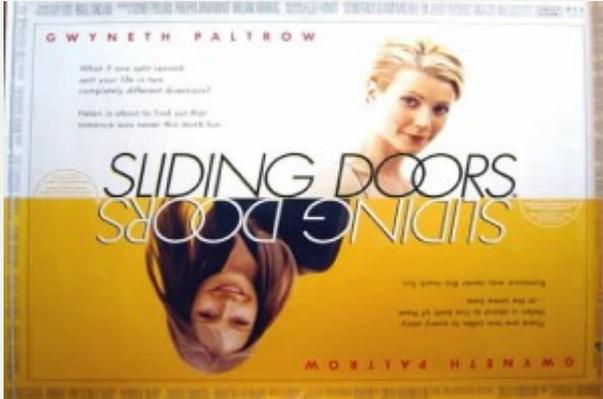


“Sliding Doors” e i mondi possibili

Category: Cinema e tv,Disseminazioni,Psicologia & psicoterapia
scritto da massimo giuliani | 13 Marzo 2024



Salta fuori dalla notte dei tempi questo articolo che spedii a **Psiconline** nel 2001. Era la tesina che avevo scritto per il secondo anno della specializzazione, la mandai per partecipare ad un concorso indetto dal sito per articoli scientifico divulgativi. Si piazzò benino ma non ricordo i dettagli. Mi pare sparito dalla rete (su Psiconline non lo vedo più) per cui lo salvo qua.

A rileggerlo oggi contiene delle ingenuità (qualche confusione intorno al costruttivismo e un finale nel quale oggi non mi riconosco tanto), ma ricordo con molto piacere che mi buttai in una ricerca su un cinema che girava intorno al “pensiero al congiuntivo”; per usare l’espressione di Bruner: *Sliding Doors* di Peter Howitt, lo splendido *Lola corre* di Tom Tykwer, *Stefano Quantestorie* di Maurizio Nichetti, *Somoking* e *No Smoking* di Alain Resnais e *La doppia vita di Veronica* di Krzysztof Kieslowski. Ricordo la scoperta di una videoteca fornitissima che era praticamente un antro fuori dal tempo, roba da Indiana Jones del VHS.

Tutto questo fu innescato dalla lettura e dallo studio del libro *I tempi del tempo*, di Luigi Boscolo e Paolo Bertrando, un saggio robusto e molto affascinante su tempo e psicoterapia.

0. Intro

“...Chi siamo? Da dove veniamo? Dove stiamo andando?
Come facciamo a sapere quello che crediamo di sapere? Soprattutto:
perché crediamo?”

Innumerevoli domande che cercano una risposta;
una risposta che genera una nuova domanda.

E la risposta successiva di nuovo un'altra domanda, e così via. E così via.

Ma – in fondo – non è sempre la stessa domanda.

E non è sempre la stessa risposta”.

(“Lola corre”)

Cosa ha a che fare “Sliding Doors” con la selezione naturale? E l’arte con il congiuntivo? E la carica elettrica del protone con il narrare storie? E **cos’è che lega tutte queste cose con la psicoterapia?**

Cos’è quella cosa che gli psicologi chiamano “Sé”? Una “sostanza” data ed immutabile o la coesistenza di una molteplicità di descrizioni e narrazioni? E cos’è il tempo? È qualcosa che si muove o piuttosto un paesaggio nel quale siamo noi a muoverci?

0.1. Narrazione e autoreferenzialità

Siamo abituati a vedere le cose che ci circondano come oggetti che esistono “là fuori”, e la conoscenza di essi come una specie di “registrazione” fedele, o un’immagine fotografica di quanto “là fuori” accade.

Proviamo a pensare per un attimo che tutto ciò sia – come dire? – una utile convenzione. Facciamo che ciò che chiamiamo “realtà oggettiva” sia qualcosa che di volta in volta costruiamo, e che non sia tanto importante capire com’è per davvero, ma piuttosto quale sia il modo più utile di raccontarcela. D’altra parte, il mondo di cui parliamo è quello stesso mondo in cui siamo immersi fino al collo: e guardarlo vuol dire in un certo senso guardare noi che lo guardiamo. È quel vertiginoso circolo vizioso che chiamiamo “autoreferenzialità”: se le cose stanno così, pensare di avere un’idea “oggettiva” del mondo sarebbe altrettanto illusorio che credere di avere una conoscenza “oggettiva” di noi stessi, di poterci insomma osservare “dall’esterno”.

Immaginiamoci, allora, nel momento in cui guardiamo i nostri amici, la natura, il tempo, i sentimenti, i semafori e i campanili, un po’ meno “fotografi” e un po’ più “poeti” – lo so, lo so che i più abili e sensibili tra i fotografi sanno raggiungere vette espressive che ci piace chiamare “arte” o “poesia”; ma mi servo di questa rozza distinzione per farmi meglio comprendere...- .

Come se, in un certo senso, ogni volta che pensiamo di “scoprire” qualcosa del mondo, in realtà lo “inventassimo” un po’; come se il mondo che “inventiamo”, o che “costruiamo”, fosse non l’unico mondo realmente esistente, ma soltanto “uno dei mondi possibili”.

Proviamo, per un po’, a guardare le cose da questa prospettiva. Non vi chiedo di crederci: vi propongo semplicemente di assumerla provvisoriamente – per il tempo di quest’articolo – come un punto di vista. Uno dei tanti possibili, intendo.

È il punto di vista che chiamiamo abitualmente “costruttivista”, che si ricollega al pensiero “postmoderno” – chi volesse saperne di più, può iniziare da Chiurazzi, 1999, e dall’articolo di Bertrando, 1998.

Questo articolo seguirà il filo delle mie riflessioni – talvolta in ordine coerente; più spesso, temo, alquanto sparpagliate...- su come queste idee abbiano portato alla psicoterapia ora idee nuove, ora nuovi modi di designare cose vecchie, o almeno abbastanza familiari.

Parto dal presupposto di Nelson Goodman (1968; v. anche Bruner, 1986) che scienza ed arte sono due sistemi di costruzione del mondo. E che può essere interessante, prima ancora che operare distinzioni, metterne in luce le caratteristiche comuni.

Parto soprattutto dall'assunto che entrambe, arte e scienza – psicologica nel caso nostro – abbiano in questo momento a cuore le stesse domande e siano ugualmente assillate dalla preoccupazione dell'autoreferenzialità: come costruiamo quello che abbiamo intorno e che chiamiamo "realtà"? Vale a dire: come l'artista crea la realtà poetica – dal greco = "fare", "creare", in un senso concreto e materiale che ha poco a che fare con l'incorporeità che comunemente attribuiamo all'arte poetica -? In che modo l'uomo costruisce la sua realtà quotidiana conferendogli quelle caratteristiche di costanza e coerenza che la rendono attendibile e, in buona misura, affidabile? Cos'è che non ha funzionato, quando ci accorgiamo che arte e scienza – ma soprattutto la nostra vita di tutti i giorni – perdono la propria capacità di essere creative e aperte alla novità?

Prenderò spunto da alcuni film – qualcuno di successo, altri un po' meno noti -, da alcuni dei quali ho tratto tutte le citazioni sparpagliate tra i capitoli di questo scritto. Lo farò attribuendo agli autori intendimenti che non sono sicuro esistessero originariamente nella loro testa. Diciamo che accetterò il rischio di attribuir loro arbitrariamente delle intenzioni che potrebbero essere soltanto mie – anche se questa dichiarazione non mi solleva dalla responsabilità di fare in modo che siano quantomeno plausibili... -. Come dire: facciamo che proprio di questo volessero parlare.

Il che, se diamo un'occhiata in giro, è tutt'altro che inverosimile. Che la creazione artistica – tutta la creazione artistica, suppongo, dalla musica al cinema, dalla pittura alla letteratura – sia percorsa, da qualche decennio, da preoccupazioni e questioni nuove rispetto al passato, ce lo spiega Breuer (1981). Il mondo rappresentato nella letteratura, dice Breuer, è per sua natura fittizio; se si aggiunge, secondo la teoria costruttivista, che il mondo "reale" è anch'esso "inventato", allora la realtà rappresentata nella letteratura è caratterizzata da un "doppio livello di finzione". La letteratura diventa dunque autoreferenziale: ciò è evidente in molta letteratura degli ultimi decenni, che non si limita più a narrare ingenuamente e che sceglie di riflettere sui procedimenti poetici e sul processo stesso del creare quella "finzione nella finzione" che è l'arte.

Come dire che il procedimento poetico sempre più spesso, da qualche tempo in qua, ha come oggetto non persone, macchine, alberi o sentimenti, ma se stesso.

Non saprei dire quali siano le compromissioni dei registi Peter Howitt o Tom Tykwer o del grande Alain Resnais con il pensiero costruttivista, sebbene l'ossessione per la molteplicità e la diversificazione dei punti di vista – e, nel caso del cineasta tedesco, degli idiomi – lasci pensare quantomeno ad una certa sintonia con quelle premesse epistemologiche. Ad ogni modo qui parliamo, in un certo senso, di film che – oltre a raccontare una storia – paiono un'occasione per riflettere su come le storie nascono; su quelle biforcazioni che determinano quale strada prenderanno le storie – o il modo

di raccontarle: che è poi la stessa cosa -; su come vediamo la vita nel momento in cui smettiamo di pensare il tempo come una linea retta e lo immaginiamo piuttosto come un anello autoreferenziale; sul ruolo del "caso", e su quanto, in fondo, i meccanismi poetici del fabbricare le storie hanno in comune con la nostra attività poetica quotidiana, nella quale costruiamo la storia della nostra vita, i nostri sistemi di significato, le nostre relazioni col mondo e, in definitiva, la nostra identità.

0.1.1. Ringraziamenti

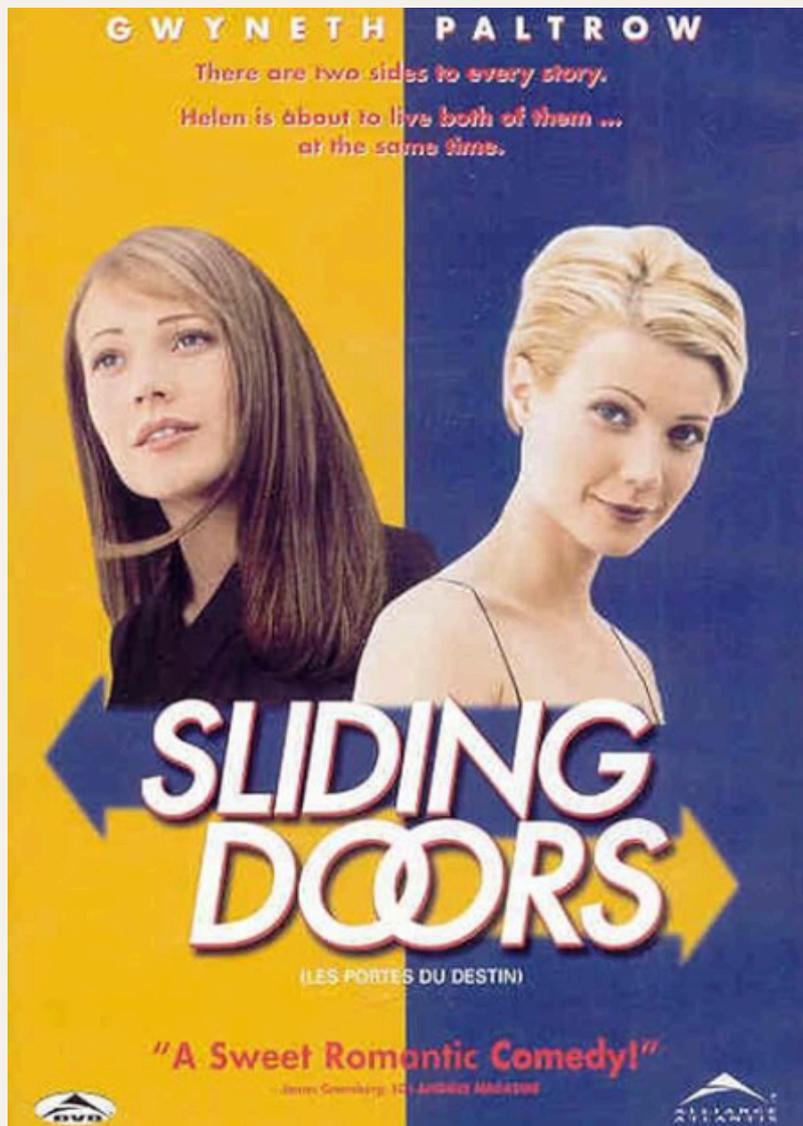
Prima di iniziare è opportuno che paghi alcuni debiti. Grazie al Dott. Paolo Bertrando, al Dott. Pietro Barbetta per le indicazioni bibliografiche e al Dott. Giuseppe Cersosimo del Centro Milanese di Terapia della Famiglia per i consigli.

Grazie al mio gruppo del corso di formazione e in particolare alla Dott.ssa Simona Porta.

Grazie ad Andrea Fusari e a Stefano Alghisi, che mi hanno aiutato a raccogliere alcune recensioni cinematografiche.

Ovviamente, con tutti costoro condivido solo il merito delle cose che in questo scritto funzionano. L'onere di svarioni, errori, sciocchezze, incongruenze me lo assumo tutto io.

1. Helen, Lola, Celia e Veronica



Helen, come tutte le mattine, saluta il suo fidanzato Jerry ed esce di casa. Jerry è uno scrittore in attesa della "grande occasione", e Helen lavora nelle pubbliche relazioni. Va ogni giorno a lavorare per permettere a Jerry di lavorare sul libro che dovrà fare di lui un autore affermato.

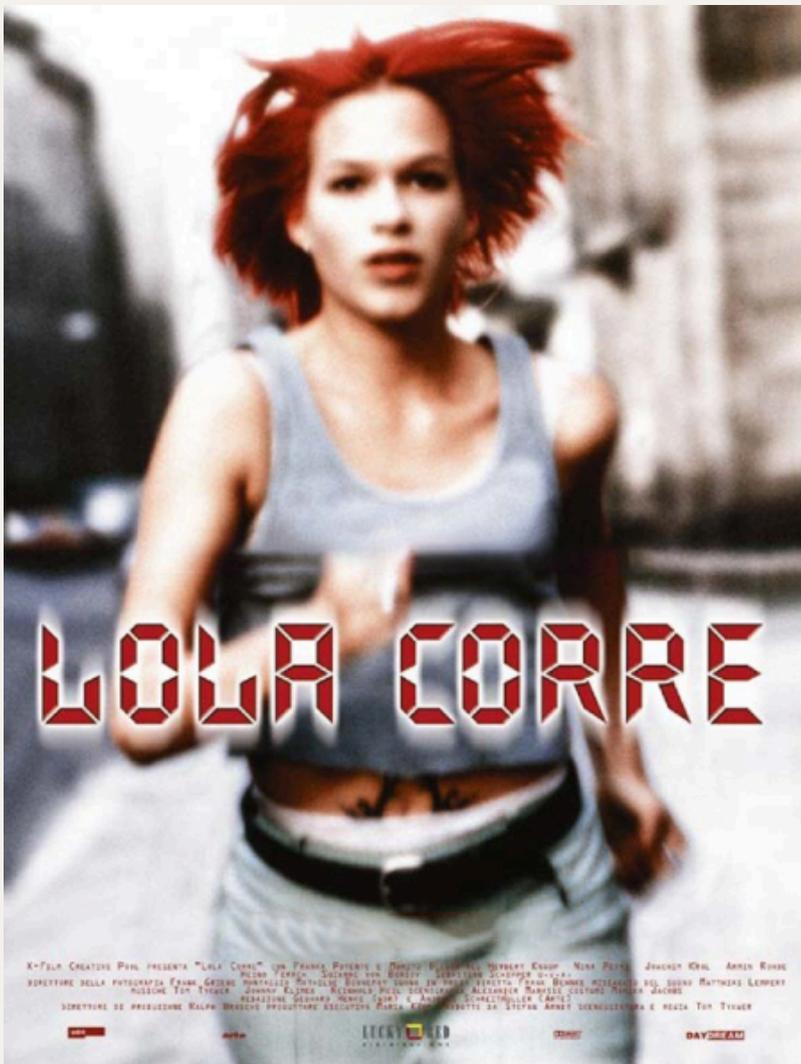
Ma quella mattina, giunta in ufficio, trova una sgradita sorpresa: il suo capo, con il quale da tempo aveva rapporti difficili, approfitta di una sua perdonabile leggerezza per licenziarla. È così che, qualche ora prima del solito, Helen torna a casa con dentro un misto di fallimento e di rabbia.

A questo punto quale direzione prenderebbe la storia se Helen – Gwyneth Paltrow – riuscisse a salire sul primo treno della metropolitana, tanto da tornare in tempo per sorprendere Jerry a letto con Lydia? E se invece arrivasse mentre la porta scorrevole del vagone si chiude e l'altoparlante annuncia che il convoglio successivo non passerà prima di alcune ore? Due sono le storie possibili di Helen: la prima è la storia di come una ragazza di Londra riesce, con l'aiuto di un'amica cara e dell'esuberanza discreta di James, un giovanotto conosciuto in metrò, a superare un momento doloroso; nella seconda, Helen scoprirà il tradimento soltanto dopo che Lydia, gelosa e adirata con Jerry che si ostina a non scegliere tra le due, l'avrà sottoposta ad una serie di perfide trappole.

È la trama di "Sliding Doors", il film del 1998 dell'inglese Peter Howitt.

Spostiamoci in Germania – il film è "Lola Corre" di Tom Tykwer, 1998 -. Lola, giovane ribelle berlinese dai capelli vermiglio acceso, di famiglia agiata – padre direttore di una grande banca, madre annoiata, depressa ed etilista – riceve una drammatica telefonata dal suo ragazzo Manni. Il giovane lavora per Ronnie, un losco trafficante d'auto, ed è in grave pericolo: ha dimenticato in un vagone della metropolitana i centomila marchi – frutto di una consegna andata a buon fine – che doveva recapitare al suo bieco datore di lavoro, e un barbone se n'è impossessato. Manni deve assolutamente ritrovare la somma entro venti minuti.

Lola si lancia in una folle corsa contro il tempo attraverso Berlino, per chiedere un prestito al padre e salvare la vita di Manni. Nella sua corsa incrocerà fugacemente alcuni personaggi e i loro destini: rapide sequenze di fotogrammi mostrano la direzione che la vita di ciascuno di loro seguirà.



Lola raggiunge suo padre, che sorprende nel suo ufficio della Deutsche Transfer Banke in una conversazione con la donna con la quale ha segretamente una relazione. Messa alla porta, Lola tenta quindi di raggiungere Manni prima che questi rapini un supermercato per procurarsi il denaro, ma arriverà tardi: Manni ha già la pistola puntata contro cassieri ed avventori. Cerca di aiutarlo nell'impresa, ma all'uscita li attende la polizia: Lola cade ferita a morte da un colpo di pistola. Stesa sul selciato, col sangue che le scorre dall'angolo della

bocca, dice con un filo di voce: “non voglio andarmene...”.

È così che la storia ricomincia dal momento preciso in cui termina la telefonata con Manni, fino ad un diverso epilogo – stavolta è Manni a morire, investito da un’ambulanza -, dopo il quale ricomincerà un’altra volta ancora, per portare al sorprendente lieto fine.

Tre diverse storie, tre combinazioni di eventi in cui un minimo scarto temporale – nella seconda storia, all’inizio della sua corsa, Lola cade per le scale; nella terza dovrà vedersela col cane del vicino... – determina spostamenti decisivi negli avvenimenti e nelle sorti dei personaggi che intrecceranno i loro destini a quello di Lola.

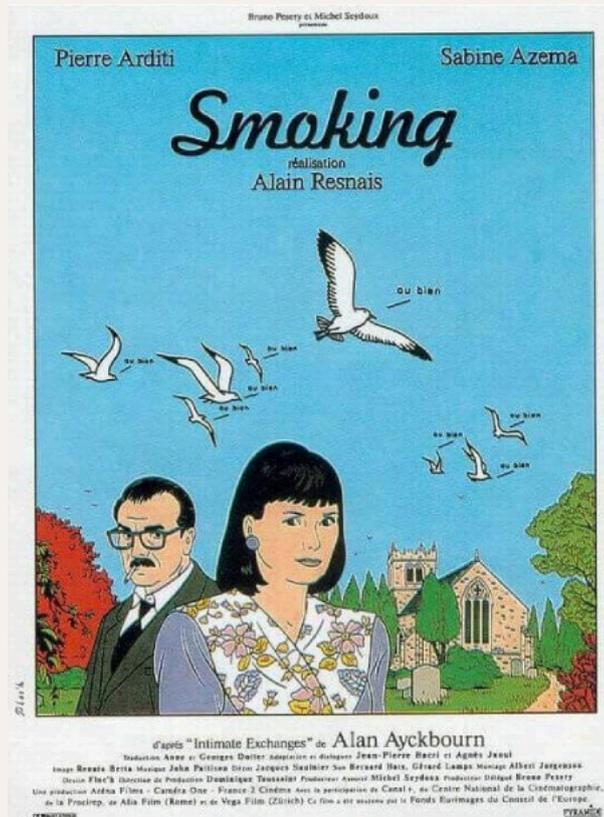
Cosa succederebbe se l’indisponente vicino di casa facesse lo sgambetto a Lola mentre questa si precipita per le scale? Cosa succederebbe se la ragazza arrivasse nell’ufficio del padre con un attimo di ritardo? E se incrociasse quel ciclista con un secondo di differenza? Se l’autista dell’ambulanza affiancasse la sua corsa soltanto un istante più tardi, se invece di frenare per tempo sfondasse la lastra di vetro trasportata dagli operai? Una varia umanità di tipi e di figure si intreccia alla corsa di Lola. Tutti schiavi della ripetitività tragica di uno script (Byng-Hall, 1995) troppo tenace per lasciar immaginare possibilità di cambiamento; tutti condannati a vivere come in un loop: il povero Manni, legato alla ripetitività e alla prevedibilità della sua vita, dipendente da alcune incrollabili certezze come la presenza di Lola – che però quel giorno rimane a piedi per un imprevisto, innescando la serie di vicende imprevedibili che seguiranno – e in fondo vittima di un automatismo ripetitivo come un riflesso condizionato: uscire dal vagone della metropolitana all’arrivo dei controllori; il padre di Lola, schiavo di un matrimonio ripetitivo ed insoddisfacente e di uno script che lo vede intrecciare relazioni con donne che hanno figli da altri; il barbone Norbert, incredulo quando nella ripetitività delle sue miserevoli giornate gli appare la sacca di Manni – presagio di chissà quali cambiamenti – sul sedile del metrò; gli impiegati della banca, che conducono la propria monotona esistenza su e giù per i corridoi o dietro gli sportelli dell’ufficio.

La musica techno marca il ritmo febbrile degli eventi. La cadenza della narrazione cinematografica si alterna al videoclip, il videogame al cartoon, il colore al bianco e nero, in un azzardato accostamento di sintassi e di linguaggi, in una “strategia espressiva multiversa”. I flashback, i flashforward, le sequenze in slow motion spezzano il tempo e intessono passato e presente, presente e futuro, realtà e possibilità.

È evidente l’analogia con “Sliding Doors”: ma, mentre in quello le due storie corrono parallele lungo sviluppi assolutamente dissimili, le “storie possibili” di Lola si differenziano inizialmente per dettagli microscopici, per poi divaricarsi sempre di più lungo il dispiegarsi degli eventi.

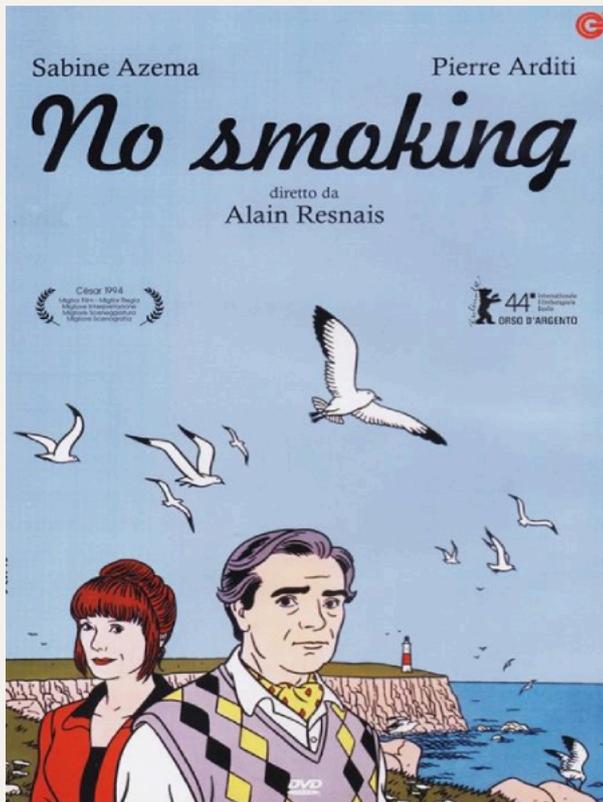
Qui le due storie alternative sono mostrate “in parallelo”, e non in successione come in “Lola corre”, e l’effetto è straniante e vertiginoso. Il dettaglio dell’acconciatura – la Helen prostrata dal tradimento decide, incoraggiata dall’amica Hanna, di lasciarsi il passato dietro le spalle, ed inizia rifacendosi i capelli – permette di distinguere le due “versioni”

della vicenda, che si dipanano contemporaneamente e si intersecano in più momenti.



Nel 1993 il regista francese Alain Resnais aveva addirittura tratto dal lavoro teatrale "Intimate exchanges" del commediografo britannico Alan Ayckbourn due film "speculari": "Smoking" e "No smoking". Vale a dire: che piega avrebbero preso le vite dei personaggi se quel giorno Celia Teasdale si fosse accesa quella sigaretta? E se invece avesse deciso di proseguire nelle sue faccende domestiche, lasciando il pacchetto di sigarette sul tavolo?

La monumentale commedia di Ayckbourn arrivava a sedici ore complessive. I due film di Resnais durano ciascuno due ore e un quarto: ciascuno dei due contiene un'ulteriore serie di "biforcazioni" dei destini dei singoli personaggi – mai più di due in scena, dal momento che sono interpretati tutti e nove da due soli attori! – immaginando con ironia e divertimento che cosa accadrà o potrebbe accadere cinque giorni, cinque settimane o cinque anni dopo: numerose soluzioni possibili per ciascuna delle due pellicole, in una specie di articolazione "ad albero" dei diversi mondi possibili. Celia avrà successo o si chiuderà in se stessa; lascerà suo marito – che sprofonderà nell'etilismo, o al contrario ne verrà fuori – o gli resterà vicina; forse avrà altri amori, o forse sarà rinchiusa in un ospedale psichiatrico e lascerà i suoi anni migliori alla depressione e alla "malattia".



C'è la casualità della vita, ma anche l'idea che la volontà o il coraggio possono determinare radicali modificazioni della storia di ciascuno. E c'è, come nei film precedenti, la consapevolezza che ciò che decidiamo della nostra vita ha ripercussioni sulle vite altrui – giacché le nostre storie sono tutte intrecciate in una rete interconnessa – sebbene prevedere la direzione di tali ripercussioni sia impossibile.

Coerentemente con la premessa del film, l'idea originaria di Resnais – sfumata per via di comprensibili norme di legge – era che la gente pagasse un solo biglietto per entrare nella multisala dov'erano proiettati ambedue e poi scegliesse a caso di andare a destra o a sinistra.

Sono questi solo alcuni esempi fra i molti immaginabili di come il mondo dell'arte abbia trovato pane per i propri denti in un tema – quello dei “mondi possibili” – che percorre trasversalmente il pensiero quantomeno degli ultimi decenni. Non dimentico la spettacolare ed intrigante saga di “Ritorno al futuro” di Robert Zemeckis, dove la macchina del tempo, artificio narrativo ricorrente nella letteratura fantascientifica, diventa lo spunto per vertiginose scorribande nei contropassati e nei controfuturi dei protagonisti; non dimentico l'italiano “Stefano Quantestorie” di Maurizio Nichetti. E non dimentico, naturalmente, Krzysztof Kieslowski, la cui filmografia è attraversata dalla riflessione sul caso, sugli intrecci del destino, sulla possibilità e sulle alternative.



Quasi che nelle arti

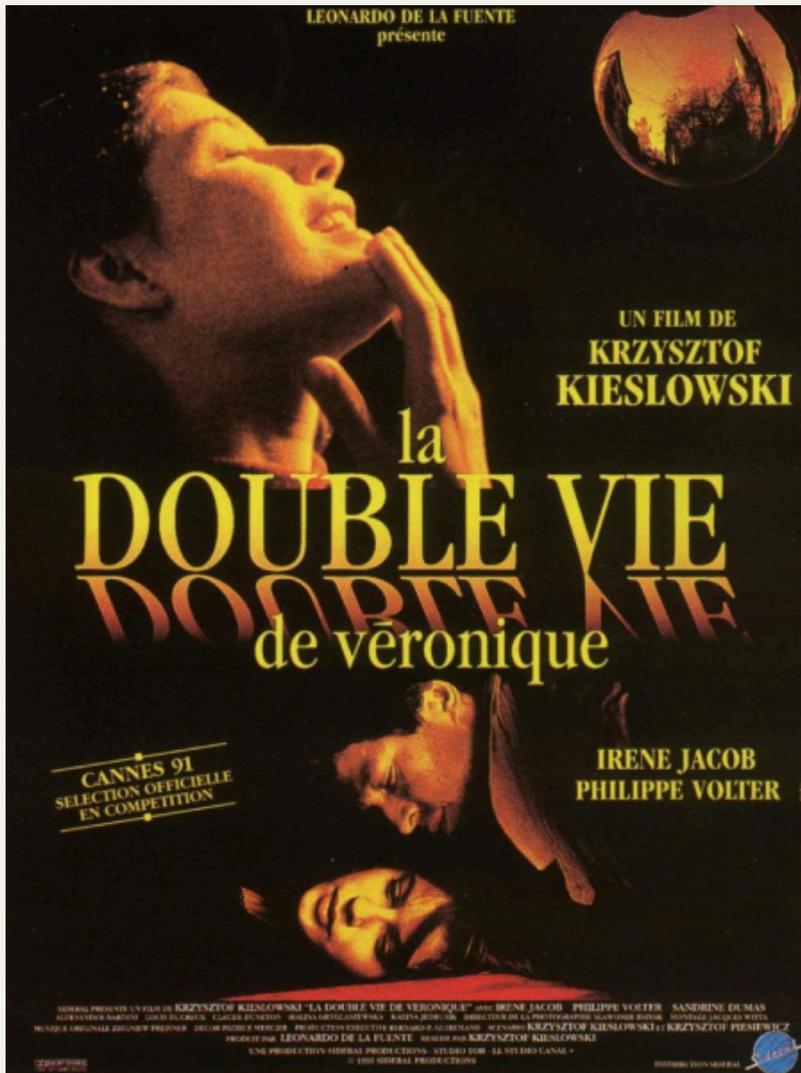
performative – in coincidenza con un’analoga curiosità che si fa strada in altri settori dell’esperienza umana – si avverta sempre più vivo il desiderio di liberarsi dai vincoli di una logica che contempla un solo mondo per volta – la “logica predicativa”! – ed aprire a quella che alcuni hanno chiamato “logica modale”, nella quale “di una proposizione non ci si chiede se sia vera o falsa, bensì in che tipo di mondo possibile essa sarebbe vera” (Bruner, 1986, p. 56; cit. anche in Boscolo e Bertrando, 1993, p. 109).

L’arte diventa così la cornice entro la quale è possibile creare nuovi mondi da confrontare tra di loro e con il mondo “reale”, tanto da costruire una “realtà al congiuntivo” contrapposta alla “realtà all’indicativo” (Bruner, 1986, p. 33).

Ciò che quelle storie hanno in comune è proprio il narrare pluralità di realtà possibili, e l’effetto che ne scaturisce – di straniamento, sorpresa, disorientamento, smarrimento – nasce proprio dal contrasto con la nostra aspettativa di conoscere una trama, uno sviluppo lineare, una conclusione univoca. Inutile negarlo: una storia – una conversazione – che si chiude in maniera definitiva ci lascia una sensazione di completezza, soddisfazione, quiete; una storia che resta aperta, sospesa tra più possibilità, ci lascia addosso un senso di incompiutezza e di inquietudine. Ma genera inevitabilmente una irresistibile tensione al confronto, alla creazione di

nuove possibilità, insomma al cambiamento.

I film di cui parliamo offrono due livelli di lettura: c'è una trama – anzi molteplici trame – e c'è una trama di trame.



Se guardiamo, che so?, “Via col Vento”, ci facciamo un’idea di Rossella O’Hara, dei suoi sentimenti, delle sue intenzioni e delle sue motivazioni, della sua visione del mondo, della sua spregiudicatezza, delle sue fragilità: tutto questo sulla scorta degli elementi della storia. Helen, Lola e Celia, invece, nascono dal risultato del confronto delle loro storie possibili: non quelle che sono “realmente” – per quanto si possa attribuire un grado di realtà alla “doppia finzione” di un film: v. Breuer, citato qualche pagina più su, nell’introduzione – ma quelle che emergono dal confronto fra tutte quelle che avrebbero potuto essere. Una Lola, insomma, o Helen, o Celia, a più dimensioni – o, se si preferisce, ad un livello superiore di complessità – dove la dimensione ulteriore è quella della possibilità.

2. Circolarità e linearità del tempo

“Piccola mia... cosa c’è che non va?”

“Sa dirmi che ora è?”

(Una passante e Lola)

In “Lola Corre” a circolarità della narrazione è anche il risultato dell’intreccio della linearità degli eventi e delle loro concatenazioni causali. Intorno ad uno spunto che più lineare non si potrebbe – correre da un punto all’altro in vista di un obiettivo da perseguire – si svolge una storia con una doppia struttura circolare. Non solo per la storia che si riavvolge e riparte ogni volta, ma anche perché al principio della lunga corsa di Lola la figura “cartoonizzata” di un croupier sentenza “rien ne va plus”: e sarà proprio un giro di roulette che metterà fine all’ultima delle tre storie, riallacciandosi in una sorta di struttura “ad anello” all’“inizio dell’inizio”.

Spazio e tempo si intrecciano. Il tempo che passa inesorabile – 20 minuti per salvare la vita di Manni! – è visualizzato dalla traiettoria di Lola che attraversa Berlino da un punto all’altro.

2.1. Il tempo “fisico”

“Non voglio sentirmi dire niente, voglio sapere cosa provi.”
“Va bene, allora... quello che sento è... è che tu sei il massimo.”
“Quello che senti? Che vuoi dire con quello che senti?”
“Sta dentro di me... sta nel mio cuore.” “E il cuore ti dice: vai, Manni, è lei quella giusta?”
“È così.” “E tu gli rispondi: bene, grazie per l’informazione, arrivederci alla prossima?”
“Certo.”
(Lola e Manni)

Il tempo e lo spazio, dunque. Questa concettualizzazione fisica, visiva, del tempo, appartiene al nostro modo di conoscere la realtà: si può dire anzi che l’idea che ci costruiamo del tempo risponde alle medesime regole in base alle quali conosciamo gli altri concetti astratti. Vale a dire che conosciamo non solo il tempo – ma anche l’“amore”, la “democrazia”, l’“amicizia”, la “mente” – attraverso metafore concettuali radicate nella nostra esperienza corporea. Ogni astrazione simbolica è intimamente legata alla corporeità: e la natura metaforica della conoscenza appare un buon argomento per chi nutre dei dubbi sul fatto che si possa conoscere “oggettivamente” la realtà nella sua “essenza”.

L’idea della metafora corporea nella conoscenza di concetti astratti è al centro di quella che Johnson (1996) definisce la “seconda rivoluzione cognitiva” – dopo quella della “scienza cognitiva disincarnata” di Chomsky – e che identifica nella “scienza cognitiva della mente incarnata”.

Secondo Johnson, nella lingua inglese – ma potremmo dire che la nostra non costituisce un caso diverso – il tempo è concettualizzato in maniera metaforica come un moto nello spazio.

La metafora spaziale del tempo ha due versioni: nella prima il tempo è visualizzato come un oggetto in movimento; nell’altra esso è rappresentato come un paesaggio in cui è il soggetto a spostarsi.

Nella prima – la metafora del “tempo che scorre” – c’è un osservatore isolato, rivolto verso una direzione precisa, e c’è una serie indefinitamente lunga di oggetti che gli passa accanto, muovendosi da davanti a dietro: “È passato tanto tempo da quando si poteva spedire una lettera con cento lire”, “È arrivato il momento di agire”, “La scadenza si sta avvicinando”, “Fallo qui e subito!”, “Il carnevale è ormai prossimo”, “L’estate ci ha appena lasciato”.

Non solo concepiamo il tempo in questa maniera metaforica, ma ragioniamo su di esso tramite la conoscenza che abbiamo del dominio di partenza – quello del moto nello spazio – che ci consente di compiere inferenze in quello di destinazione – quello delle relazioni temporali.

Dunque gli oggetti temporali hanno un davanti e un dietro, un prima e un dopo, e i tempi “seguono” o “precedono” un dato momento.

Nella seconda metafora – il “tempo-paesaggio” – l’osservatore è in movimento: ogni punto lungo il suo percorso è un tempo; il presente è ovunque si trovi l’osservatore, il futuro davanti e il passato dietro di lui: prendiamo, per esempio, il verbo avvicinarsi in “Il Natale si avvicina” – è la metafora del “tempo che scorre” – e in “Ci stiamo avvicinando al Natale” -metafora del “tempo-paesaggio”. In entrambi i casi il verbo riflessivo ha una valenza temporale, ma il soggetto in movimento della prima frase è il tempo, mentre nella seconda sono gli osservatori. Lo stesso vale per trascorrere in “Quel tempo è ormai trascorso” – tempo che scorre – e “Ha trascorso la giornata piacevolmente” – tempo-paesaggio.

Dunque la nostra conoscenza è fatta di immagini-schema di tipo corporeo e spaziale, che si estendono metaforicamente in domini di destinazione. L’unità interazionale mente-corpo implica l’esistenza di un mente non distinta dalla natura corporea, ed anzi a quest’ultima è legata la struttura delle nostre operazioni mentali.

Nondimeno, quando pensiamo al tempo, giungiamo ad attribuirgli un rilevante grado di “realtà”, fino a vederlo come una linea retta che parte da un punto per arrivare ad un altro: esattamente come la traiettoria della corsa di Lola attraverso Berlino.

2.2. L’anello presente-passato-futuro

“Non finiremo mai di esplorare e dopo tanto esplorare
saremo di nuovo al punto di partenza
e conosceremo il posto finalmente per la prima volta”
(T. S. Eliot, dai titoli di testa di “Lola corre”)

La storia di Lola è la storia di come i vincoli deterministici del tempo lineare possono essere spezzati dalla concezione del tempo come di un moto circolare.

Il momento esatto in cui le storie si biforcano – ecco un’altra metafora spaziale: difficile immaginare un diverso modo di pensare e descivere le

relazioni temporali... – corrisponde al momento in cui la cornetta del telefono rosso di Lola, lanciata in alto, ricade sull'apparecchio e si riaggancia, dopo la concitata telefonata iniziale. L'espedito del regista per far ripartire la storia dall'inizio ad ogni "game over" consiste nel mostrare al rallentatore la caduta di un oggetto, che – in rapido montaggio – si sovrappone alla caduta della cornetta. La storia di Lola, dunque, non si spezza: si riavvolge su se stessa e ricomincia. Il presente si riconnette al passato in un anello ricorsivo che permette di cambiare gli eventi trascorsi.

Conosciamo bene lo stato di immobilità e di paralisi – anche di paralisi del tempo... – indotto da un problema, tanto più quanto più il problema è di difficile soluzione. La condizione in cui versano Lola e Manni, pur pesante e problematica, non impedisce alla storia di trovare sviluppi diversi, anzi diventa la motivazione che spinge i personaggi ad imboccare nuove strade ad ogni crocevia del proprio destino.

La connessione fra problemi e scorrere del tempo non ha mancato di catturare l'attenzione degli psicoterapeuti. Scrivono Boscolo e Bertrando (1993) che la storia di un sistema contribuisce a definire i significati degli eventi presenti, e questi, a loro volta, definiscono il passato. Si crea così un anello autoriflessivo in cui passato e presente si influenzano reciprocamente. Talvolta un evento doloroso, triste o luttuoso può acquisire un significato totalizzante, che colora di sé nello stesso modo, nonostante il passare del tempo, gli eventi del presente, e vincola rigidamente le prospettive future. In simili circostanze è come se l'anello autoriflessivo del tempo si spezzasse, e fosse sostituito da una catena lineare, deterministica: l'evento che "è passato", esercita una massiccia influenza sul presente e sul futuro, senza esserne a sua volta modificato.

Nella dimensione problematica e nella patologia il passato assume una posizione dominante, che impedisce la nascita di nuove idee ed ostacola l'originarsi di nuove possibilità in grado di sfidare le prospettive e i punti di vista esistenti: sopprime così la flessibilità del sistema, rendendolo rigido. Il tempo diventa rigidamente lineare ed irreversibile: in un certo senso, si muove in una sola direzione possibile.

"Io lo sapevo che non ti veniva in mente niente. Io te l'ho sempre detto:

un giorno succede una cosa e tu non sai come venirne fuori.

No, no, non voglio prediche, tanto ormai... Tu non mi hai mai voluto credere,

sei convinta che con l'amore si può tutto,

ma non puoi inventarti centomila marchi in venti minuti."

"In venti minuti?"

"Venti minuti, Lola. Ronnie ha detto a mezzogiorno alla cisterna, sai quella qui dietro l'angolo?, tra venti minuti."

"Taglia la corda, Manni!"

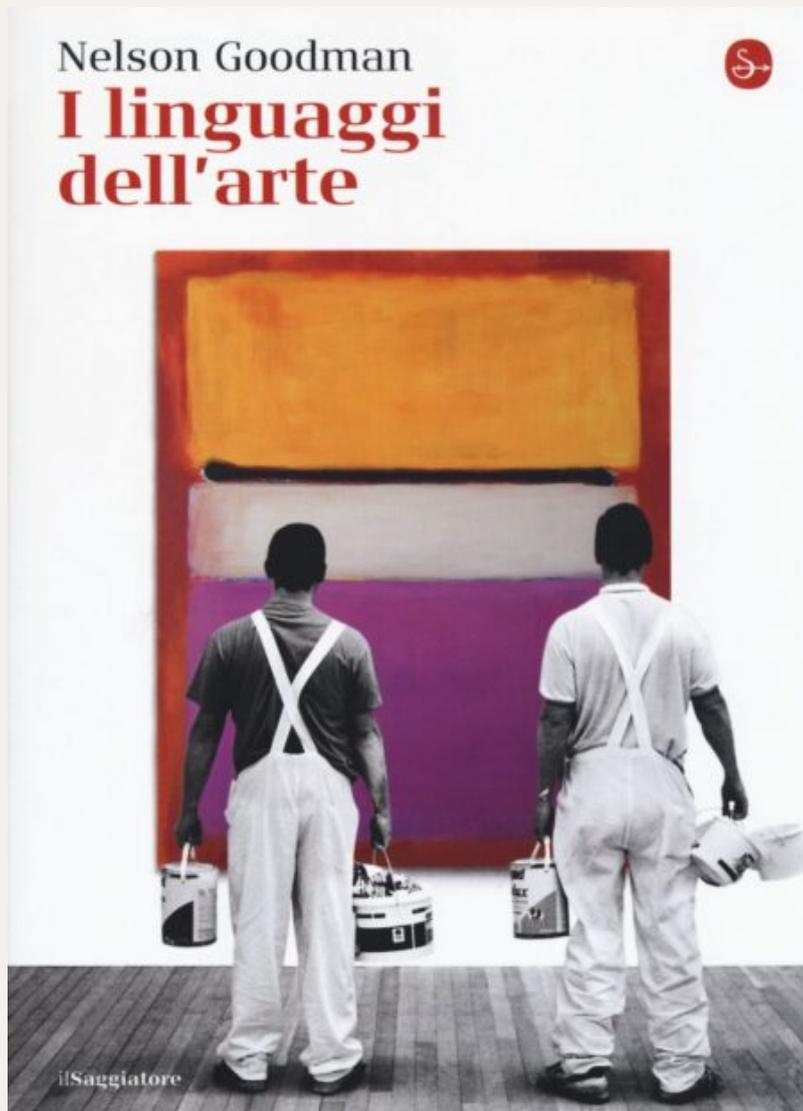
(Manni e Lola)

3. Mondi contingenti e mondi necessari

3.1. Mondi e versioni del mondo

“È il momento di prendere una decisione, credo.
Io non voglio... non voglio andarmene! STOP.”
(Lola)

Qual è la vera Helen? Quale delle tre storie di Lola è la storia vera? Qual è la Celia Teasdale “reale”? Ovvio, nessuna delle tante. Altrettanto ovviamente – ad un diverso livello – tutte quante.



Nell'idea di Nelson Goodman, la scienza, che pure cerca di fornire descrizioni vere, giuste, del mondo, ha ciononostante prodotto delle “verità in conflitto”. L'esempio tipico è costituito dalle ipotesi scientifiche sulla terra: essa sta ferma, ma al contempo si muove attorno al sole e lungo altre traiettorie. Eppure non è possibile pensare a qualcosa che si muova mentre sta fermo (Bruner, 1986). Come conciliare tali verità in conflitto se non considerandole tutte ugualmente vere? Anzi: “versioni vere in mondi diversi”. Se delle versioni sono vere eppure in conflitto tra loro, non possono essere vere nello stesso mondo. Possono essere vere in mondi diversi, e dunque è necessario che

esistano mondi diversi.

Nella prospettiva dei mondi possibili, se una di due versioni contraddittorie è giusta, lo è anche l'altra: diciamo che si tratta di modi diversi di descrivere come stanno le cose.

Le differenti versioni del mondo – vale a dire le descrizioni di esso – sono altrettanti modi di raffigurare il mondo: altri simboli “costruiscono” altri mondi. Ci sono dunque mondi creati da queste versioni, non versioni che più o meno fedelmente li rappresentano.

I mondi che costruiamo sono dunque gli unici mondi possibili? Bocchi e Ceruti (1993) spiegano che questo è più o meno il problema che anche i cosmologi si sono posti circa la storia dell'universo. La forma e le dimensioni degli oggetti del cosmo, dalle stelle agli atomi, così come la possibilità che io in questo momento possa scrivere queste righe e voi leggerle – o fare alcunché d'altro, intendo! – sono strettamente dipendenti da quattro costanti: velocità della luce, carica elettrica del protone e dell'elettrone, costante gravitazionale e costante di Planck. Tanto dipendenti che una differenza minima nella seconda e nella terza di queste costanti avrebbe reso impossibile che la vita si manifestasse sulla Terra. Sappiamo altresì che non abbiamo ragione di affermare con certezza che i loro valori siano necessari: anzi dobbiamo considerare la possibilità che siano del tutto contingenti. Si chiedono dunque gli Autori se i valori quantitativi delle costanti fondamentali della fisica avrebbero potuto essere altri. Non solo: entro quale ambito di variazione? Quali contropassati, quali controfuturi, quali leggi, quali costanti fisiche e quali universi alternativi avrebbero potuto comportare? Questi contropassati e questi controfuturi, questi universi alternativi, dicono gli Autori, “si limitano a riempire il vasto mare delle possibilità non attualizzate e perdute per sempre”? Oppure alcuni di questi universi alternativi hanno una storia e un qualche grado di “realtà”, accanto al nostro universo, in un altrove dello spazio? Belle domande, non c'è che dire!

3.2. L'unico mondo possibile?

“Non posso fare a meno di pensare che se avessi preso quel maledetto treno questo non sarebbe mai accaduto. Sarei tornata secoli fa”
“Oh! Beh... molto meglio non porsi mai domande di questo genere, insomma...
se soltanto questo, magari se quello... Ormai è andata”.
(Helen e Jerry, subito dopo che Lydia è uscita di soppiatto dalla loro casa)

A questo punto quale sarà la sorte dei diversi mondi a confronto?

Cosa fa sì che, in un dato momento, uno di quei mondi appaia come l'unico possibile e sopravviva agli altri?

Proviamo a pensare che i diversi mondi siano sottoposti a quei processi che

per Bateson (1979) presiedono a quella selezione naturale che riguarda sia l'evoluzione somatica che le idee. Bateson li chiama "processi stocastici" – dal greco: "tirare con l'arco", con riferimento alle maggiori o minori probabilità di centrare un bersaglio. La novità non può nascere se non dal disordine e del caso. Ma perché essa si manifesti, occorre un meccanismo selettivo; e perché sopravviva, essa deve essere tale da durare più a lungo delle sue alternative.

Le idee batesoniane sulla selezione delle idee e sui processi stocastici hanno ispirato nei terapeuti riflessioni circa la nascita e la sopravvivenza di alcune "storie" rispetto ad altre. Scrive il terapeuta australiano White (1992) che noi trasformiamo le notizie di eventi "là fuori" in descrizioni, vale a dire parole, figure o immagini: ed è queste che conosciamo, non gli "eventi" come tali! Queste descrizioni, attraverso la spiegazione, diventano "storie". Ma le storie devono inserirsi in una rete di "presupposti": e l'informazione che non ha significato all'interno di questo contesto viene "dimenticata o offuscata".

Insomma, la selezione e la sopravvivenza di una nuova idea dipendono da determinate limitazioni che definiscono la selezione di certe idee rispetto ad altre. Queste limitazioni fanno sì che il ricevente non sia pronto a rispondere a certe differenze, o a certe idee; tali limitazioni, talvolta, possono ridurre la capacità del sistema di ricercare per prove ed errori, capacità necessaria per la scoperta di nuove idee e per l'attivazione di nuove risposte.

Il salto logico che ci porta a considerare il mondo come un mondo selezionato tra i mondi possibili – tanti quante sono le descrizioni possibili -, dunque del tutto contingente e non l'unico necessario, appare di grande interesse per le sue applicazioni nella psicoterapia e nella promozione del cambiamento: il mondo determinato dal problema è quello che ha superato una determinata "selezione" in base a certe "limitazioni" che rendono più probabile la risposta a certe informazioni che ad altre. Insomma: è "solo" il mondo più probabile – in base a quelle limitazioni -, non l'unico possibile.

4. La psicoterapia come presentificazione di mondi possibili

"Il tuo fidanzato è un idiota! Scusa, non mi devo permettere..." "Non fa niente"

"Beh, se la cosa ti fa stare meglio, lo vedi quell'individuo laggiù?"

Non solo possiede un set di valige di coccodrillo personalizzate, ma il suo programma preferito è Baywatch!

Come vedi, c'è sempre qualcuno che sta peggio di te... "

(ridono; pausa d'imbarazzo...)

"Lo ami?" "Noo! Non potrei mai amare uno che vede Baywatch!"

"Ah, ah, ah! Ehi, hai fatto una battuta nel bel mezzo del tuo stato emotivo turbolento!"

È un fatto positivo!"

(James e Helen, "Sliding Doors")

Actual Minds, Possible Worlds

Jerome Bruner

Jerome Bruner (1986, 1990 e 1991; cit. in Boscolo e Bertrando, 1993) distingue due diversi tipi di pensiero, complementari ma irriducibili l'uno all'altro. Il primo – il pensiero paradigmatico – è quello dell'argomentazione logico-scientifica, che ricorre alla categorizzazione e a procedure per saggiare la verità empirica, mediante un linguaggio con requisiti di coerenza e non contraddizione. Esso deve arrivare a predire qualcosa che sia possibile provare.

Il secondo – il pensiero narrativo – si occupa delle intenzioni e delle azioni degli uomini, produce racconti, drammi e quadri verosimili, ma non necessariamente “veri”, stabilisce “legami tra l'eccezionale e l'ordinario” (Bruner, 1990), non necessita di alcuna possibilità di prova e – sorprendentemente – è utilizzato dallo storico “empirico” così come dal romanziere.

Il linguaggio della narrazione situa gli eventi in un “orizzonte” più vasto di possibilità. A differenza del pensiero scientifico esso mette in evidenza gli stati soggettivi, le circostanze attenuanti, le possibilità alternative. È per questo che fa largo uso del linguaggio della metafora e della similitudine: di quel linguaggio, insomma, che definiamo polisemico. Un linguaggio polisemico – che evochi cioè più domini linguistici, più

significati allo stesso tempo, in virtù di un certo grado di ambiguità – comunica la possibilità di guardare la realtà contemporaneamente da vari punti di vista.

Ma quando parliamo di psicoterapia, a quale tipo di pensiero facciamo riferimento? E poi, esiste tra i due tipi di pensiero un'opposizione radicale? Probabilmente no – non sempre, almeno. Non per niente lo psicoanalista James Hillman (1983) accomuna la psicoterapia all'attività estetica – entrambe caratterizzate dallo stesso "criterio di inutilità" – e le "storie cliniche" – non "casi clinici"! – di Freud al romanzo: ma certo la "realtà narrativa" non può che sottostare a criteri di verità diversi da quelli del pensiero logico-scientifico, così come ogni genere di narrazione sottostà a criteri di verità del tutto specifici. E forse la prospettiva che ho fin qui cercato di delineare ci costringe a tollerare il disagio di vivere in un'eterna "spola" tra questi due mondi.

Davanti ad una ragazza che dice di non mangiare da molti anni, ad un giovane che da tempo conduce la propria vita tra le mura di casa e si è progressivamente ritirato dalle relazioni con i propri simili, ad una donna la cui vita è da anni "saturata" dalla depressione e dalle storie intorno ad essa, ad una coppia di genitori la cui relazione è fortemente dominata dallo sconforto per il problema di un figlio, è necessario adottare un atteggiamento capace di guardare oltre il mondo definito dal problema, di situare quella storia in un "orizzonte più vasto di possibilità" fino ad immaginare nuovi mondi dove sono possibili soluzioni differenti: anche se in base ai vincoli della logica predicativa – con cui, pure, affrontiamo con più o meno successo la vita di tutti i giorni – può apparire un'impresa folle e utopistica.

I pazienti, le famiglie che affrontano un problema di vita si trovano ad aver perso momentaneamente quella creatività visionaria necessaria a pensare che da qualche parte, fuori da quel mondo, esistono altre possibilità. Né si può chiedere loro, in quel frangente, di restituire mobilità ad un tempo così rigidamente lineare e deterministico, di riuscire a pensare che Lola può rialzarsi e decidere di tornare alla biforcazione precedente per iniziare un'altra storia.

Se il terapeuta riesce – nel rispetto dei tempi e delle possibilità del sistema, ma anche a dispetto della "gravità" della situazione e delle impasse terapeutiche – a conservare quella visionarietà che permetta d'immaginare cose che non esistono qui ed ora, e di considerarle ugualmente vere – ugualmente possibili – che le cose che vede, l'intero sistema terapeutico riuscirà ad aprire la strada verso la costruzione di versioni del mondo nuove e meno necessarie.

Il sistema terapeutico formato dai membri della famiglia con il terapeuta collabora alla selezione di nuove idee, nuove "descrizioni" del mondo, e ne salvaguarda la persistenza e la sopravvivenza rispetto alle vecchie. Non si parla di "sostituire" un nuovo punto di vista ad uno che non funziona più, o trovare una volta per tutte nuovi significati al posto di quelli vecchi: trovare una "nuova verità narrativa" ed impegnarsi in essa equivarrebbe, in fondo, a sostituire un modello narrativo con un altro, potenzialmente

efficace in alcune circostanze della vita, ma carente in altre, con l'effetto di limitare le possibilità di relazione e inadeguato alla molteplicità e alla varietà dell'esperienza (Gergen e Kaye, 1992). Quello che invece è pragmaticamente preferibile dal punto di vista dell'adeguatezza funzionale è incoraggiare il gioco infinito della molteplicità di punti di vista e di spiegazioni narrative: se l'attenzione alla vita di relazione prende il sopravvento sul sé individuale, il sé si realizza come risultato della relazionalità. Non sono dei sé indipendenti a dare vita ad una relazione, ma particolari forme di relazione che generano quella che noi consideriamo l'"identità individuale". Di conseguenza, cambiare forma e contenuto dell'auto-narrazione, passando da una relazione all'altra, da una storia all'altra – da un "sé" all'altro – non equivale ad una forma di "opportunismo", ma alla valorizzazione dei vari e molteplici rapporti, delle varie e molteplici modalità di relazione in cui siamo coinvolti e che danno forma alla vita umana.

I pazienti vanno in terapia con una storia che "non funziona più". Con una storia che era stata perfettamente adeguata ad alcuni contesti, ma che in altri non ha funzionato, e ciò è stato fonte di sofferenza. Una "storia nuova" saprebbe, meglio di quella, essere efficace nella pluralità di contesti della vita del paziente? La psicoterapia, allora, non è il luogo dove apprendere nuove storie al posto delle vecchie, ma un contesto di "deuteroapprendimento" (Bateson, 1972) nel quale sperimentare la possibilità di entrare ed uscire da storie diverse e di mantenere aperte molteplici spiegazioni dello stesso evento (Cecchin, 1987), molteplici mondi possibili.

Scrive Battacchi (1997) che non è possibile avere quel grado di "oggettivazione" necessario alla coscienza di sé. Meglio pensare che ci sono tanti Sé – o tante "seità"! – quante sono le relazioni, quante sono le narrazioni, quante sono le spiegazioni, anche se nessuna di queste coglie ciò che il Sé "realmente" è.

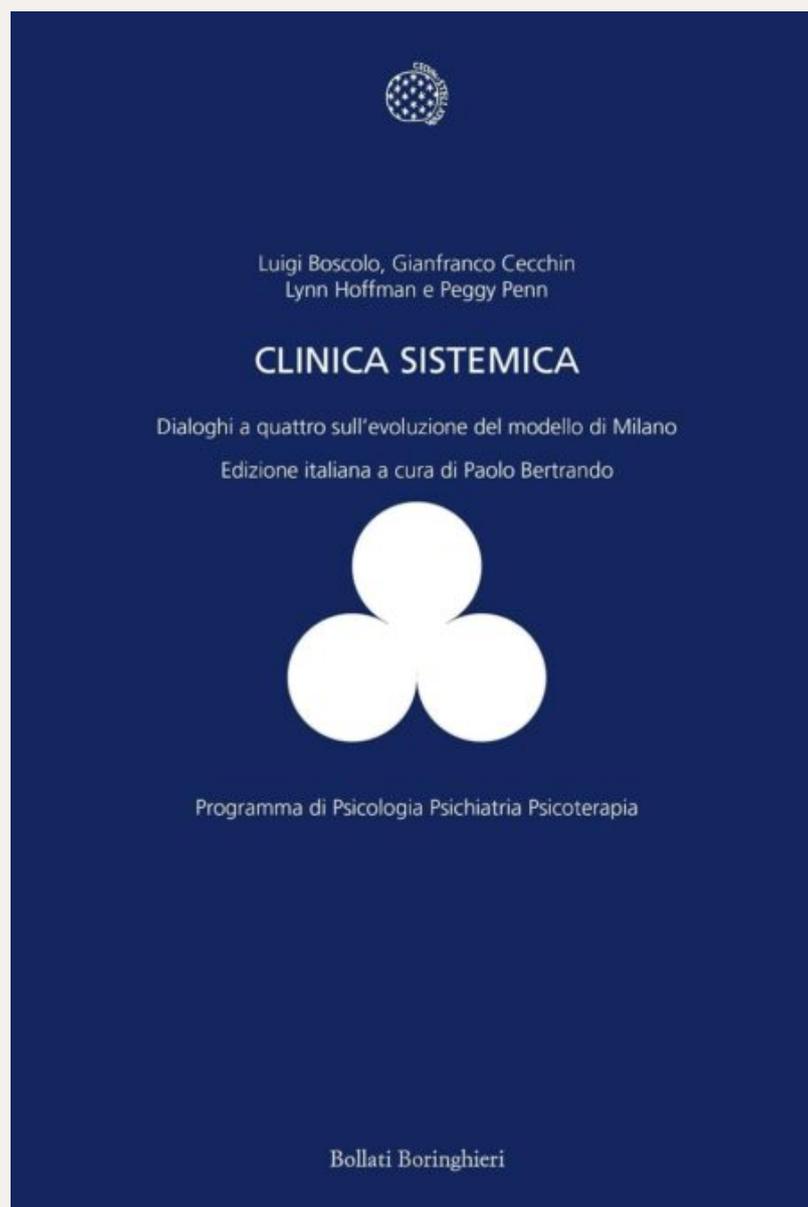
Anche Bruner (1990) ritorna sull'"essenzialismo" che vede il Sé come una "sostanza" che esiste oggettivamente a prescindere dalle nostre definizioni, una "essenza" da conoscere dall'"esterno" e di cui chiarire la "vera" natura. Nel linguaggio ci capita di prendere talmente sul serio il "realismo del Sé" che ci pare abbastanza naturale pensare il "Sé" come oggetto in frasi con verbi "mentali", e dire cose tipo: "Controllati" – quando non diremmo mai: "Portati a cena mercoledì prossimo". E, se è vero che diciamo anche cose del tipo: "Ti sei tagliato", è perché il "ti", convenzionalmente, sta ad indicare una parte del corpo.

Bruner suggerisce di abbandonare l'idea che il Sé sia un'essenza immutabile ed oggettiva, e di pensare a ciascuno di noi come ad una "colonia di Sé possibili".

Possiamo assistere nell'arco di una terapia al rincorrersi e all'avvicinarsi di questi "Sé possibili": dal momento che un individuo, una coppia, una famiglia chiedono una consultazione per un dato sintomo, problema o conflitto, nell'arco di uno o più colloqui ci accorgiamo che la descrizione del problema o delle sue eventuali soluzioni pazienti cambia, talvolta impercettibilmente, altre volte più nettamente. La storia che viene narrata

non è più la stessa (Sluzki, 1991), e nei casi migliori anche quel passato che appariva così pesante e fonte di tanto dolore cambia, assume altre tinte, se ne scoprono aspetti nuovi e il racconto di esso diventa piano piano diverso: come se, una volta rimesso in movimento il circuito che connette passato, presente e futuro, fosse di nuovo possibile influenzare gli eventi passati, e non più soltanto subirne l'influenza.

Emergono di volta in volta, nella narrazione che la famiglia o il paziente forniscono di sé, varie versioni della realtà: e la realtà altro non è che il risultato dell'intrecciarsi di quelle storie – che è cosa diversa dalla somma di esse –, delle descrizioni multifocali date dai diversi personaggi e in momenti diversi.



Per Boscolo e Bertrando (1993)

la terapia è uno strumento che introduce una “realtà al congiuntivo”, alternativa a quella “realtà all’indicativo” presa nei vincoli della causalità lineare. Essa indirizza verso la logica modale, laddove il modo comune di pensare segue una logica predicativa o proposizionale – che considera un solo mondo possibile per volta.

La terapia sostituisce la possibilità alla necessità: e dunque, ogni mondo

possibile è interessante, in quanto dal confronto tra quello e la "realtà" scaturisce una conoscenza multidimensionale e complessa: la conoscenza viene dalla differenza, così come la costruzione della profondità è il prodotto della visione binoculare (Bateson, 1979). Conoscere diventa pertanto confrontare una molteplicità di prodotti dell'attività mentale. Si vede bene come il principio di introdurre mondi possibili in terapia obbedisca all'"Imperativo Etico Costruttivista" di Von Foerster (1982), per il quale è etico agire nella direzione di accrescere il numero totale delle possibilità di scelta invece che ridurlo!

Nella triplice storia di Lola, nelle alternative di Helen, nelle innumerevoli ramificazioni della vicenda di Celia, una qualsiasi delle versioni, presa a sé, non è significativa. La sorpresa dello spettatore, l'effetto ricercato, nascono dal confronto, dalla molteplicità degli sviluppi possibili. Per dirla con Bateson (1979), per produrre informazione, occorrono due entità tali che la differenza tra di esse possa essere immanente alla loro relazione reciproca. Ciascuna di esse, di per sé, è inconoscibile, o, con l'arguta espressione che usa Bateson, "il suono dell'applauso di una mano sola".

Nella Londra di "Sliding Doors" la protagonista Helen, ad un certo punto, assiste da un'imbarcazione alla gara di canottaggio che il suo amico James sta disputando, e lo sostiene a gran voce. Nell'altra "versione" del mondo Helen, che non conosce James, passa per caso con la sua amica Hanna lungo un ponte sul Tamigi dal quale è possibile vedere da lontano gli atleti che vogano e, con aria interlocutoria, dice: "Che cosa strana... sapevo che ci sarebbe stata una gara di canottaggio con maglie bianche e viola...".

Allo stesso modo, nella prima "versione" della storia di Lola, Manni le spiega – in una fase concitata della rapina al supermarket, mentre gli avventori e il sorvegliante sono stesi faccia a terra – il funzionamento della sicura della pistola; nella seconda Lola, mentre tenta di sottrarre centomila marchi dalla banca del padre, si impadronisce dell'arma della guardia giurata che, per dissuaderla dall'utilizzarla, le dice con voce flautata: "tu quell'affare non lo sai mica usare..."; Lola – negli occhi l'espressione straniata di chi vive una specie di déjà vu – guarda l'arma e sa cosa fare: con mano certa, disattiva la sicura.

Allo stesso modo la conoscenza, in questa prospettiva, emerge dal confronto dei mondi possibili e da una pluralità di punti di vista.

Appaiono lontani i tempi in cui formulare un'ipotesi in terapia voleva dire "scoprire" pattern disfunzionali e "svelare" giochi relazionali più o meno occulti (Selvini Palazzoli et al., 1988). Nella terapia sistemica – come si configura oggi secondo il modello di Milano – è importante valutare la plausibilità delle ipotesi e continuare a cambiarle nel tempo, per arricchire il discorso di punti di vista alternativi ma che non si escludono vicendevolmente, oltre che per evitare di cadere nella reificazione, nella trappola della "ipotesi vera".

In fondo non avrebbe molto senso chiedersi quale delle due sia la vera Helen. Soprattutto, sarebbe decisamente poco divertente.

Bibliografia

- Bateson, G. (1972), *Steps to an ecology of mind*, Chandler Publishing Company, San Francisco; trad. it. *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1976.
- Bateson G. (1979), *Mind and Nature*, Dutton, New York; trad. it. *Mente e Natura*, Adelphi, Milano 1984.
- Battacchi M. W. (1997), *Presentazione di Smorti A., Il Sé come testo. Costruzione delle storie e sviluppo della persona*, Giunti, Firenze.
- Bertrando, P. (1998), *Testo e Contesto. Narrativa, Postmoderno e Cibernetica*, Connessioni 3, pp. 47-73.
- Bocchi G., Ceruti M. (1993), *Origini di storie*, Feltrinelli, Milano (ed. 1999).
- Boscolo L., Bertrando P. (1993), *I tempi del tempo. Una nuova prospettiva per la consulenza e la terapia sistemica*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Breuer R. (1981) trad. it. *L'autoreferenzialità nella letteratura. Uno studio sulla Trilogia di Samuel Beckett*, in Watzlawick, P., a cura di (1981), *Die Erfundene Wirklichkeit*, R. Piper & Co., Verlag, München; trad. it. *La realtà inventata*, Feltrinelli, Milano 1988.
- Bruner J. (1986), *Actual minds, possible worlds*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.; trad. it. *La mente a più dimensioni*, Laterza, Roma-Bari, 1988.
- Bruner J. (1990), *Acts of meaning*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.; trad. it. *La ricerca del significato. Per una psicologia culturale*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.
- Bruner J. (1991), *La costruzione narrativa della "realtà"*, in Ammaniti M., Stern D. (a cura di), *Rappresentazioni e narrazioni*, Laterza, Roma-Bari, 1991 (prima edizione Università Laterza / Psicologia 1997).
- Byng-Hall, J. (1995), *Rewriting Family Scripts*, The Guilford Press, New York; trad. it. *Le trame della famiglia*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1998.
- Cecchin G. (1987), *Hypotesizing, circularity and neutrality revisited: an invitation to curiosity*, *Family Process* 26, pp. 405-413; trad. it. *Revisione dei concetti di ipotizzazione, circolarità, neutralità: un invito alla curiosità*, *Ecologia della Mente* 5/1988, pp. 30-41.
- Chiurazzi, G. (1999), *Il postmoderno*, Paravia, Torino.
- Foerster, H. von (1982), *Observing Systems*, Intersystems Publications, Seaside; trad. it. *Sistemi che osservano*, a cura di Mauro Ceruti e Umberta Telfener, Astrolabio, Roma, 1987.
- Gergen K., Kaye J. (1992), trad. it. *Oltre la narrativa nella negoziazione del significato terapeutico*, in McNamee, S., Gergen, K., a cura di (1992), *Therapy as social construction*, Sage Publications, London; trad. it. *La terapia come costruzione sociale*, Franco Angeli Editore, Milano 1998.
- Goodman, N. (1968), *Languages of Art*, The Bobbs-Merrill, Inc.; trad. it. *I Linguaggi dell'Arte*, Il Saggiatore, Milano, 1976 (prima edizione EST 1998).
- Hillman J. (1983), *Healing Fiction*, J. Hillman; trad. it. *Le storie che curano*, Raffaello Cortina, Milano, 1984.

- Johnson M. (1996), trad. it. Il ruolo della Linguistica in tre rivoluzioni cognitive, Pluriverso 5, pp. 77-85.
- Selvini Palazzoli M., Cirillo S., Selvini M., Sorrentino A.M. (1988), I giochi psicotici nella famiglia, Raffaello Cortina, Milano.
- Sluzki C. (1991), La trasformazione terapeutica delle trame narrative, Terapia Familiare 36, pp. 5-19.
- White M. (1992), La terapia come narrazione. Proposte cliniche, a cura di Umberta Telfener, Astrolabio, Roma.