l'alto a grande velocità, mi vedevo nello stesso tempo inchiodata a terra».
«Una donna con una tunica celeste camminava su una strada in salita senza poggiare i piedi, sollevata leggermente da terra. Un uomo arrancava dietro di lei, sembrava un animale. Prima l'immagine della donna mi faceva rabbia, poi quella donna ero io e l'immagine è diventata estremamente piacevole».
Ho citato qui soltanto qualche immagine, ma in genere i sogni sono molto lunghi e complessi.
La vivezza e la complessità di questi sogni contrasta con quanto pubblicato in generale sul sogno

ipnotico, che ad altri sperimentatori risulta molto inferiore come complessità e vivezza ai sogni notturni. Citerò, per concludere questa mia breve relazione, un esempio caratteristico che illustra la complessità di alcuni sogni, tralasciando per ora qualsiasi valutazione sui contenuti.
«La montagna era bianca e in cima c'era un uccello; prima sembrava un piccione, poi diventava un'aquila. Sul becco dell'aquila c'erano due gocce, una di esse era una goccia di luce che è caduta in linea retta proprio al centro della mia testa. All'inizio ho avuto una sensazione di vortice, mi sembrava di pencolare verso destra, poi come delle onde che mi risucchiavano. Dal mio corpo è uscito un altro corpo trasparente che poteva vedere un animale che stava dietro le mie spalle. Prima, per quanto mi girassi, non riuscivo a vederlo. Era un gattone con grandi occhi di specchio, dentro i quali c'era un teschio fosforescente".
Nel panorama delle ricerche attuali sul sogno e sul sogno ipnotico, le nostre ricerche, pur tenendo conto delle conoscenze raggiunte sul terreno della psicologia sperimentale, della psicoanalisi e dell'ipnosi medica, pur utilizzando tecnologie sofisticate per mettere in luce variabili altrimenti inaccessibili, si situano essenzialmente sul piano estetico e mirano alla produzione di opere d'arte. Ciò in virtù della particolare ampiezza del nostro concetto di guarigione che investe l'intero gruppo sociale e l'intera cultura piuttosto che restringersi al singolo individuo "malato", o alla definizione di specifiche sintomatologie. Inoltre il nostro studio dei processi di formazione dell'immaginazione onirica va inquadrato nel più ampio problema della creatività.

Bibliografia

Aldrich V. C., (1970) *Filosofia dell'Arte,* Il Mulino.
Barber Th. X., (1962) *Toward a Theory of Hypnotic Behavior: The Hypnotically Induced Dream,* J. Nerv. Ment. Dis. 135: 206-21.
Barber Th. X., (1972) *Ipnosi un approccio scientifico,* Astrolabio.
Barber Th. X., Spanos N. P., Chaves J. F., (1974) *Hypnosis Imagination and Hurnan Potentialites,* Pergamon Press, New York.
Campbell Walker P., (1974) *The Hypnotic Dream: A Reconceptualization,* The Amer. J. Clin. Hypn. 16 (4): 246-55, April.
De Martino E., (1973) *Il mondo magico,* Boringhieri.
Desoille R., (1974) *Teoria e pratica del sogno da svegli guidato,* Astrolabio.
Dewey J., (1967) *Art as Experience,* New York, Milton, BaId & Co., 1934; trad. it. La Nuova Italia.
Dixon N. F., (1968) *Le origini della percezione,* da *Nuovi Orizzonti della Psicologia a* cura di M. Foss, Boringhieri.
EIiade M., (1976) *Miti sogni e misteri,* Rusconi.
Eliade, M., (1976) *Trattato di Storia delle Religioni*. Boringhieri, Torino.
Fisher Ch., (1953) *Studies on the Nature of Suggestion. Part. I. Experimental Induction of Dreams*, J. Amer. Psychoanal. Ass. 1:222.
Fisher Ch., (1954) *Dream and Perception. The Role of Preconscious and Primary Modes of Perception in Dream Formation,* J. Amer. Psychoanal. Ass. 2:398.
Fisher Ch, (1956) *Dreams, Images and Perception: A Study of Unconscious - Preconscious Relationships,* J. Amer. Psychoanal. Ass. 4:5.
Fisher Ch., (1957) *A Study of the Preliminary Stages of the Construction of Dreams and Images,* J. Amer. Psychoanal. Ass., 5:5.
Fisher Ch., Paul I. H., (1959) *The Effect of Visual Subliminary Stimulation on Images and Dreams,* J. Amer. Psycoanal. Ass. 7:35.
Freud S., (1938) *GeneraI Introduction to Psycoanalysis,* Doubieday, Garden City, New York, 1953.
Garma A., (1974) *Nuovi studi sul sogno.* Aatròiabio.
Goffman E., (1975) *La pazzia del 'posto',* in: *Crimini di pace* (AAVV.), Einaudi.
Granone F., (1972) *Trattato di Ipnosi,* Boringhieri.
Gusinde M., (1937) *The Feuerlond-Indianer,* voi. Il, Modling.

Husserl E., (1950) *Idee per una fenomenologid pura e per una filosofia fenomenologica.* Torino.
Krippner S., (1973) *Sogni indotti ipnoticamen te,* in: AAVV., *Aspetti scientifici della parapsicologia, a* cura di Cavanna R., Boringhieri.
Lombardo S., (1972) in *Futuri bili* n. 42-43, pagg. 116-17, Roma.
Lombardo S, (1975) *Arte e Ricerca,* ed. Jartrakor, Roma, 1975.
Ponente N., Lombardo S., (1974) *Sergio Lombardo.* Di Maggio Editore. Milano.
Rhine J. B., (1947) *The Reach of the Mind,* New York.
Rhodes R., (1966) *Manuale di Ipnotismo,* Astrolabio.
Riz1 M., (1962) *Training the Psi Faculty by Hypnosis,* Journ. Soc. for Rea..
Rosai E. L., (1972) *Dreams and the Oro u'th of Personality,* Pergamon Presa, New York.
Rosai E. L., (1973) *Psychological Shocks and creative Moments in Psychotherapy,* The Amer. J. Clin. Hypn. 16(1>: 9-22, July.
Sartre J. P., (1962) *Idee per una teoria delle emozioni,* Bompiani.
Schofield L. J., Platoni K., (1976) *Manipulation of Visuai Imagery Under Various Hypnosis Conditions,* The Amer. J. Clin. Hypn. 18(3): 191-99.
Servadio E., (1966) *Ipnosi e parapsicologia,* Rasa. Ipnoai Med. Psicoaom., Suppi. Minerva Med. 57:3633-39.
Spanos N., Ham M. W., (1975) *Involvement in Suggestion-Related Imaginings and the 'Hypnotic Dream',* The Amer. J. Clin. Hypn. 18(1): 43-51, July.
Stoya J. M., (1965) *Posthypnotically Suggested Dreams and the Sleep Cycle,* Arch. Gen. Psychia, 12: 287-94, March.
Vivaidi C., (1965) in *Colloge* n. 5, 1 settembre.