

*Psicofisiologia dell'ascolto fiabesco*

# IL POTERE DELL'IMMAGINAZIONE

Sara Della Giovampaola

È la porta alchemica attraverso cui ci si prepara a vivere l'esperienza dell'ascolto fiabesco dove si incontreranno condizioni e luoghi altamente emotivi. Secondo le ben note definizioni di Vladimir Propp (1966) le fiabe, come creazioni orali collettive che ritroviamo quasi invariate in diversi popoli, sono infatti la materializzazione narrata di eventi esperienziali umani nucleari. Le funzioni dei personaggi appaiono così nel loro spessore emotivo come elementi vitali che ognuno di noi ha la sensazione di aver conosciuto in qualche frangente della vita. Nella dimensione della fiaba il sognatore-ascoltatore è eroe e "all'eroe sono imposti divieti", l'eroe li infrange, deve "superare ostacoli", diventare "vittima" e "cadere nell'inganno e con ciò favorire involontariamente il nemico", "abbandonare la casa", "essere messo alla prova", "vincere l'antagonista"... La fiaba pare custodire dunque moduli emozionali-comportamentali che appaiono come veri e propri topos della vita umana. Da quando nel 1700 nacque un certo interesse scientifico per queste strane coreografie immaginarie d'intrattenimento, le fiabe sono apparse ora come simboli di antichi riti fideistici repressi (Von Franz, 1980), ora come elementi da catalogare sistematicamente pretendendo di individuare precisi luoghi d'origine e ipotetici giri migratori. Le abbiamo osservate come mimesi di fenomeni naturali, come codificazione di prodotti onirici (Laistner), come "pensieri elementari dell'umanità" (Bastian) come immagini archetipiche che nascerebbero da disposizioni strutturali a produrre determinati mitologemi (Jung). E proprio Jung ci insegna a guardare alle fiabe come elementi che ci consentono di approfondire l'anatomia della psiche in quanto esse sono espressione dei processi psichici dell'inconscio collettivo e rappresentano in forma chiara gli archetipi umani stessi. Se da un punto di vista freudiano l'interpretazione collega la fiaba a precisi schemi e passaggi evolutivi, Jung considera la fiaba

come un mistero creato collettivamente e ri-vissuto individualmente dall'essere umano e la sua interpretazione è analoga a quella dei sogni, che tra l'altro sono la miglior spiegazione di se stessi. Già all'inizio del '900 i modi di interpretare le fiabe erano così tanti che Jung colse addirittura nelle varie forme interpretative della fiaba una costellazione tipologica della personalità di chi le interpretava (Von Franz). Così il "tipo-pensiero" studierà come i motivi fiabeschi si collegano coerentemente fra di loro, il "tipo-sentimento" le classificherà secondo gerarchie di valori, il "tipo-sensazione" esaminerà amplificandola la simbologia, il "tipo-intuizione" intuirà l'unità degli elementi e mostrerà che la fiaba rappresenta un messaggio unico anche se scomponibile in tante sfaccettature.

## PERCHÉ LA FIABA PUÒ ESSERE UNO STRUMENTO TERAPEUTICO?

La letteratura psicologica dunque non manca di fantasia interpretativa né sulla fiaba né sugli interpreti stessi della fiaba e quella più recente appare anche ricca di contributi sperimentali sull'utilizzo della fiaba nel contesto terapeutico (Della Giovampaola, 2001). Gran parte della letteratura tratta il tema dell'interpretazione della fiaba come traduzione della storia in linguaggio psicologico. E un'altra buona parte rispecchia gli usi psico-pedagogici della fiaba in contesti terapeutici e formativi sia coi bambini che con gli adulti. L'interesse della psicofisiologia clinica verso la fiaba tende a rileggere le diverse interpretazioni secondo una teoria unificante che tenga conto di diversi livelli complessivi. Per spiegare infatti che fenomeno sia una fiaba bisogna a monte spiegare quali meccanismi psicologici sottendano e stimolino il fenomeno narrativo come creazione. E se la fiaba è narrazione di emozioni, bisogna che la stessa griglia di osservazione ci fornisca anche un modello che spieghi che cos'è un'emo-

zione. E se la fiaba è un insieme codificato ed elaborato di emozioni bisogna che lo stesso modello ci spieghi come un'emozione si trasforma in simbolo descrivendoci cioè il processo di semantizzazione. E se la fiaba non è solo un "prodotto" di complessi processi psicofisici individuali e collettivi stratificati nel tempo, ma è anche un prezioso "strumento" che rinasce ogni volta che qualcuno la ascolta bisogna che lo stesso modello ci spieghi anche quel processo inverso che dalla decodificazione dello stimolo (acustico se la fiaba è ascoltata) porta all'esperienza estetica globale in cui fiorisce il piacere dell'ascolto.

Il presente intervento si concentrerà principalmente su questo secondo versante analizzando il processo di decodificazione della fiaba come complesso stimolo artistico.

Che cosa succede ascoltando una fiaba? Si tratta di quel magico e potente fenomeno dell'affabulazione dove il timbro della voce, la prosodia, le intonazioni, l'enfasi posta su specifiche parole, le pause ecc. hanno una grossa importanza. Hanno importanza perché l'ascoltatore che "pende" dalle labbra del narratore trascrive nel suo essere le parole che gli giungono attraverso le orecchie. Quel famoso fenomeno che ha fatto di Milton Erikson il più famoso terapeuta narratore della psicologia e che si può in parte spiegare con i principi dell'ipnosi è lo stesso fenomeno che ci tiene col fiato sospeso dal "*c'era una volta*" al "*vissero per sempre felici e contenti*", come ipnotizzati. Ma che significa ipnotizzati, stregati, dalla magia del racconto? Si tratta di osservare bene l'essere umano di fronte ad uno stimolo particolare come quello artistico e qui consideriamo la fiaba, alla stregua della poesia e della prosa in genere proprio come forma d'arte. Se si stabilisce (cosa per altro per niente scontata) un contatto fra ascoltatore e narratore, il processo percettivo acustico di decodificazione sonora ha luogo. L'atto percettivo di per sé tutt'altro che passivo, insieme a componenti di tipo

*a Milano*  
la rivista  
**ARTI TERAPIE**  
è in vendita presso la  
*libreria*  
**ALEPH**

Piazzale Lima - Stazione MM1  
Telefono 02/29526546

attentivo, modula ed è modulato da schemi cognitivi. Questi processi rendono possibile quella che abbiamo chiamato *deco - dificazione imitativa* (Ruggieri, 1997). "L'esistenza di tale processo è suggerita da ricerche (Ruggieri et al., 1986) che confermerebbero l'ipotesi che nella percezione di pattern di atteggiamenti mimico-espressivi (per esempio di una foto di bambina che 'fa le boccacce') il soggetto percipiente tenderebbe a riprodurre, in modo appena accennato, lo stesso pattern mimico-espressivo della figura-stimolo. La decodificazione imitativa applicata nel campo dell'estetica rappresenterebbe una sorta di estensione di tale meccanismo anche ai messaggi dell'arte. Nel caso però dell'arte non si tratta di riprodurre imitativamente pattern mimico-espressivi con un preciso contenuto d'informazione, bensì specifiche componenti della figura-stimolo" (Ruggieri, 1997).

L'ascoltatore dunque a partire dalla percezione, in questo caso acustica, riscrive attraverso il suo stesso corpo la storia che ascolta, vivendola sulla propria carne attraverso i muscoli. I segnali che il corpo, riproducendo lo stimolo ascoltato, invia al cervello, non solo vengono raccolti dall'organismo ricettivo, ma le varie informazioni sono anche sintetizzate con tutte le altre presenti in quello stesso organismo. La sintesi delle informazioni afferenti in qualche modo modifica l'universo rappresentazionale-esperienziale avendo creato una *rappresentazione dell'esperienza stessa* che diventa un organizzatore del comportamento. Si tratta di una rilettura psicofisiologica del concetto di *protomentale* di Bion fondamentale per la comprensione di fenomeni legati all'arte e quindi di tipo prevalentemente presemantici, emozionali. L'emozione (Ruggieri 1988) quale complesso processo di risposta dunque comprende componenti fondamentali quali le variazioni dell'eccitazione (arousal-activation), modificazioni corporee, manifestazioni mimiche come segnali inter-personali e la raccolta delle informazioni che segnalando al cer-

vello le modificazioni che sono avvenute nel corpo generano il *sentimento* che è la fase terminale dell'intera sequenza emozionale e ha il ruolo fondamentale di *auto - segnale*. Attraverso il sentimento la persona interpreta secondo un canale non razionale, non cognitivo, l'esperienza corporea che lo stimolo ha elicitato. E' quel fenomeno sempre presente che mette a nudo la realtà fisica della percezione anche quando non ci è dato comprenderla immediatamente sul piano cognitivo. Per esempio noi sappiamo che il rosso ci appare come colore "caldo" proprio perché effettivamente è uno stimolo cromatico in grado di innalzare la nostra temperatura corporea! (Ruggieri 1997) eppure è la connotazione del vissuto corporeo che ci permette di interpretare il rosso come "colore caldo". Ecco che un'esperienza sonora mentre si trasforma in rappresentazione immaginativa evoca nella persona una serie di vissuti emotivi legati alle caratteristiche del suono percepito e alla forma immaginativa che essi prendono nella fantasia dell'ascoltatore.

### CAPPUCETTO ROSSO PER ESEMPIO

Immaginare Cappuccetto Rosso, secondo approfondite ricerche circa i rapporti mente corpo, significa non solo averla "in mente" ma anche secondo un circuito di informazioni circolari che procedono (trifasicamente) dal Sistema Nervoso Centrale alla periferia corporea, averla negli occhi e nel corpo. In qualche modo immaginare Cappuccetto Rosso significa riprodurre le fattezze, il carnato, la sensazione di indossare un cappuccetto di velluto rosso "che le donava così tanto da non voler più portare altro"... provare le sue stesse sensazioni, in qualche modo "essere Cappuccetto Rosso". Questo meccanismo che sta anche alla base del fenomeno dell'empatia e che ruota attorno al processo di decodificazione imitativa dello stimolo, permette a bambini e adulti di

mettere in gioco, risvegliandole, sensazioni legate ad esperienze primarie cosiddette protomentali che continuano ad operare nella vita adulta.

Dice Bruno Bettelheim "tutte le fiabe che si rispettino sono significanti a molti livelli; soltanto il bambino può sapere quali significati abbiano importanza per lui a un dato momento. Man mano che cresce, il bambino scopre nuovi aspetti di queste fiabe famose, e ciò gli infonde la convinzione di essersi veramente maturato da un punto di vista intellettuale, dato che la stessa storia, gli rivela adesso tante più cose. Ciò può avvenire soltanto se al bambino non è stato detto in modo didattico quale dovrebbe essere il senso della storia..." (Bettelheim, 1975), come invece intendeva fare Perroult e come fece anche con Cappuccetto Rosso trasformandola da ragazzina ingenua in una sorta di donna travolta con la morale finale "le belle bambine non devono prestare ascolto agli sconosciuti, se lo fanno non c'è da meravigliarsi che vengano divorate". Come Perroult gran parte della letteratura psicoanalitica ha cercato di attribuire significati più o meno netti e definiti alle fiabe e ai loro personaggi. L'interpretazione tende cioè a dare significato in modo logico alle sequenze della narrazione e molto spesso i personaggi vengono fatti aderire punto a punto ad un determinato elemento della triade familiare (per esempio rimanendo alla nostra fiaba di Cappuccetto Rosso, il lupo e il cacciatore rappresenterebbero i due aspetti paterni, uno pericoloso e minaccioso e l'altro salvifico) o a istanze interiori in rappresentanza della fase o della posizione cui corrisponderebbe temporalmente l'evento tipico narrato. Nel legare la storia di *Cappuccetto Rosso* ad una particolare fase evolutiva (età scolare) e a determinate dinamiche intrapsichiche (il ritorno di pulsioni edipiche in età prepubere), Bruno Bettelheim (1977) rintraccia una serie di motivazioni e corrispondenze che tendono a dimostrare la verità di tale interpretazione. Cappuccetto secondo l'autore, non ha più distruttivi desideri

- LE ARTI TERAPIE TRA FISIOLOGIA E PSICOLOGIA, V. Ruggieri, n. 1/2001  
 ARTE E/O PSICOLOGIA, P. Bartalotta, n. 2/2001  
 L'INTERROGATIVO TRA CORPO E MENTE, G. Santoni, n. 3-4/2001  
 TRAARTISTICO E PSICOTERAPEUTICO, L. Marrucci, n. 5-6/2001  
 L'ARTETERAPIA DELL'ARTETERAPEUTA, D. Garofalo, n. 3-4/2001  
 PERCORSI DELL'ARTETERAPIA, G. Benedetti, 3-4/2001  
 ARTETERAPIA: IDENTITÀ CERCASI, F. Spedicato, n. 7-8/2001  
 ERMENEUTICA DELLE ARTI TERAPIE, G. Santoni, n. 1-2/2002  
 IL CREARE DELLE ARTI TERAPIE, G. Santoni, n. 7-8/2002  
 CREATIVITÀ SI GRAZIE, W. Orioli, n. 7-8/2002  
 TRAARTE E SENTIMENTO, S. Della Giovampaola, n. 11-12/2002  
 IL "COME" DELLE ARTI TERAPIE, R. Magnani, n. 1-2/2003  
 TRA PSICOANALISI E POESIA, A. Techel, n. 1-2/2003  
 IL POTERE DELL'IMMAGINAZIONE, S. Della Giovampaola, n. 3-4/2004  
 TERAPEUTICITÀ DELL'ARTE O ARTE TERAPIA?, R. D'Inca, n. 3-4/2004

orali altrimenti non avrebbe detto "sì" alla mamma che la invitava a condividere il cibo con la nonna. Hansel e Gretel per esempio ancora nel pieno della loro fissità orale divorano letteralmente la casa (simbolo della madre cattiva che li ha cacciati). Fuori dalla casa non c'è per Cappuccetto Rosso desolazione e smarrimento, c'è invece una strada conosciuta da cui semmai non bisogna allontanarsi. Cappuccetto Rosso abbandona la casa volontariamente, non deve essere spinta come Hansel e Gretel e anziché temere il mondo ne riconosce la bellezza... proprio per questo si trova in pericolo: al di là della casa e del dovere c'è quel mondo seduttivo che può indurre la bambina ad agire nuovamente secondo il *principio di piacere* che si presume avesse abbandonato a favore del *principio di realtà*. Il lupo è in questa chiave considerato la pulsione dell'Es, colui che la stimola ad apprezzare la natura intorno a lei. Cappuccetto Rosso infatti dominata dal principio di piacere smette di cogliere i fiori "solo quando ne ha colti tanti da non poterne più portare altri". Solo allora l'Es smanioso di piacere si ritira e Cappuccetto si ricorda della nonna e dei suoi doveri. "Cappuccetto Rosso – per Bettelheim – esprime i processi interiori del bambino prepubere: il lupo è l'incarnazione della malvagità che il bambino avverte quando va contro le ammonizioni dei suoi genitori e si permette di tentare, o di essere tentato, sessualmente". (Bettelheim, 1975). Vedremo più avanti quanto questo enunciato abbia un forte fondamento anche di ordine fisiologico.

Per la psicoanalisi Cappuccetto Rosso è il classico della bambina a letto con il lupo, come mostra la nota rappresentazione di Gustave Doré, illustratore di fiabe in cui Lupo e Cappuccetto Rosso sono appunto a letto insieme. Cappuccetto Rosso è la bambina troppo piccola per dominare ciò che il rosso simboleggia e ciò che il semplice fatto di portarlo incoraggia, è "la persona immatura che non è ancora pronta per il sesso ma che esposta a un'esperienza tale da suscitare forti sen-

sazioni sessuali regredisce a modi edipici di reagire alla sessualità".

Tutto sembra confermare un'ipotesi così chiara ma proprio perché le fiabe non sono tenute, come il cosiddetto inconscio, a evitare le contraddizioni, forse si possono ipotizzare diversi ordini di fenomeni intrecciati, sovrapposti, nascosti, rispetto a quello della sessualità edipica riattivata in età prepubere che pure condividiamo.

Se per un'analisi scientifica avremo cura altrove di mettere a fuoco i diversi passaggi della storia, in questa sede ci sia consentito soffermarci solo su alcuni particolari per osservarli da diverse angolature.

### IL LUPO E CAPPUCETTO ROSSO: DIVORARE E ESSERE DIVORATI

Il fatto cruciale della fiaba, punto di massima tensione, è introdotto dalla meraviglia di Cappuccetto Rosso che attraverso i cinque sensi scopre il lupo mascherato cercando di capire perché ha le orecchie così grandi ecc., mentre la tensione dell'ascoltatore sale... Ma chi è psicofisicamente adesso l'ascoltatore? Perché se le interpretazioni classiche tendono ad individuare un eroe, o comunque un unico personaggio a cui identificarsi, alla luce di nostri studi sull'esperienza artistica teatrale, abbiamo visto che lo spettatore si identifica non con uno soltanto, ma con diversi personaggi, forse con tutti anche se a livelli diversi di coinvolgimento. La coraltà dei personaggi in qualche modo corrisponde alla complessa e sfaccettata struttura dell'Io. Dal nostro punto di vista l'identità appare come un insieme di diverse autorappresentazioni, di diverse sub-identità nucleari e ausiliarie che stanno alla base della struttura dell'Io. "La prima identità è l'identità corporea e pertanto l'immagine corporea elaborata dalla corteccia cerebrale è un elemento comune a tutte le autorappresentazioni. L'immagine corporea a sua volta è un'auto-rappresentazione ampia e complessa che si compone di diverse sotto-unità" dice

Veziò Ruggieri in "L'identità in psicologia e teatro" spiegando poi come tali livelli si ricompongano (quando non permangono fratture di tipo schizoide della personalità) in una unità esperienziale dell'Io. Se dunque l'ascoltatore micro-imita ciò che ascolta secondo un principio percettivo legato alla propria individuale e originale storia di vita che selezionerà, censurerà, distorcerà, contrarrà, amplificherà, alcuni aspetti piuttosto che altri, è anche vero che tale processo avviene per l'intera storia e per tutti i personaggi che via via si presentano. L'ascoltatore diventerebbe cioè di volta in volta, o talvolta anche contemporaneamente Cappuccetto Rosso, la mamma, la nonna, il cacciatore, il Lupo. Nel caso del passaggio cruciale che stiamo esaminando, ovvero il momento in cui il lupo mangia cappuccetto rosso, il bambino vivrebbe cioè l'esperienza non solo di essere mangiato, ma anche quella di divorare. Le istanze di cui il lupo è portatore sarebbero cioè vissute come proprie dall'ascoltatore all'interno della cui bocca e della cui pancia possono avvenire interessanti modificazioni.

L'ipotesi che nel corpo del lettore/ascoltatore si ricreino, seppure in modo accennato, una serie di movimenti che investono non solo *l'essere divorato*, ma anche il *divorare*, lo si comprende dalla complessa e sottile preparazione all'azione cui la storia ci introduce. Da un lato la tensione (muscolare e subiettivamente avvertita) cresce come nei film horror in virtù del fatto che qualcosa di molto pericoloso sta per accadere. Si tratta di quel preciso stato psicofisico che nei comportamenti istintivi precede e raggiunge il picco massimo di tensione prima della catarsi. L'ascoltatore è colui che di domanda in domanda svela l'inganno e fa precipitare, subendoli, gli eventi. D'altro canto l'ascoltatore è anche il lupo che lentamente raggiunge l'apice del desiderio di divorare. Vivere immaginativamente le azioni di "divorare" ed "essere divorato" riattiva esperienze arcaiche legate ai primi rapporti col mondo e che stanno alla base dell'intera struttura d'identità. La

Nella foto a fianco: (da sinistra a destra)  
 Prof. V. Ruggieri - Cattedra di Psicofisiologia  
 Clinica Università La Sapienza;  
 prof. V. Mastronardi - Psichiatra Cattedra  
 Psicopatologia Forense Università La  
 Sapienza; Dott.ssa Sabina Manes - Psicologa,  
 psicodrammatista, Presidente Associazione  
 Culturale Moreno.



mamma, o meglio le rappresentazioni materne, durante i primi anni di vita del bambino, percepita sia come oggetto parziale prima (il senso) che come “oggetto totale” dopo, dovrà subire quel processo chiamato di “introiezione” attraverso cui il bambino fa proprie alcune formule e moduli esistenziali delle figure di riferimento. La tradizione psicoanalitica fa uso di concetti che descrivono la modalità incorporativa del bambino rispetto alla madre. In “invidia e gratitudine” (1969) Melanie Klein fa riferimento all’avidità che il bambino ha di divorare il seno prima e la madre poi e di come tali impulsi debbano in qualche modo essere espulsi e proiettati all’esterno del Sé proprio in quanto potenzialmente distruttivi e troppo angosciosi in quella fase che essa definisce *schizo-paranoide*. E’ così che tramite le difese proiettive il bambino animerebbe gli oggetti dei propri impulsi. Gli oggetti possono diventare *cattivi* (come meta dell’attribuzione all’esterno di parti di Sé che per necessità di controllare l’angoscia il bambino proietta) o *buoni* (il bambino proietta anche parti buone di Sé sull’oggetto instaurando così un controllo sull’oggetto stesso). Ecco che il desiderio di divorare il seno si trasforma per esempio in un seno minaccioso che può divorare il bambino stesso. Sarà successivamente, nella cosiddetta *fase depressiva* che il bambino non si rapporterà più ad un oggetto parziale che è il seno ma ad uno intero che è la madre verso cui prova sentimenti ambivalenti di distruttività e amore. E’ anche in questa modalità percettiva della madre che affondano a nostro avviso le motivazioni a produrre immagini come quelle tanto care di Cappuccetto Rosso e del lupo. *Introietare* come termine di tradizione psicodinamica che indica quel complesso di eventi che permette all’individuo di prendere dentro di Sé il mondo esterno e gettare le basi per la formazione dell’Io e del Super-Io può essere riletto in chiave psicofisiologica come incorporazione mediante il vissuto distruzione e frantumazione della madre. L’identificazione col lupo permetterebbe in tal caso di ri-assumere su di sé elementi

distruttivi tollerandone l’angoscia. Si tratta cioè di osservare la componente prettamente psico-fisiologica che sta alla base delle deduzioni solo apparentemente teoriche della tradizione psicodinamica.

La nostra ipotesi è che attraverso alcuni eventi della vita, come l’ascolto delle fiabe, il bambino ha la possibilità di rivivere da diversi punti di vista alcune emozioni particolarmente delicate e difficilmente integrabili come quella appena descritta dell’incorporazione delle istanze materne.

Nelle esperienze da me proposte nel contesto sia clinico che formativo abbiamo messo a fuoco immaginativamente la sequenza “E subito il lupo balzò dal letto e ingoiò il povero cappuccetto rosso.” (Grimm, 1951). Guardare le rappresentazioni immaginative che compaiono ascoltando la frase (che sono differenti per ognuno di noi) e stare in contatto con eventuali, anche se minime, modificazioni corporee in termini di tensione distrettuale, battito cardiaco, respiro, temperatura ecc. ci permette di osservare la complessità dei vissuti individuali. E’ possibile che l’immaginazione visiva abbia le caratteristiche iconografiche delle illustrazioni dei libri dell’infanzia o che i personaggi compaiano stilizzati, o sottoforma di ombre o di esseri reali in carne ed ossa. Interessante è osservare le proporzioni tra di loro, le azioni che compaiono nell’immaginazione, oppure la fissità dell’immagine bloccata in una sequenza gestuale. Talvolta compaiono piccole sequenze motorie che però si ripetono velocemente. Frequentemente si riscontrano particolari vissuti a livello dello stomaco e della gola. L’esperienza può essere connotata positivamente talvolta anche come divertente, più frequentemente con un crescendo di ansia e molto spesso si rileva una sensazione di colpa. La rappresentazione immaginativa evidenzia con diverse modalità il significato che ha per l’individuo l’esperienza dell’incorporare-divorare: dalla possibilità di incorporare l’oggetto (cappuccetto rosso dentro le fauci e poi nella

pancia del lupo per esempio), all’impossibilità di farlo (cappuccetto rosso scappa e il lupo la rincorre, oppure il lupo ha uno stecco che gli tiene aperte le fauci impedendogli di mangiare la bambina ecc.), all’inibizione della sequenza incorporativa in precisi pattern mimico-espressivi (cappuccetto rosso per metà nella bocca del lupo oppure cappuccetto rosso bloccata nella gola del lupo ecc.). L’ascoltatore si trova infatti a micro-imitare impersonificandoli entrambi i personaggi coinvolti, mangiatore e mangiato, talvolta senza soluzione di continuità, altre identificandosi maggiormente con uno, e nella migliore delle ipotesi senza particolari conflitti. In questa sequenza di identificazioni l’individuo entrerà in contatto e ci mostrerà i personali vissuti protomentali del divorare/essere divorati con tutto il corteo emotivo che essi comportano.

**SARA DELLA GIOVAMPAOLA, Psicologa, Psicofisiologa, Cetona (SI).**

#### Bibliografia

- Bettelheim B.:** Il mondo incantato. Feltrinelli, Milano, 1975.
- Della Giovampaola S.:** *Il contributo scientifico internazionale della Psicologia allo studio della narrazione.* Informazione Psicologia Psicoterapia Psichiatria, 40, magg.-ago. 2000.
- Grimm J. e W.:** Fiabe. Einaudi, Torino, 1951.
- Klein M.:** Invidia e gratitudine. Firenze, Psycho, 1969.
- Propp V. J.:** Morfologia della fiaba. Einaudi, Torino, 1966
- Ruggieri V.:** L’identità in psicologia e teatro. Ed. Scientifiche Magi, Roma, 2001.
- Ruggieri V.:** L’esperienza estetica, fondamenti psicofisiologici per un’educazione estetica. Armando Ed., Roma, 1997.
- Ruggieri V.:** *Mente Corpo Malattia.* Il pensiero scientifico ed., Roma, 1988.
- Von Franz M. L.:** Le fiabe interpretate. Bollati Boringhieri, Torino, 1980.