

L'IPPOGRIFO

La Terra vista dalla Luna



In questo numero:

.....

La cura del Mondo

.....

Estate 2002

LIBRERIA AL SEGNO EDITRICE

L'IPPOGRIFO

La Terra vista dalla Luna

EDITORIALE

- 3 | In verità, anche l'arte non si sente molto bene
di Angelo Bertani

LA CURA DEL MONDO (I)

- 7 | Incontro con Dario Fo
di Letterio Scopelliti
- 9 | Guarire la salute mentale
di Carlo Viganò
- 12 | Il pregiudizio come semplificazione
di Lucio Schittar
- 15 | Per la danza, per l'amore
di Piero Feliciotti
- 22 | Un campione si racconta
di Andrea Zorzi
- 25 | Mismas
a cura della Redazione Comica
- 26 | Riso e comicità
di Nereo Zeper
- 28 | Discutiamone in separata sedia
di Mirco Stefanon
- 29 | Le «i»
di Giorgio Gaiotto
- 30 | Il comico e l'elettrodomestico
di Ramiro Besa
- 31 | A mi me fa rider...!
di Andrea Appi
- 32 | Titarelo
di Ettore Busetto

L'ARTE COME CURA DEL MONDO

Atti del Convegno

- 33 | Presentazione del Convegno
di Sergio Chiarotto
- Creatività, salute mentale e formazione**
- 34 | Le origine psicologiche della creatività
di Francesco Stoppa
- 38 | Arte e terapia
di Angelo Cassin
- 40 | La malattia mentale: percorsi di comprensione e cura
a cura della Classe V A Liceo «Leopardi-Majorana»
- 42 | Percorsi di cura
di Teresa Maranzano
- 45 | Linguaggi e identità sociali
di Giovanni Zanolin

SOMMARIO

- 48 | Creatività e arte, ruolo e funzione della psicoanalisi nell'Istituzione
di Moreno Blascovich

Arte, cultura, educazione

- 54 | La realtà da inventare ogni giorno
di Gian Mario Villalta
- 56 | Arte, immagine, inconscio
di Massimo Donà
- 61 | Arte e gioco
di Pier Aldo Rovatti
- 66 | Sulla verità dell'illusione
di Flavia Conte

LA CURA DEL MONDO (2)

- 71 | L'arte, base del sapere
di Anna Maria Del Pup e Angela Grova
- 72 | Sulle ali della fantasia
a cura di Di Anna Maria Del Pup, Angela Grova e Sabina Perfetto
- 77 | L'esperienza estetica primaria
di Stefano Fregonese
- 81 | Dalla nuda vita alla cura del vivente
di Gianni Polizzi
- 86 | Paure e speranze di una città
di Carlo Maria Martini
- 93 | Fosfato
di Sabatino Ciuffini
- 94 | Architetti oggi
di Luciano Campolin
- 96 | La città delle domande
di Orsola Zuccheri
- 98 | Il mondo si cura dell'arte contemporanea?
di Franco Galanti
- 102 | Il corpo e l'apertura al mondo
di Marta Bevilacqua
- 105 | Sulla cura del mondo
di Francesco Maria Di Bernardo-Amato
- 107 | Le gemelle Irvette
di Fulvia Spizzo

RECENSIONI

- 108 | Il gruppo e il valore della sofferenza
di Paola Fortunato
- 109 | Sul libro di Anna Maria Farabbi
di Marco Munaro
- 111 | Così è, se vi appare
I Papu



LIBRERIA AL SEGNO EDITRICE

Questa pubblicazione è promossa dall'Associazione «Enzo Sarli», via De Paoli, 19 - 33170 Pordenone.

Coordinamento editoriale e di redazione

Mario S. Rigoni,
Francesco Stoppa,
Patrizia Zanet.

Redazione

Angelo Bertani,
Daniela Bortolin,
Fabio Fedrigo,
Giovanni Gustinelli,
Roberto Muzzin,
Luciana Pignat,
Silvana Widmann.

Progetto grafico e impaginazione

Studio Rigoni.

Fotolito

Dreossi & C. - Pordenone.

Stampa

Tipografia Sartor - Pordenone.
Stampato nel mese di settembre 2002
ISSN 1590-8852-8



VICOLO DEL FORNO 2
33170 PORDENONE
TELEFONO 0434 520506
FAX 0434 21334

Copyright © del progetto editoriale:
«L'Ippogrifo» by Studio Rigoni.

È vietata la riproduzione, senza citarne la fonte. Gli originali dei testi, i disegni e le fotografie, non si restituiscono, salvo preventivi accordi con la Redazione. La responsabilità dei giudizi e delle opinioni compete ai singoli Autori.

Hanno collaborato a questo numero:

ALUNNI SCUOLA ELEMENTARE «DUCA D'AOSTA», Cordenons (Pn).
ANDREA APPI, attore.
RAMIRO BESA, attore.
MARTA BEVILACQUA, studentessa universitaria.
MORENO BLASCOVICH, psicoanalista.
LUCIANO CAMPOLIN, architetto.
ANGELO CASSIN, psichiatra.
SERGIO CHIAROTTO, preside.
SABATINO CIUFFINI, sceneggiatore e poeta.
FLAVIA CONTE, insegnante.
ANNA MARIA DEL PUP, insegnante.
FRANCESCO MARIA DI BERNARDO-AMATO, medico e poeta.
MASSIMO DONÀ, docente universitario.
PIERO FELICCIOTTI, psicoanalista.
PAOLA FORTUNASO, psicoterapeuta.
STEFANO FREGONESE, psicoterapeuta infantile.
FRANCO GALANTI, medico e artista.
GIORGIO GIAIOTTO, disegnatore e grafico umoristico.
ANGELA GROVA, insegnante.
TERESA MARANZANO, storica dell'arte.
CARLO MARIA MARTINI, arcivescovo di Milano.
MARCO MUNARO, poeta.
SABINA PERFETTO, insegnante.
GIANNI POLIZZI, insegnante.
PIER ALDO ROVATTI, docente universitario.
LUCIO SCHITTAR, psichiatra.
LETTERIO SCOPELLITI, giornalista e saggista.
FULVIA SPIZZO, artista e insegnante.
MIRCO STEFANON, insegnante e umorista.
STUDENTI DELLA CLASSE VA LICEO «LEOPARDI-MAJORANA».
CARLO VIGANÒ, psicoanalista.
GIAN MARIO VILLALTA, scrittore e poeta.
GIOVANNI ZANOLIN, assessore ai Servizi sociali Comune di Pordenone.
NEREO ZEPER, regista e autore.
ANDREA ZORZI, ex nazionale di pallavolo.
ORSOLA ZUCCHERI, imprenditrice emozionale.

Sostengono la pubblicazione de «L'Ippogrifo»:

AZIENDA PER I SERVIZI SANITARI N. 6 «FRIULI OCCIDENTALE»
E DIPARTIMENTO DI SALUTE MENTALE di Pordenone;
COMUNE DI PORDENONE; COMUNE DI SAN VITO AL TAGLIAMENTO;
AMMINISTRAZIONE PROVINCIALE DI PORDENONE;
COOP ACLI, Cordenons; COOP FAI, Porcia;
COOP SERVICE NONCELLO e COOP ITACA, Pordenone;
LICEI RIUNITI «LEOPARDI-MAJORANA» di Pordenone,
LICEO «TORRICELLI» di Maniago.

Un particolare ringraziamento a:

SANDRA CONTE, ANDREA DI BERT, ANNA PIVA E CARLO SARTOR.



Questa pubblicazione è stata realizzata con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Udine e Pordenone

Per inviare contributi, riflessioni e impressioni, scrivere a:
Redazione «L'Ippogrifo» c/o Studio Rigoni, viale Marconi, 32
33170 Pordenone. Telefono e fax: 0434 21559.
E-mail: Rivistaippogrifo@tutttopmi.it Stoppa.moro@tin.it
«L'Ippogrifo» è distribuito dalla «Libreria al Segno Editrice».

Il concetto di arte, tante volte dibattuto dalla filosofia come dalla critica militante, appare ora come un contenitore vuoto, una scatola magica da cui far uscire di volta in volta contenuti diversi. Una certa falsa cultura dell'indeterminatezza, rafforzata dal culto new age del sincretistico e dell'indistinto, oramai ci ha condotto, al grido di «tutto è arte», in una sorta di notte scura in cui tutte le vacche sono nere. Le principali conseguenze negative di tale situazione sono essenzialmente due. Oggigiorno qualsiasi ciarlatano può dire di fare arte e c'è il rischio che molti siano disposti a dargli credito, se non altro per pigrizia intellettuale o per incapacità di distinguere in tutto quel buio: questo, in fondo, è un rischio non nuovo per la nostra cultura, ma si sta accentuando in maniera esponenziale. La seconda conseguenza negativa, certo più grave, è quella che riguarda lo stesso sistema dell'arte visuale (ovvero «il complesso e articolato circuito di produzione, diffusione, promozione e vendita delle opere d'arte, i cui protagonisti sono, ciascuno con ruoli specifici, artisti, mercanti, collezionisti, critici e direttori dei musei», come recita il Dizionario d'arte contemporanea edito da Feltrinelli), sistema che in realtà si giustifica tautologicamente con la creazione in laboratorio di opere e artisti grazie alla sola forza della comunicazione. Se un tempo si poteva asserire che la Gioconda di Leonardo era un capolavoro e si poteva dimostrare l'assunto anche sulla base di una precisa analisi del contesto storico-culturale che aveva prodotto l'opera, oggi si assiste invece al paradosso

In verità, anche l'arte non si sente troppo bene

ANGELO BERTANI

per cui la qualità (vera o presunta) di un'opera risiede tutta o quasi nella capacità che ha avuto l'artista e chi lo sostiene di costruirne il valore grazie all'efficacia delle strategie della comunicazione massmediatica. Da tutto ciò si potrebbe essere indotti a pensare che la vera arte del nostro tempo in fondo in fondo sia la pubblicità. Oppure, con più fondamento, si potrebbe evincere che l'arte in generale non sia altro che una questione di linguaggio, anche nel senso banale del termine: da qui tutta la sua ambiguità, fatta di verità e di menzogna. Riguardo a tale problematica i collaboratori de «L'Ippogrifo» hanno inteso dire la loro, anche sulla scorta degli Atti del Convegno intitolato proprio L'Arte come cura del Mondo, svoltosi qualche mese fa a Pordenone. Ne è risultato un numero della rivista che io credo interessante per chiunque intenda affrontare criticamente alcune questioni. Ad esempio, Stefano Fregonese segnala un punto cruciale della teoria psicoanalitica riguardante l'arte: «L'interpretazione e lo sviluppo del concetto di sublimazione offerto da Melanie Klein parte dalle considerazioni di Freud contenute in L'Io e l'Es ove si parla dell'energia dell'Io come di un'energia desessualizzata e sublimata capace di essere spostata su attività non sessuali pur mantenendosi "fedele all'intenzione fondamentale dell'Eros, che è quella di unire e legare": Klein vede nella sublimazione la tendenza a riparare e ripristinare l'oggetto buono frantumato dalle pulsioni distruttive». Inoltre lo stesso Fregonese riporta la tesi di Uznadze secondo cui il processo



di percezione critica produce nell'individuo una sostanziale modificazione dello stesso: infatti il ricercatore georgiano parlava di predisposizione alla percezione come di un'emozione inconscia. La tesi della Klein è molto interessante e suggestiva, ma forse non tiene nel dovuto conto che esiste, specie al giorno d'oggi, anche un'arte distruttiva o autodistruttiva, che ha a che fare più con *Thánatos* che con *Eros*. Invece la tesi di Uznadze appare interessante proprio per dar conto degli sviluppi più recenti dell'arte (si pensi alle installazioni o all'arte relazionale) che implicano un diretto coinvolgimento spaziotemporale dello spettatore, il quale sempre più spesso è chiamato a diventare protagonista dell'opera e ad abbandonare il vecchio ruolo di riguardante. Ancora sul piano psicoanalitico, Moreno Blascovich riporta i risultati di un suo significativo lavoro da cui si può desumere come l'arte di un soggetto abbia orientato il lavoro terapeutico e riabilitativo: «Si è detto anche che la creazione nel disturbo mentale è *la cura* ed è vero, ma guardate bene, non solo questa creazione, i suoi disegni, i suoi scritti, il suo recitare, ecc. ecc., ma anche il creare dei vuoti, creare dei luoghi di ascolto, creare degli spazi creativi, creare dei tragitti che possono essere percorsi in modo tale che Anna possa raggiungere se stessa nei diversi luoghi esistenti senza spaventarsi del nulla che attraversa». Del resto una frase di Jean Oury riguardante la psicosi potrebbe adattarsi (paradossalmente?) anche all'arte in

generale: «...mette alla prova il desiderio, vuole provare il potere separatore di chi si avvicina, di chi si china su di essa». Su di un altro versante, comunque parallelo, si muove lo scritto di Flavia Conte, la quale riconosce all'arte un ruolo di stimolante provocazione nei confronti della filosofia: «Il problema dell'arte potrebbe forse non essere solo un argomento tra tanti della filosofia, ma presentarsi come il suo modo più proprio di essere», tanto più ora che «pare sia proprio la filosofia ad assumere un volto sempre più estetico e alimentarsi di quel fare e quel sentire creativi che per molto tempo ha escluso le appartenessero». Flavia Conte nella sua ulteriore riflessione sull'arte parte da Nietzsche e da Heidegger. Dal primo prende spunto per ricordare come «sotto il segno dell'esperienza ludica [che, in senso alto, può essere anche quella dell'arte] il linguaggio perda la solidificazione referenziale, modifichi la mera valenza comunicativa cui lo consegna l'esistenza ordinaria, per tradursi in esperienza autopoietica»; dal secondo attinge la definizione dell'opera d'arte come *messa in opera della verità*: «... è a partire dall'opera che le cose, gli strumenti acquisiscono senso in quanto si collocano entro il mondo umano che è la stessa opera *ex nihilo* ad instaurare. L'arte non ha per Heidegger una valenza riprodottriva bensì formativa». Anche Pier Aldo Rovatti trae spunto da *L'origine dell'opera d'arte* di Heidegger ma il suo discorso va oltre, nel senso di evidenziare alcuni nessi tra arte

e gioco: «Fra arte e gioco vi è una circolazione: c'è qualcosa dell'arte nel gioco, ma, ed è quel che più ci interessa, c'è qualcosa del gioco nell'arte, qualcosa che chiamerei *sospensione della realtà*. [...] Sospensione della realtà non vuol dire che abbiamo eliminato la realtà, ma che l'abbiamo circondata con uno spazio ulteriore, uno spazio che potrebbe essere proprio quello del gioco [...] uno spazio che è propriamente una distanza [...]. La capacità del giocatore consiste proprio nel realizzare l'impossibile paradosso del gioco: essere ad un tempo dentro e fuori. [...] L'arte a sua volta potrebbe anch'essa consistere in questo tipo di paradosso: quello di entrare in una realtà diversa senza essere mai usciti dalla cosiddetta realtà normale». Ciò nondimeno, come l'arte, anche «il gioco, per il solo fatto di entrarvi e poi di restarvi, richiede che ci si metta in gioco. [...] E non c'è produzione di possibile cura se non c'è la possibilità di abitare il rischio, un rischio che assomiglia molto a quello che nel suo intervento Massimo Donà chiamava il *mistero* e che io chiamo *mettersi a repentaglio* e che per un verso espone e per l'altro fa crescere».

Tuttavia il discorso sull'arte, specie nella nostra società mediatica ed economicistica, non può prescindere neppure dalla considerazione che essa concretamente si realizza nell'ambito della società capitalistica, ovvero di una società della tecnica in cui i mezzi finiscono per diventare i fini. «Dopo la "morte di Dio" portata alla luce dalla filo-



sofia del nostro tempo, politica ed etica non possono essere che l'alleanza dello Stato e dell'individuo alla potenza suprema della tecnica. Ma poiché la tecnica è destinata a diventare lo scopo dell'intero agire dell'uomo, questa seconda alleanza non può essere che la subordinazione di ogni agire alla tecnica» (Emanuele Severino, *Sulla comunità che viene*, «L'Ippogrifo», inverno 2001-2002, p. 35). E il discorso si fa ancora più chiaro se al posto del termine "tecnica" mettiamo il termine "economia" e ad esso leghiamo anche i destini dell'arte, o almeno di quella che è perfettamente integrata in un sistema sostenuto dall'"impero". Infatti seguendo questa logica non si potrebbe che dare ragione ad Angela Vettese, critico molto attento all'analisi del sistema dell'arte visuale, la quale nel suo recente *A che cosa serve l'arte contemporanea* (Allemandi Editore, 2001), dopo aver messo bene in luce i rapporti funzionali tra capitalismo avanzato, liberalismo, enfaticizzazione della libertà individuale e arte sperimentale, afferma piuttosto perentoriamente: «Malgrado i dubbi del *Candide* di Voltaire, viviamo forse nel migliore dei mondi possibili e certamente in quello in cui l'uomo ha avuto una vita più lunga, più ricca di speranze e più rispettosa dei diritti umani. [...] Certamente viviamo anche una sindrome post-traumatica da stress collettivo: in nessuna epoca sono cambiati così rapidamente non soltanto i sistemi di produzione, ma anche ogni altro aspetto del vivere quoti-

diano. [...] All'arte è rimasto solo lo scheletro, ovvero la capacità di proporsi come il mezzo più rapido per l'espressione del pensiero. L'arte così come noi la concepiamo, è perfettamente funzionale al sistema politico economico, con buona pace di chi la vede come un atto rivoluzionario».

«D'altra parte la strada è a senso unico e un certo tipo di anti-conformismo, fondato sul rifiuto del cosiddetto sistema dell'arte, porta a un atteggiamento rancoroso che non aiuta la creatività. [...] Per questa strada maldestra corrono fiumi di frustrati che, non avendo trovato il successo, sostengono di non averlo mai cercato; dentro alle monadi senza porte e finestre covano più paura che poesia». Ma per fortuna non esiste solo l'arte prodotta all'interno del sistema omologato dell'arte, dove anche il pretestuoso multiculturalismo si trasforma di fatto in neocolonialismo senza colonie (del resto, considerata la natura umana, si può pure ritenere che il pensiero non sia un'esclusiva di un club di eletti, di coloro che vengono prescelti dall'*establishment*...). Infatti, se non ci fossero alternative, nell'ambito della nostra società mediatica l'arte più valida sarebbe in ogni caso quella più spettacolare e ciò secondo una spirale perversa che ci condurrebbe inevitabilmente verso l'eccesso, l'assuefazione, la noia, il nulla. Invece un'alternativa ci deve pure essere, se vogliamo ancora poter considerare l'arte come cura del mondo e non come malattia. L'unica via di uscita dal circolo vizioso del sistema omologato

dell'arte, non potrà essere allora che quella di un'arte che si interroga, che si pone e pone domande, che è divergente rispetto alle attese delle varie forme di potere e invece riparatrice rispetto alle attese individuali, rispetto ai traumi prodotti dal non senso, rispetto al pericolo della perdita dell'autentica individualità. L'unica via di uscita è allora proprio un'arte intesa come cura, come cura di sé e della società che sia disposta ad ascoltare, a vedere, a riflettere; un'arte che non confonde i mezzi con i fini, che cerca almeno un po' di sfuggire alla strumentalizzazione della tecnica; un'arte che con ogni mezzo (ironia e gioco compresi) cerca, almeno un po', di opporsi al dilagare del "nichilismo stanco" e di una superficiale "trasvalutazione dei valori" oramai del tutto funzionale alle esigenze del potere globalizzante di vincere ogni resistenza culturale. Tutto ciò non certo per seguire qualche risorta ideologia, che per l'arte, specie quella sperimentale, sarebbe una contraddizione in termini (come tante volte è risultato evidente). Piuttosto per continuare ad essere coscienza critica del processo di rappresentazione proprio della società dei media e della «sua immensa e temibile capacità di mentire» (Angela Vettese, ne «Il Sole 24 Ore», 4 agosto 2002). Oppure, più in particolare, per continuare ad essere un modo magari molto indiretto ma pregnante di prendere consapevolezza, come osserva Flavia Conte, dell'irripetibilità originale della nostra vita e dell'elaborazione del senso della nostra finitudine. ■



L'incontro è in via del Babuino, a due passi da piazza di Spagna, a Roma. È atteso alla «Feltrinelli», uno dei templi della cultura italiana. Ci sono passati i più grandi da Moravia a Pasolini, da Montale alla Morante, da Calvino a Sciascia. E tanti premi Nobel. Tutti volti fermati, in bianco e nero, sulle pareti della libreria. Sembra che a guardarti siano loro, le fotografie, e non viceversa.

«L'undici settembre sarei dovuto essere a New York. Dovevo recitare due sere dopo quella terribile data, ma non me la sono sentita. Come si può fare dell'umorismo davanti a un funerale, oltre l'orrore? Davanti a una strage non è possibile fare dell'umorismo. Diceva Brecht che il tempo delle rose verrà, ma adesso è il tempo del silenzio e del pensiero». Rompe il ghiaccio così Dario Fo, premio Nobel per la Letteratura 1997. Attore comico e autore teatrale, giullare medievale di *Mistero Buffo*. E Fo continua: «Viviamo in una società che non vuole ricordare. Non vuole avere coscienza della vita e delle situazioni. Non c'è più un senso collettivo. Perché ricordare tutti i problemi? A te può capitare, a me spero non capiti. È una società, la nostra, che non vuole più ricordare la storia, le tragedie. Le falsifica, piuttosto. E allora c'è un vuoto di memoria. È quello che sta succedendo ai nostri ragazzi, che vengono allevati con false memorie. Retoriche fatte di menzogne». Fare dell'umorismo che cosa significa? Mettere insieme «in-

Incontro con Dario Fo

LETTERIO SCOPELLITI



coerenza e assurdità in modo divagante e talvolta senza scopo e sembrare innocentemente ignari che si tratti di assurdità» sosteneva Twain. Forse si crede veramente soltanto alle cose su cui si ha il coraggio di scherzare. E l'umorismo altro non è che la tenerezza della paura. Totò – sì il grande comico napoletano – sosteneva che l'umorismo altro non è che la rappresentazione, filtrata attraverso la propria sensi-

bilità, degli uomini nei loro difetti, nelle loro manchevolezze, nella loro vanagloria. Arte di sfiorare senza insistere. Esiste allora una funzione sociale dell'umorismo?

Forse quella di «lubrificante», «abrasivo» dell'interazione sociale, nella comune interazione quotidiana che forma la base dell'ordinamento sociale e rende così possibile lo scorrimento della vita sociale.

Ionesco diceva che «dove non c'è umorismo non c'è umanità; dove non c'è umorismo (questa libertà che ci si prende, questo distacco di fronte a se stessi) c'è il campo di concentramento».

L'umorismo è dunque la forma di speranza dell'intelligenza. O come ha scritto Pirandello, il sentimento del contrario. E ancora, chi non ricorda quelle parole di Woody Allen: «Dio è morto, Marx è morto e anch'io non mi sento molto bene».

E l'arte davanti all'orrore? «L'arte può raccontare il sentimento e la disperazione. Le tragedie greche – continua Dario Fo – come quelle di Euripide sono le espressioni del dolore come rito collettivo. I greci mettevano in scena la tragedia, la disperazione, l'infamia, il dolore. E non solo per realizzare la catarsi, ma per avere coscienza del valore della vita, della felicità del rito. E insieme del potere della gioia, della felicità, coinvolgendo così gli altri nella passione. E tutto ciò anche per avere atti di dolcezza e di comprensione per quelli che sono caduti nella disgrazia».

Nella pagina precedente:
Jan Vermeer (1632-1675),
La merlettaia (1665 c.).
Parigi - Museo del Louvre.

zia. Il teatro ha bisogno della situazione fisica. Si dice che il grande uomo di teatro sia quello che riesce soprattutto a far respirare l'attore».

L'arte che cos'è? Forse pensiero per immagini. Intuizione di ciò che collega le forme. L'arte si nutre di ciò che la cultura condanna. «L'arte – ricordava Thomas Mann – è lungi dall'essere interessata nel suo intimo al progresso e all'illuminismo, alla comodità del contratto sociale, insomma all'incivilimento dell'umanità. Il suo senso umano è di natura completamente apolitica, il suo sviluppo indipendente da forme statali o sociali».

L'arte è una potenza che coglie, trattiene e dà forma, ma non risolve. E il compito dell'arte?

L'arte si può definire un onesto tentativo di rendere la forma più alta di giustizia all'universo

visibile. È un tentativo di trovare nelle forme, nei colori, nella luce, nelle ombre, nelle apparenze della materia e nei fatti della vita ciò che in ciascuna di queste cose è fondamentale, ciò che è durevole e essenziale. «Per definire correttamente l'arte – sosteneva Tolstoj – è necessario, prima di tutto, smettere di considerarla come uno strumento di piacere e considerarla invece come una delle condizioni della vita umana. Guardata in questo modo, ella non potrà non apparirci tra uomo e uomo». L'arte non è né un'imitazione, né peraltro una costruzione che segua i dettami dell'istinto o del buon gusto. L'arte è un'operazione d'espressione. Una specie di accessorio, un modo molteplice di disimpegno e di tensione di questa esistenza,

un mezzo privo di resistenza, nel quale si muove, creando, la forza della fantasia.

E la cura del mondo?

«La creatività è una parola troppo grossa. Se serve a creare le coscienze, se può essere utile a migliorare o curare il mondo – conclude il Premio Nobel Dario Fo – allora va bene».

La creatività è la capacità di vedere nuovi rapporti, di produrre idee e intuizioni insolite, di allontanarsi da schemi di pensiero tradizionali. La creatività forse è una "bella addormentata" che, per diventare efficace, ha bisogno di un catalizzatore. E il catalizzatore numero uno è la spontaneità. Esiste d'altronde una pratica della creatività. E la creatività non è un sistema da contemplare, ma è la legittimazione di un impegno di vivere. ■

Senza tirare una bomba

E nel pensare penso
ai pensieri che come vimini
vado intrecciando: chi prima
chi dopo chi sotto chi sopra
chi dentro chi fuori. E tra l'uno
e l'altro, in questo leggero
lascia e piglia, penso che posso
– senza tirare una bomba –
catturare il mondo intero, perfino
l'infinito cielo,
con un colpo di cesta.

Per la mia bocca leccarda

Favoleggiano gli scienziati
che una planaria, se mangia
un'altra planaria, ne assimila
le proteine e la mente. Ingenuo
io ci credo e ogni giorno Shakespeare
Dante Omero Leopardi Catullo
ininterrottamente divoro;
sognando che questi gagliardi
vati, un flato, almeno un flato, emettano
per la mia bocca leccarda.

Sui muri del cielo

Prima l'arte, poeti. Specchiamoci
arditamente nei cuochi
che per fare una lieta pietanza
mischiano chiodi di garofano e sale.
Rubi, chi sa rubare, la segreta
maestria del corpo dove accordano i suoni
due petulanti strumenti,
la bocca e l'ano. Finanche il primato
– le nazioni cocchiere ce lo inneggiano,
e non ci sembra follia –
tocca a chi affoga, insieme, nel sangue
nemici e cari compagni. Sui muri
del cielo che nel cielo corseggia
diàfano e fermo, una mano
(che sia la nostra?) insolente scrive:
«Crepì il poeta, viva la poesia».

Poesie di SABATINO CIUFFINI
tratte da *Lettere romane*,
Guido Guidotti Editore, Roma 1992.

Guarire la salute mentale

La funzione sociale e terapeutica dell'umorismo

CARLO VIGANÒ

Non intendo con questo titolo denunciare una situazione di "malasanità" nel campo della malattia mentale, perlomeno non nella direzione dei dibattiti televisivi attorno ad episodi di cronaca. La mia battuta, prima che all'organizzazione delle cure, punta all'aggettivo *mentale*, che non mi pare versare in buona salute.

È un'ipotesi che ricavo dalla mia esperienza: la pratica della clinica psicoanalitica ha infatti come obbiettivo quello di guarire il "mentale" della salute, di modificare cioè la mentalità con la quale il soggetto vive la propria salute. Più precisamente si tratta di riaprire l'orizzonte, la relazione entro la quale porre la questione e quindi la pratica del raggiungimento della salute. Quando diciamo che si deve rettificare il rapporto del soggetto con il reale, indichiamo la condizione perché egli cominci a diventare l'artefice del proprio benessere. Infatti, chi viene da noi è convinto che la causa del suo disagio sia reale, ed è giusto. Lo psicoanalista non è di quelli che gli stanno a dire che son "problemi psicologici", non oppone psicologico a reale. Semplicemente non riduce il reale al campo delle biotecnologie. Egli sa che gli effetti della parola incidono profondamente nella biologia del corpo vivente.

Per questo quando si dice che la malattia mentale è una malattia come le altre, pensiamo che sia una conquista, a condizione di sapere che tutte le ma-



Disegno di Franco Galanti.

lattie sono un'esperienza dell'essere parlante. E questo ci rende responsabili del nostro stato di salute. Tant'è vero che ci curiamo dell'igiene, delle abitudini alimentari, del movimento, ecc. La clinica psicoanalitica ci ricorda un'abitudine troppo spesso trascurata, quella di curare l'umore, talmente desueta da rendere la depressione un vero e proprio problema sociale.

Essere spiritosi è una facoltà, come la memoria o l'intelligenza, che consiste nella capacità di creare quel piacere sociale che chiamiamo umorismo. L'arguzia è una facoltà che richiede di essere coltivata, tant'è vero che quasi sempre si sviluppa a partire da condizioni soggettive che, dice Freud, «non sono molto dissimili da quelle della malattia nevrotica» (Freud, *Opere*, V, p. 127). Si sa che molti attori comici e scrittori umoristici nella loro vita sarebbero giudicati dei de-

pressi, come se per loro l'umorismo rappresentasse una sorta di automedicazione.

Anche l'originalità del folle, la bizzarria del suo pensiero o del suo comportamento, spesso risultano fonte di comicità. Sono molte le barzellette sui matti. In questo caso si stabilisce una coppia, composta dalla persona spiritosa e dalla persona-oggetto, il matto in cui la prima scopre qualcosa di comico. Perché si produca l'effetto sociale del piacere, l'effetto liberatorio del riso che scioglie una tensione, occorre che si passi da questa coppia al gruppo, che vi sia la "terza persona" (come la chiama Freud), il pubblico, diremmo noi oggi. È lì che si produce l'effetto di ilarità, è la terza persona che decide se la battuta è efficace. L'efficacia è quella di far cadere un'inibizione, cosa che deve essere già avvenuta nella prima persona, ma che produce piacere solo quando accade alla terza: non si ride da soli.

L'esito della battuta di spirito è un piacere sociale, che avviene nell'Altro e per questo mi sembra un buon esempio di cura del mentale. Si produce un godimento reale che rappresenta una trasformazione del godimento legato al sintomo. Da godimento masochistico esso si trasforma in godimento sociale, viene cioè sciolta l'inibizione che lo teneva legato al silenzio della biologia. Viene meno la gravità della diagnosi, che risultava infausta proprio in quanto teneva il soggetto nella posizione di persona-og-

getto. Naturalmente ciò avviene quando è il malato a fare del proprio sintomo l'occasione di una battuta, a trasformare il reale da dominio delle neuroscienze a motivo di spirito.

Si può quindi capire come la clinica psicoanalitica sia una clinica ironica, e anche che questa chiave umoristica potrebbe fare bene a tutto il campo della salute e quindi restituire la sfera sanitaria alla sua dimensione comica, quella che trovò in Molière il massimo cantore. Anche la tradizione italiana è piena di rappresentazioni del medico e della malattia in chiave comica, non solo a Venezia. All'inizio del melodramma, alla corte dei Borboni, gli intermezzi delle opere serie venivano occupati da rappresentazioni che derivano dal Teatro dell'Arte, come quella appena riscoperta (e editata in un CD della casa discografica Cactus) di Giuseppe Sellitto, *Drusilla e Don Strabone* del 1735. Il medico burbero e un po' misogino viene conquistato dalla *verve* di una giovane vedova, i cui malori si rivelano non esser altro che mal d'amore. Più vicino a noi è il vero e proprio culto che gli uomini del Risorgimento italiano hanno nutrito per un autore come Heine, poeta tedesco che fu il massimo studioso della figura letteraria dell'umorismo (allora si diceva «dell'umore») – è fin troppo facile opporre all'entusiasmo risorgimentale i profeti contemporanei dell'umore flesso o “bipolare”.

Credo che il presupposto di questo trattamento attraverso il comico (lascio aperta la questione del rapporto tra comicità ed ironia) stia nel fatto che la dimensione del reale non coincide integralmente con la realtà. Infatti il reale, ed è Lacan ad averlo dimostrato, è il



Disegno di Franco Galanti.

registro del non rappresentabile e anche di ciò che fa buco nell'ordine simbolico, e proprio per questo costituisce il punto ineliminabile e non spostabile (reale, appunto) dell'organizzazione psichica. La salute quindi non si può ripartire tra corpo e mente e neppure serve definirla “psico-somatica”, essa è comica proprio perché sospende, interrompe, con effetto salubre, la tragicità della vita umana. È interessante notare che da qualche anno comincia a diffondersi anche in Italia la “terapia del sorriso”, che mira a far dimenticare la paura e il dolore ai bambini ricoverati in ospedale. Forse è un primo passo, perché far ridere i bambini per curarli meglio ne potrà fare degli adulti capaci di far ridere gli altri, cioè di autocurarsi. Nella stessa linea si potrà pensare di riprendere il termine di “animazione”, come riferimento per le attività riabilitative. Un soggetto potrà essere riabilitato, riammesso nel mondo degli adulti, sottratto alla condizione di *infans* (senza parola) che diventa *puer* (senza cittadinanza), se ritrova il sorriso.

Senza voler stabilire parallelismi impropri, non posso fare a me-

no di ricordare che la salvezza è il fulcro dell'esperienza religiosa proprio in quanto la sua natura è quella del mistero, di sfuggire ad ogni riduzione in termini di sapere. Ora, dal punto di vista strutturale, della struttura soggettiva, cosa è il mistero, cosa sta ad indicare? Esattamente che il rapporto con il reale è necessario, che il soggetto non lo può eludere e che quindi deve trovare una via – appunto il mistero – per viverlo. Diversamente l'incontro con il reale, non rappresentabile e non simbolizzabile (estraneo, diverso, *unheimlich*), non è altro che esperienza dell'angoscia.

A questo punto non farò ricorso alla teologia della salvezza per avere indicazioni sulla salute mentale, ma ritorno al campo più familiare dell'esperienza analitica. Essa ci permette di distinguere due livelli, strutturalmente ben differenziati, dell'impiego comune del termine guarigione. Credo che già l'antichità classica li differenziasse, distinguendo la cura, termine latino per indicare ogni “presa in carico” (pre-occuparsi), dalla terapia, espressione greca che coinvolge il registro del sacro (*Therapeuo* indicava l'attività di sacerdoti che operavano in particolari luoghi legati alle divinità).

1. Dare senso ad un avvenimento o ad una presenza “traumatici” allevia l'ansia, è de-angosciante. Per questo ogni rappresentazione, ogni interpretazione (fino a quelle deliranti) è curativa. Parlare fa bene, di qui lo sviluppo esponenziale delle psicoterapie, delle terapie centrate sulla parola e sul senso. Si può dire che in una scala continuista anche la medicina scientifica sia una cura mediante il senso (la diagnosi può così essere vissuta, al di fuori della sua valenza



Anna Valeria Borsari, *L'orto privato del custode del museo*, (1977-1978).

tecnica). La famosa presa in carico punta al senso, al programma, alla soluzione del problema, all'educazione. Sono le cure attraverso l'Uno, il significante come intero, senza faglie, al quale ci si può identificare, cure tramite un discorso e lo fa girare. Il risultato del discorso è quello di produrre, nel posto dell'Ideale, un oggetto fantasmatico, causa celata del nostro desiderio, e questo è un falso reale. È l'illusione che porta un soggetto dall'analista e che questi ha il compito di smontare, quella che il sintomo abbia il suo contrario nella guarigione.

2. C'è però un reale che è particolare per ogni soggetto, che non viene prodotto dal discorso, ma al contrario sorge dal posto che la verità occupa nel discorso. Tra la verità e il significante padrone, quello che fa girare il discorso, c'è uno iato incolmabile, una frattura non padroneggiabile, se non attraverso il compromesso sintomatico. Quella verità che non si può dire, quella più intima alla vicenda di ciascuno e che non trova "le parole per dirsi", che non uscirà mai dalla condizione di inconscio, diviene ciò di

cui il soggetto soffre – ma che al tempo stesso lo fa vivere.

Il sintomo può quindi essere la cifra, il marchio, il carattere del soggetto, ma ne è anche la patologia: tanto che la medicina ne ha fatto un segno di malattia. Di qui l'altro tipo di guarigione: passare dal sintomomalattia al sintomo depurato di questa sovrastruttura semantica, al sintomo sottratto alla patologia. Il sintomo senza *pathos* è quello a cui ci si può identificare come ad una cifra di godimento, una contingenza elevata al livello della pura differenza, di un universale non unificante (non universitario), ma unico. È questa una via alla guarigione del mentale, un po' genericamente allusa da espressioni come "conoscersi", consapevolezza, autonomia, maturità, ecc. In realtà è un atto che avviene nel rapporto con l'Altro, quando esso si mostra nella sua inesistenza, come pura convenzionalità che lascia il soggetto nella solitudine del *saint-homme* (che in francese suona come la parola sintomo), del santo.

In altri termini questo secondo livello della guarigione non è altro che un'identificazione al sintomo, naturalmente avven-

dolo prima spogliato delle sue risonanze patologiche.

C'è da notare che l'autarchia che caratterizza le nuove forme del sintomo, i disturbi di personalità, non è che una caricatura perversa di questa autonomia, produzione di un falso adulto sostenuto dalla dipendenza da un oggetto-rito che riempie il vuoto della Cosa, senza passare per il discorso dell'Altro. Mentre questo passaggio ha la struttura del *Witz* (battuta di spirito), la soluzione di identificarsi al sintomo senza prima trasformarlo (vedi le epidemie isteriche), avrebbe dei risultati deprimenti.

Per concludere sul nostro tema della battuta di spirito e della sua terapeuticità, vorrei ricordarne solo un tratto strutturale: far ridere implica necessariamente fare un uso (sapiente, creativo – reale) dell'Altro. Il comico lavora così: crea un consenso generale attorno a qualche luogo comune, ad un giudizio risaputo e tendenzialmente conservativo-razzista e poi spara fuori il gioco di parole o il neologismo sapiente, che mostra tutta la comicità di quel risaputo, che fa "risorgere" una soggettività appiattita e schiacciata sotto il "buon (*common* per gli anglosassoni) senso". Un non-senso che trasmette più-di-senso, gioia d'un sapere che fa capolino nel posto *comunemente* assegnato alla verità. Tutto questo per dire che i matti sono buffi, che fanno ridere? Sì e no. Sì, se li abbiamo messi in condizione d'esser loro a farci ridere, no se siamo noi a rider di loro – al riparo di un muro che ci separi da loro. Un matto che ci fa ridere, che fa ridere senza altro muro che il velo riacquistato del pudore, non è che un soggetto ritrovato, cioè la riscoperta della follia che sta in noi. ■

Il pregiudizio come semplificazione

LUCIO SCHITTAR

Oggi non è importante solo parlare (tutti parlano, ma molto pochi ascoltano), è importante comunicare; ci si sforza di trasmettere agli altri ciò che è importante che essi pensino. Ci sono dei corsi, anche universitari, che insegnano a comunicare, cosa particolarmente importante nel campo della pubblicità, della politica e del giornalismo. Quindi riuscire a comunicare è più importante d'ogni altra cosa. Si comunica con la parola, ma anche con l'atteggiamento del corpo, con l'aspetto, con le smorfie del viso, con i vestiti, con i colori, con le mani, con il suono, con la musica, la radio, il cinema, le fotografie, la Tv, con Internet, in tutti i modi; importante è assicurarsi che il messaggio sia giunto a segno (non basta inviarlo). L'importanza della comunicazione sovrasta ogni altra cosa, tanto più oggi che il messaggio gira molto velocemente, e, appunto, in tutto il mondo. C'è anche un tipo di comunicazione che, insidiosamente, è rivolto a persone arretrate, che non hanno molto coltivato le loro capacità analitiche e quindi hanno difficoltà a capire, in pratica si tratta di una comunicazione che si basa soprattutto sugli stereotipi, insomma sul pregiudizio: quella che io chiamerei, con un nome forse magniloquente, *metacomunicazione*. Chiamarla *metacomunicazione* vuole indicare che essa va oltre l'immediato significato delle cose; naturalmente questo termine deriva dal greco, in esso il prefisso



Giorgio Gaiotto, *Cervello* (1997).

“meta” in questo caso significa “oltre”. La comunicazione vera aiuta a formare i giudizi, la *metacomunicazione* aiuta a formare i pregiudizi. Un esempio banale di *metacomunicazione* è quello che riguarda il colore con cui, per esempio si stampano delle locandine: il rosso (sappiamo che il colore rosso è considerato eccitante, e perciò come bandiera è stato preferito da molti rivoluzionari). Anche se non si vuole abbracciare una parte politica, per esempio la sinistra, ma si colorano i manifesti di rosso, si troverà sempre qualcuno che su di loro emetterà un giudizio favorevole o contrario secondo la propria provenienza politica. Avrete il vostro bel daffare a convincere gli astanti che avete scelto il colore rosso perché per evidenziare il messaggio in quel momento quel colore era il più utile rispetto ad altri; assai più facilmente sarete so-

spettati di essere “sinistrorsi”, in fondo non si rispetterà la vostra scelta.

Ho preso questo esempio, ma gli esempi potrebbero essere moltiplicati, dimostrando quanta parte del nostro giudizio si basa in realtà sul pregiudizio, su di una convinzione già raggiunta. La *metacomunicazione* sembra talvolta essere il veicolo di ciò che al fondo pensiamo, prescindendo dalle circostanze in cui ci capita di operare. Questo dimostra l'importanza eccessiva dei segni di cui ci circondiamo; spesso, come già detto, essi servono ad emettere giudizi, i quali, a loro volta, sono spesso basati su pregiudizi.

Tra l'altro il significato di “destra” e “sinistra” (per tornare al nostro esempio) è cambiato nel corso dei secoli.

La destra di solito era la mano più agile, quella che scriveva, e che sapeva usare gli attrezzi, la mano che sapeva maneggiare la spada. *Right* in inglese vuol dire “destra” e “diritto”, contemporaneamente, mentre l'uso della mano sinistra era fortemente ostacolato, sia in famiglia che a scuola, creando naturalmente problemi ai mancini. Ai tempi dei romani si cercava di indovinare come sarebbe stato il futuro esaminando il volo o gli intestini degli uccelli: se il volo veniva da destra era considerato positivo, se veniva da sinistra era considerato negativo (abbiamo conservato nel nostro vocabolario significati simili: per esempio quello di “sinistro”, che con tutta evidenza conserva un alone se-

mantico negativo). Questi erano appunto gli auspici, parola che nella sua costituzione ci rivela la sua origine e che deriva proprio da “au-”, che sarebbe “av-”, radice di “avis” che significa in latino “uccello”, e “spec-”, che è radice che significa “vedo” (pensate allo specchio, in cui si vede la propria immagine); quindi l’auspicio è il “guardare (il volo degli uccelli)”. La notte del sei gennaio, osservando dove va il fumo del *pan e vin*, non applichiamo una tecnica con basi logiche molto diverse.

I poveri romani nel loro desiderio di conoscere il futuro ricorrevano anche agli aruspici, all’esame specializzato degli intestini degli uccelli.

Alla luce di quanto abbiamo detto poco più sopra sul pregiudizio cerchiamo di capire quanto esso può condizionarci nel valutare l’importanza della poesia. Nel giudizio corrente spesso si usa semplificare le cose; e si usa la semplificazione perché essa appare un comodo filtro davanti alla complessità dell’esistenza. Ma attenzione! Semplificazione non è semplicità, non implica intelligenza, serve solo a un risparmio di tempo; assai spesso la semplificazione equivale allo stereotipo, al pregiudizio, ci permette cioè di usare dei concetti che, anche se sono sbagliati, sono condivisi da molti, e rendono il nostro giudizio più rapido ed accettato (mi sembra utile fare qualche esempio: semplificando i tedeschi sono tutti “crucchi”, i francesi tutti tengono i loro soldi dentro il materasso, gli italiani, o i “terroni”, secondo chi parla, sono tutti spaghetti e mandolino). S’individua, per esempio, come poeta chi “scrive in versi”, semplificando così indebitamente una condi-

zione che è in realtà molto più complessa.

Non basta scrivere versi per far della poesia!

Il vero poeta riesce a filtrare la realtà, ad elaborarla secondo schemi filosofici, che lo portano a conclusioni logiche pessimistiche, ma ha anche un aspetto ottimistico, che gli deriva dall’enorme capacità di esprimere le emozioni (che non è propriamente una qualità intellettuale). Il poeta dunque è un filosofo, ma è anche un... adolescente pronto a sentire le emozioni con tutta la sua sensibilità, pronto, ad esempio, ad innamorarsi, a sorprendersi di fronte alla realtà come fosse un bambino. L’elemento della continua sorpresa forse è centrale nel suo sentire.

Diceva G. B. Marino, nella sua ricerca sulla poetica: «È del poeta il fin la meraviglia / (parlo dell’eccellente e non del goffo) / e chi non sa far stupir vada alla striglia», intendendo così che chi non sapeva provocare stupore era simile agli animali (forse per corrispondere alle sue prescrizioni un poeta del ’600 scrisse un sonetto *Sui pidocchi della donna amata*, che cominciava con questo verso «Le belle fere di cui si ricca siete»). La contrapposizione più accentuata e quasi incredibile, e che come tale più di frequente può provocare stupore, è quella presente nell’ossimoro che si trova in alcuni componimenti poetici (*ossimoro* è la contrapposizione di cose apparentemente inconciliabili, come i concetti di acuto e ottuso da cui il termine deriva, e sembra una delle caratteristiche dei componimenti poetici, come anche il “polisenso”, e il “catalogo”, ed altri). L’animo stesso del poeta appare un ossimoro di mente e

corpo, di emozioni e intelletto! La sua importanza nella poesia è, per esempio, indicata da T. S. Eliot. Il poeta inglese in *The waste land* (La terra desolata) descrive la primavera con un’incalzante serie di quattro ossimori che, mentre rivelano la fragilità dell’uomo di fronte a questa stagione, insieme descrivono le emozioni che si manifestano di fronte all’annuale uscita dall’inverno: «*April is the cruellest month / breeding lilacs out of the dead land / mixing memory and desire / stirring dull roots with spring rain*» («Aprile è il mese più crudele / fa sorgere lillà dalla terra addormenta / mette insieme memoria e desiderio / mescola radici secche con la pioggia di primavera»). In conclusione il vero poeta non semplifica mai la realtà, anzi scopre sempre nuovi dettagli, che interpreta in modo nuovo.

La cosiddetta semplificazione sembra esercitare la sua attrazione dentro i luoghi più impensati. Ieri, ad esempio, sono andato all’inaugurazione di una mostra sui fumetti; penso che la comunicazione fra le persone si stia velocemente avviando verso la vittoria dell’immagine sulla parola.

Oltre al dato statistico del prevalere dei fumetti in molti canali televisivi, specialmente nel pomeriggio, e oltre ai premi che si consegnano ai bravi fumettisti, nel comunicare attraverso l’immagine disegnata, rispetto alle fumose “lungaggini” di una frase, c’è il vantaggio di semplificare la comunicazione. Il fumetto dà in fondo la garanzia che il messaggio passerà nel modo più semplice, e ciò corrisponde alla sottolineatura dei sentimenti della nostra infanzia la cui etica forse è stata inappuntabile, ma non era ancora abbastanza



complessa (e talvolta contraddittoria) come sono i sentimenti dell'età adulta; infanzia che però vince nella società di oggi, vedi il rispetto delle decisioni d'acquisto di *junior*, vedi il successo di pellicole che accentuano il carattere favolistico della comunicazione, come *Harry Potter*, o *Il Signore degli Anelli*, o i film di fantascienza. Perciò per raggiungere con certezza le persone con cui si vuol comunicare sembra molto importante rendere semplici le cose (il che è purtroppo il contrario della reale complessità dell'esistenza, e quindi della necessaria complessità della comunicazione). Oggi, dopo la pioggia di *messaggini*, la maggior semplificazione si può esprimere con il fumetto, vista l'economicità e la facilità della sua diffusione, e i bassissimi costi totali; ricordiamo che siamo in un periodo di mondializzazione dell'informazione: l'aumento straordinario del numero delle persone informatizzate porta inevitabilmente, se si vuol poterle raggiungere, alla semplificazione del messaggio. Adesso gli Usa governano da soli il mondo e nelle Corti interna-

zionali di Giustizia si applica la loro giustizia, ma il loro attuale primato economico potrà scemare nei prossimi lustri a favore, per esempio, della Cina, che già ora paradossalmente si colloca tra le prime dieci potenze economiche del mondo.

Ricordiamo che dalla Cina vengono molte imitazioni degli oggetti occidentali a basso prezzo, con istruzioni che usano un inglese commerciale sempre più semplice, sempre più simile al *Pidgin English**. La comunicazione attraverso le immagini sarà molto più usata, come già ora avviene per i segnali stradali, poiché le lingue, e tutte le comunicazio-



Contro la solitudine dei malati psichici, un cane?
SI NO

ni che usano la parola, vanno perdendo efficacia. In pratica il mezzo per comunicare più usato sarà l'ideogramma, che in fondo è la rappresentazione

Le immagini sono tratte da:
Manifestazione. Dodici artisti europei contro l'emarginazione dei malati di mente, Bologna 2000.



sintetica (cioè veloce e comoda, delle cose). È chiaro che un processo come questo prenderà molto tempo. Quanto? La dimensione temporale, anche per le continue scoperte, si va accelerando e quindi rende difficile tentare delle previsioni. Col prevalere della semplificazione vanno naturalmente perdute le sfumature locali della realtà, che viene rappresentata solo nei sentimenti fondamentali: dolore e gioia, come già succede con la diffusione dello sport: calcio, pallacanestro, pallavolo, sci; tutti sport che (per quanto riguarda i cosiddetti tifosi, naturalmente) suscitano una gamma di emozioni assai ridotta: l'approvazione o la disapprovazione.

Concludendo: parlando è sempre presente la tentazione di semplificare, ma fate attenzione, questo è un modo sicuro per alimentare il pregiudizio. Se potete, ricordatevi di questo detto: «La vera solidarietà è nel dettaglio, e quindi nella complessità delle cose».

* La lingua degli affari (*Business*, da cui per corruzione *pidgin*) che si usava nell'800 sulle coste cinesi.

Per la danza, per l'amore

Omaggio al teatro-danza di Pina Bausch

PIERO FELICIOTTI

La danza e il teatro lavorano col corpo e sul corpo degli attori/danzatori¹. La danza classica, come disse una volta Fellini, mostra una specie di sogno che si realizza: l'immagine di un corpo che finalmente incontra la sua anima spirituale e con essa fa (tutt')Uno. Quella tendenza del danzatore a staccarsi da terra, a prendere il volo, mette in scena un'operazione complessa: un corpo brutto, governato da leggi puramente meccaniche, d'improvviso si anima e si eleva trasfigurandosi in un'anima che danza.

Ma noi sappiamo che questo *Un-corpo*, lungi dall'essere un dato naturale, è semmai una costruzione, un'istituzione. Il corpo si tiene come insieme organizzato, funziona e ha unità solo grazie ad un'immagine che ci viene dall'Altro (storia, infanzia, desiderio che ci ha fatto venire al mondo e vivere); questa immagine è un ideale, che Lacan indica con S_I (significante, rappresentazione dominante), e che dà un ordine ai nostri organi, alla nostra carne, al corpo pulsionale e caotico che sarebbe altrimenti un corpo in frammenti. Tutto ciò lo sappiamo grazie all'esperienza della psicoanalisi dove questo principio simbolico unificante manca; allora il soggetto è preda di deliri e allucinazioni, cioè di una destrutturazione della sua unità. In realtà, tali fenomeni rivelano proprio la condizione non naturale dell'unità del corpo e perfino della sua fisiologia. La psicoanalisi rende evidente che se questo significante paterno manca, al-

La collera qualche volta mi spingeva a leggeri scarti di linguaggio. Non potevo rimproverarmeli. Mi sembrava che ogni linguaggio è uno scarto di linguaggio.

SAMUEL BECKETT, *Molloy*.

Faccio del teatro oppure della danza? Io cerco di parlare della vita, delle persone, di noi, delle cose che ci muovono... E ci sono cose che con una certa tradizione della danza non si possono più dire... È più importante, per me, guardare la gente per strada piuttosto che andare a teatro a vedere un balletto. PINA BAUSCH.

lora si altera perfino il funzionamento degli apparati corporei, come la vista o l'udito, la cenesi, la sensibilità, per non parlare di quell'entità complessa che è l'immagine di sé. Inoltre, questo modello di costruzione dell'unità del corpo intorno a un significante ideale è anche, come ci ha spiegato Freud in *Psicologia delle masse*, il principio stesso di coesione del corpo sociale: la società composta di individui, di tanti Io, si riconosce e si identifica mettendo nel posto di chi comanda un S_I , un rappresentante simbolico.

Pulsione	\	Io	\
Pulsione	- S_I	Io	- S_I
Pulsione	/	Io	/
Corpo		Società e Corpo Sociale	

Lo schema che indica una corrispondenza tra coesione del corpo e corpo sociale, è utile per introdurci al teatro-danza. Tutti i movimenti artistici moderni, che sono contemporanei della psicoanalisi, sono anche solidali con essa nel riconoscere il carattere niente affatto Uno del corpo, dell'identità e della percezione, ma piuttosto la sua essenza di costruzione. Si può dire che, come l'analisi lavora per de-costruire questa unità ideale, questa identità, così le avanguardie artistiche hanno raggiunto lo stesso scopo in vari modi. Basta pensare al surrealismo, al dadaismo, al futurismo, al cubismo, a come essi rappresentano il corpo e mettono alla prova il processo della percezione cosiddetta cosciente. Basta pensare a Picasso che scompone il corpo rappresentandolo contemporaneamente di fronte e di profilo; che cambia il punto di vista della prospettiva classica e della sua funzione di mimesi realistica, e così mostra un corpo frammentato e una percezione tutt'altro che unificata. Sono tutti procedimenti che condividono la stessa operazione della psicoanalisi.

DEFORMARE L'IDENTICO Per essere ancora più chiaro farò l'esempio del teatro di Carmelo Bene il quale, nella sua scrittura scenica, ha sempre mostrato che il personaggio, la *dramatis persona*, è una somma di identità la cui percezione, che ci sembra così ovvia, dipende da



Sopra: Pina Bausch, *Café Muller*. A destra: gruppo con le braccia ad arco, *Nelken*.

fattori diversi e complessi. Il suo teatro intacca gli stereotipi della rappresentazione “normale” – e borghese, possiamo aggiungere, in quanto il teatro moderno è tributario di un certo periodo storico e di una certa cultura che vede nell’800 il suo culmine. Nella rappresentazione teatrale classica il corpo dell’attore e la sua stessa identità si annullano e si cancellano per fare da supporto al personaggio che, di per sé, è un’entità astratta, inesistente, costruita intorno a una serie di stereotipi – si pensi ad un personaggio come Amleto e a quei tratti che fondano la sua “amlettizzazione” e ci permettono di immaginarcelo. Ora, quando Carmelo Bene frammenta la struttura narrativa, perché mette in scena contemporaneamente momenti cronologicamente diversi dello stesso personaggio, abolendo l’unità spazio-temporale; quando fa recitare lo stesso perso-

naggio ad attori diversi, o addirittura egli stesso impersona contemporaneamente quasi tutti i personaggi; quando recita con quel suo famoso “staccato”; quando gioca sui molteplici registri della voce, della *fonè*, e ci dà una *moltiplicazione dell’identità non solo della dramatis persona, ma addirittura dell’attore, del linguaggio del suo corpo e della sua stessa identità*; allora Carmelo Bene non permette allo spettatore di ritrovare i significanti che egli cerca solo perché li conosce già (li ha già dentro, fanno parte del suo bagaglio culturale), non gli lascia accordare la propria visione su questi Sr, e così provoca un effetto estraniante. Non lascia che goda in pace; né che si riconosca in quel principio, supposto da Freud interno all’Io, che unifica ogni istanza corporea e sociale. Quella di Bene è *indirettamente* (e sottolineo, indirettamente) un’opera-

zione di critica del vedere e del capire a teatro; una denuncia del suo carattere costruito, culturalmente diretto dall’immaginario individuale e prima ancora dall’Altro sociale. Vedere è possibile solo grazie ad un credere, che è preliminare alla visione e che anzi la dirige totalmente. I suoi personaggi, e lui stesso che si presta a questa operazione, sembrano così tanti schizofrenici. Si tratta, a livello teatrale, di qualcosa che va nello stesso senso della psicoanalisi: una specie di passaggio di stato dell’Io (l’opposto della sublimazione) che non tanto mostra il doppio, l’anima o le anime molteplici dietro all’unità del personaggio, ma addirittura smonta e deforma l’identico fin nel corpo stesso dell’attore.

SPOGLIARE L’EMBLEMA Anche il teatro-danza opera un po’ lo stesso lavoro critico della rappresentazione classica,

della sua *messa in scena* e della visione. Pina Bausch lavora col corpo e sul corpo dei danzatori e così de-costruisce questo principio ideale di coesione che funziona sia a livello del danzatore, che a livello di riconoscibilità sociale.

La scomposizione della rappresentazione classica avviene, per la Bausch, all'interno dell'universo della danza e tocca alcuni apparati di sapere:

1. *La tecnica della danza classica.* L'ideale della danza è il bel movimento, plastico, geometrico, e del tutto astratto, in quanto le movenze del balletto non hanno nulla a che vedere con quelle del corpo nella vita quotidiana. Spogliando il danzatore della tecnica, che comunque conosce a fondo, la Bausch tende verso il puro movimento, il puro gesto e con ciò a fondare un nuovo linguaggio. Ma c'è di più: intaccando la sovrastruttura specialistica e la sua retorica, cioè il bagaglio espressivo "appreso", lei chiama in causa i suoi danzatori non tanto come professionisti che imparano e applicano una tecnica, ma come soggetti che la inventano e la creano in un loro personale linguaggio, estraendola, per così dire, dal proprio stesso corpo. Il gesto viene evocato come fosse il corrispettivo analitico di un sintomo corporeo. Non si danza per professione, non si applica una tecnica, non si tratta di divertimento. Danzare è vivere, esprimersi: e lei cerca questa molla che nel danzatore agisce e che lo spinge ad esprimersi e creare nello spazio del corpo. Ciò che viene messo in gioco nel teatro-danza è piuttosto il limite o l'aldilà del linguaggio di ognuno (ciò che Lacan chiama godimento), del suo stile e delle sue potenzialità espressive.

2. Questa operazione *tocca il corpo come insieme socialmente*

istituito e riconoscibile, fallicamente coerente, potremmo dire (nel senso in cui per Lacan il fallo – come ordinatore logico dell'economia dei sessi – è interamente un effetto della cultura). Intacca l'immagine di perfezione e di "equilibrio" che i canoni estetici del balletto classico e delle arti figurative (pittura, statuaria) propongono nella visione "naturale" inventata dalla prospettiva quattrocentesca. Pina non prende il bel corpo o il gesto armonioso come supporto; non è grazie ad un genere "alto" che essa costruisce il nuovo linguaggio. Quasi sempre i gesti e i movimenti dei suoi danzatori sono quelli comuni, della vita di tutti i giorni. In tal modo, non solo toglie l'immagine sublime di un corpo "aereo", di un corpo-con-l'anima²; ma ci mostra quanto la nostra vita e il nostro stesso corpo siano infiltrati da questo Altro onnipresente, fin nelle nostre fibre, nei nostri movimenti, nei gesti più piccoli e banali. La vita è una perpetua cerimonia di gesti. L'Altro tiene in piedi e fa danzare un corpo che allora si rivela una specie di marionetta, di meccanismo senza senso, folle proprio perché manovrato e pervaso dal linguaggio.

3. Scavando letteralmente nel gesto Pina Bausch svela il carattere di costruzione del corpo come tale *anche nel suo rapporto con l'altro*. Istituito intorno a un ideale iconico il nostro corpo diventa per il partner il supporto del suo sguardo, della sua stessa possibilità di vedere. Vedere presuppone un riconoscere e un riconoscersi che passa per l'identificazione. A teatro, dunque, guidati dal coreografo e dal regista, tutti vedono la stessa cosa, o almeno credono. Ma che cos'è vedere? Ecco l'interrogativo del-

la Bausch. Basta far vacillare la rappresentazione classica del corpo e del gesto, perché questo corpo, *supporto* dello sguardo (e della pace) dello spettatore, si riveli per quello che è. Prima di tutto effetto di un discorso: i gesti altro non sono che gesta. In secondo luogo, pezzo dopo pezzo, gesto dopo gesto, Pina spoglia questa specie di emblema e ci restituisce un corpo precario, un corpo-scarto. Il risultato è duplice: la ricerca di una grammatica e di una sintassi dei "sensi" nella relazione con l'Altro; e poi una specie di restituzione al corpo di uno suo statuto espressivo "originario" che è quello della creazione *ex nihilo*: è un diritto al godimento, potremmo dire. Parafrasando Pierre Legendre³: il teatro-danza rientra tra i diritti poetici della follia, il diritto del corpo a vivere, gridare, esclamare, scriversi. La natura del teatro-danza è quella della scrittura. Ma in che modo l'operazione del teatro-danza diventa uno spogliare l'emblema?

– Prima di tutto con la scelta di un genere che ho chiamato "basso" per opposizione a quello "elevato" e astratto del movimento classico. Ecco allora i gesti della quotidianità, usuali, inavvertiti, banali; oppure attinti all'improvvisazione su un tema assegnato da Pina, che spesso è assai ostico, al limite di un'olofrase: «fai finta», «fai passare qualcuno inosservato», «scarpe strette», «perché ti piacerebbe essere in piedi al porto»...: è un invito al quale si può rispondere come si vuole, con un discorso, o una sequenza gestuale, oppure con un rifiuto. È con il materiale improvvisato dalla risposta degli attori-danzatori che si costruisce la coreografia. Ma ecco anche i gesti "decontestualizzati":

se i danzatori non eseguono *entrebats* o *grands jetés*, ma nemmeno i movimenti ben conosciuti dei balletti che ogni sera ci propina la televisione, se i gesti sono “inusuali” o addirittura stravaganti per il contesto ben noto di un balletto (mangiare una mela, intimare a qualcuno di mostrare le credenziali di identità – «*passport, bitte!*»), allora si assiste al dissolversi di ciò che chiamiamo divertimento, e contemporaneamente si vede sorgere prepotentemente un effetto di codice e uno di linguaggio, se non altro perché lo spettatore è spinto a chiedersi che significa ciò che “si vede” e a leggerlo. In fondo, lo spettacolo funziona per chi guarda alla stregua dell’invito-domanda che la Bausch rivolge ai suoi danzatori durante le prove. È un po’ come quando Lacan diceva che i suoi (difficilissimi) *Scritti* non erano fatti per essere capiti ma per essere letti.

– Lo stesso effetto la Bausch lo ottiene lavorando sul montaggio, sulla sintassi gestuale: cioè il codice di lettura, di costruzione e di associazione delle sequenze. È un’operazione di metafora e di metonimia che si dispiega su un’ampia rete di immagini, suoni, gesti e relazioni. I gesti, per esempio, sono ripetuti ecolalicamente, o fissati staturamente; sono accelerati in modo frenetico e continuo oppure rallentati; sono scomposti in dettagli che nella visione quotidiana sfuggono e che solo uno studio attento permette di isolare; sono associati secondo criteri non narrativi ma espressivi, “onirici”, simbolici e logici più che diegetici.

– L’Io di chi guarda si perde; e con esso anche la sintesi cosciente che si rivela allora come adesione a un codice. La prima volta che ha assistito a uno spettacolo di teatro-danza,

una giovane di mia conoscenza ha detto: sembrano tutti matti. È vero; ma solo perché la pulsione scopica è quella che inganna di più. Vedere non è un fatto naturale e tanto meno lo è il comprendere: non c’è innocenza dello sguardo né oggettività. Ecco allora che la rappresentazione ha l’effetto di una de-costruzione di questa convenzionalità implicita, chiusa e ripetitiva. Nel teatro-danza spesso i danzatori si muovono in cerchio, in girotondo, a passo di marcia quasi a sottolineare la gabbia narcisistica dell’identico socialmente accettato: diciamo la messa al passo del desiderio e della pulsione nella convenzione (S1) della coreografia. Lo sfondo dell’azione scenica, le musiche, gli abiti, le pettinature, i gesti sono spesso quelli della buona borghesia (e spesso della borghesia degli anni ’30 e ’40).

– Ne scaturisce un effetto di straniamento a tre livelli: immaginario, perché non si riconosce ciò che “si” vede, e non ci si riconosce; simbolico, perché nasce una domanda e un tentativo di interpretazione di ciò che si vede; reale perché emerge il non-senso che sta al fondo dei nostri gesti.

– Che cos’è allora vedere e vedere tutti la stessa cosa? Diciamo che la radicale incomprensione del vedere e del capire “tutti insieme” (come a teatro), fa esplodere i sensi (la vista e l’udito) e il senso dell’ideale scopico. Ne risulta uno spazio espressivo aperto e del tutto nuovo, per l’attore e per lo spettatore.

– Ma quel che più colpisce uno psicoanalista è che in tal modo si rimette in discussione tutta la ritualità che presiede all’incontro e allo scambio simbolico con l’altro; quella specie di galeato di movimenti che guida e

regola l’approccio al corpo dell’altro, il dialogo, il rito del corteggiamento, la conoscenza o anche solo il contatto corporeo quotidiano; insomma i criteri (narcisistici) della riconoscibilità dell’uno e dell’altro, dell’uno nell’altro; perfino i modi della domanda d’amore che la gestualità veicola; quella somma codificata e culturalmente appresa di buone maniere e di cerimonie, di cui naturalmente non è possibile fare a meno, anche se sembra un’illusione che ci imprigiona.

QUESTIONI L’interesse per il teatro-danza nasce per me dalla psicoanalisi; cosicché, da quella che mi è parsa una certa consonanza di “metodo” e di fini, hanno preso forma tre questioni che mi sembrano comuni:

Sul corpo: come parlare del corpo che gode una volta che lo si sottrae alla tirannia dell’ideale e dell’identico? Che cos’è lo specifico di questo corpo che oggi siamo costretti a pensare solo all’interno del discorso scientifico? Come estrarne la grammatica al di là del linguaggio codificato? Come esprimerne i diritti fondamentali?

Sull’amore: è possibile andare oltre Freud che riporta sempre l’amore dell’altro al narcisismo e cioè ad amare se stesso nell’altro? – come dice Conrad, «cercare negli occhi dell’altro il segreto della propria infelicità». Lacan è andato al di là della concezione freudiana dell’amore come cerchio narcisistico, leggendo la relazione con l’altro come scambio simbolico e dono. È un’apertura all’amore nel registro dell’assoluto e che si spinge oltre l’identificazione all’S1.

Sulla creazione artistica: la creazione artistica non è semplicemente una formazione dell’inconscio come dice Freud; anzi,

l'arte è, in fondo, ininterpretabile. Allora, si potrebbe dire che la creazione artistica, allo stesso titolo del transfert e del sintomo, è la messa in atto della realtà dell'inconscio, come mezzo per cui l'essere parlante gode e dunque vive e *si esprime*. Niente vita senza inconscio, niente vita senza l'Altro. La produzione artistica è scrittura di un amore oltre l'inconscio, è un'invenzione, un *witz*, lacanianamente una supplenza, che permette alla pulsione di aprirsi oltre il narcisismo, attraverso l'Altro e verso l'altro¹.

Insomma, la questione della creazione artistica viene di solito riportata alla prospettiva secondo la quale l'arte eleva e pacifica, oppure è sublimazione (di un oggetto alla realtà della Cosa, dice Lacan nel Seminario VII, o anche formazione dell'inconscio). A me pare che la Bausch rompa del tutto con questa prospettiva; avvicinandosi così al secondo Lacan (quello del Seminario XX). Pina semplicemente, instancabilmente, imperiosamente chiede: quali sono i segni dell'amore per un corpo che, al di là del linguaggio, gode? È un ribaltamento che pone l'opera d'arte nel registro della produzione a titolo di oggetto e dunque non la assume come qualcosa di sublimato e di interpretabile. Perché questo oggetto non è messaggio per nessuno; non *ha* un senso, bensì lo evoca. È una specie di amore assoluto, di cui la danza è una forma.

Mi pare possibile un accostamento tra il lavoro di Pina Bausch, sul corpo e sulla creazione, e il lavoro dell'analisi, perché scopo di un'analisi è liberare nel soggetto la capacità di amare; cioè di fare qualcosa né da solo né fuso con l'altro, ma non senza l'Altro. Alla fine del nostro percorso potremmo

allora chiederci: in che modo questa de-costruzione tocca il processo di creazione? Ma se ascoltiamo ciò che la Bausch ci trasmette, la questione ultima dovrebbe essere piuttosto: che cosa resta "dopo che" si è spogliato l'emblema? Dopo, per modo di dire; perché questo *dopo* è adesso e non ha un futuro (Cfr. la nota 5). Resta, comunque, quasi tutto. Proviamo ad articolare la domanda in due punti:

1. *Che cosa resta dell'Altro?* Cosa resta dell'incontro con l'Altro e del rapporto sessuale la cui forma possibile è mediata dai modi della domanda di cui la gestualità corporea è un livello culturalmente codificato nello scambio quotidiano? Ebbene, il teatro-danza mette in scena come meglio non si potrebbe che, al fondo, non c'è rapporto sessuale. E in questa sua versione del rapporto e degli incontri della vita c'è una sorprendente consonanza con Lacan: spogliato della corazza fallica, il linguaggio dei corpi si rivela fondamentalmente come autistico; i nostri gesti non hanno senso. Nella scrittura scenica la riproposizione del cerchio, del girotondo sottolinea il narcisismo di cui si alimenta la cultura gestuale quotidiana. Il nostro corpo è tessuto in un carosello di gesti, che sono quelli delle relazioni sessuali, ma che non ci appartengono. Ecco perché Pina ci svela a volte un incontro ridotto all'urto più o meno casuale di masse corporee. In *Walzer* si possono vedere uomini e donne ordinati su due file diverse e ogni sesso, separato e sciolto dall'Altro, continua a ripetere i gesti dell'amore che si avvolgono intorno a un vuoto, al ritmo di un valzer-marcetta. È un soliloquio. Ma nonostante ciò possiamo mettere ad esergo del teatro-danza

l'invito del titolo di una sua opera: *Komm, tanz mit mir!* – Vieni, balla con me! filastrocca infantile di cui Pina riesce a cogliere la disperazione che sta sotto alla ripetizione. Insomma, siamo in ballo e bisogna ballare, bisogna amare e costruire l'incontro con l'Altro, ancora e ancora. Rischio di un incontro sempre mancato, naturalmente. E però la Bausch rende lieve la drammaticità della vita (e anche quella della sua formazione espressionista) con una vena di *humour* e di tenerezza per questi esseri umani che noi siamo, e che nonostante tutto continuano a vivere e a godere e a progettare e a fallire incontri. Perché non abbiamo altro che questo lavoro d'amore da compiere: ancora e ancora. C'è ironia nel suo teatro e della migliori specie, fatta di tatto e leggerezza. Mai c'è il sarcasmo di chi la sa lunga. Mi sembra questo il segno di uno stile che si ritrova anche nelle interviste con cui la Bausch non cessa di disorientare quanti le chiedono una verità: «Io non ho risposte – ha detto a Roma, per la prima di *O Dido!* –, ma forse potete suggerirmele voi...». Era assolutamente, ironicamente sincera. Per questo stile qualcuno ha parlato di effetto minimalista, ma non mi pare una definizione appropriata.

2. *Che cosa resta di questo corpo una volta sciolto dall'Altro del linguaggio?* È ciò che chiamavo un riscatto o una ricerca dei diritti fondamentali del corpo. Certo, ma come esprimerli questi diritti e che consistenza hanno? Direi che si danno qui due "fasi" logiche – o formali, nel senso che il teatro-danza nasce dall'improvvisazione ma non lascia nulla all'improvvisato, naturalmente.

a) Ciò che si riscatta è un vuoto, una pura cancellatura che apre

uno spazio di espressione, e dunque di amore e di creazione del tutto potenziale (come dice Montale: «Non chiederci la parola che squadri da ogni lato... codesto solo oggi possiamo dirti, ciò che non siamo, ciò che non vogliamo»). Al livello del danzatore tutto questo ha la *strana consistenza di una deriva, di un abbandono*: nello spazio scenico che è usato come un diaframma, come lo scatto di un otturatore tra la realtà quotidiana e il reale dell'espressione, l'infanzia e l'inconscio affiorano come *qualcosa che si lascia andare e si ripete*. Possiamo chiamarlo un ricordo, meglio sarebbe definirlo la nostalgia di ciò che forse è accaduto nell'infanzia e che si è perduto per sempre, ma che continua a premere. Qualcosa che ti ha segnato, come una nenia, una filastrocca fra senso e non-senso, un girotondo, un gesto, un grido: all'improvviso salta su, quasi sorgesse dal tuo stesso corpo – quando sei distratto, quando cammini per strada o sei a cena, quando ti abbandoni sovrappensiero, o sei spossato dalle prove massacranti³, quando sei al trucco e hai fretta e non c'è modo di pensare, e davanti allo specchio i tuoi gesti, le tue dita sapienti precedono la volontà come un cane guida il cieco. Ciò non ha niente a che fare con una presa di coscienza, con la riscoperta di *Un-corpo* originario che sarebbe il mitico corpo infantile (versione moderna della Resurrezione della carne; versione *New Age* di tutte le terapie ad espressione corporea, a cui il teatro-danza è, come la psicoanalisi, radicalmente estraneo). Mi pare che per Pina Bausch il teatro sia la rappresentazione della *Spaltung* (scissione) fondamentale, l'impossibilità del corpo di fare Uno nel godimento. Così l'infanzia, di



Donne appese al muro, *Blaubart*.

cui è pieno il teatro della Bausch, lungi dall'aver una funzione liberatoria o consolatoria, si rivela per ciò che è: un enorme ricordo di copertura, un dramma incerto che ripete e commemora un vuoto, una perdita, l'incontro sempre mancato con l'Altro.

b) Ciò che si riscatta, nella seconda "fase", è una *lettera di godimento* che sorge dal corpo e produce effetti di creazione. Questi effetti "si vedono" grazie al corpo che si muove nello spazio. È la materializzazione (fisica, possiamo dire) di quel fenomeno di soglia o meglio di litorale che Lacan assegna alla scrittura. Ma allora nella danza non è questione di divertimento, ma di diritto alla vita. Qui siamo al punto di congiunzione del desiderio e del godimento del danzatore; giunto che egli monta e smonta e annoda nel suo sintomo particolare, la danza appunto. Che diventa allora il suo proprio stile di vivere e di scrivere qualcosa con l'Altro. È per questo, mi pare, che Lacan può dire che una lettera arriva sempre a destinazione: perché si scrive con l'Altro.

Si scrive a partire da questo corpo vuoto che è, fin dall'inizio, il materiale concreto con cui lavora Pina Bausch. Questo corpo, solo come spoglia può assumere la sua funzione sociale, che è funzione artistica ben aldilà dell'elevazione estetica, dell'*hortus conclusus* in cui il poeta assapora i sublimi piaceri dell'espressione. È grazie al sacrificio di questo corpo-scarto, corpo dello stesso danzatore e non del personaggio messo in scena, è grazie allo scavo e all'offerta di questo supporto materiale che la danza si rende pensabile e possibile come processo di creazione.

IL «METODO» BAUSCH In questo toccare l'essenza del corpo, il "metodo" di Pina Bausch, se di metodo si può parlare (Cfr. la nota 5), si avvicina nei suoi effetti all'analisi. Pina ha dichiarato che all'inizio, quando pensa a un nuovo spettacolo, riparte da zero; non ha niente altro con cui lavorare se non un'idea il più delle volte molto vaga, e poi i suoi danzatori, la loro vita, i loro ricordi, le gioie, le sofferenze, le loro emozioni, i loro gesti. Infatti, per lei, il problema sembra quello di scrivere qualcosa nei corpi, con i corpi. O che il corpo si lasci andare a scrivere qualcosa. Ma ciò vuol dire: come recuperare per il singolo danzatore questa lettera di creazione tracciata per lui nel sintomo della danza? Come rendere trasmissibile all'Altro qualcosa che altrimenti resterebbe solo ineffabile o la fissazione perversa a un godimento del tutto privato? Come andare aldilà del narcisismo? E qui si capisce bene che non è assolutamente questione di tecnica!

È infatti questa Pina Bausch è proprio un tipo strano. Sembra

un maestro Zen. Arriva alle prove e osserva molto, spesso sta a lungo in silenzio. Ti guarda. Ti studia. Parla e scrive. E invece di farti danzare chiede incessantemente. Fa una serie interminabile di strane domande: «Che cosa vi viene in mente quando dico la parola amore?». Oppure: «Il vostro primo amore»; o anche «Fate qualcosa di cui siete orgogliosi». Insomma, li tocca sul vivo del loro *desiderio di essere lì*, i suoi cosiddetti professionisti. Chiedere è due cose in una: questiona l'Altro sul vivo del suo essere, ma anche gli domanda elemosina, la mano protesa in un gesto imperioso, che non ammette rifiuto. E gli dai il meglio e il peggio che c'è in te: come all'analista. Qualcosa che non ti appartiene prima di darlo e che solo cedendo puoi riconquistare. Qualcosa di cui si può essere orgogliosi. Già, *l'orgoglio*: è ciò che resta quan-

do vi siete spogliati di tutto. Ecco un'ottima definizione dell'amore: l'amore è una parola che fa qualcosa di cui si è orgogliosi. Pina Bausch chiede, spinge, obbliga non alla tecnica, ma ad inventare una forma e dunque un linguaggio a partire dalla propria versione dell'amore. A partire da ciò che consente alla pulsione autoerotica (il proprio intimo monologo) di accondiscendere al desiderio dell'Altro. Costringe i suoi danzatori a ben-dire, a ben scrivere l'incontro impossibile con l'Altro. Li spinge a continuare il lavoro d'amore.

L'azione-danza è tutto il contrario di un'estetica: è una poetica piuttosto. Alla fine di *Nelken*, Pina Bausch ci presenta i suoi ballerini raccolti come per una classica foto di famiglia dal cui gruppo si stacca, in proscenio, un nerboruto danzatore imprigionato in uno stridente tutù rosa, vistosa-

mente misero e che non arriva a coprire sulla schiena; e mentre il pubblico non può trattenere le risate, questo danzatore unisex, questa statua vivente e ridicola declama: «*je suis devenu danseur parce-que j'ai eu un accident et je ne voulais pas être soldat*». Ecco dunque l'alternativa all'amore narcisistico: non è il *militat omnis amans* di Ovidio, e nemmeno «poiché non sono amato, voglio morir soldato», come dice Nemorino nell'*Elisir d'amore*. Piuttosto la danza: cioè una creazione, un'invenzione, una supplenza che evita l'ideale dell'Io in armi, ma non tappa il limite del soggetto, anzi lo cerca incessantemente, lo esplora, lo mette in gioco; forse lo rammenda, semmai si può – in quanto l'incontro con l'Altro, al di là della parata fallica, è il limite e l'incidente fondamentale dell'essere parlante. L'incidente, la sorpresa che lo fanno vivere.

1. Due anni fa, in occasione di un seminario di psicoanalisi sull'amore, avevo deciso di contribuirvi con un commento al video *Omaggio a Pina Bausch*. Lo scritto è venuto dopo, in forma di appunti. In un secondo tempo, ho letto il bel libro di Leonetta Bentivoglio *Il teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, 1991. L'autrice esorta giustamente ad accostarsi al mondo di Pina con un approccio diverso da quello analitico, senza cercare di sezionarlo, perché «la creatività è tanto avara di causalità quanto generosa di possibili spunti». Sono d'accordo: la parte che mi piaceva di più in questo lavoro era proprio quel commento che molto doveva all'improvvisazione e all'emozione. Pubblico questo testo con titubanza. Ma tant'è... *perseverare diabolicum*.

2. Che risponde al canone culturale dell'iconografia classica e borghese. Nel suo libro *La passione di essere un altro*, Pierre Legendre mostra il filo di un percorso che inizia nei secoli XI-XIII e trova il suo

apice negli ideali di vita della borghesia dell'800 al punto del suo massimo splendore. Legendre ci dà, fra l'altro, una specie di storia dell'idea del rapporto fra i sessi dall'istituzionalizzazione del matrimonio (sec. XII) in poi; e lega l'immagine di Uomo costruita dalla patristica e dall'amor cortese – mediazione, superamento ed assunzione dell'ideologia pagana in quella cristiana – con gli stereotipi della danza come unione mistica di corpo e anima, di uomo e donna.

3. Pierre Legendre *La passione di essere un altro* Marsilio, Venezia, 1981.

4. Segantini diceva che il segreto del godimento della vita è tutto e interamente nella capacità di amore e che dietro ad ogni creazione artistica c'è interamente una questione di amore

5. «Il corpo non è mai al presente, contiene il prima e il dopo, la stanchezza e l'attesa. La stanchezza, l'attesa, persino la disperazione sono gli atteggiamenti del corpo.

In questa direzione nessuno è andato più avanti di Antonioni. Il suo metodo: l'interiorità attraverso il comportamento, non più l'esperienza, «ma quel che resta di esperienze passate», «quel che viene dopo, quando tutto è stato detto», un metodo che passa necessariamente attraverso gli atteggiamenti o posture del corpo. È un'immagine-tempo, la serie del tempo. L'atteggiamento quotidiano è ciò che mette il prima e il dopo nel corpo, il corpo come rivelatore del termine. L'atteggiamento del corpo mette il pensiero in rapporto col tempo, come con quel fuori infinitamente più lontano del mondo esterno. La stanchezza forse è il primo e l'ultimo atteggiamento perché contiene insieme il prima e il dopo... l'immensa stanchezza del corpo, la stanchezza sottesa al *Grido* e che propone al pensiero «qualcosa da non-comunicare», «l'impensato», la vita». (G. Deleuze, *Datemi dunque un corpo*, in *Opere di Carmelo Bene*, pg. 1459).

Un campione si racconta

ANDREA ZORZI

«Zorzi? Ah sì, lo spilungone della quinta ginnasio, quello che si vergogna della sua altezza e del suo naso. A scuola non va male, ma potrebbe andare meglio».

Per anni questo è stato il modo conciso, un po' duro, ma vero con cui i professori parlavano di me.

Io, tutto preso dalle mie insicurezze (naso e centimetri innanzi tutto) avrei fatto qualsiasi cosa pur di ricevere un complimento da una mia compagna di classe. Portavo spesso in aula cioccolatini, caramelle e dolciumi vari nella speranza che qualche ragazza si accorgesse di me. Sempre in quegli anni, in uno dei tanti incontri tra mia madre e i professori, oltre alla consueta frase: «Signora suo figlio non va male, ma potrebbe fare meglio», qualcuno aggiunse: «Perché non provate a trovare un impegno, magari uno sport che lo gratifichi e lo renda più sicuro di sé».

Fu una specie di folgorazione, lo sport sembrò essere la soluzione a tutti i problemi. Breve ricognizione nei dintorni del paesino dove vivevo, et voilà: la società sportiva più vicina a casa mia era una squadra di pallavolo (il calcio era escluso considerando l'altezza ed il piedone numero 48).

Così iniziò la mia carriera di pallavolista. Ma non fu proprio tutto facile.

Primo allenamento: «Tu spilungone come ti chiami?» chiese l'allenatore dopo che il mio tentativo di passare inosservato era fallito.



«Andrea» risposi.

«Non hai mai giocato a pallavolo vero? Allora mettiti nell'angolo (serviva il sesto per fare numero) e cerca di non disturbare troppo».

Io obbediente mi accomodai nell'angolino e guardai la palla che passava da una parte all'altra della rete. La pazienza ha un limite e dopo un po' di passiva osservazione mi capitò nelle vicinanze un pallone vagante sul quale scaricai tutte le insoddisfazioni, le tensioni, le ambizioni, i desideri e tutto ciò che neppure immaginavo.

Risultato: colpì la palla con tutta la forza che avevo; il pallone, di conseguenza, colpì il soffitto a velocità fotonica, tornò a terra e su di nuovo e poi, pian piano si fermò in mezzo agli sguardi sbigottiti dei presenti.

Dopo quel primo episodio, doveti sopportare molti altri allenamenti noiosissimi dove il mio compito era quello di palleggiare da solo contro il muro. Ebbi la tentazione di lasciare tutto più volte. Mio padre, privo di qualsiasi esperienza sportiva, ebbe un ruolo decisivo in quei momenti: «Non mi interessa se ti diverti o meno, se hai ragione o no, so solo che ti sei preso un impegno a settembre e fino a giugno lo devi rispettare, dopo potrai fare quello che preferisci, ma non devi venire meno ad un impegno che hai preso liberamente».

Poi, durante l'estate, vennero i primi allenamenti con ragazzi della mia età; iniziai a giocare con gli altri senza dover fare



solo numero. Nel tempo libero uscivo con i miei compagni di squadra, persone alte che rendevano sopportabili i soliti stupidi commenti della gente. «Scusa ma che tempo fa lassù» oppure: «Chissà come fai con le ragazze» e una serie infinita di banalità dette con la convinzione di essere originali e spiritosi. L'altezza, che è stata per anni il mio principale cruccio iniziava a trovare delle giustificazioni; non era più solo un problema, stava pian piano diventando un valore che mi apriva orizzonti nuovi. Grazie ai miei due metri e passa ebbi l'opportunità di andare a giocare in una squadra di A2. Il passaggio dal paesino alla città (Padova) ebbe effetti insperati. Iniziai a conoscere gente nuova, iniziai a rispondere a tono alla gente originale e spiritosa. Arrivò in fretta anche la convocazione nella Nazionale Juniores pur senza grandi meriti (in quegli anni la Federazione italiana pallavolo fece una delle più grande leve giovanili mai realizzate nella

storia del volley). Cominciarono i primi viaggi all'estero (Spagna), i primi articoli sui giornali, le prime richieste dalle società di vertice. La pallavolo (l'ambiente non i risultati) erano la fonte principale delle mie gioie. Mi sentivo protetto e a mio agio in mezzo ai compagni di squadra e nelle palestre. Aspettavo con gioia i faticosi allenamenti, le partenze da casa, i lunghi raduni in paesi isolati.

Negli ultimi anni ho cercato di comunicare queste sensazioni ai giovani che mi chiedevano perché avessi iniziato a giocare a volley e quali fossero i segreti per avere successo. Credo di aver avuto scarsissimi risultati come comunicatore, perché l'unico messaggio che restava nella testa dei miei interlocutori era la convinzione che la mia carriera fosse il frutto di tante fortunate coincidenze. E invece no (non solo), perché io ho passato anni nelle palestre, senza fare vacanze, mentre i miei coetanei mi davano dello stupido e facevano altre scelte.

Non credo che la mia carriera sia il frutto di tanti sacrifici, soprattutto perché questa parola non è adatta a definire quanto accade in un mondo divertente e allegro come quello dello sport, ma certamente ho dovuto fare molte rinunce o, meglio ancora, molte scelte.

È il momento di una confessione: quando Gustinelli, uno dei redattori della rivista «Ippogrifo», un carissimo compagno di squadra a Padova, mi chiamò per sapere se fossi disposto a scrivere per questa pubblicazione, mi disse che si trattava di affrontare un tema importante: la cura, cura di se stessi, cura del corpo. Ammetto che, anche adesso dopo 870 parole, non so se il mio intervento sia centrato o meno, so di per certo che sto raccontando a voi l'effetto terapeutico che il volley ha avuto nella mia vita. Solo poche persone molto vicine e intime hanno notato il processo che mi ha permesso di passare da ragazzino timido e insicuro a persona adulta, ancora piena di dubbi,

ma con tanti ricordi, esperienze e progetti che mi permettono di guardare al passato ed al futuro senza troppe paure. Sempre rischiando di uscire dal tema vorrei parlarvi di un altro aspetto legato alla mia esperienza sportiva. Il tema delle energie che si creano in campo all'interno di un gruppo di atleti è stato argomento di confronto con molti psicologi che ci hanno seguito nel corso degli anni.

Nella mia decennale esperienza di atleta molte volte mi sono misurato con le energie che determinano il livello della prestazione. La sfida più esaltante è tentare di confrontarsi con l'energia nervosa, sfuggente, incontrollabile, sorprendente. A differenza dell'energia che dipende dalle contrazioni muscolari, l'energia mentale non dipende solo da processi ben identificati. Innumerevoli volte mi sono sorpreso prima di una partita nel sentire le gambe, fino ad un attimo prima scattanti, diventare improvvisamente ed inesorabilmente molli. Altre volte mi sono stupito quando improvvisamente l'espressione di un compagno di squadra mi ha ridato fiducia nel momento in cui stavo per arrendermi. Scenari normali nella vita di un atleta fatta di vittorie esaltanti e sconfitte importanti. Ricordo l'imbarazzo del dopo partita, quando nello spogliatoio si cercava di spiegare, di afferrare o anche solo individuare meglio quell'energia, protagonista nel bene e nel male delle prestazioni. Ricordo le riunioni con l'allenatore e con i dirigenti che insieme a noi cercavano delle soluzioni. Massimo impegno, rispetto dei ruoli, responsabilizzazione dei singoli, esaltazione dei pregi senza presunzione erano le parole d'ordine, il difficile era trasformare que-

sti concetti in fatti. Come accettare le scelte dell'allenatore se non si condividono, come collaborare con i compagni se il rapporto è difficile, come adattarsi a ruoli secondari quando si crede di meritare di più, sono alcune delle problematiche che ho incontrato nella mia vita sportiva. L'esperienza mi porta a credere che la base dalla quale partire è una conoscenza approfondita del proprio lavoro sulla quale impostare, con grande disponibilità, ogni tipo di discussione.

Andrea Zorzi è nato a Noale (Venezia) il 29 luglio 1965.
Altezza: cm 203.
Ruolo: schiacciatore.

PRINCIPALI RISULTATI

Con il Club:

- 2 scudetti
- 2 Coppa Italia
- 4 Coppa delle Coppe
- 3 Supercoppa Europea
- 3 Campionati Mondiali
- 1 Coppa Campioni

Con la Nazionale

- Medaglie d'oro*
- Campionati del Mondo 1990 e 1994;
- World League 1990, 1991, 1992, 1995;
- Campionati Europei 1989, 1993, 1995;
- Giochi del Mediterraneo 1990;
- Goodwill Games 1990;
- Grand Champions Cup 1993;
- World Super Four 1994.

Medaglie d'argento

- Mondiali Juniores 1985
- Coppa del Mondo 1989
- Europei 1991
- World League 1996
- Olimpiadi Atlanta 1996

Medaglie di bronzo

- Europei Juniores 1984
- Universiadi 1987
- World League 1993

La speranza è sempre stata quella di capire meglio il segreto dal quale dipendeva l'esito delle sfide. Capirlo, definirlo, farlo nostro per essere pronti a rifare lo stesso cammino nella sfida successiva.

Ora, a quattro anni dal mio ritiro dal volley, la sfida non è più vincere contro gli avversari, in un mondo fatto di regole chiare ed uguali per tutti (questo dovrebbe essere il mondo dello sport), ma navigare in un mondo dove l'obiettivo non è vincere o perdere una partita. A volte sento la nostalgia del volley, soprattutto perché mi manca il senso di sicurezza che proviene dal vivere in un universo dove esistono risposte precise, dove esiste il bianco e il nero. Lo sport mi ha insegnato ad accettare le sfide, anche quando sembrano insuperabili.

Vivere bene in un mondo così complesso e privo di riferimenti è una sfida ciclopica, ma dal volley giunge un altro insegnamento prezioso: le enormi ed impensabili potenzialità di una squadra o di un gruppo affiatato.

Che sia questa una strada da seguire? Forse sì, ma anche senza certezza sul risultato vale la pena puntare sulla collaborazione tra persone, con tutti i rischi connessi ma con la certezza che da soli non si va da nessuna parte.

Vi lascio con un piccolo segreto: nessuno al mondo (né mio padre, né mia madre, né mia moglie) sanno con esattezza la mia altezza. Sono sicuro che sia un residuo della mia adolescenza, quando odiavo tutti quelli che chiedevano l'altezza. È strano che dopo tutto questo tempo e dopo tutte le conferme avute in questi anni, sia ancora in balia di una vecchia paura non ancora definitivamente superata. ■

Mismas

LA REDAZIONE COMICA DI PORDENONE

Abbiamo ricevuto un groviglio di e-mail che, ad una prima lettura, ambiscono a dare un contributo al tema di questo numero sulla comicità e l'orrore.

Non avendo ancora stanziato alcun budget per i collaboratori esterni non ci aspettavamo nessun altro contributo al dibattito che non fosse quello del solito Appi. Evidentemente egli deve essere riuscito a corrompere, cioè a rompere le balles in maniera coordinata e con-

tinuativa, ad uno sparuto ma agguerrito gruppo di ragazzotti con i quali ha imbastito una serie di trame tali da riempire alcune pagine de «L'Ippogrifo» molto più dignitosamente di quanto non sarebbe stato in grado di fare da solo!

Per cui il sentito ringraziamento della redazione va a Nereo Zeper (in forza alla gloriosa sede della Rai triestina come regista ed autore, scrittore, umorista, rocciatore e amante delle

belle cose), a Mirco Stefanon (insegnante di lettere come passione e perditempo come aspirazione, scrittore umorista, autore dei testi di tutti e due i Papu e di molti altri ragazzi anche più giovani di loro) e, da ultimo ma non per ultimo, quel Ramiro Besa che, assieme all'Appi, riesce ancora a schivarla e ad evitare un sano e temprante impiego in qualche azienda locale. Ai posteriori l'ardua accoglienza! ■

«Lo sa, mio nonno faceva il postino al villaggio. Ha passato anni in un gulag per avere detto una battuta su Stalin».

«Una battuta?».

«Sì, si occupava del telefono del villaggio, e un giorno ha detto a

un conoscente che passava di lì: Ehi, c'è Stalin che ti vuole al telefono! Così è finito nei campi per cinque anni».

«Noi tutti siamo cresciuti con genitori che non parlavano. [...] Vorrei che mio nonno fosse

ancora vivo. Gli piaceva scherzare. Adesso si può scherzare su tutto. Questo ci è rimasto. Le battute».

COLIN THUBRON,
In Siberia (1999).



I Papu (Ramiro Besa e Andrea Appi), disegnati da Giulio De Vita e una vignetta tratta da «Topolino» del 9 gennaio 2001.

Riso e comicità

NEREO ZEPER

Riso: Manifestazione di ilarità, di euforia, di gioia, di piacere o, anche, di scherno e di dileggio, espressa mediante la contrazione dei muscoli facciali accompagnata da scoppi sonori di voce inarticolata (e può essere talvolta anche una reazione nervosa a fatti spiacevoli e imprevisi, a violente emozioni, ecc.).

Questa la definizione di *riso* tratta da un dizionario.

Ilarità, dunque, euforia, gioia, piacere o anche scherno e dileggio. Questi dunque i momenti del riso. Ora non è certo difficile associare il riso all'ilarità, all'euforia, alla gioia, al piacere ma perché associarlo allo scherno e al dileggio? E poi perché in genere si ride? Come nasce nell'uomo – unico animale a ridere, ma sarà poi vero? – il riso?

C'è chi sostiene che è proprio nello scherno e nel dileggio, ossia nella de-risione, l'origine del riso.

C'è un libro molto interessante e molto bello, pubblicato da Boringhieri, che si chiama *Etologia della guerra*. L'autore è Irenaeus Eibl-Eibesfeld, celebre sociobiologo, ossia studioso dell'etologia umana. L'etologia è quella scienza che studia il comportamento degli animali. L'etologia umana, o sociobiologia, quindi, è quella scienza che studia il comportamento dell'uomo visto dal punto di vista del suo essere specie animale. Il titolo originale dell'opera è più preciso che *Etologia della guerra* ed è *The sociology of Peace and War*, sociologia di pace e guer-

ra. In questo libro l'autore dà un'affascinante interpretazione dell'origine del riso.

«Secondo le ricerche di van Hooff», dice Eibl-Eibesfeld, «la reazione del riso dovrebbe derivare dalla *esibizione della bocca aperta rilassata* delle scimmie, che è l'esibizione ritualizzata di una minaccia di mordere; essa segnala al compagno di giuoco, in quanto *faccia giocosa*, che non sarà realmente morsicato. Anche per quanto riguarda le emissioni ritmiche di suoni, tipiche del riso, vi sono fenomeni omologhi presso le scimmie. In questo caso le emissioni sonore ritmiche, prodotte per lo più da parecchi membri del gruppo contemporaneamente, servono ad aizzare il gruppo contro un estraneo». Esibizione ritualizzata dice Eibl-Eibesfeld, non quindi spontanea, estemporanea, ma significativamente fissa e che sostituisce la reale – e quindi più pericolosa – manifestazione aggressiva, che potrebbe essere la morsicatura vera e propria. Il riso anticamente era dunque una minaccia, un mostrare i denti e lo scoppio di risa un verso di minaccia.

Ma com'è, però, che proprio dalla minaccia si giunge all'ilarità, all'euforia, alla gioia, al piacere? Bene, pare proprio attraverso lo scherno e il dileggio che è la via intermedia tra l'ilarità e l'aggressività.

Dice sempre Eibl-Eibesfeld: «I membri di un gruppo che si scostino dalla norma per l'aspetto o per il comportamento divengono spesso oggetto di ag-

gressioni che obbligano il deviante a conformarsi di nuovo alla norma del gruppo, altrimenti il gruppo lo espellerà con la forza. Qui l'aggressività esercita una funzione di mantenimento della norma che è certamente vantaggiosa per la vita nei gruppi di piccole dimensioni. In tali gruppi una vita sociale armoniosa è possibile solo se ciascuno è in grado di prevedere il comportamento degli altri. Ciascuno si aspetta dagli altri un comportamento conforme alle norme, e la deviazione viene considerata come *estranea*. Questa parola esprime molto bene l'incipiente estraniamento, cioè l'inizio dell'esclusione dal gruppo. Il meccanismo in sé opera alla cieca: perfino quando il deviante è stato sfigurato o storpiato da una malattia o da un incidente, oppure quando è troppo grasso o balbuziente e non è in condizioni di correggere questi *difetti*, egli diviene oggetto di canzonatura. La reazione si presenta in forma piuttosto brutale e diretta nella scuola: in questo i bambini sanno essere molto crudeli. Ricordo un'illustrazione comparsa su una pubblicazione dell'Unesco: vi si vedeva un bambino con le grucce che sorrideva smarrito, mentre una torma di ragazzi lo inseguiva e scagliava pietre contro di lui. Poiché una reazione analoga è stata osservata anche negli scimpanzé, si deve concludere che si tratta di un'eredità molto antica.

L'azione di deridere un'altra persona ha certo una motivazione aggressiva. Allo stesso

tempo, la reazione collettiva di attacco insita nel riso, che del resto è contagioso, ha l'effetto di legare tra loro i membri del gruppo»; e questo è proprio la parte più interessante. «[...] Per questa funzione "sociativa" posseduta dall'aggressività collettiva, in certe situazioni il riso è divenuto un segnale amichevole: quando giocano, i bambini ridono tra di loro. Il riso è senz'altro un segnale ludico. Esso contiene l'enunciazione cifrata: "Noi deridiamo (minacciamo) insieme un terzo." Nel regno animale si incontrano situazioni che presentano analogie con questa: parecchi atti di minaccia sono divenuti, attraverso una riconversione,

cerimonie di saluto e di corteggiamento amichevoli».

In altre parole minacciare insieme un individuo anomalo (buffo, goffo, diverso), mostrarli i denti, senza però aggredirlo effettivamente, poiché l'aggressività è pericolosa, vale quanto *deriderlo*. E poi coloro che hanno deriso insieme un terzo rifanno tra loro il gesto aggressivo di deridere e dicono implicitamente «noi siamo quelli sani, normali, che deridono, minacciano, chi non è come noi» e questo è il riso, il nostro riso.

Certamente poi, quando si ha a che fare con la *comicità*, le cose si complicano – la via che conduce dalla *natura* alla *cultura* è tortuosissima; però qual-

che cosa della teoria etologica del riso rimane anche nel concetto di *comicità*, ossia nel *buffo*, nel *risibile*. Osserviamo bene le ragioni del *comico*: sono quasi sempre frutto di una *deformazione* del reale. La deformazione è presente tanto nella *satira* quanto nella *claudnerie*, tanto (appena appena) nello *humor* inglese quanto (molto di più) nel *gusto del macabro* spagnolo; nelle tiriterie della commedia dell'arte come nel moderno *nonsense*. Non è lecito allora pensare che il riso, anche davanti alla *comicità* e proprio in quanto *deformità-difformità*, sia una reazione aggressiva che si è addomesticata per ragioni culturali? ■



Discutiamone in separata sedia

MIRCO STEFANON

Prima di incominciare a scrivere queste note, avevo le idee chiare sulla Comicità e sull'Umorismo... solo che non mi ricordo più dove le ho messe!

Non è che non abbia una mia opinione sull'argomento, anzi sono così tante le idee che mi si affacciano alla mente che l'essenza vera della Comicità e dell'Umorismo è costretta a mettersi in fila.

E in questo momento un'idea più forte delle altre, spintonando si fa largo, s'impone alla mia attenzione... quasi quasi la fermo nero su bianco!

Dunque, l'Umorismo e la Comicità sono fratello e sorella, parenti stretti anzi strettissimi: fratelli siamesi. Impossibile dire dove cominci l'una e dove finisca l'altro.

E io lo so perché ho avuto la fortuna di conoscerli di persona. Abitiamo lo stesso condominio... al piano terra terra.

La Comicità ha una personalità estrosa, vulcanica, estroversa.

È sempre pronta ad esagerare i fatti, sempre pronta a coglierti di sorpresa con i suoi scherzi e le sue trovate, provocandoti un riso viscerale e liberatorio, proprio quello che ci vuole quando fuori piove a dirotto e tu hai tutti gli assegni scoperti! Certo quando si trova tra la gente ostenta una certa spocchia. È abituata a guardarsi attorno con distacco e superiorità, per esempio lei non è mai scivolata sulla buccia di una banana. E quando accade a qualcun altro si sgancia dalle risate.

Per lei queste cose accadono solo e sempre agli altri. Sembra

dire: «Signori io non casco di banane!».

E verso gli altri è anche piuttosto aggressiva, certo in un modo educato e socialmente utile. Proprio ieri mi confidava: «Appena ho incontrato il mio principe azzurro, gli ho dato subito una man di bianco!».

Ma soprattutto è poco rispettosa di qualsiasi luogo e circostanza. A un funerale l'ho vista avvicinarsi alla bara, bussare e chiedere: «C'è nessuno in cassa?».

Per non parlare del Potere, anzi di ogni tipo di potere sia di quello con la maiuscola che quello con la minuscola. La sua è un'avversione di principio. Su questo ha le idee chiare, dice sempre: «Quando piaccio a un politico o qualche politico mi applaude, mi chiedo subito dove ho sbagliato!».

A differenza della Comicità, fisicamente piuttosto formosa, procace e un po' sboccata, l'Umorismo invece è piuttosto gracilino.

È un tipo metodico e preciso. Porta sempre degli occhiali da intellettuale attraverso i quali osserva il mondo e gli uomini con sguardi attenti e indagatori, anche se sempre compassionevoli.

A differenza della sorella, infatti, conosce l'autoironia.

Proprio ieri parlando d'arte e di orrore e della necessità di cambiare questo nostro mondo così ricco di miserie umane, dominato dalle multinazionali e dalla globalizzazione, mi ha confessato: «Ogni mattina, quando mi alzo, la mia prima preoccupazione è di cambiare il mon-

do, tanto che spesso dimentico di cambiarmi le mutande».

Ha ragione l'Umorismo: ognuno di noi si crede l'uomo giusto, nel posto sbagliato! E così continuiamo a fare i Don Chisciotti contro il Mulino Bianco! Comunque, in sua compagnia non si conosce la risata aperta e grassa che sa stimolarci la sorella. Con lui dobbiamo accontentarci di sorridere.

E prima di tutto di sorridere di se stessi. È il suo modo di andare verso gli altri, verso la reciproca comprensione, verso la consapevolezza di trovarci tutti sulla stessa barca a chiederci chi siamo, da dove veniamo, dove andiamo ma soprattutto se andiamo fino in centro troveremo un parcheggio?

L'Umorismo è abituato ad interrogarsi su questi grandi temi esistenziali.

Non sempre trovando delle risposte, ma almeno ci prova.

Stamattina mi confidava: «Non ci crederai, ma ogni volta che chiamo la Coscienza, mi risponde la segreteria telefonica. Purtroppo un giorno credo in Dio e il giorno dopo non ci credo. Ho un'anima con un tic nervoso».

In sua compagnia è comunque uno spasso, se ti piacciono i doppi sensi, i rimandi di significato e i giochi di parole che sono il suo modo di reintrodurre vita e dinamismo all'interno di una lingua troppe volte stereotipata e imprigionata nei luoghi comuni.

Ricordo che ho incontrato la Comicità e l'Umorismo per la prima volta in un film di Charles Chaplin.

La Comicità, come sempre, stava divertendosi da matti con le torte in faccia, l'Umorismo, invece, sorrideva sommessamente e partecipava del pathos dell'omino perseguitato dalla malvagità degli uomini e da una sorte avversa.

Ma quando li ho visti vestire entrambi la malinconia, non sono più stato in grado di distinguere l'una dall'altro, erano diventati entrambi Poesia.

Ed è sempre così quando incontro un grande comico, mi commuovo e mi diverto. Rido e ridendo riesco a vedere le cose in un modo nuovo, rompo gli schemi dell'abitudine e dei

luoghi comuni, vinco la mia pigrizia mentale e imparo a guardare le cose, gli uomini e le loro vicende da una nuova prospettiva. Scopro che cambiare il mondo è cambiare il mio modo di vedere. E allora vedo che gli uomini sono tutti fratelli, sì fratelli siamesi, impossibile dire dove finisca l'uno e inizi l'altro e che solo una perversa tendenza a sottolineare sempre le loro differenze di razza di politica o di religione, si ostina a negarlo.

A questo proposito mi piace pensare alla stessa Creazione come un atto assolutamente giocoso e gratuito. Come un at-

to d'amore accompagnato dallo stupore e dalla meraviglia.

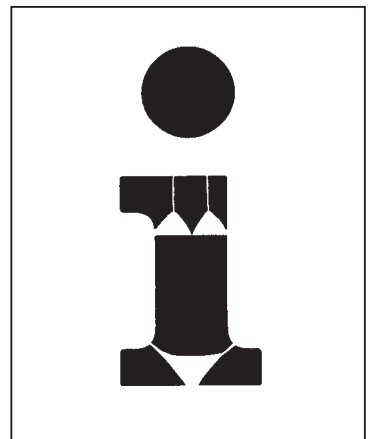
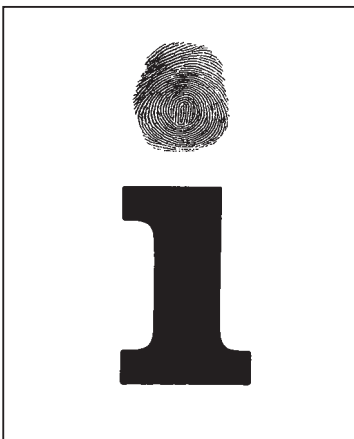
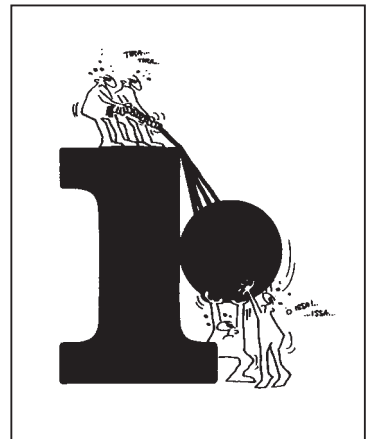
A un Creatore che crea sorridendo e giocando.

Come la Comicità e l'Umorismo giocando con i nostri tic, le nostre manie e fissazioni, giocando con le parole e i loro troppo "rigidi" significati creano una dimensione di libertà e di gioia di vivere che lascia poco spazio alle ideologie o a visioni del mondo totalizzanti e paralizzanti.

A proposito di giochi, quasi quasi mi farei una bella partita a Game Boy, solo che non me ne Intendo!

■

Le «i» di GIORGIO GIAIOTTO



Il comico e l'elettrodomestico

RAMIRO BESA

Ricordo il carosello, le canzonissime, i grandivarietà, ricordo il biancoenero e il religioso silenzio che tutta la famiglia osservava davanti a LEI, dall'altro lato del tinello. Poi arrivava il comico e il silenzio sbocciava in un gran sorriso sonoro. E si rideva con i Sordi, i Totò, i Fabrizi, i Panelli, le Valori, le Valeri, con i Tognazzi, i Vianello, i Walter Chiari. Tutti personaggi che ho il gusto di ritrovare in qualche loro *sketch* su qualche canale televisivo a qualche ora della notte durante queste afose estati.

Stravaccato in mutande sul divano a fiori mi ritrovo a ridere in biancoenero. Risate e ricordi si mescolano per svanire in pochi minuti e lasciare posto alla noia. Sbadiglio a colori. Le immagini impazzite, i suoni incomprensibili e il ritmo frenetico delle inquadrature vorrebbero tenermi sveglio, ma non ci riescono. Vado a letto. Fa caldo, mi giro e rigiro e penso alla fortuna di quei personaggi. Non dovevano sottostare ai ritmi televisivi di oggi, non dovevano pensare al target a cui si rivolgevano e non dovevano fare i conti con l'audience. Appena nata, LEI aveva tempi teatrali e i comici erano liberi di raccontare vere e proprie storie attraverso i loro personaggi. Fortunati ma gavettati e talentuosi. Bravi e... eccola, l'aspettavo: una zanzara mi scambia per una bibita fresca, infilo la testa sotto il cuscino, mi metto a pancia in giù servito su un piatto d'argento. Ma cosa è successo? Sono cambiate le re-



Ramiro Besa disegnato da Giulio De Vita.

gole: la televisione si è allontanata dal teatro. Ha sentito il bisogno di cambiare linguaggio, voleva essere più diretta e imprevedibile e allora ha chiamato e cresciuto personaggi come Villaggio, Fo, Benigni, Marengo, Beppe Grillo e altri come... un prurito al gomito m'innervosisce, l'assetata ha bevuto! Silenzio! La finestra aperta cigola, sta per arrivare un alito d'aria, mi metto sul fianco e me lo godo tutto. Strano! Sono tutti personaggi che ormai in televisione si vedono poco! Che LEI sia cambiata ancora? Ma allora, adesso, cosa pretende che si dica o si faccia per far ridere? Calma facciamo un passo indietro! Peppino De Filippo (Pappagone) e Gianni Agus nella scenetta del commissariato, ci portavano nella "situazione" attraverso i loro personaggi. A casa si rideva dei loro comportamenti che sarebbero potuti essere i nostri. Si rideva di noi stessi. Una bella terapia! Ora non è più così. La comicità di "situazione" è completamente scomparsa... come l'aria respirabile in questa camera! Boccheggio ma non mollo! Cerco di muovermi il meno possibile tentando

un rilassamento. Sembra che per LEI, ormai, la parola d'ordine sia: Immediatezza. Gli *sketch* devono durare al massimo tre minuti e la prima battuta deve arrivare dopo appena quindici secondi. Al comico rimane poco spazio creativo e al pubblico rimangono i tormentoni. Uno su tutti: «Chi è Tatiana?». Immediatezza è anche l'imitazione e la parodia. I telementi conoscono già il personaggio e la sua storia, non serve spiegare nulla. Mi vengono in mente un esperto Alberto Angela che scambia un banale campo di bocce per un sito archeologico e un effeminato Zovvo che va a fave la spesa e sceglie le cavote in offevta e magari... una doccia veloce mi toglierebbe di dosso l'appiccaticcio! E se poi mi sveglio definitivamente? No, insisto e stavolta mi copro dalle ginocchia all'ombelico con il lenzuolo. Un senso di protezione che potrebbe farmi abbandonare i sensi. Ma allora si rideva di più in biancoenero o si ride di più a colori? Non lo so! Certo è che si ride in modo diverso! L'unico dato certo è che la comicità di trent'anni fa può funzionare ancora e che LEI producendo per il solo gusto di consumare non dà alcuna sicurezza. Oggi ci sei e domani... lo sapevo che sarebbe arrivata! È l'alba che senza fatica ha superato la persiana. Mi sfiora la pelle con il suo gialloarancione e accarezzandomi sembra volermi ricordare che oggi è già domani. Non mi resta che dormire e alla svelta. ■

A mi me fa rìder...!

ANDREA APPI

Dell'arte ciascuno può dire ciò che vuole. Meno male. Almeno su questo nessuno ci può comandare. Non ci sono linee di partito, protocolli da seguire, maggioranze da accontentare. Basta imbastire su una qualche motivazione logica, evitare date, nomi e definizioni troppo precise ed eccoci pronti a fare un figurone di fronte agli amici e dire la nostra su di un'opera d'arte. Su di un'opera d'arte come su di un Comico.

A mi nol me fa rìder; a mi invesse sì! Mi no lo capìso, ti no te pol capìrlo, ti no te gà mai capìo, che bël, che brut, che monada... È chiaro che le "cose che fanno ridere" non hanno sempre lo stesso, come dire, stimolo creativo.

Il *mona* di turno che scivola a *Paperissima*, la trovata pecoreccia o il doppiosenso alla Bagaglino fanno parte di quelle "cose che fanno ridere" istintive, animalesche, spontanee. Di contro alcuni artisti sfiorano il lavoro politico vero e proprio (satira politica), altri quello sociale (satira di costume) ed altri ancora quello civile. E tutti si fanno chiamare "comici".

Ma hanno motivazioni e scopi diversi. E qui scatta subito la domanda: ma come? Il comico, l'artista, l'arte in genere "serve" a qualcosa?

Azzardo una risposta; dovrebbe "servire" a migliorarci, a farci seguire virtù e conoscenze anziché a farci vivere come bruti, in altre parole a farci stare bene. Ma non tutto ciò che ci fa star bene può essere definito arte, altrimenti anche il

Ma cossa vola dir 'sta roba? Son bon de farla anca mi! Che bravo ch'el xè! El gà da 'ver lavorà tanto prima de far 'na roba cussi: varda che colori!

mio idraulico, quando mi salva da un allagamento, mi diventa un artista straordinario.

La comicità di *Paperissima*, oltre che a fare audience, "serve" a farci ridere, che è tra le tre quattro cose più belle della vita. La comicità di altro tipo è in grado invece di esprimere un'idea, di manifestare un'opinione, di provare a cambiare il mondo o perlomeno a lasciarvi un segno. Comicità di serie A e di serie B? Diverse nell'ispirazione, questo è sicuro. Perché il significante esiste, c'è poco da fare.

Quando il Comico dice la sua sul mondo ecco che può diventare impegno, schieramento, opinione. È in un mondo dove conta più la chiacchiera della parola, più la capacità imbonitrice che la competenza specifica, più la legge da Far West degli opinionisti da tivù privata che un'opinione consapevole, il Comico forse più di altri può sublimare, condensare e dare

sfogo alla natura umana (in fondo non fa altro che dire che siamo tutti sulla stessa barca!). Mi pare un grande bailamme, una realtà in cui si deve essere sempre al passo con i tempi, con le mode e con le massificazioni di turno. In cui si deve sapere tutto su telefonini, computer, azioni di borsa, disagio giovanile, flussi migratori, criminalità, eutanasia, cibi transgenici e sulla fecondazione artificiale. Per clonarci in tanti nuovi strilloni catodici. Per ritrovarci alla fine sfiniti e con le stesse, solite, striminzite, logore e magari demagogiche idee. La realtà supera la fantasia. E la realtà è spesso più crudele, ingiusta e cinica di tutte le censure e delle "volgarità" dei benpensanti che non si vogliono sporcare l'abito buono. Ed è più crudele anche di tutti gli *show* e le Porte a Porte che analizzano, commentano ed approfondiscono le questioni del mondo veicolando nel contempo la prospettiva con la quale guardarle.

Il Comico è la zeppa, il piede di porco che, irriverente a tutto e a tutti, può ribaltare la montagna scoprendone l'impudico fondoschiena e mostrare la realtà da tutt'un altro punto di vista. Cosa che la razionalità, l'ideologia non potranno mai fare, perché il Comico può avere un cuore.

Ecco perché pensando ai bambini spappolati dalle mine antiuomo, dico che mi farei una bella risata! In faccia a chi dice che sono cose inevitabili! E poi, visto che non sempre si



Andrea Appi disegnato da Giulio De Vita.

può sapere dove si mettono i piedi, scivolerei anche su una buccia di banana. Proprio come fanno quelli di *Paperissima*. Forse hanno ragione loro. Forse, tra le righe, al di là di ogni razionalismo, è quello il mes-

saggio più importante che il Comico è in grado di dare: ridiamo insieme perché siamo uguali, siamo qua, così, adesso. Una volta ho detto ad un amico che, se dovesse scoppiare una guerra qui da noi mi met-

terei un naso da clown e andrei in giro col mio bagaglio d'attore. Un bagaglio piccolo, s'intende, quasi un Bagaglino. Il guaio è che la guerra, in molte parti del mondo, c'è! E io sono qui a ridere. Che tristezza!

Titarelo

ETTORE Busetto

Pordenonesi...! parché no ricordar / quel nostrano pitor dell'ottosento, / quel tal che ghe piaseva piturar / fassendo el precursor del novesento...?! Sicuro; ghe xe stà fra le mace-te / un tipo disperà ma dignitoso, / che oltre esser pitor, le marionete / fassava in te le ore de riposo.

Me voio soffermar su i so' lavori, / fati sui muri, sora de le porte / in via San Liberal, ai Andadori, / figure dispossenti e mese storte.

Lu fassava colombi, fiori, osei, / par fora de le case de campagna, / e a Pordenon Madone co' sie dei... / se el fosse ancora al mondo, che cucagna.

Pordenon ghe farave una coleta / par farlo comparir ne la Bienale, / a fianco de Picasso, de Caseta, / de Morandi, de Vedova e Canale.

Sta celebre maceta sempre seria / in palandrana lustra e senza pelo / el gera un pitoras pien de miseria, / ma bulo in ghetate e guanti: Titarelo.

Xe quà go dito: celebre, no falo, / parché sta bela macia o cittadini, / sto tipo che cantava come un galo, / su le scatole apparve dei cerini!

Quei pochi anziani, nati a Pordenon, / de quando in quando se ricorda ancora, / de quando che Crovato da un lampion / ghe gà levà el casoto fin de sora.

El casotin col quale Titarelo / fassava i buratini par le strade, / con Fasulin, birbon, che sul più



Titarelo disegnato da Mario Moretti.

belo, / cargava Facanapa de le gnade.

Un'altro fatto degno de memoria, / xe nato in un lontano Carneval, / e questa (no se scherza) la xe storia / ghe nà parlà a so tempo anca 'l giornale.

La cosa xe sucessa in sta maniera: / su un caro de Galvani, preparà / gera una cuna che pareva vera / con dentro Titarelo infagotà,

Che come un disperà sigava: Caca, / ninà da Santo Cussol (gnanca bon) / el qual ghe dava zò de la gialapa / par meso de un gustoso biberon:

E dopo el ghe diseva pian, piano: / fala là ti bambin, no ghe pensar, / in modo che l'infante Titarelo / a un serto punto ga taca a... molar!

La zente che saveva de sto scherzo / rideva come mata col passava, / intant che Titarelo zo riverso, / pianzendo disperato, la molava.

Par esser franchi, gnanca i nostri noni / no i gera tanti stinchi de bontà, / se i se godeva a tor par i botoni / chi gera deficiente o disperà.

Adesso che la zente xe cambiada, / tanto i puoreti, quanto i deficienti / i xe lasai in pase per la strada, / (a morir da la fame e dagli stenti).

Tratto da *La Bossina*,
Arti Grafiche Fratelli Cosarini,
Pordenone 1970.

Liceo «G. Leopardi - E. Majorana»
(Classico - Scientifico
Sociopsicopedagogico)
Pordenone

Ass. n. 6
Dipartimento di Salute Mentale
Pordenone

In collaborazione con
Comune di Pordenone
Provincia di Pordenone
Istituto per la clinica
dei legami sociali

con il sostegno della



Fondazione CRUP

*Comitato promozionale
e organizzativo:*

Prof. Sergio Chiarotto
Dott. Francesco Stoppa

L'Arte come cura del Mondo

18 aprile 2002
Convento di San Francesco
Pordenone



Prof.ssa Annamaria Nugnes
Prof.ssa Flavia Conte
Prof.ssa Marina Ennas
Prof.ssa Rosalba Vardanega

*Gruppo docenti
Area Progetto:*

Prof.ssa Marinella Ambrosio
Prof. Claudio Basso
Prof.ssa Daniela Dose
Prof.ssa Marina Ennas
Prof.ssa Anna Rosa Gorlero
Prof.ssa Annamaria Nugnes
Prof.ssa Donatella Pallaro
Prof.ssa Susi Pilosio
Prof.ssa Loretta Reschiotto
Prof. Silvano Scarpat
Prof.ssa Rosalba Vardanega

*In occasione del Convegno
è stata presentata la mostra
dei disegni degli studenti
del Liceo «Leopardi-Majorana»
che hanno partecipato al concorso
«Emozionando l'Arte».*

L'attività artistica, sia come produzione sia come fruizione, può alleviare il disagio psicologico, può contribuire a curare la malattia mentale? Da questa domanda e da una serie di questioni ad essa connesse ha preso lo spunto un progetto che si è articolato in due filoni: innanzitutto un lavoro di ricerca della Classe quinta del Liceo Sociopsico-pedagogico che ha coinvolto l'intero Consiglio di Classe e che si è concluso con un elaborato presentato in sede di Esame di Stato. In secondo luogo un convegno, preparato e accompagnato da alcune conferenze e da esposizioni artistiche, curato in stretta collaborazione fra il nostro Liceo e il Dipartimento di Salute Mentale.

Presentazione del Convegno

SERGIO CHIAROTTO

gi, le inquietudini dei singoli e della società. Proprio per questo, scuola e istituzioni esterne collaborano e si impegnano sia per migliorare l'offerta formativa rivolta agli studenti, sia per far maturare la sensibilità civile nei confronti di tutto quanto concerne la cura delle persone e del mondo. ■

Il convegno ha rappresentato un lavoro di ricerca interno alla scuola e l'occasione per una collaborazione con istituzioni e docenti esterni, per un confronto e un'apertura con la comunità. Il tema proposto vuole integrare il lavoro culturale di approfondimento nell'ambito scolastico con l'impegno di affrontare i problemi, i disa-

CREATIVITÀ, SALUTE MENTALE E FORMAZIONE

Dico subito che non parlerò della creatività degli artisti, né di quella dei folli, ma della creatività di ciascuno di noi, che in genere non siamo né artisti né, perlomeno nella maggior parte delle circostanze, folli. Aggiungo che si può parlare di noi come di soggetti nel senso pieno del termine solo supponendoci una certe capa-

rità, perlomeno una virtualità, di stabilire una relazione creativa con le realtà che fanno da cornice alla nostra esperienza: il linguaggio, il corpo, i legami sociali. Il soggetto è, in fondo, colui che non è troppo "soggetto" ai rapporti in cui è preso, che conserva e difende e gode di questa sua prerogativa di non essere troppo aderente a ciò con cui si rappresenta. Insomma, c'è creatività perché l'individuo è sempre almeno un po' eccentrico a quello che sembra essere il suo baricentro.

Ci sono dei miti da sfatare, primo di tutti il mito che lega arte e follia. Gli artisti non sono in sé folli e, se ci sono stati e ci sono degli artisti psicotici, forse la loro arte sarà influenzata dal loro stato mentale, ma la loro creatività non dipende dalla loro patologia. D'altra parte il motivo per cui qualcuno diviene un artista è con tutta probabilità un mistero (è folle spiegare tutto). È vero che la produzione artistica rappresenta a volte una forma di supplenza capace di ridare un posto che non sia di pura alienazione al soggetto psicotico, se è vero cioè che in certi casi realizzare un'opera può curare, in altri è vero il contrario: in questi casi avvicinarsi al completamento dell'opera procura uno scompenso psichico. Attenzione dunque a qualsiasi forma di generalizzazione e alla facile retorica che diviene poi luogo comune e influenza le nostre pratiche producendo danni alle persone.

Un altro luogo comune è quello che la creati-

Le origini psicologiche della creatività

FRANCESCO STOPPA

rità sia una faccenda che riguarda soprattutto gli artisti. Se così fosse, l'arte che cura il mondo sarebbe un compito di pochi eletti anziché di ciascuno di noi, uno per uno e come comunità. In fondo col titolo del nostro odierno convegno – *L'Arte come cura del Mondo* – non diciamo solo che l'arte può curare il mondo, ma soprat-

tutto che curare il mondo deve essere un'arte, che ci vuole un po' d'arte – come la intendevano i greci, nel senso di prontezza di spirito, trovata geniale, di un'astuzia se si vuole – per farsi carico della realtà. Qualcosa cioè, tanto per capirci, che non si impara all'Università o su dei manuali, perché concerne più un sapere fare (e un desiderio che lo ispira) che un insieme di conoscenze. E si tratta sempre di un'assunzione di responsabilità che non è riconducibile a qualsivoglia tecnica precodificata.

Terza banalità: la creatività pensata, anziché come un complesso percorso culturale, come espressione di naturalità, di libertà e immediatezza dell'uomo; un processo lineare, senza traumi e angosce, segno di spontaneità di un soggetto in felice espansione. Ma come sa lo scultore, creare è sempre togliere qualcosa, è un lavoro in perdita di materia, e c'è sempre un *quid* di dolore da attraversare. La questione della creatività, se pensata veramente, ci procura un certo senso di vertigine, perché ci confronta vuoi col tema dell'origine vuoi col destino dei nostri atti; ci mette da soli davanti a noi stessi, a ciò che vogliamo costruire e perciò a ciò che siamo o dovremmo essere. E anche di fronte al fatto che, se ci è possibile impastare e reimpastare la materia, fare assumere delle forme nuove alle cose e inventarci qualcosa come delle storie o delle musiche, è perché il mondo non è un insieme completo e non più soggetto

a mutazioni, e non è fatto di una materia piena. Intendo dire che l'atto creativo è possibile perché esiste un vuoto al centro delle cose, al cuore del nostro corpo, del linguaggio e del mondo. Potete immaginarvelo come credete, questo vuoto interno, comunque nessuno l'ha mai visto per il semplice fatto che non è rappresentabile, pur essendo il perno intorno a cui – come fa il vasaio quando plasma i suoi contenitori – noi fabbrichiamo la nostra realtà.

A partire da questa non facile relazione tra la creatività e il vuoto, interroghiamo il passo biblico della creazione del mondo, dell'uomo e della donna.

LA CREAZIONE IN TRE TEMPI NELLA GENESI C'era qualcuno che di creazione se ne intendeva: noi possiamo capire qualcosa di cosa sia l'atto creativo rifacendoci all'inizio della Genesi, dove troviamo una creazione che si sviluppa in tre tempi. Nella Bibbia noi abbiamo la possibilità di afferrare cosa bisogna intendere per *creazione dal nulla*, e il risultato è stupefacente perché in realtà non c'è alcuna creazione che avvenga dal nulla, ma si crea da qualcosa che già c'è. Creare non è un gioco di prestigio col quale si materializzano delle cose dal nulla, da un'assenza di materia. Si tratta, piuttosto, di una *trasformazione* dell'esistente; una trasformazione che – e questo è essenziale – avviene non in seguito a un'aggiunta di materia, ad un incremento degli oggetti a disposizione (questa è l'idea moderna di produttività, l'idea cioè che il mondo vada riempito di beni), ma – secondo l'ordine con cui ciò si mostra nella Genesi – per *differenziazione e separazione*, per *svuotamento* e per *sottrazione*.

Nel primo tempo, dunque, Dio si prende la cura di dare ordine a un cosmo caotico e in preda alle tenebre servendosi di due strumenti che hanno un'analogia funzione di taglio, di scansione ritmica delle cose: la Parola e la luce le quali, entrambe, hanno il potere di separare e produrre delle differenze e dei limiti in seguito ai quali avremo il giorno e la notte, le terre e i mari, gli animali e le cose, cioè *un ordine* (e già si vede con cosa si crea: con la parola, col Verbo che era *in principio*).

Il secondo tempo coincide con la creazione dell'uomo, che sarà poi colui che nominerà tutti gli esseri, animati e non, del mondo. E come viene alla vita l'uomo? Come fa Dio ad animare quel fantoccio di fango che ha scolpito? Sciogliendone la compattezza, la solidità di cui è fatto, con un semplice soffio: la vita entra come un

piccolo pertugio d'aria che si scava, filtra nella materia prima piena e inerte.

Terzo tempo della creazione: la donna. Cos'è la donna? È ciò che rende l'uomo, il signore del creato, mancante; la donna è la mancanza dell'uomo, ciò che lo rende non completo in se stesso. L'amore, come anelito verso l'altro, sovrappiunge così, dopo un risveglio, quasi come se Eva fosse la materializzazione di un sogno di Adamo che trova lì un essere, altro da lui al di là di lui, che lo decompone (l'oggetto del desiderio maschile viene infatti plasmato con qualcosa che gli viene sottratto, una costola): e ora è come se egli non bastasse più a se stesso.

La creazione divina, come si vede, è sempre un'opera di modificazione della materia, più esattamente un cambiamento del senso della materia: è *un senso nuovo* che si produce. E non solo: è creazione di un mondo ordinato dalla legge della parola e creazione di un uomo aperto al di là di sé, cioè desiderante.

Mi piacerebbe molto che voi studenti poteste anche solo intuire quanto tutto questo ci può tornare utile quando ci prendiamo la responsabilità di occuparci dell'educazione o della cura di qualcuno, cioè di farlo divenire se stesso aiutandolo spesso a superare quegli intoppi che lasciano la sua esistenza in ostaggio al caos e al non senso, e che lo costringono a dolorosi processi sintomatici nel tentativo di ritrovare un altro equilibrio e un principio d'ordine capaci di garantirgli un posto da qualche parte nel mondo.

LA CREAZIONE DELL'OGGETTO La creatività nasce col soggetto stesso. Richiamiamo a noi l'immagine di una mamma che allatta un bambino. Qui la creatività è già all'opera. Certo sembra impossibile: un bimbo che si nutre, che, anzi, viene nutrito, cosa ha a che fare questo con la creazione? Bene, quel bambino non ragiona come voi o come me (anche se, senza saperlo, noi spesso ragioniamo come lui). Quando lui è mosso da una necessità come la fame e quando arriva il seno lui non sa che quella dispensa alimentare appartiene al corpo di qualcun altro e che è lì disponibile in virtù della volontà di questo altro. Non c'è, per lui, ancora, *un altro*, nemmeno la madre è ancora un soggetto separato. Dunque, egli pensa di crearlo da sé quell'oggetto che arriva al momento giusto. Più esattamente, quell'oggetto, il seno, è una proiezione del desiderio del bambino stesso, il quale è come se si producesse e si prolungasse all'esterno divenendo l'oggetto di soddisfacimento di cui avverte il bisogno.

Ora, al di là di questo piccolo delirio d'onnipotenza, la cosa veramente importante è che vi sia qualcuno – la madre – che garantisca al figlio l'illusione che esista qualcosa di esterno che starebbe in stretta relazione alla sua capacità di creare, qualcuno, cioè, che materializzi la spinta all'invenzione del bambino. In verità, lui non sa ciò che deve essere creato, ma arriva la mamma

e mette se stessa a disposizione di questa operazione che in sé è già un prototipo di ciò che diverrà il gioco infantile come spazio potenziale e virtuale di illusione creativa. Dunque, per un certo periodo, antecedente allo svezzamento, la madre accetta di giocare col bambino permettendogli così il mantenimento di un campo



d'illusione che si rivelerà fondamentale per la futura disposizione alla creatività del soggetto. Dove risiede, infatti, l'origine psicologica della creatività? Nell'illusione, cioè in un'esperienza non reale, non di verità oggettiva, di incontro col mondo e con gli oggetti in esso presenti. Nella libertà, concessa ad un bambino, di poter intrattenere un certo tipo di relazione con la realtà: in fondo è come se, prima di imparare a riconoscere l'esistenza di limiti e di regole – che sono cose imposte e non inventate – gli fosse possibile pensare di essere lui l'inventore delle cose.

È chiaro che non siamo noi i creatori del mondo, delle leggi, delle parole, che non ci siamo scelti neanche il nostro nome, eppure se non avessimo attraversato, all'origine della nostra vita, quell'esperienza di illusione primaria, noi saremmo del tutto aderenti alle cose, alle parole e, peggio ancora, alle regole. Saremmo semplicemente i derivati, gli effetti di ciò che ci precede e, sicuramente, condiziona. Come potremmo prenderci cura del mondo, trasformarlo, se non coltivassimo, accanto alla consapevolezza della realtà oggettiva, quel piccolo delirio di essere gli inventori del mondo? Se non potessimo pensare di essere, certo, dentro al mondo reale, ma anche già al di là di esso, e quindi potenzialmente capaci di intervenire su di lui.

Ora, bisogna che qualcuno ci abbia reso possibile tutto questo. È stato necessario che chi si prendeva cura di noi – così piccoli e indifesi – ci abbia lasciato illudere che quel che ci necessitava e che cercavamo nel mondo non fosse una sua proprietà, dipendente quindi da un potere, una volontà esterna della quale essere alla mercé. Cos'è infatti una madre degna

di questo nome? È qualcuno che ci ha permesso di costruirci delle illusioni, di giocare a inventare il mondo senza imporci troppo presto il senso di realtà, la verità oggettiva delle cose, la verità così detta scientifica.

Si sente spesso dire che bisogna portare i pazienti psicotici a compiere il famoso esame di realtà, fuori

dai loro deliri per affrontare la vita. Chi propugna questa visione chiaramente ideologica e moraleggiante della riabilitazione non sa probabilmente quel che dice, va cristianamente perdonato ma quel che dice è una gran stupidaggine. In realtà, i soggetti psicotici sono divenuti tali proprio perché non hanno conosciuto quel campo d'illusione di cui v'ho parlato, e il loro delirio non è che un tentativo di mettere qualcosa che abbia il valore di un mito tra sé e una realtà inabitabile, disumana, dove al soggetto non è possibile creare alcunché, dove anzi tutto arriva dall'Altro in maniera enigmatica e preordinata, invasiva, senza quindi possibilità alcuna di soggettivazione. A dispetto dei luoghi comuni, non c'è nessuno di meno creativo, nel suo rapporto col mondo, di uno psicotico in quanto tale.

Allora, solo se quella fase dello sviluppo di cui abbiamo parlato funzionerà come deve, l'individuo saprà trovare un giusto equilibrio nel suo rapporto di dipendenza col mondo o con gli altri. Saprà, cioè, mantenere una relazione creativa con chi o quanto lo determina. Innanzitutto col linguaggio, visto che è sempre con esso che creiamo e combiniamo qualcosa. Se pensiamo al rapporto della psicosi col linguaggio, ci accorgiamo che la psicosi è innanzitutto un disturbo del linguaggio tale per cui il soggetto non si rappre-

Chiara Del Pio Luogo,
Soli
Liceo «Leopardi - Majorana»

senta nella parola ma viene cortocircuitato, oppresso e depersonalizzato da essa.

Voi capite quanto è importante il formarsi di un campo d'illusione e creatività, di gioco, per la salute della persona. Non ha nemmeno senso chiedersi se quanto concepiamo o creiamo venga da dentro o da fuori di noi: è qualcosa di garantito da un'area esperienziale posta ai bordi della realtà ma che diviene decisiva per orientarsi soggettivamente nella realtà. Il che è come dire che senza illusione, senza gioco o sogno o arte non esistono le condizioni per un'esistenza pienamente umana. Per un'esistenza creativa, quella che vede il soggetto capace di trovare sempre una distanza salutare da quella che è la sua realtà puramente biologica così come anche dalla sua collocazione familiare, sociale e storica. Se non troviamo uno stile creativo di rapporto col mondo, non ci resta che l'adattamento, la compiacenza acritica verso ciò che ci contiene e che organizza la realtà. L'arte, invece, cura il mondo perché lo reinventa, lo riscrive continuamente; ne fa un oggetto di ricerca e non un dato di fatto che condiziona senza appello gli individui.

Ora, è chiaro che il gioco d'illusione che serve al bambino per pensarsi creativo sta in piedi solo grazie alla capacità della madre di non imporsi, di non farsi sentire troppo, di stare un po' a guardare. Insomma, nessuno diventa creativo, cioè sufficientemente libero nel suo rapporto col mondo, se qualcuno non glielo ha permesso rinunciando almeno un po' al proprio potere: ma l'arte di curare – il mondo come le persone – ha a che vedere col sapersi dare sottraendosi, quando è il caso. Come, ad esempio, valutare se siete di fronte a un bravo insegnante? Quelli bravi, veramente bravi, non sono quelli che sanno tutto e che vi rovesciano addosso il loro sapere. Sono invece quelli che, dopo che vi hanno trasmesso qualcosa che vi è piaciuto particolarmente e ha toccato la corda giusta del vostro cuore, vi lasciano non con l'idea della loro bravura stratosferica, ma con la sensazione che quel qualcosa di interessante voi in realtà lo sapevate da sempre. Come se fosse stato vostro, e solo vostro, già da prima, prima che loro ne parlassero.

Aiutare qualcuno a essere creativo non significa allora dargli un mare d'informazioni o fargli produrre degli oggetti più o meno belli (questa è semmai la logica neocapitalista di oggi). Se così fosse, l'opera dell'altro (del paziente, dell'allievo) sarebbe solo il segno della nostra capacità e potenza. Mentre la creazione, nella tradizione

monoteistica, non è tanto il segno della potenza di Dio, quanto del suo amore. E le creature non sono i prodotti di un'azione generativa, ma testimonianze di un dono, quello della vita, una vita già separata da quella del creatore. (In fondo tocchiamo bene qui la questione dell'etica dell'educatore o del terapeuta: si può essere buoni scultori, *saper levare*, solo se, al momento buono, si è stati capaci di mettersi da parte. Non c'è forse un dolore in gioco anche qui?).

CREAZIONE E REINVENZIONE L'arte reinventa l'origine stessa delle cose, di noi stessi che ci rigeneriamo a contatto con l'opera d'arte.

Spesso siamo però portati a pensare che la creatività coincida con un'opera finita, realizzata. È un'idea malata dell'arte stessa. Nemmeno un quadro degno di questo nome è tale, finito in se stesso: un quadro, infatti, è un modo per rendere visibile l'invisibile, e come tale, dunque, non è mai finito, rinasce al suo senso intrinseco ogni volta che qualcuno lo guarda o lo riguarda. E rinasce diverso da se stesso a seconda che a giudicarlo sia io o qualcun altro.

La creatività non coincide col prodotto finito, con un oggetto realizzato (altrimenti l'arte porterebbe – come può capitare – a una forma di feticismo), sta invece nel percorso in cui l'opera si dà nella sua apertura e si costruisce. Un po' come la vita: che senso avrebbe, peraltro, occuparci tanto d'arte se non fosse che la nostra vita dev'essere qualcosa come un'opera? Non siamo mica dei collezionisti, siamo dei soggetti che fanno quel che possono per tirare avanti bene le cose e per mandare avanti il mondo, sia che siamo insegnanti, studenti o *psiquialcosa*. Dunque, non possiamo certo spendere tutta la nostra esistenza in funzione di ciò che dovremmo essere o realizzare. La vita dovremmo piuttosto giocarcela giorno per giorno, come se fosse il primo, o l'ultimo.

La creatività è questa, la nostra opera è la costruzione del senso presente delle cose e di noi stessi. Spesso è la scoperta di chi ci circonda. Solo che, da un certo punto di vista, non siamo programmati per creare e scoprire o sorprenderci, ma per annoiarci di ciò che abbiamo. E così cerchiamo di soddisfarci con oggetti sempre nuovi, che noi non inventiamo né reinventiamo o scopriamo o trasformiamo, ma che vengono forniti e diffusi da qualcun altro: dal mercato. E tutto questo senza che noi ci rompiamo la testa a capirci qualcosa, a interrogarne il segreto o l'origine: oggetti facili e accessibili, riciclabili, che noi consumiamo ma che certo non

ci parlano più. Non dobbiamo certo constatarlo con rassegnazione, ma dobbiamo pur sapere che oggi alla creazione si è sostituita la produzione in serie, e al mito e all'illusione è subentrata la verità a tutto campo delle tecnoscienze. Fermiamoci qui, per ora: l'epoca in cui ci è toccato in sorte di vivere non è quella dell'invenzione tout court, ma è forse quella della *reinvenzione*. Non ci sarà, almeno per un pezzo, alcun Mozart né un Picasso e nemmeno un Freud. Dopo l'ondata scientifica che ha incrinato i miti e le religioni e che si ripromette di algebrizzare e misurare il mondo spogliandolo dei suoi misteri, oggi il nostro compito è quello non tanto di costruire qualcosa di nuovo quanto di riabitare le cose esi-

stenti: il corpo, il linguaggio, le nostre città. Riabitare noi stessi e i nostri legami sottraendo spazio e potere al pensiero unico che avvolge il mondo nel suo vuoto di senso umano, nel suo nulla. Si tratta proprio di riprendere il lavoro di quel primo artigiano-artista che, dal nulla delle tenebre, forgiò un mondo fatto di tante cose differenti e poi ce ne fece dono.

Riferimenti bibliografici: D. Formaggio, *Arte*; J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*; J. Oury, *Creazione e schizofrenia*; D. W. Winnicott, *Gioco e realtà*.

Il rapporto tra l'arte e il mondo della psiche, in particolare della psicoanalisi, è stato da sempre oggetto di un grande interesse. Voglio ricordare solo a titolo di esempio opere ormai classiche come quelle di Chasseguet-Smirgel *Per una psicoanalisi dell'arte e della creatività* (1971) e di Segal *Sogno, fantasia e arte* (1991). Esiste

persino un sito WEB dal titolo *Psyart*, che si presenta come una rivista hyperlink per lo studio psicologico delle arti.

Dobbiamo a Freud la concezione dell'arte come espressione "sublimata" delle turbolenze dell'inconscio.

La produzione artistica è stata avvicinata perciò alla produzione onirica, condividendone l'aspetto trasformativo delle emozioni in *simboli*. Secondo il modello kleiniano l'operazione artistica, attraverso la conquista dell'universo simbolico, è in grado di bonificare e ricreare armonicamente, cioè esteticamente, il mondo interno minacciato da fantasmi distruttivi.

Se il sogno è il guardiano del sonno, la produzione artistica allora potrebbe essere considerata a buon titolo il protettore dalla "distruttività" insita nell'uomo.

Qualcuno, che la visione romantica vuole più tormentato o "maledetto", attraverso l'opera d'arte riesce a rendere visibile o comunicabile,

Arte e terapia

ANGELO CASSIN

e soprattutto neutralizzabile (la sublimazione, appunto), il mondo oscuro dell'inconscio, opposto a quello luminoso della ragione, che ci appare nei sogni e in alcuni sconcertanti guizzi dei nostri desideri, persino in alcune pieghe della nostra esperienza quotidiana, come "follia". Qualche volta questo "qualcuno" è davvero

reclutato tra le persone affette da un disturbo mentale, e la lista degli esempi sarebbe davvero lunga (senza scomodare Van Gogh, Munch, Goethe, Chezanne, Artaud, Strindberg... per arrivare a Merini e Tavan). «Senza paura e malattia, la mia vita sarebbe una barca senza remi», così Edvard Munch ebbe a definire il rapporto tra la sua follia e la sua produzione artistica.

Senza dover essere palesemente folle nella qualità del proprio mondo interno o nella sensibilità a quello esterno (esasperazione della sensibilità che arriva alla nota "permeabilità" degli schizofrenici), l'artista è capace, come il folle, di captare qualcosa della realtà che noi non vediamo, e che giustamente faceva ritenere la follia espressione del divino: capacità di captare l'essenza delle cose, di afferrare e trasmettere una vibrazione nell'aria che ci mette in una magica risonanza con il nostro mondo interno, e con quello dei nostri simili.

Significativa appare la affermazione di Paul

Klee: «L'arte non riproduce ciò che è visibile, ma rende visibile ciò che non lo è».

E val la pena ricordare le parole di Van Gogh al fratello Theo: «Di a Serret che mi dispererei se le mie figure fossero corrette... digli che voglio dire: se si fotografa uno zappatore indubbiamente allora non starebbe zappando e digli che la cosa che più desidero è di far proprio quelle manchevolezze, quelle alterazioni e varianti della realtà in modo che divengano, sì, diciamo pure falsità, ma più vere della verità letterale». L'inconscio talora ci appare con le sembianze inquietanti ma anche affascinanti della follia con la F maiuscola, che in esso trova le sue radici. In questo caso il "troppo pieno" dell'inconscio travolge gli argini e ci appare allo stato puro, traboccando anche dagli strumenti trasformativi e neutralizzanti dell'operare artistico... che al massimo, attraverso il fenomeno dell'*automatismo*, dà luogo a quella produzione nota come "*art des fous*", oggetto di indagine psicopatologica prima che artistica.

A meno che non si voglia ricordare il manifesto dei surrealisti, e come Breton intendeva il surrealismo: «Una corrente (che) trova la sua rivincita e la sua giustificazione... nell'arte dei naïf, dei pazzi, dei bambini e dei medium».

Possiamo così guardare indirettamente questo mondo affascinante, ma inquietante, della follia come una Medusa che alberga in ciascuno di noi, e neutralizzarne l'effetto pietrificante, utilizzando come Perseo uno specchio, lo specchio della rappresentazione artistica.

Quindi arte come funzione sociale di *rispecchiamento*, come fascinazione neutralizzata, che solo raramente riesce a sconvolgerci come accade nella «Sindrome di Stendhal» descritta dalla psicoanalista fiorentina Graziella Magherini, ma ci lascia sempre un piacere difficile da comunicare perché è il *primordiale* vibrare della rappresentazione e del bello, dove anche l'orrido può essere terribilmente bello!

Questa è la concezione romantica dell'arte che risale a Platone, che credeva nella follia pericolosa albergante nell'artista, e quella che la riferisce ad un *innato valore estetico*, ad una *pulsione creativa*, riconducibile alla biografia dell'artista, alla "patografia" evidenziata da Freud nel lavoro su Leonardo.

L'opera d'arte, nella sua dimensione *espressiva*, rappresenta il bisogno dell'artista di collocare fuori di sé contenuti psichici verbalizzabili, o tali da colpire i canali sensoriali capaci di veicolare la "sensibilità estetica" che tutti possediamo. In questo processo l'opera artistica appare

sia come *affermazione di sé*, perché attraverso di essa l'autore si riconosce, ed è da tutti riconoscibile: attraverso essa può provare piacere e con-piacimento, sia come liberazione del "troppo pieno" del mondo interno, sia come creazione. Di conseguenza l'opera d'arte si costituisce come terapia del sé.

L'arte terapia, sia che utilizzi la forma della scrittura, che quella della musica, della pittura, della fotografia o della danza, si basa appunto sul principio della espressione di sé, dei contenuti angoscianti e conflittuali in forma sublimata e neutralizzata, vale a dire nel *costruire fantasmi*, vale a dire nel costruire *spazi di illusione*.

La costruzione di fantasmi, azione tipicamente terapeutica, ci introduce alla similitudine tra fare arte e *gioco*, e quindi all'*ambiguità* creatrice di ogni opera artistica che, come il gioco, si costituisce come un "oggetto transizionale" di winnicottiana memoria, contemporaneamente soggettivo ed oggettivo, interno ed esterno. L'opera artistica allude alla realtà ma la trasfigura nell'*illusorio* e nel desiderio, un «reale non reale», se parafrasiamo le parole di Van Gogh.

Nella sua immediatezza espressiva l'arte è espressione di libertà, di concretezza libera da significati da interpretare.

Spesso l'opera artistica è stata sviluppata come modo di comunicazione con il divino, come terapia dall'angoscia e come comunicazione con un mondo altro, come preghiera: dai mandala dei monaci tibetani ai ritmi della trance, alle danze estatiche dei sufi.

Molte espressioni artistiche sono state individuate dagli etnopsichiatri tra le tecniche primitive di cura: musiche e canti corali, quali modi di placare l'angoscia, di collocare il paziente in un flusso melodico regressivo e comunicativo.

L'arte come partecipazione ad un ordine estetico universale, come elevazione dei sentimenti ed esperienza emotiva "correttiva" ha caratterizzato i primi sviluppi della psichiatria ottocentesca: il trattamento morale, la pedagogia della mente. E l'indirizzo pedagogico dell'arte terapia sopravvive ancora oggi nelle esperienze inglesi.

La terapeuticità del fare arte si attua soprattutto nell'esprimere l'istinto creativo del "dare forma" all'informe, nel rispecchiarsi e rendersi riconoscibili attraverso l'oggetto artistico, che possiede un alto valore maturativo, presente in ognuno di noi.

L'arte inoltre possiede un valore di *comunicazione* favorita dalla qualità estetica e dalla curiosità che ogni enigma artistico, come un gioco, sa suscitare.

Infine il lavoro artistico permette di orientare ad un fine edificante e piacevole la faticosa acquisizione di una *tecnica*, come medium di ogni espressione artistica.

Tecnica come *regola*, come accettazione di un percorso di conoscenza finalizzato all'espressione.

È indiscutibile che fare arte ripaga la fatica e la disciplina necessarie, con un benessere immediato, che prescinde dalla qualità del risultato... a meno che non si voglia ricordare la frustrazione che può provare il vero artista davanti allo scarto tra idealità illusoria e realizzazione dell'opera.

L'arte è utilizzata spesso come strumento della riabilitazione. In questo caso è in agguato un imbroglio: se il fare "arte" serve solo a sostituire il tempo vuoto degli spazi in cui vivono gli ammalati, con un tempo pieno, ma senza occuparsi della cornice ove il tempo deve trovare senso. Arte terapia in questi casi diventa spesso un mero passatempo, una forma di intra-ttenimento.

In questi casi il prodotto più che artistico appare un'enfasi dell'art brut, dell'art du fous, dell'espressione schizofrenica, una fenomenologia della diversità.

Coniugare arte e riabilitazione comporta spesso fare i conti con la logica della produzione, quando c'è una eccessiva attenzione al valore di scambio del prodotto artistico, che è necessariamente "dissipativo". L'aspetto produttivo del fare arte è presente negli oggetti di artigianato, quali sottoprodotti di un'arte terapia, ma dove è possibile ridare dignità al tempo trascorso negli atelier.

La riabilitazione e l'arte a mio avviso si coniugano soprattutto nel diritto alla sua fruizione. Nell'appartenenza a coloro che possono partecipare ai piaceri dell'arte, nella possibilità attraverso percorsi educativi di gustare l'opera, di affinare la sensibilità. Fruire l'arte significa appartenere alla comunità che di fronte all'opera perde ogni differenza di classe fede politica o religiosa, esperienza universale e libera: vivere l'arte è un diritto.

L'arte, secondo Freud, ha sia capacità di compensazione che di far vivere tutte le infinite possibilità di esistenza che la vita reale non riesce ad esaurire.

Nella storia della letteratura italiana, inglese e latina abbiamo allora cercato momenti di riflessione sul disagio psicologico e sulla patologia psichica partendo dall'assunto che l'arte

può da un lato descrivere, dall'altro chiarire, spiegare, aiutare.

Abbiamo voluto iniziare da un passato lontano, da Lucrezio che – lui stesso forse ciclotimico – indugia più volte nel *De rerum natura* nella trattazione di patologie. Ad esempio parla degli ipercinetici, la cui irrequietezza nasce dall'angoscia, dalla noia e dalla mancata accettazione di sé – «*hoc se quisque modo fugit*» scrive nel libro III – e degli autolesionisti e dei suicidi che, per timore della morte, arrivano al punto che «*sibi consciscant maerenti pectore letum*».

Meno drammaticamente ma non meno realistica-

mente Orazio propone l'incontentabilità umana come causa di disagio e di infelicità, chiedendo a Mecenate come mai «*nemo contentus vivat*».

È interessante notare come questi due autori, dopo aver posto il problema, si impegnino anche a proporre soluzioni al lettore e a se stessi. Lucrezio propone la ricerca filosofica e l'amicizia

(II, 29, «*prostrati in gramine molli*»), Orazio la *metriotes* e la serena accettazione del *carpe diem*.

Questi, ovviamente, sono solo due esempi, ma ci sono sembrati utili per avvalorare la nostra ipotesi iniziale in base alla quale l'arte dà voce a dubbi ed angosce, ma contemporaneamente cerca di suggerire modelli di vita alternativi a quelli sofferiti e devianti.

Quindi, senza pretese di un'analisi sistematica, abbiamo cercato di analizzare le connessioni fra tre elementi, e precisamente *folli*, *arte e società*. Amleto, torturato da fantasmi di morte, non esita però a denunciare anche la società e la

La malattia mentale: percorsi di comprensione e cura

CLASSE V A DEL LICEO PSICOPEDAGOGICO
«LEOPARDI-MAJORANA»

malvagità umana come causa del suo disamore per la vita e nel famoso monologo ricorda con orrore «le frustate e le irrisioni del secolo, gli oltraggi dei superbi, gli indugi della legge, lo scherno del merito paziente...».

Argante, malato immaginario di Moliere, usa la sua ipocondria come paradossale difesa contro un mondo con cui non sa confrontarsi, mentre Don Chisciotte lotta contro una realtà ingiusta, così diversa da quella che sogna.

Ma per chi devia spesso non resta altro che la solitudine, l'emarginazione e la derisione. Nella *Antologia di Spoon River* Frank Drummer dice di sé:

«La lingua non poteva dire che cosa / si agitava dentro di me / e il paese mi credeva folle. / Eppure all'inizio la visione era chiara, / un alto ed urgente proposito dell'anima / mi guidò nel tentativo di imparare a memoria / l'Enciclopedia Britannica!».

(Quello che De Andrè ha tradotto con «per parlare mezz'ora basta un libro di storia / io cercai d'imparare la Treccani a memoria»).

Incuriosite dalla quantità di materiale disponibile ci siamo chieste se fosse possibile tentare delle “diagnosi” su protagonisti di famosi romanzi italiani, partendo da una generale tripartizione di base: casi *borderline*, *nevrosi*, *psicosi*. Come caso *borderline* abbiamo scelto *Il deserto dei Tartari* di Buzzati il cui protagonista vive, con i suoi compagni, una lunga allusione di gloria, accompagnata da frequenti dispercezioni visive e uditive e da una sorta di dissociazione fra il piano razionale cognitivo e quello affettivo del desiderio.

Come *nevrosi* abbiamo analizzato l'isteria di Zeno, evidenziando somatizzazioni, conversioni, feticismo, impulsi sadici, sospettosità ed attaccamenti morbosi, nonché attacchi d'ira, conflittualità col padre e spostamento dell'aggressività sul suocero, fino al famoso atto mancato del funerale di Guido, tutti ascrivibili nella consueta dinamica di colpa – riparazione – colpa. Come casi di *psicosi* abbiamo approfondito *Forse che sì, forse che no* di D'Annunzio e *La cognizione del dolore* di Gadda.

Nel primo testo la protagonista Isabella risulta soggetta ad una *psicosi* delirante, con una sessualità alterata dalla volontà di annientamento e da pulsioni di morte, allucinazioni, deliri di gelosia e forti venature sadomasochiste, nelle quali il sangue è tema dominante.

Ne *La cognizione del dolore* abbiamo osservato che Don Gonzalo presenta una verbigerazione incoerente, deliri interpretativi (esem-

plare è quello delle galline lesbiche) e da qui affiorano la sua angoscia (con somatizzazione gastrica), le sue idee coatte persecutorie e il disgusto per il reale che lo porta a collere indomabili. È davvero un grande romanzo poiché per la prima volta nella letteratura italiana – nel 1941 – viene descritto un caso di schizofrenia di tipo paranoide, caratterizzato da impulsi deliranti su tematiche interpretative e persecutorie.

La *rancura* di Don Gonzalo è comunque l'ennesima prova del ruolo negativo svolto dalla società nell'insorgere di una patologia psichica, una società che poi però emargina i portatori di tali squilibri. A tale riguardo è chiarificatrice una novella di Tozzi intitolata *La matta*, in cui l'autore pone in rilievo da un lato la crudeltà di tutti i concittadini, che la scherniscono o la evitano, dall'altro il fatto che da giovane la poveretta era stata una donna come tante, condotta poi alla follia solo dalla sfortuna (come dire che è una possibilità aperta a tutti...).

Ci siamo poi chieste se la follia sia stata sempre vista solo come condanna e disperazione.

In realtà non è così nella letteratura. Essa è anche la “terra di nessuno” dove ritagliarsi uno spazio tutto per sé, è fuga temporanea o perenne, è l'oasi, la creazione di un mondo alternativo, più consono alle esigenze dell'individuo.

Ne sono esempio, in Pirandello, le novelle *Il treno ha fischiato* e *La carriola*, nonché il romanzo *Uno, nessuno, centomila*. Qui Vitangelo Moscarda, rifiutando la sua identità e le convenzioni sociali, non riconoscendosi in ciò che gli altri riconoscono in lui, raggiunge la piena realizzazione di sé nell'alienazione. E così, dopo un significativo delirio persecutorio, la sua follia si fa *catarsi* ed il protagonista, scisso dal suo vecchi “io”, dice in piena serenità: «Muoi ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi; vivo ed intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori».

Le conclusioni di questo lavoro, che è stato davvero un *work in progress* per gli itinerari percorsi e per i risultati raggiunti, saremmo inclini ad attribuire alla letteratura queste finalità prioritarie:

1. Analizza, racconta ed è mimesi del reale, cercando di far emergere nuove consapevolezze, anche terapeutiche; in quest'ottica sono di esempio le favole estrapolate da *Il bambino nascosto* e *Il bambino arrabbiato* di Alba Marcoli;
2. Denuncia la società come trionfo della stoltezza, dell'egoismo dei falsi valori che sono in verità la vera pazzia. Pensiamo al brano di

Astolfo sulla luna di Ariosto o a moltissimi passi de *L'elogio della follia* di Erasmo da Rotterdam, o alla pagina conclusiva de *La coscienza di Zeno*.

3. È però anche in grado di proporci modelli alternativi di vita, a volte inaspettati come *L'idiota* di Dostoevskij, portatore di una disarmata purezza che conduce ad una elevatezza spirituale irraggiungibile agli altri. La letteratura può e dovrebbe essere portatrice di messaggi progettuali per un mondo più giu-

sto, all'interno del quale l'uomo riesca ad imparare a distinguere i veri valori dell'esistenza. Se invece, noncuranti, non ci impegnassimo in questo, sarebbe vero anche per noi quello che Seneca scrive nel *De brevitate vitae*: «*Exigua pars est vitae qua vivimus. Ceterum quidem omne spatium non vita sed tempus est*».

Queste – forse – è la vera pazzia del genere umano.

E – forse – l'arte può aiutarci a capirlo.

L'atelier di pittura Adriano e Michele si trova all'interno dell'Istituto di riabilitazione psichiatrica «Sacro Cuore di Gesù - Fatebenefratelli», di San Colombano al Lambro, in provincia di Milano.

Nel 1995, su iniziativa del Direttore Medico dottor Giovanni Foresti, fu creata all'interno dell'Istituto un'Associazione

culturale chiamata Moby Dick, nel cui ventre venivano accolti ed elaborati progetti di carattere artistico, teatrale, letterario, musicale, o anche di studio ed approfondimento teorico, che avevano un doppio obiettivo: da un lato, quello di promuovere attività a favore delle persone con disturbi mentali e handicap psico-fisici, dall'altro, quello di dare forma e rendere espliciti dei valori sia etico-professionali sia culturali, suscettibili di incrementare un sentimento di comunità tra le persone che operavano all'interno dell'istituzione.

Con Moby Dick si intendeva dunque coinvolgere energie intellettuali di diversa provenienza, mobilitare un pubblico interno ed esterno all'Istituto, considerare i problemi legati all'assistenza psichiatrica nel contesto più generale della cultura contemporanea.

Il nostro atelier di pittura è stato fondato proprio all'interno di questa koiné. Di conseguenza, fin dall'inizio si scelse di dare a questa esperienza un taglio che non fosse immediatamente di indirizzo terapeutico. La progettazione e la conduzione furono infatti affidate a due persone provenienti dal mondo dell'arte piuttosto

che da quello della psichiatria: Bianca Tosatti, una esperta del sistema dell'arte che si è a lungo occupata di arte *outsider* (ovvero di quell'arte che si colloca ai bordi dell'arte ufficiale), e Michele Munno, un pittore reputato non solo per le sue capacità artistiche, ma anche per il suo rigore etico e per la sua attitudine a su-

scitare e condividere l'esperienza artistica.

Il ruolo di Michele Munno all'interno del laboratorio non ha consistito tanto nell'insegnamento di una disciplina, quanto piuttosto nell'aver sostenuto la volontà di lavorare e di affrontare le difficoltà espressive predisponendo tecniche e strumenti. Michele Munno ha fatto in modo che si creasse un clima di reale interesse per le produzioni dei pazienti, ma anche di apprezzamento onesto dei risultati, come tra persone che condividono lo stesso terreno di esperienza. Solo in questo modo infatti la coscienza di un buon lavoro può assicurare sulla possibilità di instaurare una comunicazione profonda e soddisfacente: «Ho fatto una cosa che prima non c'era, l'ho trovata nel profondo della mia soggettività, te la faccio vedere».

Il nome del nostro atelier è nato proprio da un episodio esemplare in questo senso: un giorno, un gruppo di persone si complimentava con un paziente che aveva appena finito di dipingere un quadro astratto, e qualcuno gli chiese cosa significasse quell'elegante groviglio di linee e di colori che aveva appena tracciato sulla tela. L'autore rispose: «Adriano!», e da allora,

Percorsi di cura

Esperienze artistiche all'interno di un Istituto di riabilitazione

TERESA MARANZANO

Adriano è diventato il nome di qualcosa che prima non c'era, qualcosa che si conosce per averlo inventato ed esperito in prima persona. Al fine di rendere visibile l'impegno e le capacità dei suoi artisti, l'atelier promuove eventi espositivi per offrire un terreno di confronto tra i pazienti dell'Istituto e il mondo dell'arte e della cultura. Ogni prodotto artistico è finalizzato alla comunicazione, e ogni artista ha bisogno di un pubblico. Questo assioma è tanto più fondato quando i creatori in questione vivono all'interno di un'istituzione, e quando la loro relazione con il mondo esterno è problematica.

Ogni mostra organizzata dall'atelier è studiata in modo da offrire una chiave di lettura dell'opera, e anche, implicitamente, in modo da presentare l'intero atelier come quell'esperienza complessa e strutturata che ha reso possibile la realizzazione dell'opera stessa.

Nell'ambito di questo intervento, non mi è possibile illustrarvi il lavoro di tutti i pazienti che frequentano il nostro atelier di pittura. Ho preferito dunque presentarvi a titolo di esempio l'opera di uno di loro, Vincenzo Sciandra, insieme al progetto realizzato dall'atelier in occasione di una mostra recente, che rappresenta una dimostrazione pratica del nostro metodo di lavoro e della filosofia che lo sottende.

Vincenzo Sciandra è nato a Serracapriola (Foggia) nel 1949, e risiede presso il nostro Istituto dal 1983.

All'interno delle grandi strutture psichiatriche, ci si imbatte spesso in pazienti che, avendo elaborato particolari comportamenti rituali, si contraddistinguono subito come "personaggi", ovvero interpreti di un ruolo del quale sono anche autori e registi.

È il caso di Sciandra, che da anni va in giro mostrando la propria carta d'identità a chiunque sia disposto a concedergli un po' di attenzione. Sulla sua carta d'identità, o meglio, sui multipli da essa ottenuti attraverso innumerevoli fotocopie, Sciandra traccia un fitto reticolo di scritte che la attraversano in tutte le direzioni, sovrapponendosi all'obiettività nuda e cruda dei dati anagrafici stampati sul documento. Attraverso queste scritte, è Sciandra stesso a documentare la propria identità, e a sottoporci un ritratto della sua personalità.

La definizione dei confini identitari non è un problema che riguarda solo Sciandra, né un'esclusiva della sindrome dissociativa propria della schizofrenia, ma attraversa com'è noto tutta la storia delle arti visive e della letteratura del ventesimo secolo. Al pari di innumerevoli

artisti, anche Sciandra ha fatto ricorso alla creatività per "risolvere" questo problema, circoscrivendolo all'interno di un sistema mentale organizzato e traducendolo in forme grafiche e pittoriche, visibili e comunicabili.

Dell'infanzia di Sciandra, così come degli anni precedenti il suo ricovero (l'ultimo di una lunga serie), non è rimasta alcuna traccia. Di lui si sa soltanto che ha sempre scritto, servendosi di ogni frammento di carta che gli capitasse a tiro, e perfino del sangue in mancanza di una biro.

Nel 1996 ha cominciato a frequentare l'atelier di pittura di San Colombano, e sotto la guida di Michele Munno ha intrapreso a coniugare la scrittura con la pittura ad acquerello.

Sfruttando la labilità della sua storia e della sua identità, Sciandra gioca al rilancio firmando i suoi disegni con una moltitudine di nomi appartenenti a personaggi presi in prestito dalla cronaca, dalla letteratura, dai fumetti, confondendo le carte circa la vera natura dell'autore. Sciandra si serve anche di nomi inventati di sana pianta, che si generano in modo "rizomatico" per puro contagio fonetico. Tra questi, ritroviamo il personaggio col quale egli sembra identificarsi maggiormente: lo Skillinger, il cui nome potrebbe derivare da un singolare incrocio di assonanze tra *Skin*, pelle, e *Killer*, colui che uccide.

Sulla base di questa ipotesi etimologica, lo Skillinger sarebbe dunque una sorta di supereroe destinato ad uccidere la sua vecchia natura, a cambiare pelle per assumere una nuova identità...

Per Sciandra, lo Skillinger è «l'uomo venuto dal freddo e dal ghiaccio», ovvero da un luogo imprecisato dove il tempo e la memoria sono congelati. Proiettato lontano dal suo pianeta d'origine, lo Skillinger non è ancora atterrato; egli vaga negli spazi siderali, in bilico «sullo strapiombo dei cieli», sospeso sul confine che separa il buio dalla luce, la morte dalla vita, o, si potrebbe aggiungere, la follia dalla normalità.

Gli acquerelli di Sciandra sono come istantanee scattate durante il volo dello Skillinger, vedute aeree dove appare solo l'alone dei corpi astrali, illuminati dai bagliori dell'alba o dal trascolorare del tramonto, colti in quell'attimo carico di stupore e meraviglia che segue e precede l'incombere delle tenebre.

Sospeso ai confini della realtà, Sciandra dipinge con la più impalpabile delle tecniche pittoriche visioni metafisiche che inquadrano sempre un orizzonte che separa due mondi: quello aereo dello spazio e quello *crostaceo* dei pianeti. Ma, contrariamente alle convenzioni prospettiche

della pittura paesaggistica, né la composizione né le leggende che la commentano permettono di individuare il fuoco, di localizzare il punto di vista dell'autore, che proietta infatti il suo sguardo dagli abissi di un'immensità incommensurabile.

In un acquerello dove una banda di luce rosata fa da contrappunto cromatico ad una azzurra, Vincenzo Sciandra ha scritto forse la più "giusta" definizione della sua pittura: «Un dipinto nella corsa sul cielo. Il Dottore De' Vincenzo sulla sponda della galassia. Nagathowen». Dove quest'ultimo neologismo va forse inteso come la trascrizione fonetica dell'assordante silenzio dell'Universo.

Nel giugno del 2001, l'atelier è stato invitato dall'Associazione Nazionale Infermieri Neuroscienze (ANIN) ad esporre gli acquerelli di Sciandra presso la sua sede di Pavia. In questa occasione, Michele Munno ha concepito un'installazione dove un suo intervento artistico dialoga con l'opera di Sciandra.

Munno ha elaborato una fotografia in cui Vincenzo è intento a spiccare un salto, scontornandone i bordi e mantenendo solo la sagoma scura in sospensione. L'immagine de *L'atterraggio dello Skillinger* che ha dato il titolo alla mostra è stata stampata su carta fotografica 100 x 70 cm, ed esposta in un centinaio di esemplari lungo una banda continua che percorreva tutte le pareti della galleria.

Gli acquerelli di Sciandra costellavano ad intervalli ritmici gli spazi bianchi tra una sagoma e un'altra.

Lo stesso poster è stato utilizzato per l'invito della mostra, arricchito dei contributi teorici di Bianca Tosatti, del dottor Giovanni Foresti, della dottoressa Anna Ferruta (psichiatra e psicoanalista), e di chi scrive.

Ne *L'atterraggio dello Skillinger* la figura di Sciandra coincide con la silhouette fino ad identificarsi con il suo doppio "animato", lo Skillinger che atterra. Come scrive Bianca Tosatti, «il processo di formazione di questa immagine è aper-

to ed eccedente i modi della conoscenza organizzata: si riferisce piuttosto ad un sapere estetico che Munno e Sciandra condividono. Una precisa volontà conoscitiva viene invece espressa dal progetto complessivo della mostra [...]. Ecco quindi la scelta di un *partito orizzontale*: nella banda bianca che cinge lo spazio espositivo e negli stessi paesaggi acquerellati di Sciandra;

ecco la *cadenza* delle sagome scure dello Skillinger, accelerata e rallentata da tutte le varianti prospettiche esterne e interne alla visione; ecco il *ritmo* degli acquerelli di Sciandra che si anima dentro la misura».

Il dottor Foresti ha invece posto l'accento sul valore metaforico dell'atterraggio dello Skillinger: «Le

opere esposte in questa mostra attestano il "salto" di Vincenzo, l'accettazione del rischio che sembra aver deciso di correre: dare al suo problema una soluzione meno statica che nel passato. Produrre rappresentazioni pittoriche è un gesto diverso dal decorare iterativamente la propria carta d'identità. Riflette la scelta di introdurre nella propria attività autorappresentativa più movimento, più pensiero. Credo che questo gesto implichi una coraggiosa iniziativa di ripensamento dell'archivio delle sue esperienze». Per la dottoressa Anna Ferruta, Sciandra «ha lottato per tenere in vita il suo sogno, quello di potere scrivere la sua vita, di potere esistere come soggetto, senza appiattirsi e senza piegarsi, ma anche conservando un filo sottile di comunicazione con l'altro, che Michele Munno e tutto l'atelier hanno visto, raccolto, sviluppato. Sciandra, nonostante le difficoltà con cui ha incontrato il mondo, senza famiglia, senza denaro, senza identità, è riuscito a esistere come Skillinger, a rigenerarsi ogni giorno come essere senziente, pensante, comunicante con gli altri. Essere una persona umana significa avere la capacità, svolgendo un'attività creativa, cioè lavorativa e sessuale, di creare

un poco se stessi, di sentirsi non solo replicanti stampati dalle azioni e dalle parole degli altri, ma soggetti che contribuiscono alla costruzione



Vincenzo Sciandra,
Quando lo Skillinger sogna,
2000.

del mondo e delle relazioni in cui viviamo». Vorrei concludere questo mio intervento affidando l'ultima parola su Sciandra e sullo Skilinger ai versi del poeta Dylan Thomas: «Io, nella mia intricata immagine, a grandi passi cammino su due piani, / Forgiato nei minerali del-

l'uomo, l'oratore d'ottone / Deposto nel metallo il mio fantasma, / Io le bilance di questo duplice mondo doppiamente calco, / Il mio mezzo fantasma nell'armatura trattengo, duramente, nel corridoio della morte, / Verso il mio uomo di ferro furtivamente mi metto in cammino».

Se desideriamo comprendere noi stessi, se desideriamo capire la storia degli esseri umani, poche cose possono risaltarci utili quanto la conoscenza dell'attività artistica dell'umanità.

È per orientarci nelle difficili scelte di ogni giorno che siamo costretti a comprenderci ed a capire la storia degli esseri umani.

Sono convinto che di fronte ad un'opera d'arte, o alla vita intera di un artista, ogni persona possa rivendicare totale autonomia culturale. Significa che dobbiamo tenere in grande conto ciò che altri, prima di noi, hanno studiato, scritto, sostenuto. Dobbiamo perciò rispettare il pensiero ed il lavoro degli altri. Ma io credo che una grande opera d'arte ed un grande artista siano patrimonio di tutti e che tutti abbiano il diritto di raccontare come "vivono" quell'opera, ciò che quell'opera e quell'artista significa per ogni singolo altro essere umano. Io credo che questa sia una delle libertà fondamentali dell'uomo e francamente non riterrei degna di essere vissuta una vita che non mi desse la libertà di interpretare e godere un'opera d'arte a partire dalle mie esperienze ed esigenze personali.

Eppure, per molti secoli ed in molti luoghi, sono state imposte "letture" ed interpretazioni dell'arte che non potevano essere smentite. Sono state epoche ed erano luoghi di repressione e dolore.

Poiché il dolore umano non è mai uguale a se stesso ed anzi differisce a seconda delle cause che lo generano e delle persone che lo provano, ci è lecito interrogarci se il dolore provato (coscientemente e no, poiché spesso alla privazione si viene educati) da quei milioni di cittadini cui non veniva (ed in alcune parti del mondo tuttora non viene) concesso di vivere li-

sti vincoli gravi alla nostra capacità creativa, al nostro talento.

Io vivo Vincent Van Gogh come uno straordinario artista che ha segnato un passaggio nella storia dell'arte così importante da portarmi a sostenere che dopo Van Gogh nessuno può dipingere come si faceva prima di lui.

Esaminiamo assieme un autoritratto di Van Gogh, ad esempio quello straordinario realizzato nell'ospedale psichiatrico di Saint Rémy, nel 1889, che oggi è conservato nella collezione Hay Whitney di New York. Van Gogh spezza ogni continuità formale, vale a dire che il suo dipingere se stesso è dato dal coesistere di segni, ognuno dei quali è indipendente dall'altro, sia per forma che per colore. Ognuno di quei segni non interagisce con gli altri, è ben separato dagli altri. Van Gogh a Saint Rémy pensava a se stesso come ad un insieme di cose separate, che riusciva con grande fatica a tenere assieme e a cui aveva sempre più difficoltà a dare forma. Confrontiamo quegli stessi segni con quelli usati per il suo incredibile e conclusivo dipinto del luglio del 1890, ad Auvers, pochi giorni prima di morire: *Corvi sopra un campo di grano*. Le pennellate sono le stesse, i colori gli stessi, Van Gogh dipinge corvi che volano sopra un campo di grano sotto un cielo cupo e tutti noi capiamo che anche quello è un suo autoritratto, quello fatidico, finale, che precede la morte. Pochi

Linguaggi e identità sociali

GIOVANNI ZANOLIN

giorni dopo aver dipinto il quadro rientra all'albergo di Auves in cui era alloggiato, dice ai gestori di essersi sparato un colpo di pistola, si siede e fuma la pipa, fino a che non muore.

Io leggo in Van Gogh l'uomo contemporaneo, la sua crisi, l'incapacità di contenere dentro di sé un mondo sempre più difficile e complesso. E l'incapacità di farsi capire da questo mondo, se soltanto si pensa che quest'uomo non riuscì, vivente, a vendere un solo suo dipinto. Oggi, ad oltre un secolo dalla morte, la sua grandezza è universalmente accettata, i suoi quadri sono quelli che si pagano di più al mondo.

Perché non si può dipingere come se Van Gogh non fosse esistito? Perché dopo di lui ognuno di noi investiga nel dipinto che ha davanti la mente dell'artista e confronta la propria visione del mondo con quella dell'artista. Perché con Van Gogh la psicoanalisi irrompe nel nostro rapporto con l'arte e non la potremo più ignorare (altrimenti come capire De Chirico?). Perché infine capiamo che la tecnica per dipingere svela fatti tutt'altro che tecnici.

Giuste o sbagliate che siano queste mie idee, è anche così che io vivo Van Gogh.

Pochi anni dopo la morte di Van Gogh un giovane artista italiano si trasferisce a Parigi. Si chiama Amedeo Modigliani, è ebreo, di Livorno.

Mi hanno sempre destato curiosità alcuni ritratti femminili di Modigliani. Due in particolare: il *Ritratto di Jeanne Hébuterne* del 1918, conservato al Museo Guggenheim di New York ed il *Ritratto di Lunja Czechowska*, del 1919, che si trova a Parigi al Petit Palais. Mi sono tante volte chiesto perché Modigliani avesse dipinto quelle donne con dei colli così lunghi. Inoltre, perché queste donne risultano così eleganti, di che natura è questa eleganza. A leggere alcuni studiosi, la risposta sta in un interesse che in quegli anni l'ambiente artistico parigino, ed in primo luogo Picasso, riservava all'arte africana. Io mi chiedo perché, per Modigliani, le donne dovessero avere la testa così distante dal corpo: forse per legare in modo diverso le loro funzioni

intellettuali a quelle fisiche e sessuali in particolare? Forse l'eleganza di queste donne è in realtà una condizione eterea in cui Modigliani ci porta ad immaginarle? E poi: perché queste donne non hanno gli occhi? Modigliani vuole vederle (e ce le fa vedere) ma non vuole che loro lo vedano? Quegli occhi che mancano ci parlano forse dell'origine ebraica di Modigliani e

della legge secondo cui riprodurre una figura umana è un grave peccato?

Giuste o sbagliate che siano queste mie idee, è anche così che io vivo Modigliani.

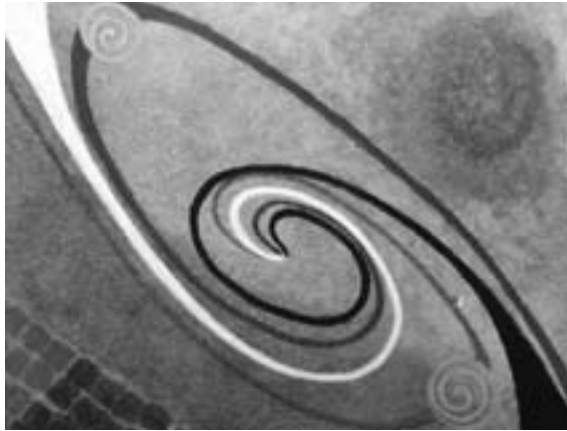
Nel 1907 Picasso dipinge un quadro straordinario, *Les Femmes d'Alger*, che oggi è conservato al Moma di New York. Il corpo ed i visi di queste cinque

ragazze presentano una straordinaria novità: non più forme belle e flessuose, il corpo umano viene chiamato a testimoniare del mutamento che è intervenuto nelle relazioni sociali, pervasive ormai della razionalità dello scambio tipica dell'epoca industriale. Ecco che a rappresentare questa novità sono chiamate delle forme geometriche, che si inseriscono e danno forma ai corpi ed ai visi. Ecco che nasce il cubismo, ci spieghiamo quegli occhi non allineati, i nasi geometrici, i corpi che smarriscono le proporzioni. Basteranno altri tre anni a Picasso per completare il processo e, nel 1910, la *Ragazza col mandolino*, anch'essa al Moma, sarà un insieme di forme geometriche in uno spazio riempito dalle stesse figure.

Van Gogh, Modigliani, Picasso sono stati per me l'occasione per parlarvi dell'importanza dei linguaggi della comunicazione. L'esempio è stata la pittura. Ma potremmo parlare a lungo della letteratura ed in particolare di James Joyce e del suo romanzo *Ulisse*. Sarebbe affascinante soffermarci sui linguaggi musicali, da Beethoven ad Arnold Schoenberg, dai Beatles alla musica *ska*. Attraverso i linguaggi noi trasmettiamo noi stessi e le nostre idee. Dobbiamo riflettere su questa

possibilità data dalla trasmissione culturale.

Vedete, voi potete dialogare con Vincent Van Gogh. Potete interrogarvi su di lui e trovare



Claudia Fagini,
Riflessione.
Liceo «Leopardi - Majorana»

molte risposte nei suoi dipinti. E lo stesso vale per Modì e per Picasso. Ma questi uomini sono morti nel 1890, nel 1920, nel 1973.

Eppure sono ancora in grado di parlare con noi. La cosa straordinaria è che non parlano solo di loro stessi, della loro vita, delle loro idee.

Noi parliamo con Vincent, con Amedeo, con Pablo di noi, della nostra vita, delle nostre sensibilità. E loro ci danno

risposte, se noi impariamo ad ascoltarli.

Io mi chiedo spesso se la scuola vi dia

questa possibilità, di sviluppare al massimo

il vostro talento e di abbinare ad esso

dei linguaggi che vi consentano di dialogare

ad un livello alto coi vostri coetanei e col mondo.

Ho spesso l'impressione che non sia così, mi capita

di dover pensare piuttosto che nelle arti figurative

come nella musica si tenti di farvi accettare

interpretazioni piuttosto che ascoltare le vostre

ed in ogni caso è davvero poco il tempo che a scuola

si dedica ai linguaggi espressivi, troppo pochi i mezzi messi a disposizione.

È grande il danno che ne otteniamo.

Per questa via, infatti, si impedisce ad una parte rilevante di voi di essere felice.

La felicità umana è di certo fugace, ma si situa bene, e permane a lungo,

in quelle persone che attraverso la capacità di creare cose ed idee nuove, e di comunicarle agli altri,

riescono a manifestare tutta la loro ricchezza interiore, tutto ciò che è presente nella mente delle persone.

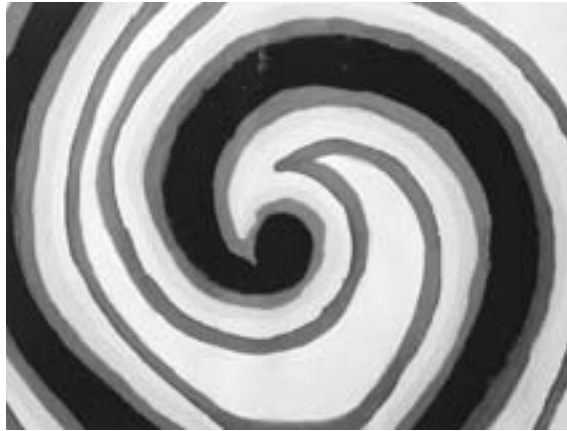
C'è poi un danno obiettivo che viene portato alla nostra capacità di capire il mondo, gli altri.

Questa incapacità si può tradurre in breve in una crescente difficoltà di produrre beni e servizi per gli altri.

Può tradursi cioè in un'incapacità di offrire sul mercato globale il frutto di un lavoro che inevitabilmente deve essere pensato per venir venduto al mondo, alle altre persone.

Infine non poter sviluppare il proprio talento, non poter avere almeno in linea teorica la possibilità di acquisire al massimo linguaggi della comunicazione umana limita

la possibilità di capire chi ci è vicino e di costruire con queste persone un circuito virtuoso, che dia modo, nel gruppo,



di sviluppare processi di apprendimento, di empowerment, di arricchimento.

Io credo che se offrissimo questa possibilità ai moltissimi bambini e ragazzi che sono venuti a Pordenone da tutto il mondo, seguendo le loro famiglie nell'emigrazione, noi potremmo presentare loro un ben diverso percorso di integrazione.

Noi ci accorgiamo solo delle loro difficoltà, linguistiche in primo luogo, e sociali, ad accettare un sistema di regole diverso da quelle di paesi e delle terre da cui provengono.

Non ci accorgiamo dell'enorme spreco di possibili talenti che andiamo facendo. Mi chiedo spesso quali musiche e quali ritmi vi siano dentro quei ragazzi e quale laboratorio straordinario

di musica potrebbero creare con i ragazzi e le ragazze di Pordenone.

Mi chiedo quali immagini e quali colori abbiano in mente, e quali sapori, quali odori.

Mi chiedo se dobbiamo attendere loro atti per capire di quali esperienze umane siano portatori, oppure se possiamo dialogare con loro prima e se proprio un lavoro sui linguaggi della comunicazione non possa consentirci un dialogo positivo.

Ho compiuto esperienze di lavoro in molte parti d'Italia, sui linguaggi della comunicazione e sull'arte in campo sociale, specie per avviare e consolidare processi di risocializzazione in psichiatria.

Ho conosciuto esperienze importanti. Una di queste, quella dell'Ospedale psichiatrico di San Colomano al Lambro, ho voluto che vi fosse raccontata oggi qui.

Proprio il lavoro sui linguaggi della comunicazione è al centro del mio impegno da Assessore alle politiche sociali di Pordenone.

Abbiamo aperto un centro sui linguaggi musicali e figurativi e sulla loro connessione con i nuovi media, in via Beato Odorico, non distante dal vostro Liceo. Dentro, ad operare, abbiamo inserito quattro giovani artisti pordenonesi.

Fra un anno, completati i lavori in piazza xx settembre, ci sposteremo in pieno centro.

A metà giugno aprirà il Deposito Giordani di via Prasecco, che sarà un luogo in cui provare, re-

Chiara Cataruzza,
La spirale delle emozioni.
Liceo «Leopardi - Majorana»

gistrare ed ascoltare. Sempre nel Deposito Giordani potranno trovare spazio teatro e danza.

Il Comune opera per dare il massimo appoggio alla ristrutturazione dell'ex Cerit, che deve diventare un grande centro dell'espressione artistica. Spero che con l'autunno si possa avviare. Abbiamo infine in progetto altri due spazi da offrire ai giovani, a Sud e Nord della città.

Tutti questi luoghi e spazi saranno co-progettati, vale a dire non "deriveranno" dalla sola intuizione del Comune, ma nella stessa determinazione della loro strutturazione saranno decisi dagli utilizzatori finali, sia attraverso le loro associazioni, che con colloqui personali.

Io sono convinto che non si possano fare poli-

tiche sociali che non abbiano un alto profilo culturale e non prevedano una forte integrazione con le politiche culturali.

La città che dobbiamo costruire ha un altissimo grado di tolleranza e perciò non solo accetta le diversità, ma se ne fa forte, la trasforma in un potente motore di sviluppo. La città che dobbiamo costruire mette avanti a tutto il talento delle persone, sapendo che quante più persone di talento noi valorizziamo tante più occasioni culturali, sociali ed economiche avrà la città.

Per questi motivi sono venuto pieno d'interesse al vostro incontro di oggi.

Le cose che ho sentito e letto mi danno speranza per l'avvenire.

L'invito a dire qualcosa rispetto al tema della creatività e del disagio mentale mi ha permesso di ripensare un'esperienza durata dal 1980 al 1996; un'esperienza lavorativa in ambito istituzionale per me fondamentale, a cui devo molto.

Riporterò alcune tracce di un lavoro con una paziente, lavoro significativo per come

"l'arte" di un soggetto abbia orientato il lavoro terapeutico e riabilitativo.

Anna (il nome è di fantasia) è la giovane donna che userò (nel senso buono del termine) per offrire uno spazio di riflessione; per molti anni Anna ha incrociato nella sua vita spazi sempre pieni, dai quali fuggiva in continuazione, spazi pieni di nulla, ma comunque pieni, all'interno dei quali lei non incrociava nessuna perdita, nessun vuoto, non poneva nessuna domanda.

Anna è sempre stata obbligata ad occupare posti non suoi, non è mai riuscita in tanti anni (quando l'ho conosciuta aveva 28 anni, era il 1986) ad occupare un "posto" suo, a *riconoscersi*, ha sempre e solo scelto come occupare un posto non suo, e di solito lo occupava in maniera violenta, per gli altri e per sé, con enorme sofferenza (e un certo godimento).

Nel suo percorso, ad un certo punto, la *perdita*, la creazione di un vuoto, un vuoto «ermetica-

Creatività e arte, ruolo e funzione della psicoanalisi nell'Istituzione

MORENO BLASCOVICH

mente chiuso» diventa la sua ancora di salvezza, dedicandosi finalmente alla pittura e alla scrittura, a qualcosa che lei riconosce come "proprio".

Grazie ad Anna e ad altri pazienti, ho incrociato, in quel luogo di lavoro, la psicosi e alcune sue forme di espressione artistica, ed è stata una scoperta affascinante e allo stesso tempo do-

lorosa. È stata un'esperienza difficile ma ricchissima, ho avuto la possibilità di imparare molto.

Anna si è sempre allontanata, come spaventata, sia dagli altri sia da ciò che produceva (dipinti, stampe, scritti) *per non essere*; lei gli altri li ha sempre inghiottiti: li attrae, li affascina, e poi li annulla, li distrugge, come la mamma, il padre, la maestra e le diverse istituzioni che l'hanno ospitata.

Per fortuna ad un certo punto appaiono i suoi dipinti ad orientare noi e ad orientare lei, ma inizialmente anche i suoi dipinti vengono rigettati, lei li fa e li getta via, li dà al primo venuto, senza ritrovarli mai, senza chiederne più nulla. Cosa abbiamo fatto in definitiva? Ad un certo punto riusciamo a farle attraversare dei vuoti, a fare in modo che si separi da qualcosa, la mettiamo di fronte alla separazione "richiudendola" e quindi sorprendendola.

Anna entra in Istituto nel 1986 con questa diagnosi: «Soggetto affetto da psicosi con marcate

turbe del comportamento, frequenti sbalzi d'umore, facile irritabilità ed elementi di eteroaggressività, soprattutto nei confronti dei genitori (molto anziani). Autonoma per le funzioni fisiologiche elementari. Le possibilità di miglioramento delle sue condizioni appaiono scarse, anche se potrebbe essere utile un tentativo di approccio psicoterapico».

Entra con questa diagnosi e con una fama di soggetto pericoloso ed impossibile.

La ragazza, per non smentirsi, si presenta com'è stata descritta: aggressiva, oppositiva, provocatoria e soprattutto plateale, come nei diversi tentativi di suicidio, correndo in strada, stendendosi a terra con largo anticipo sull'arrivo di qualche mezzo. Il tutto avvertendoti, cercando il tuo sguardo mentre corre, lo sguardo dell'Altro, lo sguardo come appello, ed evitando lo sguardo quando la si va a prendere; è come morta, solo l'umorismo la smuove.

Prima fase. «La messa in crisi dell'istituzione attraverso l'obbligo di prendere in considerazione la sua capacità a scapito della sua sofferenza e incapacità psichica».

L'abbaglio o quanto è stato successivamente letto come un "errore" è stato procurato dall'exasperazione della situazione (agiti, passaggi all'atto, ecc. ecc.), esasperazione che ci ha indotti sulla strada della fretta, "fretta di fare", di riempire il tempo per avere sempre più spazi di controllo, e così facendo, osservate le sue buone capacità e abilità manuali e pratiche, iniziamo a lavorare, ad investire, su queste capacità o presunte tali, sia in reparto, chiedendole la classica collaborazione, sia attraverso l'inserimento in laboratorio, in un laboratorio produttivo, per l'acquisizione di nuove competenze, pratiche, concrete, senza però ci fosse stato da parte di Rossana alcun segno di investimento e di riconoscimento di sé in quel luogo; mi sembra del tutto evidente come questa situazione fosse una precisa replica di quella del manicomio, frequentato da lei per diversi anni.

Veniamo perciò messi in crisi dal nostro stesso abbaglio, cioè prendere in considerazione, per un possibile lavoro, le sue capacità presunte piuttosto che le sue mancanze. Ma, malgrado il nostro impegno, non riusciamo a ricucire tutti i punti di frattura che Anna provoca, siamo cioè letteralmente presi per il naso dalla nostra presunzione di comprendere, mentre lei è lì ad attendere solo che gli eventi innescati si evolvano nella direzione da lei pensata.

Sarebbe opportuno non pensare di comprendere, piuttosto pensare di essere sempre nel

malinteso, come ci insegna J. Lacan. Secondo Lacan «la nostra arte dovrebbe essere quella di sospendere le certezze del "soggetto" finché se ne consumino i miraggi. Ed è nel discorso che deve scandirsi la risoluzione».

Rossana cerca in tutti i modi di farsi espellere, come da tutti i luoghi frequentati in precedenza, fino ad arrivare ad aggredire nel sonno una compagna, procurandole fortunatamente solo escoriazioni. Tale episodio è coinciso con un momento di estrema lucidità, la consapevolezza che non eravamo assolutamente intenzionati a lasciarla andare.

La richiesta incessante di Anna era di andarsene, di andare via da lì come era andata via in precedenza da tutti gli altri luoghi, senza meta. *Seconda fase.* «Qui si apre una fase di *transizione* e di *passione*».

È stata una fase di attesa, di riflessione e passione, sia nel suo significato di patire, di soffrire, cioè di quanto Anna ci metteva lì davanti quotidianamente, sia nella accezione di "inclinazione vivissima", di "forte interesse", di "trasporto verso qualcosa", ed è quello che ha contraddistinto in quel momento l'équipe di reparto, il direttore sanitario, ma anche i colleghi delle altre équipe (lavoro in rete) e successivamente le operatrici del reparto nuovo che la accoglierà.

Cosa è avvenuto in quel momento, se non un cambiamento radicale di posizione? Avviene qui un doppio movimento: da parte nostra la posizione è di attesa, una attesa legata al desiderio di conoscenza; la ragazza, invece è posta di fronte ad una realtà fino ad ora a lei sconosciuta, quelle di una reale frustrazione e cioè «da qui non vai via». C'è finalmente qualcosa che per la prima volta la sorprende e cioè il suo rientro (dopo il TSO dal quale lei mai avrebbe immaginato di rientrare in istituto). Al rientro non c'è stata la reazione aggressiva che i più si aspettavano, bensì qualcosa che assomigliava ad uno stato depressivo, che tutto sommato è stato di aiuto al lavoro preliminare.

Avevamo avuto l'impressione che con quel gesto e con la nostra risposta qualcosa si fosse rotto della sua cronicità, delle sue stereotipie, proprio attraverso quell'esplosione di follia, e ci fosse, proprio lì, la possibilità di virare, come se quell'episodio, così grave e difficile, avesse provocato un risveglio. Quindi non avevamo alternative, si doveva osare per innescare un lungo processo di cambiamento e un lento processo di conoscenza, quindi senza preoccuparci di un "utile immediato".

Noi, nella prima fase di lavoro con Anna, eravamo stati testimoni solo dei fenomeni, dei fatti, non delle relazioni tra questi fenomeni e la paziente.

Inizialmente il messaggio fuorviante inviato a Anna è stato questo: «Se farai quello che ti diciamo starai bene»: malgrado quanto eravamo chiamati a testimoniare continuavamo a indicarle la “strada ideale”. Come se riabilitare fosse rendere l'altro simile a noi. Mi sembra evidente che una tale posizione preclude ogni possibilità di garantire la singolarità, la particolarità di ognuno.

Quello che è mancato è stato un reale incontro tra Anna e noi, che avrebbe potuto provocare una qualche domanda, un interrogarsi. Invece l'unica cosa che Anna faceva emergere di sé era che voleva essere da tutt'altra parte, in un altro posto, non sapeva quale ma comunque un altro. Ma veniamo alla terza fase.

Terza fase. «Finalmente non un programma, bensì la possibilità che si aprano dei progetti». Inseriamo la ragazza (dopo il TSO) in un piccolo gruppo di quattordici pazienti (non il suo reparto originario, luogo dell'aggressione); abbiamo un ambiente piccolo, minore rotazione di personale, per cui maggiore possibilità di controllo ma anche e soprattutto maggiore possibilità di contatto.

Anna era “errante”, senza meta, in frammenti, frammenti che lei abilmente spargeva ovunque. Eravamo noi dunque a dover in qualche modo raccogliarli, e per questo si è iniziato un lavoro di osservazione e trascrizione di quanto osservato.

Andando oltre, Anna ad un certo punto chiede di essere accolta a pieno titolo in reparto; cerca un suo ritmo, incomincia a collaborare (lo sceglie lei, lo chiede lei) e le operatrici e Anna iniziano a sentirsi più sicure reciprocamente; le operatrici dopo un po' ci annunciano la possibilità che Anna esca con loro.

Un po' alla volta la sua vita si modifica, non cambia tanto la sua relazione con il mondo, bensì inizia a cambiare la sua

relazione con “gli altri”. Non mancano le ricadute, le richieste ossessive e stereotipate, ma ora Anna inizia a convivere con Anna, con le sue caratteristiche; si può convivere con il proprio sintomo senza distruggere o distruggersi.

Viene così inserita, in un secondo momento, in un laboratorio, un laboratorio di attività espressive, non più di attività pratiche, lavorative; la

scopriamo infatti essere molto brava a dipingere e piuttosto creativa anche con la scrittura.

Ed è proprio in questo luogo che inizia ad emergere qualcosa di suo: ciò che risulta importante non è tanto il quadro finito, il disegno finito, qualcosa di concluso, bensì i vari passaggi avvenuti durante quel lavoro,

dentro e fuori quella tela, dentro e fuori quel foglio, che inizialmente sono bianchi. Lei ha dovuto collocarsi dentro quel foglio bianco come nello spazio vuoto (bianco) del reparto. È importante che questi spazi non conducano il soggetto a chiudersi al loro interno, ma portino ad una operazione opposta, cioè all'aprirsi, con tutti i rischi del caso. Ma Anna è molto brava e ce lo dimostra nei suoi quadri, dove ci sono figure esclusivamente femminili, donne sempre inserite nel vuoto, mai in uno spazio chiuso.

Anna, in questo modo molto originale inizia a dar forma al vuoto. Tutto questo comunque le permette di iniziare ad orientare le sue azioni in uno spazio significativo e qualcosa prende forma, qualcosa di sé prende forma, qualcosa di ciò che fa inizia a rappresentarla; è di assoluta importanza riconosca qualcosa di suo, che ne indichi, che ne testimoni, l'esistenza.

Anna dopo il TSO rientra, come dicevo, in un altro reparto, con la prescrizione, data a tutti gli operatori, di non chiedere nulla alla ragazza, nessuna collaborazione, nessuna partecipazione alla vita di reparto. Le offriamo solo uno spazio, un luogo e la nostra “posizione” nuova, di attesa, per conoscerla meglio. Iniziamo a sottrarci, a

creare uno spazio vuoto, utile perché si possa creare e manifestare una domanda. Passiamo da una posizione di maitre ad una posizione analitica.



Giulio Frausin,
Pensieri all'orizzonte.
Liceo «Leopardi - Majorana»

Abbiamo iniziato così a sottrarci, e Anna ci ha obbligati a vederla, a vederla meglio, in modo tale che lei stessa potesse vedersi in modo differente, per esempio senza spaventarsi; del resto prima di ogni decisione, prima di ogni pur minimo cambiamento, valuto con il gruppo di operatori tutti i rischi possibili, e le cose iniziano a funzionare.

In questa specie di clausura dove sembra vigere la legge del silenzio, Anna chiede delle tele e dei colori; sapevamo che disegnava, ma solo da qui in poi tale attività diventerà veramente sua, fino ad occuparle gran parte della giornata.

Cosa disegna Anna? Disegna figure di donna, corpi femminili, sempre e solo

donne; i corpi femminili rappresentati nei suoi dipinti, nei suoi disegni, non sono mai diverse nella loro essenza, sono in movimento, sono fluttuanti, plastici, sinuosi, sembrano degli involucri, pronti a prendere il volo o in volo.

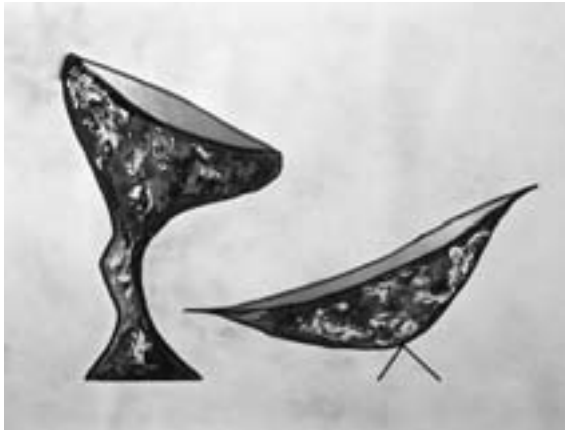
Cosa appare quindi nei dipinti di Anna se non il suo "essere donna nel nulla", e perciò essere nulla, essere annullata "nell'immagine", in quell'immagine di donna, di quella donna di cui lei trasmette solamente il contorno e molto raramente un segno, quasi impercettibile, che ne situi, nell'occhio di chi vede, la sua appartenenza al sesso femminile?

I suoi dipinti sono il suo specchio, si potrebbe dire che è presa nello specchio, i suoi dipinti sono "lei nello specchio", non può vedersi allo specchio, deve entrarci dentro, lei ripetuta all'infinito o meglio nell'infinito, nel vuoto, nella trasparenza. C'è un raddoppiamento. Cosa che le succede spesso, anche quando deve nominarsi si raddoppia, non le è sufficiente dire: «Io», deve dire: «Io Anna»; raddoppiandosi si aliena.

Cosa rappresenta quindi Anna nei suoi dipinti se non la propria alienazione? L'alienazione che si duplica, dapprima "lei nei quadri" e successivamente attraverso il liberarsi in fretta dei quadri stessi, ma allo stesso tempo riproducendoli incessantemente. Rinnega la propria immagine, la fugge,

ma ne è inesorabilmente attratta, "presa dentro", ingannata.

Qualcosa non ha funzionato a suo tempo, fino a sei anni lo sviluppo, a detta dei genitori, appariva normale. Quando incomincia la scuola esplodono improvvisamente i problemi: Anna tiene per mano la maestra, sempre, non le permette di sottrarsi nemmeno per un attimo.



Questo momento viene indicato dai genitori, credo giustamente, come ciò che ha scatenato il tutto, noi diremmo la psicosi; in questo momento Anna si è trovata di fronte alla propria mancanza fondamentale, la mancanza della significazione soggettiva.

Anna in tutto il suo essere non ha nessuna possibilità di rela-

zione né allora... con la maestra né ora con i suoi quadri, si perde nel suo doppio speculare, del resto si caratterizza per la sua fissazione all'immaginario; l'altro quindi va inteso non tanto come simile ma come "altro ideale".

Possiamo dire è presa dentro nei suoi quadri, per lei dipingere è un esercizio tanto automatico quanto bello ed originale esteticamente; la sua immagine, le sue donne, sempre in aria, collocate nel vuoto, non poggiano mai su di un piano, su di un piano stabile, una terra solida.

Anna non ha simile, non ha relazione con l'immagine del proprio simile, manca infatti l'aspetto simbolico, non c'è nessuna mediazione simbolica; sotto ciò che mostra non c'è niente altro che "ciò che mostra", non può andare da nessuna parte se non in quel vuoto da lei rappresentato ma per lei irrepresentabile.

Bisogna anche ricordare come Anna non ponga molta attenzione a ciò che disegna, a ciò che dipinge, ma ama guardare guardare, guardare chi guarda, chi guarda il suo (non) essere donna nei dipinti, o meglio il suo non essere donna, in quanto può esserlo solo là, lo può solo mostrare; in questo modo lei appare sempre ma non è mai. C'è qualcosa che non si fa prendere.

Anna dà sì corpo al suo essere donna attraverso i dipinti, ma ne coglie solo il contorno, il confine, la sagoma.

Non c'è fascinazione, Anna

Elisa Paschetto,
Uno stabile squilibrio.
Liceo «Leopardi - Majorana»

non può mai essere sorpresa da ciò che vede, ciò che vede è sempre la stessa identica forma, collocata come già detto in uno spazio vuoto, non c'è nessun raggio, nessun filo che la riconduca ad un altro spazio, non cambia mai, non si trasforma, non ha una collocazione precisa, è estraibile.

Su questo è molto chiara quando, nel suo diario, scrive quanto segue: «Io Anna ho paura della mia pittura perché mi ricorda il passato brutto che mi fa vedere tutto buio e grigio e vedo un quadro con le figure che si muovono come fantasmi che possano i grandi pittori farmi ricordare l'arma e come se un quadro cade mi trapunta il coltello e il quadro si rende invisibile».

In questo modo, malgrado i suoi tentativi, la ragazza non può avere accesso al proprio codice personale, infatti si è appena evidenziato come sia presa in una relazione duale, speculare, quindi dove può mettersi, dove può collocarsi? Ciò che sembra aver funzionato e funzionare è lasciare a lei l'opportunità di accedere, autonomamente, a più luoghi dove lei in precedenza ha lasciato, ha depositato qualcosa di sé, e va di conseguenza a controllare che ci sia ancora (il mio studio, quello dello psichiatra, il laboratorio); lei si è creata dei percorsi, con delle tappe, con delle stazioni, dove la sua immagine e i suoi oggetti depositati oggi le vengono comunque restituiti diversamente da come lei pretende di ritrovarli, ed inizia ad accettare questo.

Noi iniziamo a lavorare nel vuoto, nei vuoti, perché lei comprenda che è lì che può incontrarsi. Cosa facciamo? O meglio cosa accade? Che inizia a non fuggire più, inizia ad attraversare degli spazi vuoti, non scappa più dal laboratorio, bensì, *esce*, percorre una strada, uno spazio, che la porta da me, dalla psichiatra, dall'educatrice, in reparto, per depositare qualcosa di suo, che poi ritroverà diverso.

Non lascia più un luogo per un altro, uguale a se stesso, lascia un luogo per portare qualcosa di sé in un altro luogo differente dal primo, che la possa far tornare nel primo diversamente, c'è *la necessità di creare differenze*, inizia a tracciare dei percorsi, dove ci sono delle tappe, delle fermate, inizia ad attraversare degli spazi vuoti per riempirli di sé, o meglio di alcune tracce che lei nel tempo impara a riconoscere come sue in relazione ad altro e/o altri. Non è certo guarita, ma inizia ad avere dei rapporti, delle relazioni, anche con se stessa.

All'interno di questo spazio, istituzionale, da lei diviso in tanti punti, Anna sembra riconoscere

un ordine, ma solo lì dentro. In un rientro in famiglia che di regola avviene in giornata, accompagnata da un'educatrice, tutto va storto: non riesce a trattenersi e ricorda ai genitori tutte le cose peggiori accadute in precedenza, sostenendo di voler rimanere a casa e non rientrare in Istituto; la collega è costretta, vista la disperazione esagerata dei genitori, a rientrare anticipatamente.

Dopo tre ore dal suo rientro il padre telefona per dire a Anna che sua madre era ancora lì che piangeva e Anna risponde: «Anch'io», ed era vero.

In questo spazio, esterno, che non fa parte di quell'itinerario c'è ancora uno schiacciamento tra madre e figlia, ma è proprio quest'ultima che disperatamente oggi cerca di sottrarsi, anche se molto goffamente; di sottrarsi in qualche modo da questa morsa.

Dopo il rientro piuttosto drammatico, mi viene a trovare per avvertirmi di quanto successo e mi fa una richiesta precisa, di non andare più a casa, e la cosa più interessante sta nel chiedermi di tenere io i contatti, da oggi in poi, con i suoi genitori, assicurandoli su come sta.

La lettura che abbiamo dato è che cerca, contemporaneamente, di separarsi stando comunque attaccata. Mi chiede, forse, di farle da garante, di rappresentare un ideale a lei mancante, un mediatore, un mediatore simbolico.

Anna ribadisce anche qui la sua posizione, ormai consolidata, di essere "come" e "con" l'altro; solo da questo luogo può dire qualcosa, un luogo che la mette al riparo da ogni separazione possibile, e quindi da ogni concatenazione possibile. Le consente comunque di supplire *hic et nunc* ad una separazione che strutturalmente le sarebbe impossibile.

È interessante, a questo proposito, quando scrive di voler rimanere sola «perché così stando sola o prima o dopo avrò sempre qualcuno amico che mi resterà vicino e mi aiuterà a consolarmi e mi farà compagnia. Spero che questo avvenga e si avveri e di essere bella per lui e che mi chieda tutto quello che voglio».

Anna occupa quindi in modo molto preciso la posizione di chi non può, in assoluto, separarsi mai, per lei nulla può finire, anzi nulla deve finire, tutto può essere replicato, c'è una sostituzione continua.

Quando ha un oggetto nuovo, mi chiede subito se potrà averne un altro, identico, per quando si rompe; anzi, sarebbe meglio averlo subito, in modo che la permuta (il suo doppio) possa essere immediata, non ci deve essere nemmeno

un minimo di attesa, non ci può essere un taglio, è così con tutti gli oggetti (radio, cassette musicali, orologi) e così è sempre stato.

Ho scoperto infatti, andando a casa sua, che ha sempre fatto così, fin da piccola, in modo particolare con le bambole. A casa, stipate in un armadio, ne ha una novantina, alcune ancora con il cellophane, cioè solo viste, mai toccate, e queste avrebbero dovuto sostituire a tempo debito quelle rotte, come se quella bambina avesse dovuto giocare con le bambole tutta la vita; le bambole non avranno mai fine: non ci si separerà mai.

Non solo gli oggetti hanno questo destino, di essere sostituiti, ma anche le persone o meglio, per essere precisi, il papà; Anna non è tanto preoccupata che suo padre, effettivamente molto anziano, muoia, quanto che qualcuno lo sostituiscia; dovrei essere io a sostituirlo, e la cosa che più mi incuriosisce è che mai, in nessun momento, abbia chiesto a qualcuno di sostituire sua madre, e credo che questo sia piuttosto significativo.

Trovo molto puntuale a questo proposito l'affermazione di Oury che «la psicosi mette alla prova il desiderio, vuole provare il potere separatore di chi si avvicina, di chi si china su di essa».

Concludendo, per Anna non è il mondo ad esserle precluso, non è il mondo ad essere imprigionato, è lei ad essere imprigionata, ad essere sotto chiave, in tutti i sensi, anche dentro i suoi quadri.

Per Lacan «Ciò grazie a cui il soggetto trova la via del ritorno dal “vel” dell'alienazione, è l'operazione di separazione, non c'è soggetto senza in qualche modo afanisi del soggetto, ed è in questa alienazione, in questa divisione fondamentale, che si istituisce la dialettica del soggetto».

Ma Anna non può, non può che “essere come l'altro”, nel senso che abbiamo visto prima, in lei non c'è angoscia di abbandono, l'angoscia sta nella percezione di non poter mai abbandonare, di non poter separarsi, sembra non ci sia scampo; come unica possibilità la fusionalità.

Anna è implacabile, la sua ripetitività è così implacabile e così angosciante da risultare drammatica, ma allo stesso tempo appare altrettanto chiaro che ciò che rende drammatico il tutto è la rigidità del suo progetto di “non separazione”; la separazione per Anna sembra quasi un atto definitivo, ultimo, uno strappo assoluto, quindi è preferibile rimanere dentro a «quelle figure che si muovono come fantasmi» dei suoi quadri, visto e considerato che il

quadro stesso «si rende invisibile».

Possiamo a tutti gli effetti dire che Anna è sì una psicotica, ma una psicotica che lavora, e, ciò che non è di secondaria importanza, fa lavorare; molto probabilmente questo lavorare e far lavorare le hanno permesso di rendersi, a se stessa ed agli altri, quantomeno sopportabile.

Non so se Anna potrà mai riconoscere un desiderio, ma credo possa iniziare ad attraversare delle separazioni senza distruggersi.

Non ha mai detto: «Io sono una pittrice», al massimo dice: «Quel quadro l'ho fatto io»: manca quel “sono”, quel “io sono” che spesso evidenzia il desiderio di essere quella cosa, che evidenzia un movimento verso l'essere pittrice, insegnante, ecc. ecc., e riconoscersi tale.

Dipingere non è nemmeno un riempimento del tempo, Anna può stare periodi lunghi senza dipingere. C'è chi ha completamente smesso, l'esistenza di un atelier non significa che Anna dipinga, significa che Anna dentro quel luogo, chiamato atelier, riconosce qualcosa di suo, in quello che fa ma soprattutto in ciò che è, in ciò che esprime.

Anna, come tutti gli psicotici, costringe l'altro ad utilizzare la sua creazione. Perché ciò che esprime (la sua produzione) diventi “comunicazione” deve trovare un *mediatore*, che può essere uno spazio, un luogo, un pittore, un musicista, comunque qualcuno che crede in ciò che “è”, che crede nella posizione che tiene.

Abbiamo cercato di far sì che Anna potesse organizzarsi attorno al vuoto che la inghiotte e annulla senza aver paura di guardarlo e utilizzarlo. Bisogna che chi le sta attorno impari però a non sostituirsi a lei, a non sovrapporsi.

Si è detto anche che la creazione, nel disturbo mentale, è “la cura” ed è vero, ma, guardate bene, non solo questa creazione (i suoi disegni, i suoi scritti, il suo recitare ecc. ecc.), ma anche il creare dei vuoti, creare dei luoghi di ascolto (un lavoro in gruppo), creare degli spazi creativi, creare dei tragitti che possono essere percorsi in modo tale che Anna possa raggiungere se stessa nei diversi luoghi esistenti senza spaventarsi del nulla che attraversa.

Ed è per questo che sono molto affezionato a questa frase di una paziente di Oury: «Creare un vuoto ermeticamente chiuso», perché è proprio da lì che, paradossalmente, si possono costituire dei legami sociali.

ARTE, CULTURA, EDUCAZIONE

Trovo che l'espressione «L'arte come cura del mondo», nella sua ricchezza di significati, accolga tutte le ambiguità e le difficoltà che si incontrano a parlare di arte, oggi, al di fuori dei canali specialistici.

Una difficoltà che non si accompagna, paradossalmente, al disinteresse per l'arte, ma anzi a una sempre maggiore presenza

dell'arte nella vita quotidiana. Si tratta di una presenza articolata su più piani, dalle immagini agli oggetti, dalle proposte di "stili di vita" alle occasioni tradizionali (libri, mostre, concerti): vengono interrogate e manipolate le forme del mondo e i loro simboli, trasformate, inventate in diverse relazioni.

All'impatto della "creatività" industriale e massmediale, corrispondente a una sempre maggiore offerta di estetizzazione della vita, fa eco sul piano dell'esistenza l'accelerazione dei processi storici, dei tempi di consumo e trasformazione dell'orizzonte quotidiano.

Una voragine di stimoli, sotto le più diverse forme della "creatività", si apre davanti a noi appena apriamo gli occhi. Ne veniamo inghiottiti: dai primi oggetti che incontriamo svegliandoci alle ultime immagini che tratteniamo prima di addormentarci, forme, colori, suoni, parole, storie ci trascinano dentro un flusso ininterrotto.

In questo flusso entrano i massimi capolavori artistici della storia dell'umanità (come anche i più bei luoghi della terra), a portata di sguardo e di fruizione. In questo flusso l'intelligenza e la sensibilità delle donne e degli uomini dei nostri giorni trova forme espressive e comunicative che catturano la nostra attenzione, si impongono alla memoria.

Per controparte, lo si diceva all'inizio, una sempre maggiore difficoltà nel legare a questa pre-

La realtà da inventare ogni giorno

GIAN MARIO VILLALTA

senza massiccia di "arte" la parola quotidiana, il ragionamento, la relazione con l'esistenza. La convinzione, sempre più spiacevole, che il mondo dell'arte non si rivolga più a donne e uomini interessati, appassionati, capaci di intendere e di apprezzare, ma soltanto a (spesso indifesi) consumatori.

Inoltre, questa presenza di una "funzione estetica" in assoluta evidenza in tutti gli ambiti della produzione e del consumo, si accompagna attualmente a una gestione della vita sociale per cui l'interesse per l'arte viene legato al cosiddetto "tempo libero", al turismo e a quello che viene chiamato divertimento (una parola giunta al limite dell'assenza di significato: uscito dalla rappresentazione di un dramma lacerante, lo spettatore di oggi dice: «Mi sono divertito molto»).

C'è un atteggiamento apparentemente contrario, cioè rifugiarsi nel mondo delle ricette della nonna, nel libro di ricordi della zia, nell'arte fatta in casa dal dirimpettaio, nella "coerenza" rassicurante di chi ripete quanto di provocatorio è già stato fatto in altri tempi e altri luoghi, nell'Arte con l'A maiuscola, a sua volta piena di maiuscole (Valori, Tradizione, Poesia). Ma tutto questo si rivela alla lunga poco soddisfacente: il libro di poesia in dialetto può valere il lardo di Colonnata, il rifiuto della produzione hollywoodiana può valere il rifiuto della scarpa griffata, con la pretesa che la ricerca del sandalo greco fatto a mano nelle migliori boutique (o con un viaggio appositamente mirato) porti nel cuore dell'autenticità.

E poi, come risposta alla minaccia della perdita di storicità e di memoria dell'esistenza, in risposta alla fuga in avanti del tempo vissuto, quanto "passato", quanta "tradizione" fasulla,

inerte, imbecille, confezionata in rassicurante packaging da strenna o da sagra. Una squallida retorica che perde definitivamente il passato e la memoria, per sostituirli con prodotti a basso costo (o a costo pubblico elevatissimo) dell'industria culturale.

In questa condizione che appare particolar-

mente difficile, l'espressione «Arte come cura del mondo» ci viene in aiuto. Nella nostra lingua, infatti, uno dei significati della parola "cura" è anche quello di "affanno", "dolore", "sofferenza". Una sofferenza del mondo che va accettata come esperienza dell'arte, e che è sofferenza per inadeguatezza, per incompiutezza, per



bisogno. In corrispondenza a questa sofferenza però abbiamo anche il significato di "cura" come "lenimento", come "guarigione" dalla sofferenza. Ecco che l'arte, qualora ci riportasse a una vera interrogazione di quello che è uno stato di disagio, qualora assumesse come proprio l'iniziale spaesamento di fronte al mondo delle forme, ecco che, abbiamo visto, potrebbe avere in sé la via per un lenimento e una guarigione, di un comprendere, quindi, e di un agire ricchi di senso. È come questo possa accadere ci viene detto da un altro significato della parola "cura", come lo impieghiamo nelle espressioni "aver cura", "prendersi cura": l'attenzione, la sollecitudine, la dedizione – contrapposte alla ricerca dello shock, al passatempo vorace, alla passività rassegnata.

Le forme e i simboli del mondo costituiscono un tessuto ricchissimo, ma anche fragile, nel quale è intramata la nostra esistenza. Si dovrebbe dire che il "fare" artistico è un aspetto costitutivo dell'uomo, un dato antropologico, a cominciare dal gesto e dalla parola, che hanno a fondamento un'originaria (di cui, cioè, quanto viene "prima" è pensabile ma non attingibile) simbolicità.

Le parole, i gesti, le narrazioni, i colori, i suoni, le forme del mondo: di questo tessuto è necessario aver cura, perché siamo questo, innanzi tutto, e

la perdita della capacità di "curare" le lacerazioni, le consunzioni di questo tessuto è perdita di orizzonte della vita, è "cura" (dolore) del mondo che non sa più il modo per adoperarsi nella "cura" (lenimento, guarigione) del mondo stesso.

In questa espressione, «Arte come cura del mondo», si legge qualcosa di assolutamente attuale: il

pronunciarsi diretto e attivo della propria quotidianità, l'impegno per la realtà della propria esistenza, la necessità di saperi e poteri non astratti.

Ogni giorno la massa enorme di dati che ci investe ci trascina con sé. Tanta, troppa informazione, troppa velocità – con il rischio di perdere i contorni, i colori, la dimensione del no-

stro proprio sguardo sul mondo. Questi contorni sono dati dalla sensibilità e dalla capacità di ricostruire intorno ad essa un nucleo di continuità della coscienza, pur impiegando tutti i saperi, mantenendo il fondamento primario della parola, della narrazione, del gesto.

Da questa feconda idea di «Arte come cura del mondo», viene quindi un'ipotesi sull'attualità dell'arte, anzi, su una sua possibilità.

La pressione massmediale e comunicativa, la moltiplicazione di forme in cui la creatività ci viene imposta e messa al servizio del semplice consumo, intacca e stravolge proprio quella necessità di *inventarci dentro la nostra propria storia* (con parole, immagini, narrazioni), che è stata da sempre la funzione profonda dell'arte. Prendersi cura del proprio universo di parole, immagini e narrazioni è infatti prendersi cura allo stesso tempo degli altri e del nostro potere di esistere: prendersi cura del mondo.

C'è la possibilità di pensare all'arte come esperienza non solo interiore, un arricchimento personale (suona bene, ma cosa vuol dire?), bensì come forza attiva di relazione, come immaginazione di legami umani, progetti, forme di vita non eccezionali, ma diverse da quelle degli altri come lo sono tutte, capaci di reinventare figure di comunità e identità in divenire.

Andrea Poles,
La fantasia libera.
Liceo «Leopardi - Majorana»

Di là da ogni troppo semplicistica analogia tra la “poetica” magrittiana e la psicoanalisi freudiana – peraltro già esplicitamente rifiutata dallo stesso Magritte –, tenteremo di considerare “insieme” Freud e Magritte, con l'intento di far emergere innanzitutto la reale stra-ordinarietà della posizione assunta dall'artista belga. Si tratta

Arte, immagine, inconscio

*Freud, Magritte
e il mistero del mondo*

MASSIMO DONÀ

di comprendere insomma lo specifico della sua lucidissima riflessione teorica; ché, non altrimenti ci sembra possibile mettere in luce ciò che la rende così vicina ed intrinsecamente consonante con quello che vorremmo definire il “vero” Freud.

È un fatto, innanzitutto, che, sia pur per percorsi assolutamente distinti, tanto Magritte quanto Freud avrebbero preso coscienza della natura quintessenzialmente “misteriosa” dell'umana esistenza.

Per Magritte, comunque, il “mistero” non costituisce affatto qualcosa di eccezionale – che riguarderebbe cioè solo una parte, un aspetto, una piega del reale. Mistero è per lui, piuttosto, la totalità del reale. Il reale nel suo semplice esistere. Avrebbe detto Wittgenstein che, «non come il mondo è, ma che il mondo sia è il mistico». Insomma, non si tratta, per Magritte, di una semplice possibilità del reale; il mistero essendo per lui, piuttosto, la possibilità stessa dell'esistere di tutto ciò che esiste.

Proprio il fatto che l'esistente esista è il vero mistero. In questo senso egli non poteva ritenere “il nulla” davvero misterioso; il nulla non è “il mistero” – più semplicemente, sopprimendo ciò che il mistero aveva reso possibile, esso sopprime il mistero in quanto tale. Magritte *contra* Heidegger, dunque.

Ma, attenzione: ciò non significa che per lui il mondo sia incoerente od assurdo. Il mistero, cioè, non ha nulla a che vedere con una qualche supposta “stranezza”, relativa al *modo* dell'esistere, al suo (sempre dell'esistere) “ordine”, ossia alla sua eventuale non corrispondenza con la logica che tutti riterremo “normale” e “razionale”. Ancora in piena sintonia con Wittgenstein, dunque.

Il “mistero” non ha nulla a che fare con *questo*

o *quel modo* dell'esistere; ma con il semplice fatto dell'esistere – a questo, rileva con forza Magritte, «non mi ci abito facilmente»¹. In questo senso, per lui, “caso” equivale ad “ordine”. Come dire che non c'è un modo casuale (o apparentemente tale) – quale potrebbe essere, ad esempio, quello del “sogno” (da cui la scrit-

tura-automatica teorizzata da Breton) – ed uno ordinato, regolato, “normato”, e per ciò stesso “normale”, dell'esistere.

Ed è proprio per la mancanza di qualsiasi connessione tra il mistero ed una qualche modalità specifica dell'esistere, che non è necessario disporre di “categorie specifiche”, magari più adeguate di altre, per poter parlare del “mistero”. Non vi sono cioè “parole specifiche atte ad esprimere il mistero” – quelle che solo a pochi, magari, sarebbe dato conoscere. No: «di esso non abbiamo altro che idee-nulla»²; e proprio per ciò esso è la “prima” ed “ultima” parola. Perché dice l'infondatezza di tutto ciò che è – deducibile dal semplice fatto dell'esserci di ciò che è. Infatti, proprio per questo l'esistere è misterioso: appunto, perché “è”.

L'esserci di ciò-che-è, insomma, appare in quanto tale “semplicemente” *misterioso*. Nella misura in cui nulla di esso può essere detto al fine di renderne in qualche modo ragione, ossia di giustificarne l'esistenza. Nessuna categoria può infatti aiutarci a spiegare un tale mistero; ché, altrimenti, il mistero non sarebbe più tale, ma finirebbe per ritrovarsi perfettamente “spiegato”. È evidente: se potessi davvero indicare cosa rende misterioso l'esserci di tutto ciò che è, avrei *sic et simpliciter* dissolto il mistero.

Laddove, nel dire che, più semplicemente, l'esserci dell'esistente è misterioso proprio perché non posso esibire a suo sostegno alcun “perché”, il *perché* comunque esibito si costituisce appunto come il “suo stesso immediato autotogliersi”. Come il “perfettamente autonegantesi” – e quindi si articola come un “perché” *radicalmente aporetico*.

Che, certo, “deve” essere detto, pur nella sua aporeticità, ma solo perché la domanda non può appunto non essere posta. È infatti la no-

stra stessa natura di esseri pensanti – come ben sapeva Leopardi – ad imporci di “chiedere perché”; ed a farci per ciò stesso destinati ad una esistenza irrimediabilmente tragica.

Dunque – questo, ciò che più conta –, l’unico possibile “perché” si determina, per l’appunto, nell’immediato autotogliersi del suo stesso offrirsi come un “perché”.

In questo senso l’esserci, anche se interrogato, non risponde alle nostre domande (da cui il concetto leopardiano di “indifferenza della natura”) – e non nel senso che sfugga alle nostre domande o che per un qualche motivo non voglia o non possa rispondere. Anche qui, come in Leopardi, dunque, nessuna natura matrigna viene in qualche modo evocata. Insomma, l’esserci non ce l’ha con noi – per dir così.

L’esserci, infatti, nel suo ordine, nella sua regolarità (nessuna stranezza o irregolarità della sua conformazione viene quindi chiamata in causa), non risponde se non ai “perché” *relativi a questo o quel suo modo d’essere*. Lo sanno bene tutte le scienze; sempre intente, proprio per ciò, a cogliere o ad individuare degli specifici “perché”, dei “perché” relativi sempre a questo o quel modo dell’essere (a dirci, ad esempio, perché i corpi cadono verso il basso, perché l’acqua, se portata ad una certa temperatura, evapora...).

Laddove, invece, nessuna risposta viene mai data alla domanda «perché l’essere e non il niente?» – ossia alla domanda *della filosofia*, che da Leibniz ad Heidegger continua a tormentare la riflessione occidentale.

D’altro canto, se una qualche risposta fosse possibile, l’essere potrebbe tranquillamente risolversi in “una delle categorie” (secondo quanto avrebbe voluto Aristotele); magari nella più universale di tutte. Ossia, in “un modo” dell’essere stesso; un modo di se stesso. Ma, è evidente che l’essere non è un modo di se stesso. E quindi non è interrogabile. Per ciò, se interrogato, rivela la sua natura originariamente “misteriosa”. Per lo stesso motivo esso non può che far nascere un sentimento di vera e propria angoscia. Non “il nulla” è connesso all’angoscia, dunque – come invece avrebbe voluto Heidegger, sulla scia di Kierkegaard –, ma sempre e solamente l’essere. Perciò, se interrogato, l’essere si presenta come una semplice “idea-nulla”.

Non è un caso che l’essere *in quanto mistero* sia connesso al sentimento dell’angoscia; la stessa da cui sorge la necessità della domanda impossibile, e quindi la stessa impossibilità di una qualche risposta: o meglio, la risposta come at-

testazione dell’impossibilità della domanda. Ossia, dell’impossibile come *sensu ultimo* dell’esserci di tutto ciò che è. D’altro canto, nell’interrogare l’essere, non articoliamo forse una vera e propria richiesta di “senso”?

E cosa dice del “senso” Magritte?

«Il senso – rileva il nostro – è l’impossibile per il pensiero possibile. Pensare al senso significa, per il pensiero, liberarsi degli stati che lo caratterizzano abitualmente... La libertà del pensiero è il pensiero possibile del senso, ossia il pensiero dell’impossibile»³.

E ancora: «Pensare il Senso significa, per il pensiero, liberarsi delle idee ordinarie, quasi ordinarie o straordinarie»⁴.

Toto caelo diversa, dunque, questa prospettiva rispetto a quella degli amici surrealisti.

E Freud, cosa c’entra con tutto questo?

Una cosa va sin d’ora tenuta presente: che la classica distinzione “conscio-inconscio” – quella a cui viene comunemente e schematicamente ricondotto il senso della grande svolta impressa alla cultura europea dalla scienza psicoanalitica – non può essere assolutamente risolta nell’ennesima determinazione “dualistica” di una antichissima *forma mentis* applicata questa volta alla struttura della psiche.

Perciò è necessario cominciare a distinguere due distinte declinazioni – radicalmente inconciliabili, peraltro – del concetto di “inconscio”. Distinguendo per ciò stesso un inconscio determinatamente “distinto” dalla coscienza, e che a quest’ultima sempre ad-tende, da un inconscio che può dirsi tale in relazione sia alle determinazioni specificamente inconscie che a quelle cosiddette coscienti.

Freud è chiaro a questo proposito: ciò che urge e preme nella nostra vita psichica sono sempre e comunque “le pulsioni”. Dove, per *pulsione* bisogna intendere appunto l’elemento primo di cui è fatta tutta la vita psichica; ossia, la vita psichica in quanto tale.

Comunque, ciò che non va dimenticato è che Freud avrebbe cercato di mostrare come «la contrapposizione di conscio e inconscio non potesse essere applicata alla pulsione»⁵.

Certo, la pulsione agisce in noi, volendo essere continuamente soddisfatta; essa si configura, cioè, più specificamente, come una forza costante, un bisogno che non può non voler essere soddisfatto. Ma Freud sapeva altrettanto bene che un tale soddisfacimento può essere ottenuto solo «mediante una opportuna modificazione della fonte interna dello stimolo»⁶.

Insomma, per Freud, la *pulsione* ha la natura di

una vera e propria “forza”, di una forza che esercita una spinta. E che, proprio in quanto tale, si costituisce sempre in rapporto a tre determinazioni: una “meta”, un “oggetto” ed una “fonte”. Perciò quello di *pulsione* è un vero e proprio “concetto limite”; un concetto limite tra lo psichico e il somatico. Esso indica infatti «una misura delle operazioni che vengono richieste alla sfera psichica in forza della sua connessione con quella corporea»⁷.

Insomma, se per Freud noi (ossia, ogni umana esistenza) siamo l’abitacolo di un coacervo di *pulsioni*, va fin da subito precisato che, anche se esse *non possono mai diventare oggetto della coscienza*, nulla può autorizzarci a credere

che esse siano *sic et simpliciter* “inconscie”, almeno nel senso di “altre” dalla sfera della coscienza.

Solo la loro rappresentanza ideativa può dirsi propriamente “inconscia”. Stante che, come già abbiamo rilevato, *la contrapposizione di conscio e inconscio non può essere applicata alla pulsione*.

Il fatto è che, anche nell’inconscio, la *pulsione* può essere rappresentata solo da una “idea” – quella stessa che, solamente, può diventare talvolta oggetto della coscienza. Come dire che “solo ciò che è inconscio può divenire conscio”... anche se non sempre.

Dunque, la *pulsione* non è inconscia – così come lo è, invece, l’idea che la rappresenta.

Potremmo dire che la *pulsione* non è né conscia né inconscia, in senso proprio (stante che, per “inconscio” si intenda *qualcosa d’altro* da ciò cui ci si riferisce con il concetto di “conscio”); o anche, che *nulla sapremmo di essa* se non risultasse in qualche modo rinvenibile nelle rappresentazioni cui si mostra di volta in volta legata, sia a livello cosciente che a livello inconscio⁸. Il che equivale a dire che «la *pulsione* non ci è nota nella vita psichica che attraverso le sue mete»⁹.

Freud ci sta dicendo insomma che il senso secondo cui si deve dire che la *pulsione* è inconscia non ha nulla a che vedere con quello secondo cui anche

delle sue “rappresentazioni ideative” si può dire che sono inconscie. Freud ci obbliga cioè a concepire due sensi tra loro assolutamente “inconciliabili” dell’*inconscio*.

È evidente: se la *pulsione* non è conoscibile come tale, deve essere anche vero che, mai, di essa potremo prendere in qualche modo coscienza. In questo senso essa è *assolutamente* inconscia.

Solo delle sue rappresentazioni, infatti, si può arrivare a prendere coscienza. Esse sì, cioè, possono diventare, da inconscie, coscienti. Dove, evidentemente, la qualifica di *inconscie* assegnata alle rappresentazioni ideative allude ad un loro essere solo *relativamente* inconscie.

Nulla a che fare, dunque, da parte di que-

sta accezione “relativa” del concetto di inconscio con il senso dallo stesso Freud assegnato al termine in questione là dove giunge ad affermare che *tutti gli atti psichici sono inconsci*.

In tale affermazione, infatti, si rileva che l’atto psichico è inconscio non per il semplice suo stare dalla parte di ciò che è inconscio, piuttosto che da quella di ciò che è oggetto della coscienza. *Da una parte* o *dall’altra* stanno infatti solo le “rappresentazioni ideative” della *pulsione*. Il fatto è che mai, all’atto psichico, è dato di presentarsi alla coscienza “per quel che esso stesso è”. Per ciò che esso è “in se stesso”.

Per questo, nel definire la *pulsione* (o atto psichico) “inconscia”, Freud si serve del concetto di *negazione della coscienza* (in-conscio), intenzionando qualcosa che non può avere nulla a che fare con il senso che alla *negazione* è stato comunemente assegnato dal pensiero occidentale – ed in particolare là dove, per “inconscio” si sia inteso il “fondo” della coscienza, inteso appunto come un “positivamente” *altro* rispetto ad essa.

Non a caso, se ci si può senz’altro proporre di ricondurre ciò che è *determinatamente* inconscio (le “rappresentazioni” inconscie, ovvero le “mete” specifiche delle *pulsioni*) nell’orizzonte della coscienza, dell’esser *radicalmente* inconscie da parte delle *pulsioni* si deve riconoscere inve-



Fabio Pasut,
Pensieri confusi.
Liceo «Leopardi» - Majorana»

ce la perfetta coestensività con la totalità degli atti psichici. E dunque il loro non indicare mai l'esser nascosto piuttosto che l'esser manifesto, quale modalità specifica dell'esistere *tout court*. Proprio secondo quanto abbiamo avuto modo di riconoscere a proposito di Magritte e del suo Mistero.

Queste, comunque, le parole di Freud: «dobbiamo dichiarare che i processi psichici in quanto tali sono inconsci e paragonare la loro percezione da parte della coscienza con la percezione del mondo esterno da parte degli organi di senso»¹⁰ – e questo vale, agli occhi di Freud, per tutti i processi psichici... sia per quelli riconducibili a rappresentazioni coscienti sia per quelli consegnati esclusivamente alle rappresentazioni inconscie.

A dover essere definita “inconscia” (di là dalla distinzione relativa alle sole rappresentazioni pulsionali) è dunque per Freud la vita *in toto*. O meglio, la quieta verità in cui la medesima sempre consiste; e che sta alla base della sua struttura assolutamente paradossale. Appunto per il suo manifestarsi sempre e comunque come “movimento”; come movimento che mira a ciò da cui esso stesso è reso possibile: ossia, alla quiete come *telos* assolutamente *insensato* del suo stesso incessante essere in movimento. Il movimento, dunque, per apparire in tutta la sua *insensatezza*, deve esser guardato dal punto di vista della logica *intrinseca* ad ognuno dei passi dispiegati dal suo procedere incessante. Il quale dimostra appunto che esso, assai più semplicemente, vuole sempre e solamente “non-essere”.

Insomma, il movimento qui in questione è quello cui la “verità” impone, *sic et simpliciter*, di “non-essere” mai ciò-che-è.

Di una *figura infranta* si tratta dunque; anzi, doppiamente infranta, ché a darsi in esso è innanzitutto una quiete originariamente infranta – una quiete capace di essere tale sempre e solamente nella forma di inattuabile meta di ogni *dynamis*, di ogni “processo”, di ogni movimento. Pro-

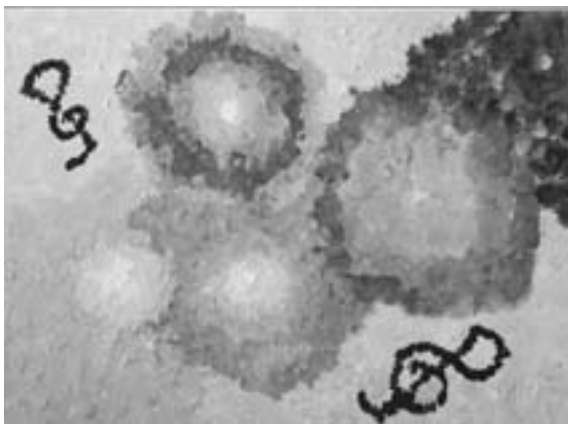
prio in quanto quest'ultimo non vuole mai essere ciò che è.

Ad essa – direbbe Magritte – sono volte dunque la prima e l'ultima parola del Mistero.

Questo, il valore di un “movimento” la cui verità dice, più semplicemente, il semplice “non-essere” mai della quiete... ossia, di ciò che sempre e solamente, invero, è. Magritte avrebbe

detto in questo senso: del mistero.

Sì, perché proprio questo dice il mistero: qualcosa che mai “è”. Ad essere essendo infatti sempre e solamente “la negazione del vero”. Di un vero originariamente impossibile eppur sempre vivente in ogni *momentum* del divenire psichico. Ossia, della vita. Insomma, il Mistero è



la morte come inizio e fine mai dati come tali; eppure sostanziati ogni momento del vivere come sua meta e suo inizio insieme “impossibili” e realissimi. Da cui il costituirsi da parte del mistero come originario presupposto del cominciamento stesso di una vita che è movimento e tensione, appunto, solo in forza di quel presupposto (al modo dell'essere-nulla hegeliano; anch'esso valevole come presupposto del divenire, e quindi dello stesso essere determinato; e per ciò stesso di fatto esistente come mai determinatamente dato).

Mistero è dunque la vita stessa, per come essa appare; ossia come determinatezza mai veramente afferrabile, concepibile (da *cum-capio*), nella sua quieta determinatezza. Eppur sempre riconducibile alle molteplici idee (sempre “determinate”) in cui il movimento stesso viene sempre de-ciso, frantumato e concepito, e a cui ci si riferisce per definirne il “senso” ultimo (almeno, a partire da Platone) – perciò a tale quiete la vita sempre ad-tende, come alla propria verità *necessariamente* meta-fisica.

In questo senso aveva perfettamente ragione Magritte: il mistero non si situa al di là del manifesto; ma è appunto questa stessa vita manifesta. Quella di cui siamo inevitabilmente coscienti. È questa vita, insomma, a significare e ad esistere al modo di una tensione costituentesi appunto

Claudio Pizzato,
Emozioni stonate.
Liceo «Leopardi - Majorana»

come “morte negata”. Come negazione già-davanti sempre negata – e quindi come positività di un esistere che è invero l’esistere di tutto ciò che *non dovrebbe* esistere.

Per questo, l’esistere è “mistero”.

Ma con ciò siamo appunto tornati a Magritte. Anche per l’artista belga, infatti, l’esistere è mistero nel suo immediato costituirsi come essere di ciò che non è (per ciò esso “è”). Questo è l’esistere dell’esistente; sempre e solamente questo “non-essere” è ogni esistente.

Ché, tale essere è sempre e solamente il negarsi di un negativo – ossia, del non-esistente. Dove, il non-esistente, però, non è “un altro” rispetto all’esistente; non è il suo “altro”. Ma sempre e solamente il semplice “esser-negato” dell’esistente. Di quello stesso esistente che è già esso stesso “negazione” dell’originaria non-esistenza. In questa prospettiva, dunque, è proprio “ciò che è”, a costituirsi come un non-essere. Negato, peraltro, dal suo stesso costituirsi come negazione del non esistente – e proprio per ciò reso esistente.

Come aveva già perfettamente compreso il medico viennese. Nessuna ragione determinata può sostenere l’esistere di ciò che esiste. Tale esistere è infatti l’unico positivo – relazione alla cui positività, solamente, può strutturarsi lo stesso significato di “non-esistente”. E quindi il suo stesso (dell’esistere) costituirsi come *negazione* del non-esistente. Che proprio per ciò appare come “esistente”. Null’altro potendo apparire con esso, di là da esso, come altra forma d’esistenza; nulla di diverso dal suo essere *negazione* del suo originario non esistere. Solo questo può infatti apparire; da cui il senso radicalmente impossibile del suo esistere – e positivamente racchiuso tutto in ciò che in esso si dà appunto come esistente.

È proprio questo deve dire l’arte: l’assolutamente impossibile che sempre e solamente “esiste”. Il realmente esistente¹¹. Quello che non ha senso alcuno. D’altronde, se ne avesse qualcuno, non potrebbe neppure essere qualificato come “misterioso”.

Quello che non ha alcun senso in quanto dice appunto l’esistere del non-esistente.

Quel “non-cosciente” – per dirla con Freud – che ogni esserci invero è: questo va detto, d’altro canto, se non altro per mostrare la misteriosità sua propria. Ché, proprio l’offrirsi alla luce della coscienza da parte del radicalmente non-cosciente è la radice di ogni mistero; in quanto proprio tale accadimento costituisce la prova della natura originariamente in-consistente ed

in-fondata dell’esserci di tutto ciò che è; del suo esserci appunto come irragionevole negazione del non esistere di ciò che non-esiste (che non esiste, però, innanzitutto, come non esistenza dell’originario non-esistere... ossia come destinalità dell’esistere, di un esistere senza opposizione, appunto).

Perciò, alla domanda resa possibile dall’angoscia che ogni volta sperimentiamo in rapporto all’impossibile, la pittura e l’arte, in senso proprio, non rispondono, ci avverte Magritte. L’arte, invero, può semplicemente prendere atto del Mistero; riconoscerlo e mostrarlo. Additarlo; dicendo, proprio in questo modo, la verità del reale... la “vera” realtà, ossia: il suo senso *impossibile*.

1 René Magritte, *Intervista rilasciata a Guy Mertens* (1966), in *René Magritte. Tutti gli scritti*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1979, p. 553.

2 René Magritte, *Lettera ad André Bosmans* del 28 marzo 1959, in *René Magritte. Tutti gli scritti*, op. cit., p. 468.

3 René Magritte, *Il senso del mondo*, in *René Magritte. Tutti gli scritti*, op. cit., pp. 312-313.

4 René Magritte, *Il pensiero e le immagini*, in *René Magritte. Tutti gli scritti*, op. cit., p. 325.

5 Sigmund Freud, *L’inconscio*, in *Metapsicologia 1915, La teoria psicoanalitica*, trad. it., Boringhieri, Torino 1984, p. 145.

6 Sigmund Freud, *Pulsioni e loro destini*, in *Metapsicologia 1915, La teoria psicoanalitica*, op. cit., p. 95.

7 Sigmund Freud, *Pulsioni e loro destini*, op. cit., p. 98.

8 D’altro canto, Freud lo dice esplicitamente: «Anche nell’inconscio la pulsione non può essere rappresentata che da un’idea» (Sigmund Freud, *L’inconscio*, op. cit., p. 145).

9 Sigmund Freud, *Pulsioni e loro destini*, op. cit., p. 100.

10 Sigmund Freud, *L’inconscio*, op. cit., p. 138.

11 «L’esistenza del mondo e la nostra esistenza è uno scandalo per il pensiero, è qualcosa di assolutamente incomprensibile, quali che siano tutte le spiegazioni che se ne possano dare» (René Magritte, *Intervista rilasciata a Jean Neyens* del 1965, in *René Magritte. Tutti gli scritti*, op. cit., p. 523). «Senza dubbio rimangono quei momenti privilegiati in cui il mistero è evocato di diritto, e il mistero sembra dare allora un senso certo alla nostra esistenza, ma questo senso è necessariamente misterioso. Io non conosco quale ragione ci sia (se ce n’è una) di vivere e di morire» (René Magritte, *Lettera indirizzata a Chaim Perelman* del 1967, in *René Magritte. Tutti gli scritti*, op. cit., p. 476).

Noi non sappiamo che cosa sia l'arte, non sappiamo cosa sia il gioco. Ci comportiamo come se lo sapessimo. Forse né l'uno né l'altro passano quell'elemento di mistero di cui abbiamo sentito parlare nell'intervento di Massimo Donà. L'ipotesi che suggerisco trae spunto dall'esempio che nel saggio del 1936, *L'origine*

dell'opera d'arte, Heidegger sviluppa intorno a quel dipinto di Van Gogh che ritrae un paio di scarpe; scarpe che Heidegger intende anche in modo sessuato, nel senso che sono le scarpe di una contadina. Per quel che riguarda l'arte mi ricollego al percorso di Heidegger in questo saggio. Qual è il percorso? Qui Heidegger fornisce una definizione di opera d'arte e dice che è «la messa in opera della verità». Altri dicono cose molto diverse sull'arte partendo dal fatto che non c'è alcuna verità, perché importante non è la verità, ma la risposta soggettiva che in vari modi affronta il fenomeno arte.

C'è poi l'artista. Diciamo che l'artista è colui che espone l'arte. Ad Heidegger non interessa tanto l'artista e non troviamo nel saggio del '36 alcuna considerazione specifica su Van Gogh. Gli interessa solo quel particolare dipinto in cui vediamo delle vecchie scarpe slacciate, che appaiono per così dire sospese.

Per quanto riguarda il gioco, non ci sono scuole o teorie che ci portino da qualche parte. C'è piuttosto una disseminazione: del gioco si possono dire infinite cose, come infinite cose si possono dire dell'arte, anche se per l'arte abbiamo l'estetica. Per il gioco invece non troviamo alcun sapere del gioco, un sapere per così dire tradizionalmente codificato. A proposito del gioco ho in mente tre libri: il primo è *Homo ludens* di Johan Huizinga. L'ho riletto recentemente e trovo che non sia assolutamente un libro impressionistico come lo ha definito Umberto Eco nell'introduzione all'edizione italiana. Il secondo è un libro di Roger Caillois, un autore francese molto vicino al mondo di Georges Bataille intitolato *Il gioco e gli uomini*. Il terzo è il breve saggio di un filosofo, Eugen Fink e si intitola *L'oasi della gioia*. Sono tre riferimenti attraverso i quali emerge che il gioco

Arte e gioco

Una sospensione di realtà

PIER ALDO ROVATTI

non solo non è secondario, ma è qualcosa di essenziale per la nostra esistenza.

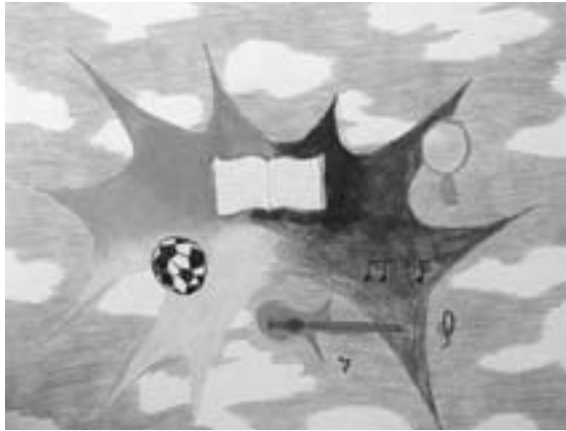
Il gioco non è traducibile in un paradigma teorico. È qualcosa di complesso, non riducibile ad una singolarità. Nel gioco si giocano molte cose, ma fondamentalmente in modo speciale le due dimensioni dello spazio e del tempo. Il gioco ha un suo spa-

zio speciale: chiunque sia anche solo vagamente un giocatore, lo sa. Per quel che riguarda il tempo, è esperienza comune che nel gioco il tempo subisca fortissime modificazioni. Quel che vi è di interessante a proposito del tempo del gioco è molto ben detto da Fink. Oasi della gioia non è da intendersi solo come metafora dell'oasi del deserto, ma, per usare il linguaggio cinematografico, soprattutto come una sorta di "fermo immagine", cioè una sorta di blocco del presente, una fermata, dove, dice addirittura Fink, c'è un momento di eternità.

Ho citato lo spazio e il tempo come due diverse dimensioni del gioco perché ci conducono verso il carattere forse più proprio dell'esperienza del gioco che riassumo così: sospensione della realtà. Nel gioco la realtà si sospende. Partendo dal fatto che sia l'arte sia il gioco costituiscono degli enigmi, la connessione arte-gioco ci permette di avanzare qualcosa che può non tanto sciogliere l'enigma, ma metterne in movimento la comprensione. Fra arte e gioco vi è una circolazione: c'è qualcosa dell'arte nel gioco, ma, ed è quel che più mi interessa, c'è qualcosa del gioco nell'arte, qualcosa che chiamerei appunto una «sospensione di realtà». Potrebbe essere questo il titolo del mio intervento.

Dentro il percorso di Heidegger possiamo operare una deviazione, introducendo proprio l'elemento del gioco. Il percorso ha a che fare con la verità. Quello su Van Gogh sembra un esempio tra tanti, ma in realtà è un esempio consistente di opera pittorica e su di essa non per nulla Heidegger si sofferma a lungo. Non è un caso che Heidegger prenda di mira proprio questo dipinto e scelga forse la strada più difficile per parlare della messa in opera della verità. Heidegger parte dalla domanda «cos'è

la cosa?», lavora intorno a questa domanda, arriva intanto a chiedersi che cosa sia un mezzo, rilevando tutte le nostre false abitudini delle quali ci serviamo per dire che cos'è una cosa e che cos'è un mezzo. Giunge a mostrare che quella di cui parla non è una semplice cosa; scarpe e quadro non sono nemmeno un semplice mezzo (dove il problema è quel "semplice"). Arriva infine ad una parola sulla quale si incardina tutta la sua analisi e che nella traduzione italiana corrisponde al termine "fidatezza", l'affidarsi o il confidare in ciò che nel quadro si mostra. Dove sta qui, allora, la verità? A questo proposito Heidegger introduce una biforcazione. Per un verso, siamo



abituati a considerare la verità come la corrispondenza di qualcosa a qualcos'altro. Se questo fosse il solo modo col quale trattare il quadro di Van Gogh, allora dovremmo dire che quanto più le scarpe "rappresentate" assomigliano alle scarpe di una contadina, tanto maggiore sarà la verità di questo quadro. Ora, questa è la strada che secondo Heidegger non bisogna percorrere; non percorrendola, egli salta a piè pari tutta la questione dell'estetica. Perché lo fa? Perché l'estetica è in qualche modo per lui un trucco, cioè assume la metafisica della "semplice cosa" come punto di partenza per aggiungervi poi qualcosa, qualcosa come una sorta di polvere di stelle, per rendere per così dire, bella la semplice cosa. Insomma l'estetica introduce la bellezza.

Ma non è questo il tipo di verità di cui si tratta per Heidegger. Quella che gli cerca è invece la verità che ci riporta alla parola greca *a-letheia* e che ci consente di dire che la verità non è il *verum*, ma il "non-nascosto". Quindi nella verità c'è il disvelarsi di qualcosa che comporta il riferimento al nascosto. Dunque: arte uguale verità; la verità si dice in due modi: una è quella dominante, la verità dell'"impero" filosofico, quello della grande metafisica che si è riprodotto nei secoli lungo una tradizione che è quella dell'Occidente. L'altra è un modo "secondo" di dire

la verità, una verità seconda perché rimasta nel margine e che Heidegger a gran fatica recupera, rompendo con le nostre abitudini. Rompere con le nostre abitudini è terribile, perché se pure crediamo di potercene allontanare, ce le ritroviamo addosso immediatamente, per esempio nel modo in cui scriviamo. Non appena scriviamo una pagina, costruiamo una frase

con un soggetto e un predicato (il modo col quale riusciamo a fare discorso). Questo nostro modo di parlare, che ci potrebbe sembrare innocente, è in fondo il ritorno incessante della grande tradizione dell'impero metafisico. Ora, il problema è di far sì che qualcosa faccia silenzio. Chi deve fare silenzio? I nostri discorsi, evidentemente.

Affinché quel disvelarsi accada, ci deve essere un silenzio di noi soggetti. Dimostriamo così di aver capito Heidegger quando dice che siamo sordi e siamo sordi perché non abbiamo orecchi che per le parole abituali. Dobbiamo perciò riconoscere una nostra sordità. Dobbiamo ammutolirci. Non dobbiamo, come direbbe Nietzsche, "andare al mercato", e continuare ad arricchire questo mercato di discorsi con le parole del mercato. Dobbiamo fermarci come in una forma di sospensione, azzittirci e cercare di ascoltare. Ascoltare in altro modo e vedere in altro modo. È molto interessante questa triangolazione tra il parlare, l'ascoltare e il vedere che ritroviamo in tutto il pensiero di Heidegger.

Che accade a questo punto? Una frase che Heidegger fa esplodere in questo modo: "è il quadro di Van Gogh che ci parla". Solo se noi smettiamo di parlare, smettiamo di far valere la verità comune, solo se noi riusciamo ad adottare questo silenzio, il quadro finalmente parla. E parla secondo Heidegger nei termini di quell'"esser presso di sé della cosa", cioè, in questo caso, delle scarpe; parla del mezzo che si costituisce di fronte a noi in quanto mezzo, ma non nel senso della sua utilizzabilità, come ciò che possiamo adoperare. Il mezzo di cui si tratta nel quadro di Van Gogh non è il mezzo che normal-

Antonio Boriello,
La gioia di vivere.
Liceo «Leopardi - Majorana»

mente pensiamo sia lo strumento utile. Quando Heidegger parla di mezzo che si rivela nel suo esser mezzo, a quel punto lo strumento non è più il suo valore d'uso, sebbene non sia nemmeno, all'opposto, confinato nella linea di fuga della sublimazione della bellezza. Heidegger va in un'altra direzione.

È a questo punto che farei intervenire il gioco.

Da parte mia propongo un altro percorso e dunque un'ipotesi ancora diversa di verità. In fondo, alla verità tradizionale, Heidegger oppone la sua verità, una verità che punta ad un bersaglio grosso, il bersaglio dell'essenza della realtà rispetto alla quale la verità è di tutt'altro ordine, un ordine nel quale starebbe un'altra es-

senza della realtà. Ma, chiediamoci: c'è qualcosa che potrebbe non condurci affatto all'essenza della realtà? Perché, in definitiva, anche la questione dell'essenza della realtà costituisce un bell'impegno filosofico! C'è a questo punto qualcosa che fa intervenire la parola gioco? Penso di sì e penso anche che se ne possa parlare proprio se mettiamo l'accento sulla sospensione piuttosto che sul contenuto della sospensione. Ciò che potrebbe essere importante forse è proprio il fatto di occuparci di questa sospensione per comprendere che cosa può mai significare. Sospensione della realtà non vuol dire che abbiamo eliminato la realtà, ma che l'abbiamo circondata di uno spazio ulteriore, uno spazio che potrebbe essere proprio quello del gioco. Uno spazio di gioco capace di condurci nella giusta direzione, cioè verso la creazione di una distanza. Un distanziamento che (come ci insegnano certe riflessioni come quelle di Goffman) non deve essere né troppo grande, né troppo piccolo.

Se la distanza è troppo grande o troppo piccola, il gioco non funziona. Se proviamo ora a rileggere il testo di Heidegger, scorgiamo qualcosa di curioso: ad un certo punto quel testo ci dice che ci sono tre tipi di abitudine da cui ci dobbiamo guardare: il primo è il modo del discorso che si regge sul rapporto fra soggetto e predi-

cato; il secondo è quello del fascio di sensazioni, il terzo è quello della "materia formata". Tralasciando il terzo, che qui non interessa, vediamo che il primo ci allontana troppo dalla cosa, mentre il secondo (con cui crediamo di supportare i difetti del primo riducendo la cosa ad un mero percepito) è invece un troppo vicino. Curioso, dicevo, che questo gioco, il

gioco di una distanza per dir così "giusta" tra i due modi del troppo vicino e del troppo lontano, venga alla luce proprio nel testo di Heidegger. Allora c'è un gioco che consiste nello spazio di gioco del pensiero (anche nel pensiero di Heidegger), così come c'è uno spazio di gioco tra arte e gioco. La relazione arte-gioco è



tutt'altro che semplice. Per comprenderla, dobbiamo cercare di leggerla come una sorta di spola dall'una all'altro in un movimento pendolare tra i due, come quando ad esempio pronunciamo la parola realtà e poi diciamo: "realtà"; oppure diciamo scarpe e poi aggiungiamo "scarpe": da un lato le semplici scarpe, quelle che Van Gogh deve pur aver visto e che in qualche modo deve aver "imitato"; dall'altro le scarpe del quadro, le scarpe tra virgolette. Queste scarpe tra virgolette non sono le pure e semplici cose dette scarpe. C'è una virgolettatura del quadro che ne costituisce la cornice; cornice in due sensi: la cornice come limite del quadro, lì dove il quadro finisce e il gioco è limitato, e la cornice legata alla metaforicità della parola che introduce uno spostamento nel regime di realtà e che è quanto accade propriamente nell'arte. Per cui diciamo che la cosa che è nel quadro non è, per esempio, la bottiglia che sta fuori del quadro.

Lungo questa via si muove l'ipotesi che suggerisco e che scarta tanto dalla verità metafisica tradizionale intesa come corrispondenza, tanto dalla verità come disvelamento, quale Heidegger propone mettendosi di traverso rispetto al percorso della tradizione del pensiero occidentale. In altri termini, oltre ai due modi di dire la verità, quello della tradizione e quello di Heidegger,

Giulia Bravin,
Macedonia di emozioni.
Liceo «Leopardi - Majorana»

guardando all'arte forse è possibile ipotizzare una verità per dir così "giocata". Nietzsche, in un certo luogo dello *Zarathustra*, dice: "ridere la verità". Ma la verità giocata non comporta quel tipo di allontanamento che si dà nell'ironia. La verità giocata è la verità sospesa, la verità spostata in una situazione altra che forse, ecco il punto, le caratteristiche del gioco ci aiutano a capire.

È vero, è importante nell'arte mantenere il legame con la verità, ma la modalità di questa verità è tutta da decidere e non è detto che tale modalità sia nell'ordine della "messa in opera della verità" in quanto essenza. Potrebbe anche essere nell'ordine di qualche cosa che comporta l'alleggerimento della verità e che ci rimanda a quella sospensione, a quella virgolettatura, a quel tipo di uso della verità che il gioco ci permette di intravedere. Non voglio con questo ontologizzare il gioco, voglio piuttosto deontologizzare il rapporto arte-verità. Se entriamo nella paradossalità del gioco non possiamo più attenerci ad un rapporto unidirezionale e semplicemente oppositivo tra il "dentro" e il "fuori" del quadro. Il gioco richiede certamente un segnale di partenza (Bateson parlerebbe di un messaggio, del tipo: "questo è un gioco"), una dinamica interna e una conclusione. Se seguiamo il gioco da questa angolatura, cioè quello di uno spazio e di un tempo speciali, scorgiamo che la dinamica peculiare del gioco ha di speciale appunto il fatto che non è un interno che si determina dentro una qualche forma di sapere, ma di essere un interno la cui caratteristica è quella di mettere continuamente in crisi l'opposizione interno-esterno, il rapporto dentro-fuori. Come se la verità delle scarpe del quadro di Van Gogh ci permettesse di virgolettare la parola "realtà", di giuocarla senza un confine rigido, cioè senza una cornice tra l'interno e l'esterno del quadro. Quel che così viene messo in questione è il rapporto dentro-fuori, un rapporto che non è né esclusivo, né dialettico. Un esempio? Lo troviamo nelle considerazioni complementari



Vincent Van Gogh (1853-1899),
Le scarpe (1886). Rijksmuseum
Van Gogh, Amsterdam.

che nel suo saggio *La verità in pittura*, Derrida sviluppa attorno alle osservazioni che Heidegger rivolge, a partire dalle scarpe di Van Gogh, alla vita della contadina collegandole alla "terra" e dunque al suo "mondo". Nel quadro, come si ricorderà, le scarpe sono aperte e dotate con grande evidenza di occhielli e legacci. Su questi dettagli Derrida fornisce considerazioni

che recupererei e che, per quanto non siano svolte entro l'orizzonte del gioco, nondimeno ci consentono di notare, per il tramite di uno sdoppiamento, come il passare dentro e fuori dei legacci per gli occhielli, nonché la stessa apertura delle scarpe, indichino il fatto che quella sospensione di realtà ha a che fare con un

continuo andirivieni tra il dentro e il fuori. Per questa via si apre un campo di riflessioni che riguardano il nostro modo di vedere la cornice, che è sì la cornice del quadro, ma è anche ciò che ci separa e non ci separa dall'esterno, una separazione che non deve essere né troppo vicina né troppo distante. La «realtà» tra virgolette e la realtà senza virgolette si danno continuamente il cambio. È a questo punto che il gioco ci permette di dire qualcosa di più. Il collegamento tra ciò che è, diciamo, "rappresentato" nel quadro e ciò che è fuori del quadro, cioè tra le scarpe della contadina e le scarpe dipinte nel quadro di Van Gogh intitolato "scarpe", non ci permette né di cancellare la realtà esterna, né di fare della realtà interna un valore sostitutivo. È necessario trovare una *relais* che colleghi un versante con l'altro. Questo è un compito del pensiero che ha anche fare con il gioco. Il gioco sta nell'esercizio di questa continua possibilità.

Una possibilità di entrata e uscita dalla situazione che si può apprendere a proprio vantaggio oppure a proprio danno. Sappiamo benissimo che il gioco ci può assorbire del tutto e distruggere. Esiste una seduttività del gioco che ci cattura producendo un'identificazione con esso in un vero e proprio rapimento. La capacità del giocatore consiste proprio nel realizzare l'impos-

sibile del paradosso del gioco: essere ad un tempo dentro e fuori. Questa che potrebbe sembrare una contraddizione, in realtà esprime la costitutiva paradossalità del gioco. L'arte a sua volta potrebbe anch'essa consistere in questo tipo di paradosso: quello di entrare in una realtà diversa senza essere mai usciti dalla cosiddetta realtà normale. Si tratta di un movimento che non abbiamo ancora esplorato abbastanza e che tuttavia accompagna quella condizione che proviamo quando ci avviciniamo anche in forma dilettantesca all'arte.

Aggiungo un'ultima questione. Che ne è del soggetto in tutto ciò? E inoltre dove possiamo trovare il movimento arte-gioco nel soggetto? Abbiamo parlato prima di silenzio. Possiamo spingerci oltre e parlare di desoggettivazione. Potremmo illuderci che ci sia nel gioco un potenziamento del soggetto: continuamente, infatti, pensiamo sia un modo per crescere; che l'arte sia un modo per diventare più sensibili; così come pensiamo che leggere libri sia un modo per allargare il nostro mondo. In definitiva, quello che qui abbiamo in mente è un'idea di sviluppo. Ciò appare in qualche misura ovvio e del resto si tratta di una pulsione nel senso in cui ne parlava precedentemente anche Massimo Donà nel suo intervento. Ma qui non c'è crescita del soggetto. Oppure, se c'è, non la comprendiamo nel senso dello sviluppo.

Quello che qui ne va dal punto di vista del soggetto è la sua desoggettivazione. Vi è un decremento del soggetto e questo ci può dare fastidio. Quando Heidegger parla delle scarpe di Van Gogh, assistiamo ad una sorta di smontaggio di quella serie di sopraffazioni che noi facciamo col nostro modo di pensare rispetto all'arte; ma se sgombriamo il campo, se riusciamo a togliere, a fare un vuoto, allora ecco che forse Van Gogh parla attraverso il suo quadro. Ora, il gioco ha a che fare con tutto questo perché il gioco, per il solo fatto di entrarvi e poi di restarvi, richiede che ci si metta in gioco. In nessuna delle pratiche o delle esperienze del gioco risulta assente il fatto del mettersi in gioco, pena il fatto che non si entra nel gioco o, detto altrimenti, pena il fatto che non ci si diverta. Strano questo pensiero che il divertimento che traiamo dal gioco sia legato alla messa in gioco di sé, a questa prova su di sé.

Caillois enumera quattro tipi di gioco, l'*agon*, l'*alea*, la *mimicry*, l'*ilynx*.

L'*agon*, il gioco agonistico che a diversi livelli è presente in tutte le esperienze che implicano una gara, un'emulazione. L'*alea*, cioè il gioco

dell'evento del nostro stesso esistere in molti modi. La *mimicry*, cioè la nostra pulsione al travestimento, alla maschera, al gioco del volere essere un altro. Vi è qui un piacere che consiste nel fatto di spingerci sul bordo del rischio di diventare un altro. Alla base della *mimicry*, troviamo una serie di fenomeni di ordine socio-antropologico tra i quali per esempio la *trance*. Crediamo con i nostri carnevali, che però ci divertono ancora, di padroneggiare la *mimicry*: lo facciamo davvero? Infine, l'*ilynx*, il gioco della vertigine o estremo del quale elogio o condanna sono all'ordine del giorno. Elogio perché c'è un godimento del portarsi al limite, condanna perché l'esperienza del limite produce quel rischio che è l'evento catastrofico anche a livello individuale. Ciascuno dei quattro territori del gioco porta la prova su di sé, come se il gioco comunque avesse a che fare con l'abbandono dell'onnipotenza di quell'io che ciascuno pensa di essere. Se andiamo a leggere le patologie del gioco, per esempio le storie dei giocatori d'azzardo che hanno superato ogni limite, ci accorgiamo che tutte queste storie hanno in comune il fatto di riconoscere di aver desiderato tramite il gioco la propria onnipotenza.

Il giocatore compulsivo, che gioca la sua onnipotenza e con essa a volte la vita, lo fa essenzialmente per vincere sull'*alea*. Ma tutto ciò non ha nulla a che vedere col gioco del quale ho parlato. Il gioco che intendo è quello in cui ci si lascia giocare dal gioco, cioè quello che appunto scalfisce la nostra onnipotenza. Questa è la desoggettivazione di cui parlo e che è presente in tutte le categorie del gioco. Il nucleo dell'azzardo compare anche nel gioco più semplice. L'azzardo consiste nel fatto che attraverso il gioco è la soggettività ad essere sfidata. Nel gioco ci si espone e in questa esposizione che decomprime la nostra soggettività a vantaggio di un soggetto diverso, consiste quel che vi è di comune tanto nel gioco quanto nell'arte.

Questo potrebbe essere il vero elemento terapeutico dell'arte, con tutti i suoi rischi e le sue difficoltà. E non c'è produzione di possibile cura se non c'è la possibilità di abitare il rischio, un rischio che assomiglia molto a quel che nel suo intervento Massimo Donà chiamava il "mistero" e che io ho chiamato "mettersi a repentaglio" e che per un verso espone e per l'altro fa "crescere".

L'opera d'arte ha fornito da sempre una stimolante provocazione per la riflessione filosofica, molto probabilmente perché i motivi che hanno indotto la filosofia ad interrogarsi sulla singolare realtà dell'esperienza artistica sono stati dall'inizio quelli stessi che hanno chiamato il pensiero filosofico a farsi parola in-

torno all'essere del mondo. La meraviglia (il *thaumazein*), che per la prima volta giunge ad attrarre lo sguardo umano sullo spettacolo della natura (la *physis*), non è in fondo diverso dal *pathos* che accompagna la straordinaria apparizione dell'opera. Non sarà un caso se filosofia e arte hanno intessuto (e ritessuto) un appassionante dialogo che, al di là delle vicissitudini che le hanno viste spesso discutersi fino ad escludersi, perdura con una vivacità che oggi invade molteplici scene del pensiero e ne contamina il presunto statuto di verità. Ma, si tratta davvero di due orizzonti a confronto o il problema è semplicemente mal posto? Nel momento in cui le scene del pensiero si vengono definendo attraverso i modi che nel linguaggio si lasciano comprendere, il problema dell'arte potrebbe forse non esser più solo un argomento tra tanti della filosofia, ma presentarsi come il suo modo più proprio di essere. Se pure per altre vie ci si attarda ancora intorno alla questione di uno statuto filosofico dell'arte, pare sia proprio la filosofia ad assumere un volto sempre più estetico e alimentarsi di quel fare e quel sentire creativi che per molto tempo ha escluso le appartenessero. Sotto il segno della creatività estetica, la costruzione concettuale del pensiero dà l'impressione di indebolire il proprio tradizionale tratto categorico per divenire parola poetica, narrativa, minimalista del mondo. La portata del problema è notevole e ha come posta in gioco una discussione intorno alla dimensione dell'apparire come orizzonte dell'accadimento dell'essere, dentro il quale il fattore "linguaggio" con le sue retoriche e i suoi giochi, costituisce oggi una chiave di accesso imprescindibile. Prima dell'arte e del suo dialogo con la filosofia è il loro farsi parola che diviene argomento del

Sulla verità dell'illusione

*Riflessioni
in margine al Convegno*

FLAVIA CONTE

pensiero e questo farsi è pur sempre una modalità di quell'originario mostrarsi di tutto ciò che appare, nel semplice venire alla luce del suo essere. Un tema che richiede un'attenzione che va ben oltre i confini di un breve e occasionale articolo. La tentazione sarebbe di inoltrarsi, ma il discorso sente il richiamo di una paro-

la, quella della "cura" che accanto all'arte è evocata dall'occasione di un incontro, quello di un convegno che uno straordinario lavoro formativo e culturale della scuola, e in particolare di una classe liceale, ha saputo mettere in opera con l'apporto dei servizi psichiatrici della nostra città. *L'Arte come cura del Mondo* è infatti il titolo di un lavoro di ricerca che si interroga sulla fruizione dell'attività artistica e in generale dell'attitudine estetica nel campo dell'intervento terapeutico sul disagio psichico.

Ci si potrebbe chiedere quale sia il diritto della filosofia e in generale della prospettiva estetica contemporanea di intervenire attraverso la questione dell'arte nel merito della cura intesa come risanamento del disagio. Il disagio certamente esiste, ma il disagio che interessa alla filosofia è più macroscopicamente esistenziale e investe il nostro stesso modo di essere abitanti della terra oggi dominata interamente da una civiltà come quella della tecnica le cui innumerevoli ripercussioni sono sotto gli occhi di tutti. Tra queste, la più appariscente è l'esponenziale affermarsi del mondo come evento mediatico, dove il disagio cresce probabilmente perché nell'estensione planetaria dell'immagine mediatica, la nostra esistenza, la nostra comunicazione, il nostro parlarci, la nostra comunità, diventano una gigantesca spettacolarizzazione dove in gioco è la possibilità dell'essere (anche del nostro) di manifestarsi e di fiorire spontaneamente in tutta la sua varietà.

Il reale, ridotto ad evento mediatico generalizzato, produce non solo una spasmodica volontà di apparizione, ma anche e soprattutto quell'omologazione delle differenze e quella perdita delle esperienze singolari del mondo che sono tra l'altro alla base di ogni autentica relazione umana, linguistica, comunicativa, cioè in fondo

del nostro esserci possibile come individualità plurale e comunità. Sotto il segno della riflessione filosofica il quadro di una discussione sul significato terapeutico dell'arte dunque si allarga, ma fino ad un certo punto, perché esso concentra la sua attenzione sulla crucialità di ciò che ci sta più a cuore: l'irripetibilità originale della nostra vita e l'elaborazione del senso della nostra finitudine.

È inevitabile che la cura assuma qui una diversa valenza problematica, sebbene intrattenga un dialogo importante con la dimensione sollevata dalla clinica; al punto che entrambe le prospettive è bene che dialoghino, ma restino diverse e si alimentino sinergicamente del loro costante confronto.

Dentro il movimento di un linguaggio come quello filosofico, due mi sembrano i luoghi inaggrabili di una riflessione che si intrattiene con tutti questi discorsi: il primo è Nietzsche, l'altro è Heidegger.

È in effetti Nietzsche ad inaugurare la via contemporanea di una sempre più manifesta estetizzazione dell'esperienza del vivere e del pensare così caratteristica del nostro tempo e avvisarci che se, il "mondo vero" è nel frattempo "diventato favola", tutto ciò che la tradizione ha chiamato verità ha buon gioco a trasformarsi nella sua fantastica affabulazione.

Dopo Nietzsche la presunta verità del mondo si riversa interamente nell'intreccio della sua narrazione come luogo della sua esclusiva, leggibilità e interpretazione.

«Abbiamo tolto di mezzo il mondo vero: quale mondo ci è rimasto? forse quello apparente?... Ma no! col mondo vero abbiamo eliminato anche quello apparente!».

Il solo "reale" che può essere compreso è quello ospitato nel cuore stesso della sua creazione metaforica, poetica, letteraria, dato che solo lì ci è dato incontrarlo nel suo possibile volto.

La stessa figura dell'illusione come parvenza puramente sognata, perde con Nietzsche la sua doppiezza di replica fuorviante di un più autentico reale già dato, per aprirsi alla sua ludica leggerezza inventiva. Mentre il mondo creduto vero va in dissolvenza, autentica diventa solo l'illusione. *In ludus*: dentro il gioco illusorio la verità è capace di sopportare le sue stesse contraddizioni e nel movimento inafferrabile delle differenze anche la menzogna non solo ha la sua seria credibilità, ma appare necessaria al rilancio del gioco. Non è un caso che dopo Nietzsche lo stile narrativo della letteratura abbia invaso la scrittura filosofica rendendo ste-

reotipato il tradizionale argomentare della speculazione sulle "cose ultime" e sui fondanti "principi primi". Le eventuali "cose ultime" sono solo quelle metaforizzate dalla favola del mondo e dalla temporalità del racconto. Si comprende così perché solo dentro la narrazione un tema nel contemporaneo tanto discusso come l'esperienza vissuta del "Sé" appaia percorribile lungo una decifrazione testuale di frammenti che poco possono dirci di quella che ormai sempre più impropriamente chiamiamo "identità" del soggetto. E si comprende anche perché sotto il segno dell'esperienza ludica il linguaggio perda la solidificazione referenziale, modifichi la mera valenza comunicativa cui lo consegna l'esistenza ordinaria, per tradursi in esperienza autopoietica, dove la vita vera è quella di figurazioni capaci di ricapitolare ad ogni istante il nostro tempo perduto, per redimerlo da quel suo passare che appare a noi come «il peso più grande». È con Nietzsche che il linguaggio comincia a «staccare la sua ombra da terra» per librarsi in una leggerezza tutta nuova che si annuncia più seria del discorso filosofico.

Oltre Nietzsche, uno dei meriti della filosofia di Heidegger è stato quello di aver portato allo scoperto nel secolo appena trascorso una prospettiva del tutto inedita sull'opera d'arte e aver inaugurato, per questa via, una nuova costellazione di senso intorno alla più radicale esperienza del nostro stesso essere al mondo.

Parlare di "arte come cura del mondo" significa, dopo Heidegger, affidare un timbro del tutto inedito a queste parole e cominciare a comprendere che il reale cui esse alludono interrompe l'ovvietà di quel che si potrebbe credere, per introdurci nella dimensione, dagli incerti confini, di quel che si sarebbe dovuto pensare. E attraverso la questione dell'arte, Heidegger ci invita appunto a pensare diversamente il mondo e la nostra cura nell'abitarlo.

In particolare, dopo Heidegger è cambiata la portata filosofica della riflessione estetica che, da marginale capitolo nell'universo dei saperi, da ancella delle tradizionali categorie filosofiche (basti pensare alla collocazione che subisce a partire da Platone per arrivare alla prospettiva della "morte dell'arte" in Hegel), ha cominciato nel nostro tempo a conoscere un'originale centralità tanto da obbligarci ogni forma di esperienza culturale a ripensare il proprio statuto di verità. Oggi, in virtù di quel ripensamento, non solo arte e filosofia entrano sempre più in risonanza, ma la loro reciproca contami-

nazione investe tutte le altre scienze, al punto che l'estetica appare oggi un osservatorio privilegiato per tematizzare certi esiti della modernità, comprese alcune versioni dell'epistemologia più recente dove la questione del metodo della conoscenza e della sua affidabilità si pone entro l'ordine del preferibile, come un'opzione discrezionale, una scelta che, oltre che etica, non è estranea alla sensibilità del gusto dei ricercatori scientifici. Non è un caso che la nuova scena di pensiero inaugurata da Heidegger intorno all'arte investa proprio il tema della verità, e che la sua rilettura avvenga entro un'abissale esplorazione del senso dell'essere che conduce l'autore a mettere in gioco l'intera tradizione metafisica antica e moderna e con essa il nostro modo di concepire il sapere. Il problema dell'opera d'arte si innesta precisamente in questa rilettura divenendone anzi la chiave di volta.

Nel saggio *L'origine dell'opera d'arte*, del 1936, Heidegger mette a tema la figura dell'arte concentrando la sua attenzione sul senso dell'opera come origine che egli reinterpreta in funzione antiromantica, cioè a prescindere dalla creatività del genio o dalla fruizione come godimento estetico, avvalendosi piuttosto dell'accezione greca della verità come *a-létheia*, cioè manifestatività che esce dal suo nascondimento, come autoscoprimiento-rivelazione dell'essere nella *physis* che, dal suo non essere ancora apparsa, giunge alla presenza. L'essere non è, per Heidegger, la realtà del mondo conosciuto da sempre, ma è ciò che tende a rivelarsi uscendo dal suo nascondimento nella disvelatezza degli enti che appaiono: l'opera d'arte ne è una modalità, anzi, per Heidegger, la modalità nella quale viene alla luce la disvelatezza in quanto tale.

In questo senso essa si dà come autoschiudentesi apparizione dell'ente nella sua esemplarità, manifestandosi come vero e proprio accadimento della verità, dove la spontaneità della creazione emerge all'aperto, libera da ogni sotmissione alle intenzioni dell'artefice e da ogni dipendenza strumentale. L'opera d'arte è perciò «la messa in opera della verità» come

evento inaudito delle cose e del rapporto che l'uomo intrattiene con esse.

Nell'opera d'arte come la intende Heidegger, appare nettamente che il mondo che sgorga prodigiosamente dal suo stesso nascondimento non è più in funzione del soggetto e della sua vocazione tecnico-pragmatica, soprattutto non ne è l'effetto. La gratuità ingiustificabile che caratterizza l'opera come origine, mentre sottrae il mondo circostante alla sua ovvia oggettualità, smantella l'ipostasi di un soggetto artefice che, nel suo fare, decide del valore e del fine delle cose.

Di fronte all'opera e alla sua apparizione, l'uomo perde la sua costituzione di soggetto istitutore panottico di senso, perché è nell'opera che anzi il senso si autoistituisce in virtù del suo imprevedibile fiorire dal nulla. L'uomo può produrre l'opera solo se la lascia accadere, se si abbandona all'ospitalità dell'evento che essa porta alla luce, dove la creatività non gli appartiene più ma alla quale è piuttosto lui ad affidarsi nel suo essere, sia come artista che come fruitore.

L'accadimento creativo è allora un dono che apparendo chiama il mondo e le sue cose a raccolta, iniziando una prospettiva che, con la sua natalità imprevista, destituisce la presenza di ogni precondizione giustificatrice. Prima dell'opera, non solo non esiste l'artista (che appare piuttosto



Giuseppe Ragozzino,
*Tutto è inutile e triste
 come una birra senz'alcol.*
 Liceo «Leopardi - Majorana»

come ciò che si trova, egli stesso, richiesto dall'opera), ma non preesiste nemmeno il mondo come ambiente circostante dotato di significati. Non capiremmo nulla dell'arte se pensassimo che essa si stagli nel contesto di una realtà già data che ne fornisce gli strumenti e i materiali e ne indica il valore da trasfigurare in bellezza tramite un artefice, in vista di un godimento soggettivo. Al contrario, è a partire dall'opera che le cose, gli strumenti acquisiscono senso in quanto si collocano entro il mondo umano che è la stessa opera *ex nihilo* ad instaurare.

L'arte non ha per Heidegger una valenza riproduttiva bensì fondata: «Il tempio che sorge solenne apre un mondo e lo riconduce allo stesso tempo alla terra, che solo così si rivela come suolo natale. Non accade mai che gli uomini e gli animali, le piante e le cose sussistano e siano conosciuti dapprima come oggetti immutabili, per rappresentare soltanto in un secondo momento, e per caso, l'ambiente appropriato del tempio, che dal canto suo si aggiunge un bel giorno alla restante realtà. Ci avviciniamo piuttosto a ciò che è, soltanto se rovesciamo il nostro modo di pensare, posto che abbiamo occhi per vedere come tutto avvenga a rovescio... Nel suo stare eretto il tempio conferisce originariamente alle cose il loro volto e agli uomini la prospettiva su di sé».

Di fronte all'opera abbandoniamo così l'idea di un mondo come orizzonte abituale col quale abbiamo «sicuramente a che fare», a disposizione dei nostri bisogni e consumi, dove le cose nella loro presenza ci appaiono ovvie e indifferenti proprio perché da sempre familiari, e dunque espone alla loro illimitata riproducibilità tecnico-strumentale. Al mondo conosciuto l'arte oppone lo spaesante, il prodigioso, (Freud direbbe "il perturbante") nella misura in cui non se ne può dare ragione e perciò rimane senza perché. Lo sconvolgente, nell'esperienza artistica, non è solo il fatto che essa istituisca un mondo, ma il fatto che ciò avvenga senza presupposti.

«Ebbene – dice Heidegger – nell'opera lo straordinario è proprio questo, che essa, come

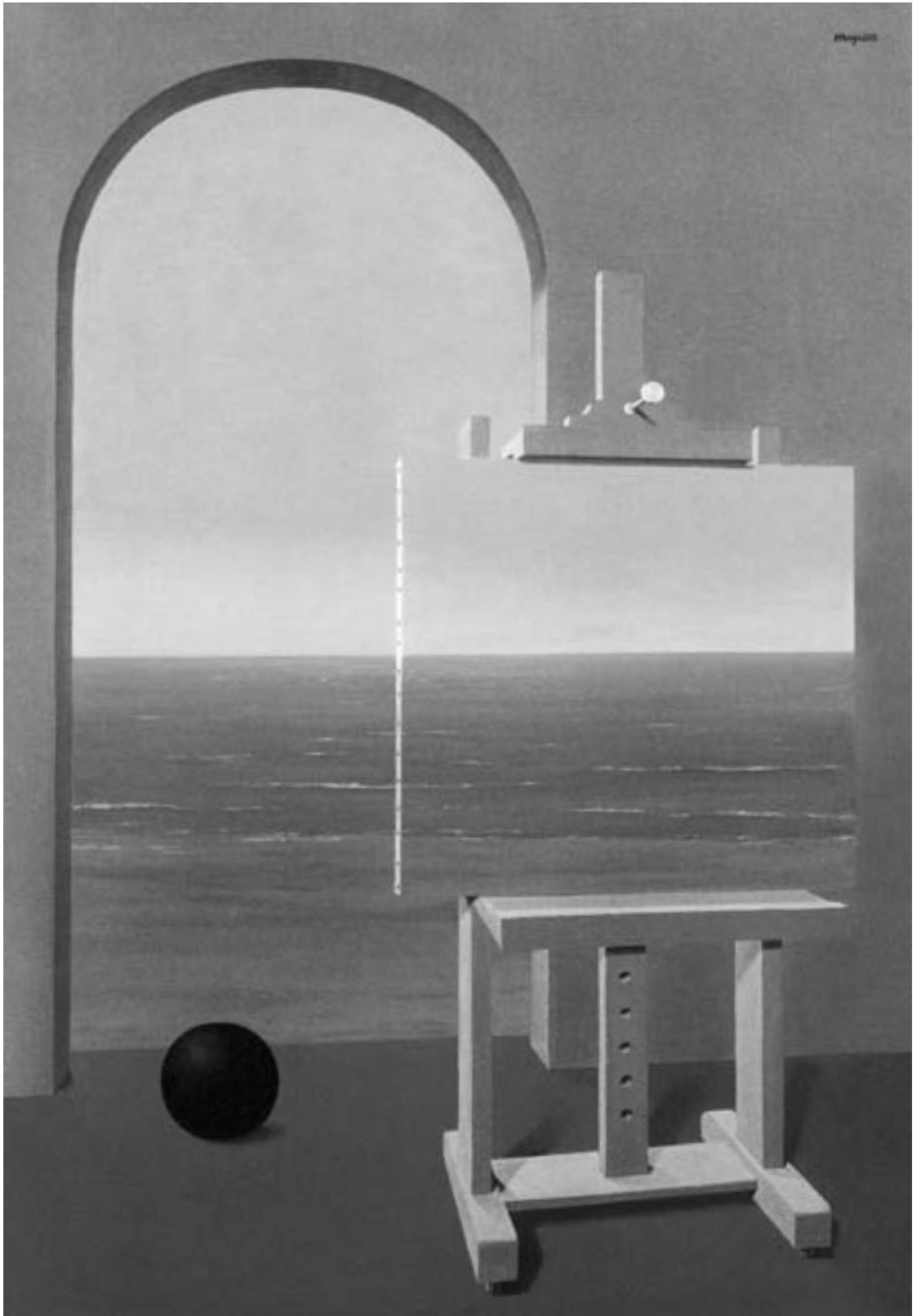
tale, è», e lo è in forza del suo non esser mai stata prima. L'abituale orizzonte delle nostre sicurezze viene smascherato e fatto vacillare nella sua presunzione di valere come vero. Per questo Nietzsche poteva dire che «il mondo vero è diventato favola». Ma la radicalità di Heidegger ci consente di comprendere l'originalità dello stesso Nietzsche. Quanto più la familiarità del mondo cresce, tanto più esso cade nell'indifferenza e si espone per questa via alla sua manipolabilità. Ma appunto, lo sconvolgente che l'arte instaura venendo alla luce estromette l'uomo dalla sicurezza della quotidianità, da ciò che è da lui conosciuto nella sua ordinaria presenza. Proprio la *sine cura* che proviamo verso il mondo presunto dato è quel che si pone agli antipodi della vita artistica e accompagna piuttosto quel tipo di esistenza, per Heidegger inautentica, che nel suo bisogno di ordinarietà, affida alla tecnica la sua sopravvivenza: per essa il più grande valore è proprio la sicurezza, quella dell'impiego incurante di mezzi in vista di scopi dentro un sistema di riproducibilità illimitata di tutto.

Perciò, solo se non è mai riproduzione l'arte è autentica cura del mondo. Perché solo come inizio prodigioso che sempre da capo si pone in contrasto con l'ordinario vedere le cose, è custodito l'essere degli enti nella determinatezza della loro inesauribile differenza; la *differenza*: questo è ciò che l'arte (come originariamente la *physis* per i Greci) tiene in serbo nel suo mistero e mira in fondo a custodire; per questo essa non può mai ridursi ad un intervento risanatore e restauratore di una verità da sempre posseduta.

La cura del mondo non è perciò la sua protezione da possibili sconvolgimenti del suo senso già dato; così come nell'esperienza del vivente la cura della malattia non è il ristabilirsi di una perduta salute nella mera negazione del disagio, ma la sua fruibilità esistenziale, nell'assunzione del suo rischio come incremento del vivere, come sua fioritura gratuita sempre esposta all'insuccesso e all'abisso del nulla. La vita come dono.

Se siamo costretti a bighellonare così a lungo nei corridoi,
nei labirinti della verità è perché vi è appunto qualcosa
che fa che non si arrivi mai.

JACQUES LACAN



La storia dell'evoluzione dell'uomo insegna che esso ha raggiunto un così alto e complesso livello tecnologico grazie allo sviluppo del potenziale creativo e all'elaborazione delle sue conoscenze.

Infatti, fin dai tempi più antichi, l'uomo ha trasmesso, attraverso immagini iconografiche, le sue esperienze, rielaborandole con fantasia, creatività ed intelligenza, permettendo alle generazioni successive di raccoglierne i frutti modificandoli ed arricchendoli secondo i propri bisogni. Anche il bambino, alla stregua dell'uomo primitivo, inizia molto presto ad esprimersi attraverso il disegno, che da *scarabocchio*, per lui comunque rappresentativo, si fa via via più strutturato, seguendo la sua età evolutiva. Il bambino ama il disegno in generale, ma in particolare ama disegnare liberamente, e attraverso il disegno libero egli esprime se stesso, acquista consapevolezza di sé e prende coscienza delle proprie possibilità. Disegnare corrisponde, sotto un certo punto di vista, a ripetere l'esplorazione di un luogo, a rivivere le proprie esperienze personali, quelle affettivamente per lui più coinvolgenti e significative. Egli rivela inoltre, anche attraverso l'uso del colore, la sua affettività, l'equilibrio e serenità interiori, la stima che ha di sé, la propria posizione e il grado di socialità raggiunto. Attraverso il disegno il bambino può esprimere anche il proprio disagio, le difficoltà relazionali e le insicurezze. Data l'importan-

L'arte, base del sapere

ANNA MARIA DEL PUP
E ANGELA GROVA

za dell'espressione artistica nelle sue manifestazioni quali l'immagine, il suono, il movimento, la poesia, la recitazione... la Scuola Elementare deve partire proprio da essa e favorire lo sviluppo generale della personalità e anteporlo all'apprendimento di abilità specifiche.

Ciò significa conoscere e rispettare i ritmi di crescita del bambino e predisporre un ambiente ricco di stimoli di varia natura, dove i bambini possono trovare alimento per l'azione e quindi per lo sviluppo intellettuale. La scuola è un luogo privilegiato in cui favorire l'iniziativa, l'autodeterminazione, la responsabilità personale di ogni alunno in un clima sociale positivo. In tale ambiente educativo il bambino matura la propria capacità di esplorare e di riflettere, di progettare e di agire, di verificare ed eventualmente modificare. L'acquisizione di alcune abilità specifiche, come l'utilizzo delle attrezzature informatiche, viene in seguito e

ha l'obiettivo di favorire lo sviluppo della capacità di collegare i contenuti delle varie discipline (ad esempio la costruzione di un ipertesto che abbia come punto di partenza una mappa concettuale). L'uso del computer dunque non solo come abilità tecnica, ma mezzo motivante che agevola l'apprendimento, stimola l'elasticità mentale, quindi il pensiero divergente e la creatività. Lo sviluppo del pensiero creativo e la sua concretizzazione deve essere prerogativa, a livello di scuola elementare, di ogni ambito disciplinare: dalla creatività nel gioco all'invenzione di storie fantastiche, da una semplice sperimentazione scientifica alla soluzione di un problema, a un percorso storico che dal passato si proietti al futuro...

Ma nonostante nei Programmi del 1985 si definisca che «La Scuola Elementare promuove l'acquisizione di tutti i fondamentali tipi di linguaggio», in realtà ci si preoccupa più di allentare l'aula informatica trascurando il laboratorio artistico o lo spazio per la produzione/ascolto di musica dove il bambino può muoversi in maniera libera e completa; si forma l'insegnante all'uso del computer piuttosto che a saper destreggiarsi con apparecchiature per la produzione e registrazione di suoni o la predisposizione di materiali e strumenti per l'espressione grafica e plastica o sulle tecniche della drammatizzazione. Consocio di questa esigenza e anche per aprire la scuola alla realtà so-

Nella pagina precedente:
René Magritte (1898-1967),
La condizione umana (1935).
Collezione privata.

ziale locale, l'insegnante elementare si attiva con ciò che il territorio offre: collaborazioni con altre scuole, progetti con associazioni ambientaliste e culturali in genere, percorsi propedeutici di musica e sport... E qui entra in gioco la formazione degli insegnanti, ai quali si richiedono sempre più competenze culturali e professionali acquisite attraverso un percorso formativo iniziale e uno in itinere. Se riguardo al primo è già diventato requisito indispensabile la preparazione universitaria, per la formazione in servizio risultano ancora prevalenti le forme tradizionali di corso-conferenza, tenute da relatori-esperti, una specie di vetrina delle ultime novità teoriche alle quali segue un dibattito produttivo ma limitato, e non sempre quanto è stato presentato e proposto ha una ricaduta nella pratica dell'insegnamento e nel miglioramento della didattica. Oggi che i bambini sono abituati a intrattenimenti con tecnologie elettrizzanti come i videogiochi, i siti internet, i film d'avventura e si spostano con le famiglie con maggior frequenza, l'insegnante avverte sempre più la necessità di aggiornare i propri metodi di insegnamento, partendo dagli "stili" di apprendimento dei suoi alunni e dalle loro motivazioni, per stimolare la curiosità, l'atteggiamento positivo verso la conoscenza e rendere più dinamico l'apprendimento, in modo che la scuola di base sia vissuta come una esperienza di vita e di crescita personale e sociale. L'insegnante è un professionista che ha imparato a lavorare in team, si è specializzato nei diversi ambiti disciplinari e, attraverso la progettazione curricolare, è diventato protagonista creativo e dinamico. Da qui

un fiorire di esperienze e progetti che vanno fatti circolare per superare l'individualismo, avviare il confronto e lo scambio di esperienze e di materiali che possono essere riproposti in altri contesti, che promuovono l'arricchimento di tutti i docenti ed entrano a far parte dei saperi della scuola.

Quindi si va delineando una formazione in gruppi di ricerca e di auto-formazione, dove il ricorso alla rete telematica può dare un considerevole e stimolante contributo.

In ultima analisi, la scuola elementare non deve essere nozionistica, ma promotrice di apprendimenti; è quindi compito dell'insegnante proporre attività che abbiano corrispondenza con i bisogni reali del bam-

bino, mettere in relazione le discipline con il suo vissuto, in modo che egli possa confrontarsi con la realtà di tutti i giorni ed esprimersi anche attraverso l'affettività e le emozioni. Solo se il bambino sta bene con se stesso e con gli altri in un clima positivo, si apre alla conoscenza e si mette in gioco con entusiasmo e la vita scolastica sarà più felice e produttiva.

Per concludere, si auspica che in ogni scuola, accanto alla biblioteca scolastica e all'aula multimediale, sorgano presto laboratori in cui sperimentare, spazi per la musica, l'espressione artistica e il libero movimento... per non ritrovarsi a "battere il tempo" o a creare mondi fantastici sempre e solo seduti tra i banchi di scuola.

Sulle ali della fantasia

A CURA DI ANNA MARIA DEL PUP,
ANGELA GROVA E SABINA PERFETTO

I disegni pubblicati nelle pagine seguenti, sono stati eseguiti dagli alunni della classe Seconda A della Scuola Elementare «Duca D'Aosta» di Cordenons (Pordenone) e si riferiscono a momenti diversi di at-

tività didattica interdisciplinare, in cui i bambini hanno espresso la loro creatività. Questo il titolo del tema eseguito: *Pensieri ed emozioni mentre disegno: con la fantasia creo il mondo del futuro.*



JESSICA BERGAMO Io disegno più volentieri quando sono triste, perché i disegni, quando sono finiti, mi allegrano.

NICOLA PIGNAT
Mi piace disegnare a scuola vicino ad un mio amico. Preferisco i colori scuri perché mi fanno pensare ai colori maschili e per me sono i migliori; quando disegno mi sento concentrato perché mi fermo a pensare cosa aggiungere.



ALEGRA CIOCCA Io disegno più volentieri a casa da sola nella mia cameretta perché mi sento più libera di pensare; di solito uso tutti i colori perché mi piace fare le sfumature.



ALESSIA TOMASELLA Disegno più volentieri con mia sorella Chiara perché noi abbiamo tanti libri da ricopiare. Preferisco usare il giallo perché mi ricorda l'Autunno e le foglie gialle.



GIULIA STOPPA Mi piacciono molto i colori secondari perché ci sono quasi tutti i colori e mi piace anche il bianco perché schiarisce. Quando disegno mi sembra di volare.



EDOARDO DORIGO A me piace molto disegnare perché mi sento libero nella mente, soprattutto dalle cattiverie del telegiornale; disegno più volentieri quando sono solo nel silenzio.



RICCARDO RODARO Mentre disegni ti senti bene ed esprimi le cose che hai in mente. Mi piace disegnare la mattina e la sera, perché l'aria sicura della mattina mi dà ispirazione e la sera fa pensare.



SABRINA ROSOLEN I disegni che faccio li regalo alla mamma e al papà e allora mentre disegno sono emozionata. A casa insegno ai miei fratellini a disegnare.



FABIO POLESEL Io sono un appassionato di animali e quindi posso fare il loro ritratto, infatti il colore che preferisco è il marrone perché mi ricorda un cane. Quando disegno mi sento tranquillo perché in quel momento non ho pensieri per la testa.



ELENA PUPPI È bello disegnare, perché posso esprimere i miei desideri. Quando disegno in compagnia sono felice perché mi sento vicino a qualcuno, se disegno da sola sono triste perché mi sento sola.



ANTONINO TRAMONTANA Io disegno poche volte volentieri, perché non sono bravo. Quando disegno sto bene, non tanto ma un po' sì.



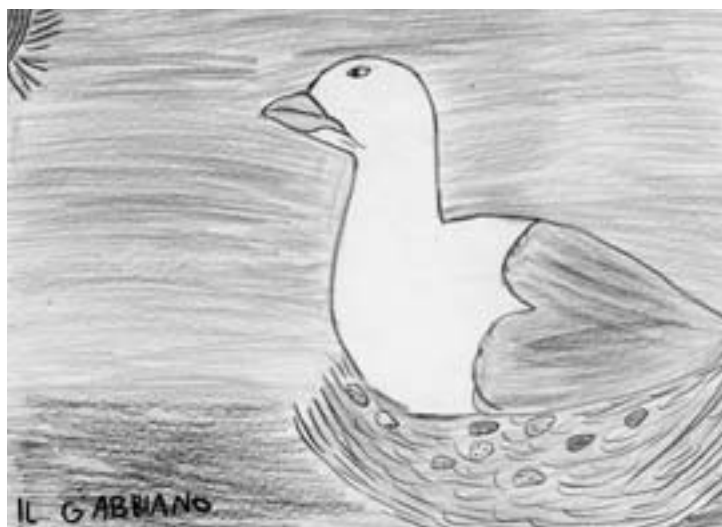
VALENTINA VIVIAN Mi piace disegnare ascoltando la radio perché mi dà un senso ritmico. Quando disegno uso tutti i colori, così posso fare tante sfumature.

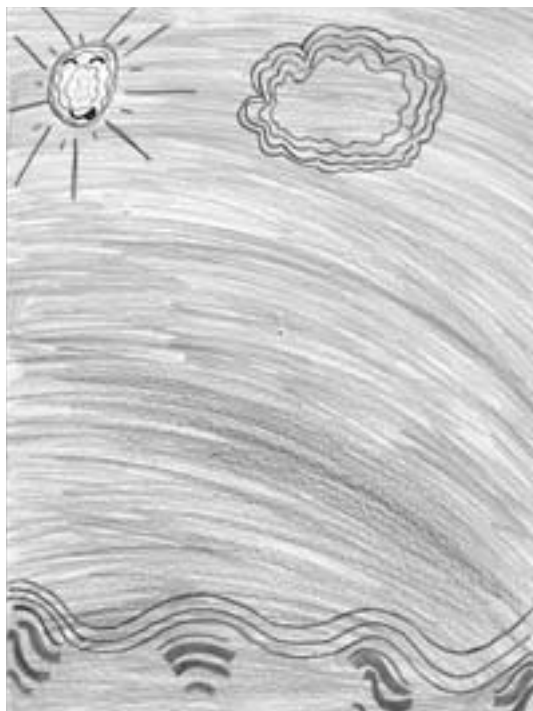
MARCO BATTISACCO A me piacciono i colori caldi perché mi ricordano il deserto e a me piace il deserto con le piramidi.



ELISA MARTINUZZI Io disegno più volentieri a scuola "in immagine"; mi piace disegnare gli animali perché mentre li disegno mi sembra di giocare con loro.

ROBERTO MORET Io ho molta fantasia e mi piace disegnare gli uccelli perché hanno bei colori. I colori mi piacciono tutti tranne il blu e il nero perché sono scuri.





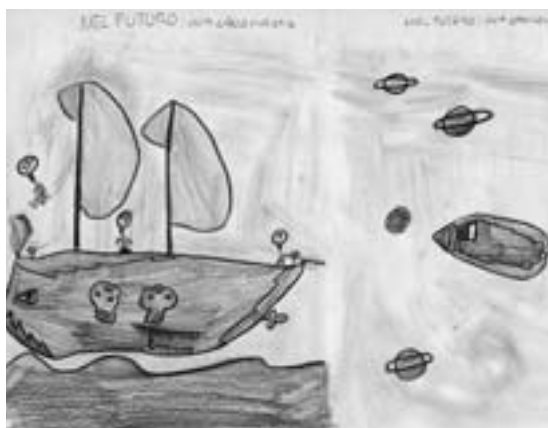
MARTA ANDREATTA A me piace tanto colorare; mi piace l'azzurro perché mi ricorda i cieli e i mari.



GIORGIA DEL PUP Io voglio riempire la mia cameretta di disegni. Disegno più volentieri in salotto perché posso ascoltare la musica e la TV col mio papà.



MANUELA SERRA Quando disegno mi sento bene perché è molto bello disegnare.



LUCA DE PIERO Quando disegno mi sento felice perché sto in compagnia dei miei amici.



GENNY DALLA TORRE Quando disegno mi sento libera e allegra, felice e contenta.

L'esperienza estetica primaria

STEFANO FREGONESE

L'interpretazione e lo sviluppo del concetto di sublimazione offerto da Melanie Klein parte dalle considerazioni di Freud contenute in *L'Io e l'Es* (1923), ove si parla dell'energia dell'Io come di una energia desessualizzata e sublimata capace di essere spostata su attività non sessuali pur mantenendosi «fedele all'intenzione fondamentale dell'Eros, che è quella di unire e legare»: Klein vede nella sublimazione la tendenza a riparare e ripristinare l'oggetto buono frantumato dalle pulsioni distruttive.

Nella pratica clinica psicoanalitica e nell'osservazione del neonato, ci si trova coinvolti quotidianamente in situazioni violentemente distruttive e in stati mentali in cui l'integrità del pensiero viene attaccata e perduta o non è ancora stabilita. Sia che vi siano coinvolti bambini nei primi giorni di vita sia individui ormai cresciuti, l'impatto con l'esperienza del venir meno delle funzioni mentali genera profondi stati di angoscia e impone un faticoso lavoro riparativo. Alla pari, assistere all'emergere della vita psichica e allo sviluppo della capacità di condividere in modo creativo i suoi prodotti da parte di un bambino o di un paziente appaga e arricchisce, costituisce un nutrimento della speranza e un enzima dell'angoscia.

Nell'esplorazione della natura dell'esperienza estetica e della creatività, e della loro origine, ho tenuto conto di due premesse: da un lato la neurobiologia ha prodotto prove evi-

«... lo sforzo per eliminare lo stato di disintegrazione al quale l'oggetto è stato ridotto presuppone la necessità di renderlo bello e perfetto» (M. KLEIN, *Contribution to psycho-analysis*, 1921-45).



Disegno di Franco Galanti.

denti, esaminando il rapporto tra cervello, emozioni ed esperienza estetica, «che ogni tipo di comportamento motorio, emozionale o mentale è collegato al funzionamento di strutture cerebrali» (Maffei e Fiorentini, *Arte e Cervello*, 1995); dall'altro la psicoanalisi ha ipotizzato che è vero anche il contrario, che attività percettiva e attività psichica originano nello stesso momento; da cui consegue che ogni sensazione corporea viene esperita mentalmente come una re-

lazione con un oggetto cui vengono attribuite delle qualità (Susan Isaacs, *The nature and function of phantasy*, 1948): per esempio, il suono della voce della madre viene percepito dal bambino come un oggetto che ora c'è ora non c'è (Suzanne Maiello, *The sound-object: a hypothesis about prenatal auditory experience and memory*, 1995). La luce può essere percepita attraverso una sensazione corporea cui si accompagna una rappresentazione mentale: qualcosa che avvolge o aderisce o qualcosa che tiene. L'esperienza olfattiva può accompagnarsi a fantasie di intrusione o di inglobamento, etc etc. Inizialmente il bambino ha il compito di integrare percezioni diverse mettendole in relazione tra loro e con l'oggetto. Fenomeni sinestesici sono altresì segnalati come prevalenti in momenti precoci della vita, come modalità primitive di funzionamento mentale inconscio.

L'organizzazione inconscia delle differenti percezioni sensoriali in "predisposizioni", cui corrisponda una struttura mentale, è stata studiata sperimentalmente da D.N. Uznadze e dai suoi continuatori presso l'Istituto di Psicologia dell'Accademia delle Scienze Georgiana di Tbilissi nella prima metà del secolo scorso. Questo ricercatore sperimentale, sulla cui opera scrissi la mia tesi di laurea, rimase a lungo sconosciuto in Occidente. Egli dimostrò come il processo di percezione critica produca nell'individuo una sostanziale

modificazione dello stesso; egli descrisse tale modificazione come il processo di trasferimento dell'oggetto esterno all'interno di sé. Egli dimostrò sperimentalmente che lo stimolo non agisce mai in un campo neutro ma sull'essere vivente come portatore di bisogni determinati di momento in momento. Egli parla della «predisposizione» (*ustanovka*) alla percezione come di una emozione inconscia.

Seppur appartenendo ad un contesto assai diverso dalla clinica psicoanalitica, il contributo di questo psicologo sperimentale può essere ritenuto interessante per due motivi: primo perché i suoi studi presuppongono una attività mentale inconscia strettamente legata a quella percettiva in contrasto con la riflessologia pavloviana che costituiva dogma nell'ambiente scientifico sovietico dell'epoca; secondo perché egli cercava in laboratorio ciò che Freud e Klein andavano osservando nel contesto clinico. Freud (1915) definì *Urphantasi* i contenuti psichici inconsci, fantasmi originari primitivi ed inconsci comuni a tutti gli esseri umani: essi sono *la scena primaria, il fantasma della seduzione e il fantasma di castrazione*; si tratta delle parti componenti il complesso di Edipo. Freud in seguito farà riferimento anche ad altri fantasmi riguardanti *il ventre della madre e la permanenza e i vissuti in esso*. Melanie Klein, attraverso i concetti di scissione e identificazione e proiezione, descrisse in termini astratti le modalità primarie di funzionamento psichico ovvero l'essenza delle fantasie inconse primarie (Melanie Klein, *Notes on some Schizoid Mechanism*, 1948). Da allora noi consideriamo la fantasia inconscia co-



Berthe Morisot (1841-1895), *Le berceau* (1872). Parigi - Museo d'Orsay.

me il contenuto primario di processi mentali inconsci, la struttura attorno alla quale si organizza il pensiero nelle sue forme via via più complesse di *rappresentazione concreta, rappresentazione ideografica inconscia e rappresentazione verbale conscia* – per utilizzare il modello di Roger Money-Kyrle (*Cognitive Development*, 1978). Perché ci siamo dotati di tutti questi strumenti concettuali? Vorremmo capire se l'esperienza estetica e le capacità che sottendono al processo creativo siano elementi fondamentali per la vita mentale. In questo caso potremmo ben condividere l'idea dell'*Arte co-*

me cura del Mondo, sia del mondo interno (psichico) sia di quello esterno (sociale).

È Winnicott, allievo di Melanie Klein, che descrive il neonato in un primitivo stato di non integrazione e suggerisce che lo stato di non integrazione primario fornisce una base per i successivi stati regressivi di disintegrazione della personalità. Questi stati sono il risultato di un fallimento del processo di integrazione primaria al cui successo debbono concorrere due set di esperienza: *la care del neonato che viene tenuto caldo, massaggiato, pulito, coccolato e al quale viene attribuito un nome e una individualità,*

a cui si parla etc, e la sua «acuta esperienza istintuale che tende a tenere insieme la personalità fin dall'inizio» (Donald Winnicott, *Primitive Emotional Development*, 1945). Altri autori, da Esther Bick a Didier Anzieu fino a Suzanne Maiello, hanno condiviso l'idea che l'esperienza di integrazione della personalità, il tentativo di tenere insieme parti del sé, sia correlata alla esperienza percettiva. Il bambino ha bisogno di mettere insieme funzionalità diverse; ne va della sua sopravvivenza: per esempio egli deve mettere insieme la capacità di succhiare e di deglutire con quella di respirare. Non è una cosa scontata. Lo vediamo nei neonati prematuri. Quando, attorno alla trentacinquesima-trentasettesima settimana di età gestazionale, il bambino riesce a mettere insieme questi due riflessi la madre può incominciare a vederlo sotto una luce diversa, ne riconosce le competenze e gli attribuisce più facilmente emozioni e desideri ma soprattutto può ora più facilmente prenderlo in braccio e, nei casi più fortunati, offrirgli il seno. Il bambino vive una emozione intensa.

Da un lato abbiamo dunque il processo di integrazione, inteso sia nel suo aspetto sensoriale, il raggrupparsi di impulsi e sensazioni, sia in quello psicologico, il raccogliersi del Sé. Supponiamo che sia nel concorrere dell'acuta esperienza istintuale della ricerca di un oggetto che contiene e dell'incontro con un genitore capace di cure appropriate e amorevoli che si gioca la possibilità di una esperienza estetica primaria nel senso in cui la descrive Donald Meltzer in *The Apprehension of Beauty* (1988).

Maffei, neurobiologo, descrive, schematizzando, l'esperien-

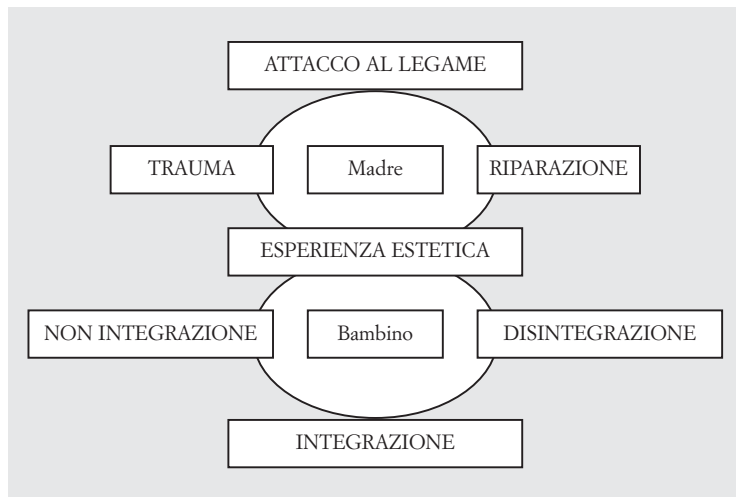
za artistica in due stadi: il primo caratterizzato da eccitazione e desiderio di esperire l'oggetto artistico, legati all'attivazione di centri nell'ipotalamo laterale e del lobo limbico, il secondo caratterizzato da uno stato di grazia, di quiete spirituale legato alla produzione di endorfine, che Maffei definisce «piacere estetico». Si potrebbe trovare una corrispondenza con la descrizione fatta da Winnicott (1945) dell'alternarsi di stati di non integrazione, integrazione e disintegrazione, all'origine della vita psichica. Per Winnicott gli «stati di non integrazione» non sono pervasi da angoscia come gli stati di disintegrazione ma hanno a che fare con «l'essere calmo, tranquillo, rilassato sentendosi tutt'uno con persone e cose, quando intorno non c'è eccitamento... un sacco di cose che si separano, il cielo visto attraverso gli alberi, qualcosa che ha a che fare con gli occhi della mamma, tutto va dentro e fuori pieno di stupore». Una qualche mancanza di bisogno di integrazione.

Si tratta di una condizione diversa da quella in cui si trova Carolina, una bambina nata prematura alla trentunesima settimana di gestazione e osservata alla trentottesima settimana nella culla termica del reparto di Patologia neonatale: «Carolina dorme supina; è calma. Viene poi mossa da un tremito. Tende la gamba sinistra mentre il viso si contrae in una smorfia. Il colore del viso si fa scuro. Carolina muove le braccia disordinatamente come annaspando. Ora alza entrambe le gambe che si tendono all'improvviso al pari delle braccia: sembra che stia cadendo nel vuoto; poi apre la bocca e stringendo gli occhi piange. La mamma infila le mani negli

oblò della culla termica e raccoglie Carolina dentro di esse; le parla dolcemente chiedendo cosa le succede e se le fa male il pancino. Carolina si calma» (Stefano Fregonese, *Osservazione presso un Reparto di Terapia Intensiva Neonatale*, 2001). La madre corre in soccorso della bambina che sembra aver perduto la capacità di tenersi insieme, la capacità di integrare percezioni diverse che provengono dall'interno o dall'esterno, la capacità di coordinare il bisogno di ossigenazione con la capacità di respirare, di mantenere l'omeostasi biologica. La madre con il suo gesto fornisce alla bambina la necessaria percezione di contenimento *fisico* attraverso le mani che la raccolgono, *mentale* attraverso l'introduzione della presenza sonora che la bambina è in grado di riconoscere, *affettivo* attraverso l'intonazione della voce, *simbolico* attraverso il tentativo di dare un senso al disordine in cui versa la bambina.

Io penso che la disintegrazione del senso di sé che possiamo osservare in Carolina abbia comunque una valenza positiva nel sollecitare una risposta nella madre; benché sia propenso a intenderla come una manifestazione dell'istinto di morte e della capacità distruttiva insita nel bambino, credo che la disintegrazione costituisca un necessario momento nel continuo alternarsi con stati di integrazione e di non integrazione e che acquisti un valore negativo qualora reiteratamente non venga offerta al bambino l'esperienza di contenimento psichico.

Tale esperienza costituisce la base su cui si sviluppa successivamente il processo creativo inteso, innanzitutto, come processo riparativo di un oggetto danneggiato. L'oggetto dan-



neggiato è dunque innanzitutto quell'oggetto *percettivo* (sonoro, tattile etc.) che svolge funzioni di contenimento e di integrazione. Si compone di diverse qualità che vanno completandosi fino a raggiungere la forma di oggetto totale, l'oggetto materno cui il bambino tende e con il quale è in continua relazione. A questo livello le pulsioni distruttive sono più facilmente osservabili. Nella relazione, madre e bambino si incontrano e si perdono. Bion formulò la famosa equazione oggetto assente = persecutore presente che ci è d'aiuto a capire come l'assenza della madre metta il bambino di fronte alla necessità di fronteggiare un oggetto psichico ostile. Quando sarà più grande, il bambino sarà in grado di dare una forma a questo oggetto ostile – il mostro – capace non solo di alterare le capacità di pensiero ma anche le funzioni percettive, fino, nei casi più gravi, a disintegrare la percezione di sé.

Dunque l'oggetto danneggiato è l'oggetto portatore della capacità di unire e legare, in termini kleiniani l'oggetto combinato, la coppia genitoriale interna feconda e capace di ge-

nerare vita affettiva e di dare un senso alla vita.

Una componente determinante del prevalere di stati di disintegrazione nei neonati prematuri, oltre alla incapacità di far fronte all'angoscia, sembra essere l'esposizione al dolore fisico. Fino ad una decina di anni fa era prevalente l'idea che neonati gravemente prematuri non percepissero il dolore. L'osservazione focalizzata sui parametri di attivazione di particolari amino-acidi eccitatori ha permesso di accertare che anche a quell'età il bambino è estremamente sensibile al dolore (cfr. Anand & Scalzo, 2000). Studi longitudinali hanno evidenziato correlazioni tra l'esposizione al dolore nel periodo perinatale e comportamenti devianti o aggressivi in adolescenza, e una inquietante incidenza di suicidi commessi da adulti che avevano subito traumi alla nascita o interventi invasivi e dolorosi (Jacobson et al., 1987). Questi bambini, che le vicende perinatali hanno gravemente privato dell'esperienza del piacere estetico, del godimento della bellezza di un oggetto materno capace sia di cure sufficientemente buone sia di cogliere recipro-

camente la bellezza del proprio bambino, risultano in seguito doppiamente deprivati dal prevalere di un sentimento difensivo di ostilità alla relazione. Il bambino sembra intrappolato in una oscillazione viziosa tra stati di integrazione e disintegrazione ove anche i momenti di integrazione sembrano finalizzati alla successiva eccitata distruttività. Ciò che viene a mancare è il passaggio attraverso lo stato di non integrazione che segue all'abbandono tra le braccia di un oggetto capace di contenimento e di dare un senso affettivo all'esperienza vissuta. Per giungere ad essere in grado di ciò, la madre del bambino prematuro dovrà essere passata attraverso il trauma della prematura recisione del legame biologico; attraverso la rabbia nei confronti di un bambino che con la sua prematurità e fragilità ha messo a dura prova la propria capacità di generare e di tollerare l'angoscia di morte; di un bambino che si sottrae ora alla relazione o che non restituisce al genitore dei segnali incoraggianti la speranza, che non corrisponde infine al bambino immaginario che è cresciuto nella mente del genitore durante la gravidanza; la madre dovrà essere passata attraverso il risentimento e l'odio, per andare piano piano a ricostruire (riparare) il legame con il figlio e il proprio oggetto interno creativo. Solo a questo punto la madre potrà incontrare il bambino che, nell'alternarsi di stati di integrazione, non integrazione e disintegrazione si troverà ora tra le sue braccia e che, fissando il proprio sguardo negli occhi della madre, si potrà dolcemente perdere nel caleidoscopio dell'iride materna.

Dalla nuda vita alla cura del vivente

Considerazioni a partire da Immunitas di Roberto Esposito

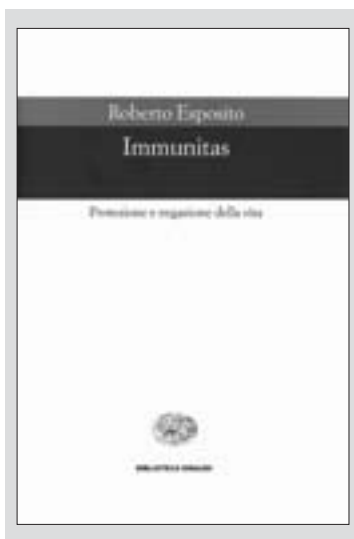
GIANNI POLIZZI

Ormai da diversi anni – per effetto di una rivoluzione politica (la caduta del comunismo) e, forse ancor più, per effetto di una pervasiva rivoluzione tecnologica – viviamo una sorta di azzeramento culturale in cui varie tradizioni di pensiero, specie politico, appaiono sbiadite e incapaci di interpretare la realtà in atto.

Ciò ha indotto alcuni studiosi a parlare di «fine della politica» o, almeno, di quella politica che aveva caratterizzato la «prima modernità» (Beck).

Mi pare, invece, orientata in una direzione diversa la linea di ricerca che segue Roberto Esposito nel suo ultimo lavoro, *Immunitas* (Einaudi, 2002), in cui riprende e sviluppa i temi del suo precedente, e molto noto, *Communitas* (Einaudi, 1998). Esposito sembra collocare la crisi attuale piuttosto in linea di continuità con la modernità e con la sua più tipica tendenza: quella di cancellare le forme sociali prodotte dall'esperienza storica, per ricrearne poi di nuove (e più sicure) secondo la propria logica sperimentale.

L'autore considera inoltre le preoccupazioni di tipo securitario, di cui è permeata l'odierna sensibilità politica, come manifestazioni di quel «paradigma immunitario» moderno, la cui rilevanza filosofico-politica è merito della sua ricerca aver sottolineato e valorizzato. *Immunitas* – che si avvale anche di un fecondo dialogo con scienze come la biomedicina e l'immunologia – si apre con



un'indagine sul *nesso tra comunità e immunità*, nei suoi aspetti più originari e nelle successive trasformazioni, soprattutto moderne.

La comunità, come ci viene ricordato sulla scorta dell'etimologia, si fonda su un obbligo vicendevole tra i membri che la compongono. Ma tale reciproca donazione (*cum-munus*) si accompagna fin dall'inizio con l'esistenza di particolari figure liminari che, pur essendo escluse dall'obbligazione (e quindi in una condizione di «immunità»), svolgono una funzione protettiva nei confronti della comunità stessa. Ciò avviene perché esse posseggono capacità di mediazione (e di profilassi) nel rapporto con il sacro, cioè con le potenze naturali demoniche che sovrastano la vita umana, di cui ricercano la benevolenza e attenuano l'ostilità attraverso pratiche magico-sacrificali. Ta-

li figure, che hanno un potere salvifico, possono però trasformarsi in vittime del sacrificio, qualora si riveli inadeguata la loro capacità di mettere a contatto il mondo umano e il mondo demonico e di immunizzare dai rischi che quel contatto comporta.

Una traccia di questa particolare, antica, connessione *comunità-immunità* permane, secondo Esposito, nella figura del *katéchon*, evocata da Paolo nella *Seconda Lettera ai Tessalonicesi*.

Essa, in quanto potenza in grado di arrestare l'avvento del male, è senz'altro al centro della sacralizzazione del potere politico in epoca cristiana e rivive nella funzione della sovranità assoluta moderna, chiamata a unificare in una sola persona, fisica e istituzionale, l'intero corpo sociale, impedendone la frammentazione. Certo, rispetto alla comunità organica del passato, il sovrano moderno rappresenta un'unità artificiale, cioè *prende il posto* di una comunità che è ormai assente e tuttavia, proprio per questo, può concentrare su di sé la violenza interna al corpo sociale «trasformandola da violenza comune in violenza che immunizza la comunità». Tale potere sovrano, dotato di violenza sacrificale, resta esposto esso stesso al rischio di essere distrutto, ancora una volta al posto della comunità, come mostrano le esecuzioni sacrificali nel corso delle rivoluzioni politiche moderne ma anche fenomeni simbolico-politici



La tomba di Qin Shi Huangdi, primo imperatore della Cina.

più recenti. (Si veda, su questo, il lavoro di S. Luzzatto, *Il corpo del Duce*.)

C'è un fondo arcaico nel Moderno, che lo accompagna come un passato rimosso ma non cancellato, e tuttavia esso è prima di tutto il tempo della cesura, della scissione.

La comunità vi appare infatti minacciata piuttosto che da forze demoniche esterne, sempre più desacralizzate, dalla distruttività innata delle pulsioni umane; per questo la conservazione e l'espansione della vita richiedono forme universali di disciplinamento, di limitazione rigorosa del comportamento sociale. Nel Moderno si fa strada l'idea che è necessario difendere la società attraverso procedimenti artificiali che riproducano il male in forma controllata, regolata, esattamente come prescrive la pratica dell'immunizzazione medica.

E il male che minaccia la comunità, il suo "rischio entropico", è quello connaturato al modo stesso in cui le relazioni sociali si sviluppano. Per questo, come scrive Esposito, «la vita deve produrre dal proprio interno una forza che ne inibisca lo sviluppo spontaneo: per conservarsi essa deve autotrascendersi, oggettivarsi in for-

me diverse da quelle in cui si è data o continuerebbe a darsi spontaneamente».

Tale processo, specificamente moderno, di immunizzazione della comunità (da se stessa) risalta nitidamente dalla rilettura di alcuni grandi pensatori del Novecento.

In Simone Weil assume la forma dello "sradicamento" dalla "legge comune" e del conseguente passaggio alla socialità mediata dal Diritto. Quest'ultimo, in quanto ispirato alla logica della negoziazione, del contratto, si presenta come l'esatto rovesciamento del legame fondato sull'obbligazione reciproca. Nell'avvento del Diritto, secondo la Weil, opera sempre la forza, l'imposizione violenta. Il contrasto di principio che oppone la nozione di diritto, *che riguarda sempre la parte*, a quella di comunità fa sì che solo nell'orizzonte di quest'ultima sia declinabile la Giustizia, come eguaglianza nella relazione *tra tutte le parti*, nessuna esclusa.

Esposito si sofferma sul modo in cui la stessa opposizione di Diritto e Giustizia viene indagata da W. Benjamin. Il Diritto, rivolto a conservare la vita nella sua pura materialità, appare destinato a rimanere lon-

tano da "forme di vita giuste": così come l'"ambito della nuda vita" è opposto all'"ambito del vivente".

Particolare interesse riveste, infine, il confronto con il pensiero di N. Luhmann, l'autore che descrive la modernità nel suo compimento teleologico, quando la comunità sembra definitivamente e felicemente liberata da ogni perturbazione esterna. Ciò può avvenire perché, come scrive Luhmann, «dal punto di vista sistemico a comunicare non sono i soggetti, bensì la comunicazione stessa. Ciò vuol dire che il sistema sociale comunica solamente all'interno dei propri limiti».

Nel suo dispiegarsi, infatti, la logica sistemico-funzionale svuota le forme e le autorità tradizionali e le sostituisce con una normatività astratta e impersonale. Il "paradigma immunitario" raggiunge qui la sua prestazione più sofisticata grazie, ancora una volta, al diritto che non ha più lo scopo di liberare la società dai conflitti ma quello di proteggerla *attraverso di essi*: il diritto produce i conflitti ma lo fa, appunto, secondo modalità prestabilite che li immunizzano preventivamente.

È il sistema giuridico a proteggere la società determinando a priori la forma dei comportamenti, rendendoli leciti e razionali in quanto aderenti a regole istituzionalizzate e non in quanto legittimati da istanze metagiuridiche. Ciò che viene escluso dal sistema, come indica Luhmann, è proprio l'informe (l'immediato, l'istintivo) che, tuttavia, vi potrà essere incluso purché perda la propria estraneità e assuma il rivestimento giuridico-formale.

Il lavoro di Esposito si concentra poi sul pensiero di Hobbes, vero e proprio "fuoco naturale" in cui vanno a convergere i pro-



La Grande Muraglia, costruita nel quarto secolo a.C. per difendere la Cina dagli Unni.

blemi essenziali del Moderno. Hobbes riformula il paradigma immunitario con estremo realismo, interrogandosi sulle condizioni effettive della sopravvivenza degli esseri umani. Opera già, nel suo pensiero, una prospettiva “biopolitica” in quanto la categoria di *pactum sujectionis*, così come la logica di funzionamento della sovranità assoluta, vi sono considerate a partire dalla loro idoneità a difendere e conservare la “nuda vita”.

L'efficacia del dispositivo hobbesiano risiede nel suo radicarsi in una nuova visione della corporeità, ricondotta al meccanismo lineare stimolo-risposta, appetito-soddisfazione, vuoto-pieno. Il suo discorso coglie la ripetitività del ciclo motivazionale e da qui muove per formulare una vera e propria “teoria dei bisogni”, come tale necessariamente meccanicistica. Nelle incoercibili esigenze conservative dell'organismo, Hobbes individua un “terreno comune” universale e incontrovertibile, e perciò stesso razionale: il suo illuminismo che rischiarà le condizioni materiali, aridamente vere, di ogni esistenza.

Razionale, dal punto di vista teorico, è la “cognizione” di

questa particolare struttura meccanicistica della vita umana (oltre che della natura inorganica), così come – dal punto di vista pratico – razionale è ogni condotta che si dimostri effettivamente congruente con la conservazione e il potenziamento di tale struttura. La conoscenza scientifica da un lato, l'operare tecnico dall'altro, dovranno esibire lo stesso carattere deterministico, la stessa logica fondata sulla causalità efficiente. Certo nella tecnica c'è una “precognizione” da parte dell'artefice che assegna un carattere ideativo all'operare politico, economico, giuridico; ma resta il fatto che il convenzionalismo hobbesiano ha un solido fondamento nella *lex naturalis*, nel logos meccanicistico fisico e biologico, condizione di esistenza di tutti i meccanismi artificiali.

Il patto politico non è dunque l'uscita da *questo* stato di natura, oggettivo e universale; piuttosto è l'uscita da un modo di viverlo superficiale, cioè spontaneo, passionale, soggettivo. Il passaggio allo stato politico è il passaggio dalla passione alla ragione, dal *credere* al *sapere* intorno ai modi in cui funziona, e con cui efficacemente si sviluppa, la vita.

Difendere il livello vitale-appetitivo dalle sue stesse incongruenze, incardinandolo sulla conoscenza e sull'agire razionale: è questo il problema che Hobbes deve affrontare. È necessario, per questo scopo, che ogni soggetto si distanzi dalle pulsioni direttamente legate ai rapporti sociali le quali, urtandosi vicendevolmente, producono effetti distruttivi.

Il presupposto hobbesiano, osserva Esposito, consiste nell'attribuire ai legami sociali un “sovraccarico emotivo”, un carattere patogeno. Da qui la necessità di un'astuzia – di una macchinazione – della ragione che li sterilizzi, restituendoli in una forma addomesticata.

La ragione moderna è passione fredda, efficiente, che conduce a conoscere e padroneggiare la realtà naturale e così rende anche possibili nuovi, e davvero salvifici, rapporti sociali.

Occorre, per questo, che la mentalità religioso-comunitaria, con le sue certezze infondate, venga preventivamente screditata «in una sorta di gioco a somma zero tra le forze produttive della scienza e della tecnica da un lato e i poteri frenanti della religione dall'altro» (Habermas). Solo l'agire razionale, in quanto agire *privato* –

esonerato cioè da finalità comunitarie – pone il soggetto dinanzi alla logica rigorosa della cosa stessa e garantisce il passaggio a un regime nuovo, libero dai conflitti intersoggettivi. Sul fondamento della razionalità astratta, logico-matematica, può nascere così la *comunità dei proprietari* che, con le sue forme di possesso giuridicamente protette, libera i cittadini sia dall'incertezza del possesso comune sia anche dalla scarsità delle risorse materiali, imputabile al dominio delle credenze prescientifiche.

Il rapporto tra concezione dello Stato e ricerca biomedica si fa stringente in quanto il modello meccanicistico – che prende il posto di quello ippocratico, tipico dell'organicismo politico classico – può far valere una superiorità scientifica derivante proprio dagli studi e dalle scoperte che estendono progressivamente alle varie funzioni del corpo il paradigma meccanicistico.

«La semantica della macchina – scrive Esposito – è assunta da Hobbes ad integrazione di quella del corpo. Essa è precisamente ciò che deve rinsaldare il nesso tra vita e corpo: come una sorta di scheletro metallico destinato a trattenere il corpo in vita al di là delle sue stesse potenzialità naturali».

Comunque sia, è attraverso questa fondazione materialistica che l'assolutismo perde qualsiasi tratto di arbitrarietà e che la volontà di costituire lo Stato assume la forma di una decisione soggettiva e, insieme, di un procedimento oggettivamente fondato.

Ciò vale, andando oltre Hobbes, anche per la legittimazione dello Stato di diritto (con le sue regole oggettive, non negoziabili), che sarà teorizzata dalla tradizione liberale seguendo

lo stesso percorso logico. Con gravi limiti, però, in entrambi i casi: quelli di un radicamento della libertà moderna sul terreno della necessità, dell'efficienza, dell'equivalenza, ma non della giustizia.

Un analogo “riduzionismo cattivo” si presenta allorché la norma astratta del diritto pretende di esaurire in sé la mediazione politica. È infatti difficile che la forma giuridica possa, da sola, fungere da equilibratore dinanzi ai coinvolgimenti, agli sconfinamenti, di cui è costituita la convivenza umana, che richiedono anche – per essere regolati – reciprocità, senso della misura e riconoscimento intersoggettivo.

Eppure nell'oggettività del diritto, nel limite con cui esso incrina la pienezza della comunità organica, si può cogliere un'istanza che non solo astrae dai legami sociali ma anche crea nuove condizioni di emancipazione. andando al di là della contrapposizione tra diritto e giustizia. La norma giuridica può contribuire a difendere un confine, *interno* alla relazione sociale e politica, un margine di inviolabilità e di non-trasparenza. Ciò accade se essa va oltre il vuoto del bisogno materiale, sempre colmabile, e se non ignora il vuoto *del desiderio dell'altro*, che apre alla relazione umana perché ad esso non c'è risposta appropriativa. Si tratterebbe, allora, di conciliare il diritto con *la comunità dei non-proprietari*, cui allude Esposito riprendendo il tema della comunità “impossibile”, “inconfessabile”: «La comunicazione avviene solo tra due esseri messi in gioco – lacerati, sospesi, chini entrambi sul loro nulla» (Bataille).

C'è, nel discorso liberale che fissa il valore dell'individualismo

soltanto sulla “distanza” e sulla critica delle forme comunitarie, un aspetto problematico.

Esposito richiama, a questo riguardo, la concezione di Plesner secondo cui: «Il gioco democratico svolge una funzione immunitaria decisiva in un mondo, come quello odierno, competitivo e individualistico in cui l'unico modo per evitare che le pulsioni assumano esito catastrofico è quello di istituire tra di loro una distanza sufficiente a immunizzare ognuno nei confronti di ogni altro».

Emblematica, in questa tesi, è l'idea che la sfera pubblica debba essere soltanto un luogo di dissociazione, in cui agli uomini è consentito di «viversi accanto senza toccarsi», senza valicare la soglia della comunicazione imprevedibile: quella cioè in cui la razionalità dei desideri non è misurata soltanto dalla possibilità della loro soddisfazione tecnica. Ma proprio la *desertificazione* dello spazio comune, il ritrarsi dei singoli nell'estraneità reciproca, la «privatizzazione della tensione verso la salvezza spirituale» (Bauman) rendono spesso fatale l'erosione dello spirito liberale e il suo slittamento verso esiti totalitari.

Se la concezione della politica come semplice amministrazione non basta più allora, per esaltare il potere salvifico e rassicurante della tecnica, si può facilmente ritornare a mobilitazioni di tipo comunitario. L'idea di nazione rispunta, come un incancellabile bisogno di comunità, dall'interno delle stesse teorie liberali, che pure fanno del “*pathos* della singolarità” il loro motivo ispiratore.

Ma così si finisce per svilire sia l'istanza comunitaria, immiserita nella difesa di un mondo condiviso, ma chiuso e ostile verso l'esterno; sia quella indi-

vidualistica, declinata in forme circospette, grette, diffidenti. L'opposizione tra teologia politica e spoliticizzazione, tra mito e nichilismo, può trasformarsi in una "micidiale compresenza". Sono già accaduti, e nulla garantisce che non possano ripetersi ancora, eventi in cui si sono potuti mostrare insieme «il volto informe della tecnica e il volto deforme del totalitarismo».

Due autori, cui Esposito dedica una particolare attenzione, hanno polemizzato accanitamente contro il paradigma immunitario moderno: si tratta di Nietzsche e Canguilhem.

Il primo condanna ogni forma di distanziamento preventivo dalle pulsioni vitali (*Entlebung*), di inaridimento della vita stessa; il bene, per lui, si traduce in alienazione e passività se cade nel "circolo vizioso" della legge e, parimenti, nessuna legge pre-determinata può garantire il passaggio dalla malattia alla salute, trattandosi di un passaggio mobile, sfumato.

Nietzsche vede nello spirito ascetico (o immunitario) soltanto il prodotto di una cultura che "frantende il corpo", le sue virtù, la sua complessa fisiologia. Confrontarsi davvero con il corpo significa prendere atto che esso «è, misurato dal punto di vista intellettuale, tanto superiore alla nostra coscienza, al nostro "spirito", quanto l'algebra alla tavola pitagorica».

Viene poi ripresa una suggestione di Canguilhem secondo cui «anziché presupposta, e perciò esterna all'ambito di dispiegamento del vivente, la *norma biologica* gli è intrinseca ed immanente. Non prescritta, come la legge, ma inscritta nella materia in cui si esercita».

Anche Canguilhem esprime avversione nei confronti della re-

golazione meccanica della vita, puramente conservativa, che gli appare come «l'impegno residuale che il vivente assume nel momento in cui ha già perso parte della propria vitalità: l'istinto di conservazione non è il movente originario di ciò che vive ma è la legge di una vita ritratta nella malattia».

Da parte di questi due autori si riconosce al corpo umano un'intelligenza adattiva che trascende il dominio esclusivo della pulsione a sopravvivere; del tutto diversa da quella della mente che governa il corpo in modo autoritario – come un sovrano assoluto – che deve perciò neutralizzarne le molteplici pulsioni, in quanto «ogni composizione è una dipendenza e ogni dipendenza è manifestamente un difetto» (Descartes).

Il percorso di *Immunitas* dimostra come il paradigma immunitario, che concepisce la salute come un bene dipendente dal rispetto rigoroso di regole predefinite, abbia svolto un ruolo strategico nel pensiero moderno. Esso ancora oggi è ben lontano dall'essere tramontato e anzi sembra trovare un'ulteriore conferma nel concetto biologico di "autopoiesi". Per Luhmann quest'ultimo è un concetto-chiave che consente di pensare un sistema, sia sociale sia biologico, a partire dalla sua capacità di riprodursi, in forme sempre più elaborate, costituendo da sé gli elementi che lo compongono e relegando in secondo piano il ruolo giocato dalle pressioni ambientali sul suo equilibrio. Alcuni studi nel campo dell'immunologia molecolare sembrano accreditare questa idea di una completa autoregolazione dell'organismo biologico ipotizzando un sistema immunitario operante come una rete, assolutamente

autosufficiente, di riconoscimenti interni. La chiusura immunizzante diventa, in questo quadro, l'unica forma di comunicazione con l'esterno e il sistema immunitario è adibito soltanto a riconoscere e debellare la minaccia rappresentata dall'altro da sé.

E tuttavia altre ricerche biomediche – analizzate nella parte finale del libro – offrono la possibilità di rivedere criticamente i fondamenti biopolitici del pensiero moderno. Esse delineano un'immagine del corpo non lontana da quella presente in Nietzsche e in Canguilhem e inoltre descrivono il sistema immunitario in modo più complesso, attribuendogli una capacità di interagire con l'ambiente esterno in modo duttile, senza quelle rigidità che sono spesso fonte di risposte eccessive e controproducenti.

«È immaginabile – si chiede Esposito – una visione dell'immunità che ne rovesci la semantica in senso comunitario?». E che, al di fuori della retorica bellicista, aiuti a pensare il sistema immunitario «non come principalmente dotato della funzione di mantenimento dell'integrità organica ma piuttosto rivolto a definire l'identità del soggetto intesa non come un dato definito e imm modificabile?».

Mi sembra che a rispondere positivamente contribuiscano già le molteplici e stimolanti analisi che il libro contiene, insieme a osservazioni come queste: «Il corpo è simile ad un ecosistema, ad una comunità sociale. Nulla è più intrinsecamente votato alla comunicazione del sistema immunitario: la sua qualità non è misurata dalla capacità di protezione rispetto a un agente esterno, ma dalla complessità della risposta che esso gli sollecita». ■

Paure e speranze di una città

CARLO MARIA MARTINI

Oltre quindici anni fa, in occasione della consegna di un simile riconoscimento da parte del sindaco di una grande città d'Italia a don Giuseppe Dossetti, figura per me di grande riferimento spirituale, il festeggiato iniziava il suo discorso di ringraziamento citando quanto è scritto nell'Evangelo di Luca: «Guai a voi quando gli uomini diranno bene di voi» (Lc 6,26). E continuava affermando che «questo severo ammonimento del Signore e Maestro» lo aveva inizialmente «un po' trattenuto dall'accettare questo onore, più della convinzione di non avere titoli specifici per questa segnalazione». Ma si era determinato ad accettare per il semplice fatto della offerta fattagli dal signor Sindaco «con tanta delicatezza e nobiltà» che gli era sembrata esigere «una risposta positiva, serena, grata e cordiale» (Discorso dell'Archiginnasio, 22 febbraio 1986). È appoggiandomi a tale esempio che anch'io ho osato dare una simile risposta alla gentilezza e amabilità della proposta, anche in vista della conclusione del mio servizio pastorale a Milano e della gratitudine che sento per tutta la città, per quanto essa mi ha dato di vivere in questi oltre ventidue anni. Intendo dunque ringraziare vivamente il Presidente del Consiglio comunale e il signor Sindaco per le loro parole e il loro gesto, per questa grande medaglia d'oro che, come è stato detto «segna l'indissolubile affetto tra la città e il suo presule». Queste parole richiamano alla mente le parole

Questo discorso è stato tenuto il 28 giugno 2002 dall'Arcivescovo Carlo Maria Martini al Comune di Milano.



di sant'Ambrogio nella famosa lettera sulle basiliche: «*Metuitis ergo ne ecclesiam deserere? Deserendae ecclesiae mihi voluntatem subesse non posse. Volens numquam vos deseram*», che nella circostanza odierna si può tradurre: «Non temete che voglia abbandonarvi. Non posso nemmeno lontanamente pensare di dimenticare questa chiesa e questa città. Non vi abbandonerò mai nel fondo del mio cuore». Che è anche come dire: «Vi porterò con me dovunque andrò, anche a Gerusalemme!». Ringrazio dunque di cuore chi mi ha offerto questo dono altamente simbolico, e ringrazio insieme l'intero Consiglio comunale in quanto rappresentante di tutta la città e con esso tutti i cittadini di que-

sta splendida e coraggiosa metropoli, che in ogni circostanza anche dolorosa, antica e recente, ha sempre ritrovato e ritrova la forza per vincere le paure, coltivare la speranza e continuare a operare secondo ideali di giustizia e di bene comune. È a partire dalla forza interiore che anima questa città che vorrei qui esprimere qualche personale convincimento e riflessione sul tema appunto delle paure e delle speranze della città nel contesto odierno.

LA CITTÀ PATRIMONIO DELL'UOMO Mai infatti come in questo tempo stiamo sperimentando, più ancora che la forza, la debolezza delle nostre città. Eventi drammatici che hanno toccato altre metropoli, il riproporsi recente di oscure minacce e più in generale la complessità dei processi in atto nei grandi agglomerati urbani sembrano indurre a un senso di sgomento di fronte alla difficoltà di reggere alle sfide che pone la grande città. Eppure la città è un patrimonio dell'umanità. Essa è stata creata e sussiste per tenere al riparo la pienezza di umanità da due pericoli contrari e dissolutivi: quello del nomadismo, cioè della desolazione che disperde l'uomo, togliendogli un centro di identità; e quello della chiusura nel clan che lo identifica ma lo isterilisce dentro le pareti del noto. La città è invece luogo di una identità che si ricostruisce continuamente a partire dal nuovo, dal diverso, e la sua natura incarna il coordinamento

delle due tensioni che arricchiscono e rallegrano la vita dell'uomo: la fatica dell'apertura e la dolcezza del riconoscimento. Ambrogio le caratterizzava secondo la nota formula: «Cercare sempre il nuovo e custodire ciò che si è conseguito» («*Ut et operibus nova quaerat et parta custodiat*»: de paradiso, 4,25).

LA CITTÀ E LE DIFFERENZE Noi avvertiamo la fatica di costruire la città del nostro tempo come un luogo insieme protettivo e aperto, come una specie di Gerusalemme celeste dalle molte porte (cfr Apoc 21,12-13). Per queste porte infatti entrano e sono entrate tante differenze disorientanti. E vi sono entrate ancor prima di quelle che noi comunemente definiamo con il prefisso di extra e a cui tendiamo ad attribuire mali che sono più radicalmente epocali e culturali. È stata infatti la società complessa a sancire la fine della unità di un costume comune e identificante. È stata la frammentazione ad essa congenita che ha polverizzato quella che prima era un'unica identità nei tanti sotto-insiemi della società, i quali aspirano ciascuno a regole particolari e diverse. Sicché l'apertura della città rischia oggi di spersonalizzarla e ogni soggetto che vi entra si sente isolato; e, d'altro canto, l'identità si rifugia, quasi per paura, nei tanti gruppi amicali paralleli che rivendicano proprie regole particolari. Così l'apertura, disarticolandosi, non arricchisce più l'identità e l'identità, parcellizzandosi, non dà senso a tutta la città. Eppure la città conserva un ruolo visibile di manifestazione dell'umano, se è vero che diventa luogo simbolico privilegiato dove si scarica il conflitto; una cassa di sfogo di scontri ideologici e perfino di disagi comuni. Ed essa ne paga

forti tributi di insicurezza e perfino di sangue. E così può nascere uno spirito di fuga dalla città, verso zone limitrofe protette, verso zone franche, per avere i vantaggi della città come luogo di scambi fruttuosi e l'eliminazione degli svantaggi di un contatto relazionale ingombrante. È allora la città destinata a disperdersi in un nuovo feudalesimo, compensato magari dalle impersonali relazioni mediatriche? È destinata a diventare un accostamento posticcio tra una *city*, identificata dal censo e dagli affari, e molte diversità a cui si concede di accamparsi in luoghi privilegiati o degradati, a seconda dei casi? E però se l'antidoto alla città difficile diventa una piccola città monolitica assediata dalle mille città diverse, la città perde il suo ruolo di identità-apertura e si originerà una faglia di insicurezza che metterà a repentaglio gli insiemi. È questa, in realtà, una delle caratteristiche e uno dei limiti d'una oligarchia, non d'una democrazia, stando a Platone: «Uno Stato oligarchico è non unico, ma doppio: uno dei poveri e uno dei ricchi, sussistenti entrambi nello stesso territorio, in perenne conflitto tra di loro» (*Repubblica*, VIII,7. 551d). Si evidenzia perciò, oggi come non mai, la difficoltà della gestione della città e del suo governo politico, e può nascere la tentazione di gestire la città limitandosi a tenere separate le parti che in essa convivono mediante una specie di paratie tecniche. Ma così la città muore e soprattutto muore il suo compito di custode della pienezza dell'umano, per cui essa era nata.

LA CITTÀ A MISURA DI SGUARDO Invece, proprio in forza della sua complessità localizzata, la città permette tutta una serie di relazioni condotte sot-

to lo sguardo e a misura di sguardo, e quindi esposte al ravvicinato controllo etico, e consente all'uomo di affinare tutte le sue capacità. Essa è infatti sempre meno un territorio con caratteristiche peculiari, e sempre più un mini-Stato dove si agitano tutti i problemi dell'umano. È perciò palestra di costruzione politica generale ed esaltazione della politica come attività etica architettonica. E in più ha dalla sua il vantaggio di una tradizione di identità propria. Ce l'ha in particolare Milano – e le è comunemente riconosciuta – nel ruolo del lavoro e dell'organizzazione amministrativa e di servizi, di un raccordo tra religione e strutture formative e caritatevoli, che la rendono luogo facilmente riconoscibile da chi vi sopraggiunge. Ma se si perdono le radici culturali di questa identità e si cerca solo di mantenerne vivi i vantaggi tecnici, si finisce e col perdere l'anima della identità e, alla lunga, anche i suoi vantaggi. Milano non può, nel nome dell'identità, perdere la sua vocazione all'apertura, perché proprio questa è iscritta nella sua identità, cioè la capacità di integrare il nuovo e il diverso. L'accoglienza, come categoria generale, non è per la milanesità solo un affare di buon cuore e di buon sentimento, ma uno stile organizzato di integrazione che rifugge dalla miscela di principi retorici e di accomodamenti furbi, e si alimenta soprattutto ad una testimonianza fattiva. Per questo sono lieto che sia possibile, in collaborazione anche col Comune, offrire alla città una "Casa della carità" che risponda alle intenzioni di un generoso benefattore milanese e rimanga come segno di accoglienza verso i più sprovveduti.

LA CITTÀ E L'INTEGRAZIONE DEL NUOVO La forza di questa città sta quindi in una solida identità e nella capacità di integrare il nuovo, non solo di contenerlo spazialmente dentro le sue mura. Sembra quasi che questa si alimenti alle radici di Ambrogio che, grande uomo di Dio, aveva saputo imporre il suo modello di intervento alla città antica coniugando rigore e misericordia. Il flagello di Ambrogio – che compare anche nel gonfalone del Comune di Milano – sembra presentare un vescovo che punisce i mali della città. È così, ma Ambrogio sottolinea espressamente che il flagello non è solo per la punizione, come la verga che è diretta, dura e non si adegua alle singole coscienze, ma è un segno di persuasione («*virga ut corrigat, flagello, ut suadeat*» Exp. Luc., IX, 21). Esso infatti non disarticola né separa le membra come invece fanno la spada e la scure (ad esempio in Aussenzio, citata nel Sermo contra Auxentium = Epistola, 75A, 17.23). Il flagello produce sì dolore, ma un dolore che ridesta il corpo, invitandolo alla ripresa. La funzione del potere, religioso ma anche civile, è quindi di persuasione che può essere anche dolorosa, non di separazione. Ambrogio racconta che al primo Imperatore cristiano, Costantino, la madre Elena, dopo avere scoperto a Gerusalemme la croce di Cristo, inviò due chiodi della crocifissione: l'uno fu inserito nel diadema imperiale, a significare che era la croce a dar sostanza alla gloria; l'altro fu forgiato a morso per costringere gli Imperatori, che prima non ammettevano responsabilità personale nei loro atti di governo, a guidare, non a dominare, i loro sudditi («*ut imperatorum insolentiam refrenaret, comprime-*



Simon Vouet (1590-1649), *San Carlo Borromeo* (1635 c.).

ret licentiam tyrannorum. ut regerent sibi subditos»: de obitu Theodosii, 50). Si tratta di contenere ineluttabili gesti di forza con una concomitante moderazione di potere, che non è uno stratagemma pragmatico, ma *habitus* di magnanimità che permetta soprattutto al più debole di pacificarsi con dignità e che solo per il più forte non è segno di cedimento.

LA CITTÀ PER I DEBOLI Ed è soprattutto ai deboli che va il nostro pensiero. È inutile illudersi: la storia insegna che quasi mai è stato il pane ad andare verso i poveri, ma i poveri ad andare dove c'è il pane. «Scegliersi l'ospite è un avvilire l'o-

spitalità», diceva Ambrogio («*Ne dum hospes eligatur, hospitalitas ipsa minuatur*»: Exp. Luc., VI, 66). Ma ciò non significa un'accettazione passiva, subita e dissennata, né l'accoglimento solo di quell'ospite che sia simile a noi: il magnanimo ospitante non teme il diverso perché è forte della propria identità. Il vero problema è che le nostre città, al di là delle accelerazioni indotte da fatti contingenti, non sono più sicure della propria identità e del proprio ruolo umanizzatore, e scambiano questa loro insicurezza di fondo con una insicurezza di importazione. E invece il tarlo è già in esse ed è qui che lo si deve combattere con luci-



Sebastianone, *Veduta del Duomo di Milano in costruzione* (sec. XVII).

dità, vedendo la città come opportunità e non solo come difficoltà. La città va scelta e costruita con intelligenza e con magnanimità, così come si esprime Ambrogio in un curioso paragone: «Il luogo dove un re della terra vuol fare riposare il suo esercito ha da essere non un villaggio sconosciuto, privo di risorse, non una zona sabbiosa e spoglia di vegetazione, ma una città famosa per i suoi edifici, ricca e prospera d'ogni mezzo o una campagna ridente e verde di pascoli o luoghi ricchi di boschi e di campi adatti agli accampamenti». E Dio va sempre in avanscoperta durante la marcia del suo popolo verso la nuova città («*Sicubi vult*

requiescere rex terrae exercitum suum, non ignobilem vicum, non commeatibus indigentem, non arenosa et nuda gignentium, sed urbem edificis nobilem, refertam et uberem copiarum aut agrum amoenum et vibrantem pascuis aut nemorosa et campestria stativis opportuna decernit. Ergo si regem terrae norunt comoda providere sequentibus se, quanto magis deus, qui bonus est, novit quemadmodum profutura disponat diligentibus se. deus autem praeibat, cum Hebraei facerent iter»: *Expositio psalmi CXVIII, HE, 14*). Parrebbe a volte che la città – in particolare nei suoi membri più potenti – abbia paura dei più deboli e che la politica urbana

tenda a ricercare la tranquillità mediante la tutela della potenza. Non è la lezione di Ambrogio, per il quale la politica è eminentemente a servizio dei più deboli. Questo non è un invito vagamente moralistico, ma ha efficacia politica. La paura urbana si può vincere con un soprassalto di partecipazione cordiale, non di chiusure paurose; con un ritorno ad occupare attivamente il proprio territorio e ad occuparsi di esso; con un controllo sociale più serrato sugli spazi territoriali e ideali, non con la fuga e la recriminazione. Chi si isola è destinato a fuggire all'infinito, perché troverà sempre un qualche disturbo che gli fa eludere il proble-

ma della relazione: *Commune conversationis officium*, dice Ambrogio: «comune è il dovere di intrattenere relazioni» (Exameron, v, ser. VIII, 21, 66).

RETI DI RELAZIONI NELLA CITTÀ
L'invito a creare legami di solidarietà sempre più diffusi (parentele, amicizie, gruppi sociali, gruppi culturali, gruppi ecclesiali, gruppi politici) non è solo uno sfizio di anime belle né la creazione di oasi comunicanti. È l'unico modo per vincere la paura di una impari difesa isolata. Chi si prende cura del bene di tutti può sembrare, apparentemente, più esposto alle ritorsioni di avversari con cui dialoga e confligge, ma, in realtà, si cinge come di una corazza delle adesioni e delle solidarietà che non lo lasciano inerme. Di qui scende la predilezione congenita della dottrina sociale della Chiesa per i valori sociali più che per quelli individualistico-libertari cioè per i valori che permettono le relazioni, non per quelli che concedono all'individuo una libertà il più possibile estesa, ma senza responsabilità. Cercare assicurazione alle nostre paure attraverso le chiusure individuali e l'accumulo di risorse, sembra la via naturalmente più facile, resa perfino meno odiosa grazie a meccanismi finanziari che occultano le scelte economiche. Eppure non è questa per Ambrogio la ricetta per uscire dalla crisi. Da sempre, nelle epoche di angoscia, le sicurezze non risiedono in manifestazioni di potenza, che innescano catene di reazioni e di invidie; ma sono insite nei gesti di misericordia: «La misericordia non è mai delusa, ma riceve sostegno» (*Primum omnium misericordia numquam destituitur, sed adiuvatur*: de off., III, 47). Per fun-

zionare, la città abbisogna di gesti di dedizione, non di investimenti in separatezza. In questa dedizione Ambrogio vedeva rivivere al suo tempo il valore della donazione civica che era tipico delle alte cariche dell'antica Roma e delle sue virtù. Agli spiriti forti ricordava l'obbligo di superare lo sterile orgoglio di casta e di ricompattare una società in via di disgregazione attorno a valori di dedizione. Solo se si riuscirà a creare con la generosità una mentalità di solidarietà, si troveranno amici nei momenti critici. All'attenzione verso gli ultimi la nostra società non si sente più oggi forse costretta, interessatamente, come nel passato, dalla paura della rabbia dei poveri, che ormai, ridotti di numero e di potenza, stentano a far sentire la loro stessa voce e a trovare una rappresentanza politica. Ma la nostra chiusura produce un male forse ancor peggiore, perché più sottile, che non la rabbia del povero: l'indebolimento dello spirito di solidarietà. Se è vero che questo indebolimento comincia a manifestarsi prima verso i lontani ed estranei, e sembra vantaggioso per chi li esclude, esso poi si approssima via via sempre più ai vicini e penetra infine, per una ineluttabile dilatazione d'onda, dentro noi stessi, punendoci quando saremo noi in posizione debole. Non ci si può illudere di arrestarlo facilmente al di fuori del nostro cerchio di interesse, tenendocene al riparo. I meccanismi della storia si riproducono inesorabilmente dentro l'uomo.

LA CITTÀ E LE SUE REGOLE La ricerca del bene per la città di tutti ha regole proprie di crescita attraverso le quali non si può non passare, pena la perdi-

ta della evidenza di tale bene: sono le regole del consenso dei cittadini, stabilite dalle modalità democratiche, e quelle della costruzione del consenso. Non sono pure tecniche o pure metodologie, ma sostanza stessa dell'atto libero di decisione. Esse passano per il convincimento e la pazienza, per la stessa graduazione dei valori, perfino per dure rinunce nel nome di una superiore concordia civile e sempre in vista di un bene più alto. Ambrogio, che non dimentica nella sua funzione episcopale l'uomo politico che fu, sa vedere il valore della disciplina, anche della normatività giuridica e amministrativa; il valore delle strutture di governo, come luoghi in cui si costruisce l'uomo "dei doveri". Egli comprende l'importanza della gradualità della legge e dell'esempio di chi più può. In ciò egli accoglie la lettura stoica (ciceroniana) del passaggio dall'etica dei doveri all'etica della perfetta virtù, che è disposizione acquisita a fare autonomamente, e non più per direzione eteronoma, il bene. Ma anche nella fase di passaggio tra morale e mistica, Ambrogio insinua, fin dentro le regole e gli sforzi dell'etica, le ragioni del fine unitivo: le regole dell'etica, anche e soprattutto pubblica, impongono all'uomo quei comandi che rispondano alla sua natura e alle sue capacità di azione e di realizzazione di sé. La città può sciogliersi dal freddo compito di accogliere il solo principio della standardizzazione delle regole e di una democrazia puramente formale dove vige l'astratto principio che vuole tutti uguali, anche quelli che per ragioni storiche e di umanità sono profondamente diversi: gli edifici della città – dice Ambrogio – «sono i comandamenti alti e i



Leonardo da Vinci (1452-1519), *L'ultima cena* (1495-1499). Milano - Convento di Santa Maria delle Grazie.

più alti... divideteli bene [Sal. 47,14], distribuendoli secondo le capacità di ciascuno, a seconda delle possibilità che ciascuno ha di comprenderli con le proprie forze» («*Sunt etiam sublimia et alta praecepta, in quibus sunt occulta pietatis mysteria et theoremata sermonum caelestium. Haec, inquit, distribuite et pro captu uniuscuiusque dividite, quantum possit uniuscuiusque ingenio proprio comprehendere*»: Explanatio psalmi XLVII,24). La possibilità di vedere, nella città, il volto amico del potere dovrebbe contribuire a promuovere una politica custode di quell'amicizia che in sede civile prende il nome di concordia e che si prende cura non solo di realizzare il programma stabilito con i propri amici, ma del terreno comune che sussiste tra questi progetti e quelli dell'altro, del cosiddetto "nemico". Nessuna nostalgia per un trascorso, deleterio, consociativismo, che era frutto di barattati di potere. Si pensa piuttosto ad una proficua mediazione tra valori, che

ha da essere costante se si vuole che non si coltivi nella città il germe della astiosa rivincita e della conflittualità perenne. Rifacendoci anche alla recente Assemblea della Conferenza episcopale della Chiesa Italiana, dovremmo ribadire che vanno cercati tutti i segni di comunione dentro le forze politiche. E quale terreno più proficuo che la città, luogo complesso dove però permane un *ethos* più condiviso e una conoscenza meno mediata? La città è organo politico strettamente identificato in un territorio controllabile da tutti. Anche la Chiesa, per la sua stessa impiantazione, privilegia il luogo particolare (per questo si parla appunto di Chiesa "locale") rispetto ad aggregazioni sovralocali frutto di scelte individuali. Alcuni meccanismi sono comuni, perché il mondo da salvare è quello con cui veniamo quotidianamente a contatto, nel quale si muove la variegata ricchezza della vita di un popolo che è il nostro prossimo più vicino. La città quindi ha, ben

più del villaggio, ben diversamente dai gruppi amicali semplici, la caratteristica della diversità interferente che cerca di crescere nell'insieme.

I CRISTIANI NELLA CITTÀ Ma qui vorrei anche dire, come vescovo, una parola rivolta specificamente ai cristiani nella città. Per essi l'invito alla ricerca comune della concordia si fa più pressante, in particolare per i politici che amano definirsi cristiani, affinché possano, dentro le varie forze, rappresentare il collante d'una società che sta faticosamente cercando una sua stabilizzazione civile, in quanto essi sono portatori dell'*ethos* storico più congenito al nostro popolo e più identificante. Noi amiamo immaginare che i cristiani si facciano accogliere negli schieramenti di orizzonti valoriali differenziati sia per ciò che rappresentano di storia sia per ciò che garantiscono di sfondamento delle rigidità delle singole forze e di comunanza con tutti. Che venga loro tributato un pieno riconoscimento

civile proprio in forza di una loro sensibilità comunionale e della connessa capacità di fungere da elementi che preservano una cittadinanza ancor fragile e conflittuale dalle cadute nell'irrigidimento contrapposto. Il cristiano oggi nella città deve interpretare quindi l'alto compito storico di creare un tessuto comune di valori su cui possa legittimamente trascorrere la trama di differenze non più devastanti. E questo sia in zone proprie di riflessione e di traduzione antropologica dei propri valori di fede (e una operazione come questa potrebbe genuinamente interpretare almeno alcuni aspetti del progetto culturale della Chiesa italiana), sia facendoli sbocciare dentro i luoghi delle diverse appartenenze politiche, dimostrando che ci si può occupare a pieno titolo, da cattolici, dei problemi di tutti, non solo con una attenzione confessionale. Non vediamo affinità con la concezione cristiana in una politica che isola i contendenti e li fa confrontare tra di loro solo nel momento elettorale. Amiamo pensare che sia possibile una politica che, pur nel rispetto di ruoli e responsabilità diversi, sia perennemente dialogica, perché vige in essa la regola del consenso che, nemmeno esso, è un dato solo elettorale, ma di cui il potere continuamente ha bisogno per legittimarsi.

LA CITTÀ DEGLI ONESTI E DEGLI UGUALI Sia permesso infine di indicare più in generale quella strada politica efficace che è quella di dare forza e amabilità a una esistenza vissuta nel rispetto delle regole, mostrando che una vita umile e paziente, rispettosa delle leggi ed estranea alle prepotenze, non è atteggiamento imbecille, ma è umana e forte. Ma finché la nostra so-

cietà stimerà di più i "furbi", che hanno successo, un'acqua limacciosa continuerà ad alimentare il mulino della illegalità e anche, sì, della microcriminalità diffusa. C'è anche un altro effetto, e forse più grave: quello che, togliendo stima sociale all'onestà, si indebolisca il senso civico, in specie dei giovani e dei più esposti alle strumentalizzazioni; e che si coltivi, anche nell'industrializzato Milano, una classe di manovalanza criminosa, attratta dal facile guadagno. Compito culturale urgente allora – che accomuna la città con le sue decisioni politiche e la Chiesa con la sua funzione formativa – è quello di innescare un movimento di restituzione di stima sociale e di prestigio al comportamento onesto e altruistico, anche se austero e povero: «Quanto è fortunata quella cittadinan-

Se un potere dispotico si insediava nei paesi democratici avrebbe certo caratteristiche diverse che nel passato: sarebbe più esteso ma più sopportabile e degraderebbe gli uomini senza tormentarli. Un sistema che potrebbe sembrare paterno, ma che al contrario cercherebbe di fissare gli uomini alla loro infanzia, preferendo che si divertano piuttosto che pensare. Quando provo ad immaginare in quale sembiante il dispotismo apparirà nel mondo vedo una folla immensa di uomini tutti simili che girano senza posa su se stessi per procurarsi piaceri minuti e volgari di cui nutrono la propria anima. Ognuno di essi considerato in sé è come estraneo al destino di tutti gli altri, i figli e gli amici più vicini esauriscono per lui l'intera specie umana, e quanto al resto dei concittadini, non li vede: li tocca ma non li sente. ALEXIS DE TOCQUEVILLE, 1805-1859.

za che ha moltissimi giusti» («*Quam beata civitas, quae plurimos iustos habet, quam celebrabilis ore omnium, quomodo benedicatur tota de parte et beatus atque perpetuus status eius existimatur*»: de Cain, II, 12). Rivedendo magari, se del caso, i criteri con i quali la società – e magari anche la Chiesa – concedono favore e attenzione, criteri che troppo spesso premiano i potenti di questo mondo. La città evidenzia le differenze e stimola la politica al suo ruolo principe di promozione dei diversi, in modo particolare dei più umili fino a che possano raggiungere una uguaglianza sostanziale. Se compito della città è la promozione di tutti gli uomini, questo si realizza non con una equidistanza astratta, ma con scelte preferenziali storiche costose. Solo queste costruiscono un costume utile alla promozione della moltitudine, e non si limitano a lasciare a gesti di sensibilità individuale, peraltro sempre meritori, la creazione d'una città amabile. Siamo convinti che la città di Ambrogio, che ha iscritta nel suo codice la consuetudine a tradurre in fatti istituzionali qualsiasi evento nuovo che in essa si produca, potrà trovare le modalità di una traduzione civile partecipata e corretta delle emergenze umane del nostro tempo e anticipare perfino soluzioni più generali e partecipate. È con questa fiducia e con questo augurio che, mentre ringrazio ancora dell'onore concessomi, esprimo i migliori auguri per il futuro di questa città per la quale assicuro che continuerò a pregare e a interessarmi con affetto e trepidazione anche da luoghi più lontani, magari da quella città di Gerusalemme che riassume in sé le speranze, le sofferenze e gli ideali dell'intera umanità. ■

Fosfato

SABATINO CIUFFINI

Sono nato con questa precoscienza: essere felice vivendo nel malmenò quotidiano. Perché – è scandaloso dirlo – voglio bene al mondo.

Se tutto quello che non è “vivo”, è morto, nel senso che è cosa inerte, insensibile e insulsa, la vita sarebbe troppo preziosa. Vediamo che si cresce da cose “morte” e si vive di “morti”. O siamo due facce della morte o due facce della vita; dell'unica assoluta morte o dell'unica assoluta vita. Il che, per la nostra logica, è la stessa cosa. Centocinquanta o più milioni di *viatores* in giro per il mondo, per guardarsi – o piuttosto per ammirare le opere della natura e della “civiltà”. Ma anche da turista, ognuno può rendersi conto che, bianco, giallo, nero, marrone, l'uomo è diverso da come se lo immaginava solo per il tipo di recita.

Il nostro vivere individuale non avrebbe consistenza, se non ci fosse, intorno, a farci credito, il pubblico del Gran Teatro che è il mondo. Tutto, godere, soffrire, arrabbiarsi, e perfino uccidere e uccidersi, sarebbe squallido senza questa indiscreta onnipresente platea. I giovani – per poca esperienza – sono terribilmente seri; i vecchi – per troppa esperienza – volpinamente gioviali. Il nostro esistere tramuta da una faccia falsa a una più falsa ancora. E guai a chi non si attiene alla sua parte.

Abbiamo stracciato il velo delle vecchie favole, che coprivano e addolcivano realtà sgradevoli. Abbiamo gridato trionfanti:



«Abbasso le favole!». Non se n'è potuto fare a meno. Ci rimane, per ora, solo la commedia per tenere a bada la realtà effettuale delle cose? Vediamo: commedia Dio come i ladri, i re come le puttane, i ricchi come i poveri. Forse speriamo, così, di recuperare, parificando ogni cosa, la grandezza di questo animale che ha per casa un palazzo di lusso che si chiama cielo: anche se il destino ineluttabile lo vuole, con tutti gli altri esseri, vivo e morto ogni giorno.

Vivono i fiori e le erbe; e con quale forza si mettono in mostra! Non sembrano avere paura, come noi, di essere se stessi. Pronti a mangiare e a farsi mangiare.

La trasformazione diventa evoluzione, metamorfosi finalizzata: fissando, come fine, il miglioramento continuo della vita in generale e della specie umana in particolare. Progresso! Ma il progresso sarà sempre una realtà materiale soggetta al deperimento e alla distruzione. Il miglioramento dell'uomo resta un mito. Il destino della nostra specie è lega-

to al ciclo vita-morte-vita: altrimenti non avrebbe senso né valore lo sforzo che facciamo per correggere, idealmente, un'insieme che di noi è più forte. Ridurre a retta la curva, ci fa sentire impegnati in un'impresa che è pari alla nostra immaginaria grandezza.

La vita umana si potrebbe definire una corsa piena di errori commessi per riparare errori passati, propri ed altrui. Tale corsa, che è individuale, ha valore solo se non resta isolata ma s'innesta alla corsa di tutti gli altri, come una Staffetta degli Errori. Il traguardo non conta. Ma il poeta, così imbottito di strame verbale – se per una volta la smette di cazzeggiare – quali morte parole lascia ai futuri archeologi? «Il mondo è carne della nostra carne e sangue del nostro sangue. Se non ci credete, provate a vivere senza mangiare».

Da tutto il mondo i televisionari in poltrona portati dal vento, accorrono al Campo di Marte per assistere alla partita di Magna Petanque. La posta in gioco è unica: trasformare l'orbe teraqueo in un radiante fiore di Epiugammavù. Lo spettacolo è rovinato da una povera puttana, Filosofia, che, passando per caso da quelle parti, si trascina dietro quelli della curva sud e della curva nord. Il perché si capisce: è nuda. Per consolare i gareggiatori in disperazione, un bardo imbraccia il suo strumento e cantuzza gli endecasillabi di un sonetto caudato. I pochi rimasti nelle tribune, impietositi, piangono di felicità. ■

Tratto da *Sfregazzi*.
Dispositivo poetico di emergenza,
Guido Guidotti Editore,
Roma 1988.

Architetti oggi

LUCIANO CAMPOLIN

Con il passare del tempo sono sempre più convinto che, per restar fedele alla tradizione della migliore architettura, il buon architetto dovrebbe rifiutarsi di costruire nella quasi totalità dei casi: c'è sempre un edificio abbandonato che potrebbe essere riutilizzato allo scopo.

Detto nei termini richiesti dal tema del numero del Quaderno, la creatività dell'architetto è uno dei mali peggiori (a dimostrazione della tesi basta guardare, per quanto si può capire dai disegni pubblicati, l'ultima versione del progetto per il teatro Verdi a Pordenone). Nei casi migliori, infatti, quello che l'architetto fa è la semplice trasformazione in bello spettacolo di ciò che probabilmente sarebbe meglio restasse invisibile e rimanesse semplice sfondo della vita quotidiana. Non è più possibile all'architettura introdurre discontinuità significative nell'esistente, inquietare il presente (ammesso che ciò sia mai stato nelle sue possibilità e che essa non sia stata fin dall'inizio esclusivamente un'arte di corte), l'architettura è percepita ormai da tutti, architetti esclusi, come decorazione aggiunta, come strumento per «rendere bella – parafrasando un'opera dell'artista Monica Bonvicini – la povertà di ciascuno». Ci sono due immagini dell'artista canadese Jeff Wall che, con crudeltà, fanno giustizia di molte delle illusioni e delle mitologie su cui è fondata l'autocoscienza degli architetti, e

parlo qui di quei pochi che hanno a cuore questa disciplina. La prima s'intitola *Trân dúc vâm* e rappresenta un giovane emarginato, nativo americano (siamo a Vancouver), in piedi sotto un albero che lo isola in un alone d'ombra; poco distante passano due giovani studenti, visibilmente di un'altra classe sociale, i quali sembra non lo vedano neppure, tanto sono incomunicabili, economicamente e socialmente, i rispettivi mondi. Sullo sfondo, il particolare di un edificio che mi ricorda molto le architetture che consideravo “moderne” all'epoca dei miei studi all'università. Ebbene, quell'architettura che avevo sempre considerato innovativa e destinata a migliorare il mondo, appare qui come uno strumento di esclusione, manifesta la sua verità di potente mezzo del controllo sociale. L'altra opera di Wall s'intitola *Morning cleaning, Mies van der Rohe Foun-*



Jeff Wall, *Trân dúc vâm* (1988).

dation, Barcelona e rappresenta le pulizie mattutine dei vetri del padiglione di Barcellona di Mies van der Rohe, opera mitica dell'architettura moderna, realizzata nel 1929 in occasione dell'Esposizione internazionale, demolita e poi ricostruita alcuni anni fa sulla base del progetto originale, nel luogo originario: ora è meta di turismo d'architettura. L'edificio è stato oggetto di innumerevoli analisi storico-critiche ed è una vera e propria icona dell'architettura moderna. L'uso del vetro, della struttura in acciaio, del marmo e della pietra, la costruzione di uno spazio in cui gli elementi fondamentali dell'architettura sono ridotti a puri segni, la consapevolezza tragica dei limiti del discorso architettonico: l'edificio è se stesso, e tutto questo. Eppure, con la semplice operazione di rivelare l'umile e quotidiano atto della pulizia dei vetri, rappresentato in un'inquadratura che è la stessa delle fotografie ufficiali, è come se, non diversamente da ciò che accade con il tappeto rialzato ed in disordine in primo piano, fosse sollevato il velo dell'incantamento che ricopre l'edificio. Il mito si manifesta come apparato scenografico, in cui il discorso colto dell'architettura si regge sulla fatica di chi non appare, ma che ogni mattina alle sei si reca, non visto, a pulire gli enormi vetri.

C'è sempre la possibilità che le considerazioni che ho avanzato sin qui siano rovesciate, poiché la maggior difficoltà per chi og-



Jeff Wall, *Morning cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona* (1999).

gi fa l'architetto è la constatazione che la rinuncia a progettare lascia ancor più via libera alla barbarie contro cui queste riflessioni si ergono. I due limiti che definiscono il nostro campo di attività prendono di volta in volta il sopravvento nella coscienza di ognuno di noi, riordinandosi in due flussi di pensieri opposti.

Così, da un lato, più passa il tempo e ho modo di riflettere ed analizzare le condizioni che permettono la costruzione di nuovi edifici, più ho la sgradevole sensazione che l'attività dell'architetto sia un'attività legata al dominio ed alla difesa dello stato delle cose. Questa condizione getta in uno stato di contraddizione ogni attività architettonica che voglia continuare con la tradizione dell'architettura moderna e con le aspettative che fondano ogni progetto innovativo, di miglioramento e trasformazione delle condizioni di partenza in vista di un reale progresso sociale. «Fa che non mi neghi in ciò che approvo»: questa è la situazione, determinata dalla na-

tura stessa dell'architettura, ad un tempo disciplina tecnica ed artistica. Una mano toglie ciò che l'altra dà.

D'altro canto, però, quando ti appresti ad iniziare un nuovo progetto, vai sul posto e guardi con altri occhi ciò che prima avevi osservato distrattamente, nella speranza di migliorare lo stato di fatto. Indubbiamente la percezione di quel luogo si trasforma e si arricchisce. La necessità di prevedere un cambiamento approfondisce la percezione di ciò che esiste, e in ciò non puoi negare ci sia un progresso rispetto alla situazione di partenza e che sia insita la possibilità di una trasformazione che non sia la conferma della condizione esistente. Ma altre riflessioni sopraggiungono, a proposito delle figure che determinano il progetto. È vero che dal punto di vista soggettivo, dell'architetto responsabile, ogni progetto è un'occasione di approfondimento della percezione del mondo e della disciplina, ma è vero anche che ogni progetto diventa architettura solo se c'è un

committente (il vero "creativo") che decide di investire il proprio denaro per realizzare la costruzione. È dall'attività congiunta di architetto e committente che nasce l'architettura. La figura del committente è centrale nel definire lo status dell'architettura, egli è un rappresentante, infatti, del mondo e della società che circonda, definisce e delimita l'architettura. Su ciò che sta al di fuori della disciplina l'architetto non ha molta possibilità d'intervento, pure se questo è ciò che maggiormente conta nel definire la sua posizione e la sua identità sociale. È lì che si prende la decisione fondamentale, quella di costruire (vedi, ad esempio, i progetti avviati di trasformazione del cotonificio Amman nel parco fluviale del Noncello, su cui sarebbe necessario un ampio dibattito data l'importanza del luogo per il futuro di Pordenone). L'attività dell'architetto è oggi collocata in questa oscillazione tra sconforto e fiducia e non vi è alternativa né via d'uscita creativa. ■

La città delle domande

In forma di monologo... necessaria introduzione

ORSOLA ZUCCHERI

Temo di non esserne capace. Di scrivere intendo. Intendo questo articolo che mi è stato proposto di scrivere. Intendo nel modo giusto. Sì, lo so che non c'è un modo e non ce n'è uno giusto, ma non so nemmeno se cominciare, come, dove mettermi ad osservare, se ascoltare o, semplicemente, sentire. Non riesco ad immaginare che esistano parole scritte che siano abbastanza parole, e non abbastanza scritte, da rinunciare alla compagnia di un gesto o della voce che le aiuti a spiegarsi. E poi perché tentare un giudizio, premessa indispensabile ad ogni proposta di soluzione? Come posso, poi, guardare con occhi miei e vedere cose che avvengono oltre occhi di altri, dietro, dentro, in un luogo lontano e sconosciuto del cuore e della mente? Con che diritto posso raccontare io quel luogo lontano in cui l'esistere non racconta di sé per essere ascoltato, ma per accadere soltanto e potersi svolgere e poi riavvolgere sul filo delle proprie metafore, dei propri segni, sogni e senza punteggiatura?

Non conosco (conosciamo?) abbastanza il mondo della follia per indagarlo. Forse neppure chi vi sta vivendo lo conosce abbastanza per abitarlo senza impazzirne, ed è per questo che vi si perde. Come tramite linguistico tra la dimensione della malattia mentale e quella della salute (confine assai confuso), so di essere più adatta di altri, ben più abili, scrittori e per molti motivi:

– perché sono anch'io una malata di mente, ma non lo sono del tutto, una folle mancata (ahimè, una folle fallita);

– perché sono stata paziente di reparti psichiatrici di molti ospedali, cliniche e comunità ma sempre abbastanza impaziente da accorgermi delle violenze terapeutiche, delle assurdità metodologiche e dei controscensi farmacologici;

– perché ho conosciuto tanti e diversi dottori (alcuni mi hanno fatto più male della malattia), ma più che a loro ho dato ascolto a quello che restava del mio buon senso e al buon senso che restava agli ammalati miei compagni, di reparto, di stanza, di elettroshock;

– e perché soffro, infine, di una patologia socialmente accettata che, essendo persino di moda (cosa che la dice lunga sul labile confine tra mondo sano e malato) e necessitando, come tutte le mode, di un sistema di informazione, si è già convenzionata in un linguaggio, esonerando chi ne soffre dall'arduo compito di cercarne uno per comunicare e liberandolo dalla solitudine di chi a trovarlo non riesce.

Anch'io, che di questo errore/orrore sono vittima, stavo per farlo. Non volevo arrivare impreparata alla stesura di questo articolo e mi sono dedicata allo studio di un dizionario di psichiatria, per avere una conoscenza scientifica, pur se generica, delle patologie mentali più diffuse e farmi sostenere dalle definizioni e da uno schema delle caratteristiche di ognuna.

Un'arte per ogni sintomo, una pennellata per ogni grido e una scultura per ogni graffio.

Con un programma di lavoro logico, chiaro e ordinato, sarei stata in grado portare a termine il progetto in modo esauriente ed efficace. Ragionamento senza piega! Bene! Per niente!

Primo sospetto: è il sintomo ad avere una storia o è la storia ad avere un sintomo?, ma se non esiste una storia uguale ad un'altra storia, può esistere un sintomo uguale ad un altro sintomo?, e se non esiste, come possiamo limitarlo in una definizione? e se non c'è definizione, può esistere la cura?

Questo primo sospetto, come ogni buon primo sospetto dovrebbe fare, mi ha coinvolta in una serie di nuove questioni, strutturali all'inizio, poi emotive. La pazzia è una malattia che si soffre o un'esperienza che si vive? È sentita come malattia da chi la soffre o vive oppure è definita tale da chi non la soffre o vive, solo perché deviazione ad una norma comportamentale prestabilita e perché, in quanto deviazione, crea disordine sociale? Ma chi stabilisce le norme del vivere? i sani? Ma chi è sano? Solo chi è ragionevole? Ma ragionevole rispetto a cosa, a chi? A chi ha ragione forse? Ma chi ha ragione? Forse chi è ragionevole? Ma ragionevole rispetto a cosa, a chi?

Come dimenticare che pensieri pensati folli in un'epoca, si sono rivelati essere intuizioni geniali nell'epoca successiva.



Opera di Giuseppe Zuccheri.

E come non ricordare che in alcune grandi culture del passato la follia era onorata come sacra e i folli messaggeri della divinità. Come non considerare che i roghi degli eretici, ritenuti ora la pratica atroce di un oscuro periodo dell'umanità, in quel tempo erano invece pratica comune, ragionevole e persino illuminata dalla ragion d'istituzione.

E oggi? Oggi chi è folle? Chi è il folle?

In una società che offre modelli (si badi, solo virtuali) di perfezione e ne chiede reale (impossibile, si badi) applicazione, il folle imperfetto o il perfettamente folle, dove può stare, cosa può fare? Soprattutto, cosa ci sta dicendo? e, visto che qualcosa sta cercando di dirci, (unica certezza questa che mi sento di esprimere), perché non lo ascoltiamo? D'accordo!, non è più rinchiuso, però è ancora rinchiuso. E, d'accordo, non è più trattato come una bestia, ma come essere umano, però non ancora come un uomo, un

individuo che ha delle capacità, tra altre che non ha... cosa questa anche dei sani, che hanno capacità e tante altre non hanno.

Sospetto che tutte le notti di veglia ad indagare pensieri e a cercare risposte plausibili, siano state inutili. Forse l'unica cosa da capire è che non c'è nulla da capire, tutto ancora da scoprire. Forse di quello che ho letto, l'unica cosa che mi può accompagnare è la considerazione che già parlare di interiorità ed esteriorità implica una frattura tra il mondo esteriore e quello interiore e che, pur alienati da entrambi, del primo sappiamo, o ci illudiamo di sapere, qualcosa di più; il dubbio che folle è chi, per eventi di inaudita e insostenibile sofferenza, è stato costretto a penetrare nel secondo per sopravvivere al primo, senza guide, confondendo le realtà, i linguaggi e smarrendo la capacità di comportarsi in base solo alle leggi esteriori dei rapporti umani, proprio perché sta facendo esperienza

anche di leggi diverse, di altri linguaggi; il pensiero che il folle sta esplorando una dimensione che dovrebbe essere naturale esplorare e da cui, se fosse educato a farlo, dovrebbe essergli possibile e facile tornare. Ma educato non è, dunque facile non può essere. A questo viaggio non siamo preparati ancora, per questo chi è prescelto dalla vita per affrontarlo spesso si perde, si confonde, proietta i segni del mondo interiore in quello esteriore e le regole di quello esteriore in quello interiore. Non sa più essere in uno, non può più fare a meno di essere nell'altro. Arte come terapia? Nuovi linguaggi per esprimere l'indicibile? E se fossero i sani a dover imparare a interpretare i misteriosi linguaggi d'arte dei matti? E se fossero i sani a dover tradurre in normali parole il segreto (forse magico) alfabeto della follia...

È una terra d'ombre, fa paura, la abitano domande senza risposta, quelle umane di tutti, sfiorate e presto ignorate dai più, indagate da fuori e per teoria da molti, da qualcuno invece percorse nei più intimi sentieri aggrovigliati.

I folli ci fanno un dono grande, attraversano per noi la città del dubbio e, come possono, con gli strumenti feriti che trovano, con le parole che inventano, ce ne regalano le immagini, senza costringerci alla fatica che ogni viaggio chiede, senza lo strazio che questo viaggio sottende.

Spero che qualcuno mi aiuti, no, non a scrivere di loro, ma ad essere intelligente abbastanza da considerarli davvero tali, abbastanza forte da vederle esistere da vicino, abbastanza umile da riconoscere gli esentruati esploratori del dolore che queste persone sono. ■

Il mondo si cura dell'arte contemporanea?

FRANCO GALANTI

Ho avuto la fortuna di imbat-
termi in un libro che, assai me-
glio di me, fornisce spunti per
buone riflessioni sul tema «Ar-
te come cura del Mondo». Al-
meno a me pare, leggendolo, di
trovare spunti di riflessione per
giorni, quasi ad ogni pagina.

Mi trovo in difficoltà nel cerca-
re di raccontarne qualcosa a
parole, non solo perché faccio
il pittore e non ho ancora im-
parato a scrivere, ma perché il
tema a me farebbe scrivere,
d'istinto, solo una frase del ti-
po: «La verità, vi prego, sul-
l'arte». E viviamo un'epoca in
cui nominare verità, sincerità
interiore, cioè l'unica cosa di
cui valga la pena parlare per
difendere l'arte, fa sorridere.
Sono quasi sicuro che al ri-
guardo, comprendendomi, un
caro amico e ottimo pittore,
Gerardo Lunaticci, sorriderem-
be, ma un sorriso con una sfu-
matura di amarezza. A lui de-
dico quanto segue.

Mi sembra che l'argomento *ar-
te*, per quanto smisurato – e
più che mai oggi sfuggente ad
ogni definizione –, sia il natu-
rale punto d'arrivo dei prece-
denti Quaderni del «L'Ippo-
grifo»; e tema più rischioso dei
precedenti, anche per come è
stato formulato.

Non so se è stato formulato in
modo così complesso – articola-
ndo insieme arte e cura del
mondo, umorismo e creatività
– per deformazioni professiona-
li, esigenze di trasversalità o
di pluralismo. Non so se tutto
questo pluralismo poi rappre-
senti un bene, ai fini di una di-
samina costruttiva sull'argo-

Ciò che sembra perduto, per
le arti, è proprio quello di cui
ogni giorno la terapia si oc-
cupa: l'anima. [...] Perché
continuasse l'immaginazio-
ne, ... andrebbero fatte tace-
re queste interpretazioni
concettuali. Dobbiamo ri-
spettare in quanto tali il ran-
nicchiarsi nel vano della por-
ta, il sangue che sgocciola, il
tronco d'albero chiazzato, e
il serpente nero. Essi taccio-
no, così come tacciono i di-
pinti, e anche la danza, la
musica... (JAMES HILLMAN,
Politica della Bellezza. Mo-
retti & Vitali, 1999).

mento, non è detto che si pos-
sa mediare le molte differenti
visioni, *visions*, come si dice. Il
punto non è infatti mediare tra
differenti concezioni dell'arte,
è avere davvero immaginazio-
ne, sulla tela e anche fuori, do-
po qualunque cosa sia stata
promossa, esposta, veicolata
con l'etichetta di arte.

Per quanto mi riguarda, nono-
stante l'umorismo implichi
creatività, oggi non ho voglia di
sorridere. Nel frangente che,
dalla nebbia della mia ignoranza,
mi sembra di cogliere per
questo paese e per il Mondo,
faccio una gran fatica ad ironiz-
zare, ultimamente. Tutt'al più
mi riesce del sarcasmo.

È curioso che il libro di Hill-
man, *Politica della bellezza*, con-
tenga una segnalazione al ri-
guardo: ad un certo punto, si in-
contra un'esortazione «al corag-
gio di abbandonare l'ironia».

Nel libro Hillman ribalta alcu-

ni stereotipi su concezioni co-
muni e dominanti di arte, per-
sonalità, psicologia, e mi sem-
bra ispirato più dalla necessità
dell'anima di denudarsi, strap-
parsi le vesti per cantare più al-
to, che dal frequente far uso di
maschere (a favore cioè del
greco e a dispetto del latino da
cui appunto persona, riferito
alle maschere degli attori usate
come casse di risonanza della
loro voce, da cui poi persona,
personalità, etc.). Vestirsi o
spogliarsi di bugie sono due
opzioni sempre attuali, per tut-
ti: non so di quale chi legge
senta bisogno, ma opterei per
la seconda, soprattutto in arte.
Spero quindi che si parli d'arte
in generale, non dell'arte come
mezzo terapeutico. Sarebbe co-
me relegare sia arte che terapia
in luoghi angusti, come da riser-
va di indiani, soprattutto se si
parlasse, con virtuosismo meno
accessibile ai più, di psicanalisi,
di arte concettuale, o di altre
nobili armi a doppio taglio, altri
potenziali strumenti di confon-
dimento. Oltretutto, a me sem-
bra che proprio l'arte, oggi co-
me sempre (anche se per certi
versi oggi di più, e in misure
nuove), sia bisognosa di cure.

Non ho mai trovato alcuna di-
stinzione convincente tra il mio
disagio psichico e quello altrui.
Non ho mai fatto distinzioni (le
ho sempre trovate ipocrite) tra
disagio psichico e disagio esi-
stenziale – una questione di
chiacchiere semantiche. Io di-
pingo e impasto l'argilla, se co-
si piace dire, a scopo auto-tera-
peutico. Ci tengo a dire che la
capacità di catarsi, disintossica-



Disegno di Franco Galanti.

zione, dell'espressione artistica, a me sembra sia tale proprio perché (a differenza di quasi tutte le altre azioni che compiamo) è "puro fare", perché non vi è scopo estrinseco a quel che si sta tentando; perché nel tentativo di fare arte, non si compiono le solite azioni strumentali, con secondi fini.

Non mi chiedo, peraltro, se sia arte quel che faccio: so che è il mio tentativo, un rituale in cerca di catarsi cui non so rinunciare, e che a pochi, forse, spetta oggi il diritto di riconoscere cosa sia e cosa non sia di valore artistico. Non mi preoccupo di sapere se quel che faccio funziona, o quanto funziona come auto-terapia, già ho poco tempo per dipingere, fare il medico e vivere freneticamente, come tutti. Una questione del genere – arte come cura – non si pone del resto, non solo per mancanza di tempo.

Si porrebbe ad esempio una questione del tipo: l'arte di Van Gogh fu capace di curare per un certo tempo la sua follia?

Sarebbe più giusto rispondere che piuttosto, lontane isole curarono efficacemente la vita e la psiche di Gauguin, probabilmente meno la vita e la psiche di sua moglie. Le cose dell'anima non vanno necessariamente come la storia racconta alla superficie dei fatti, e personalmente mi accontento di sapere poco al riguardo. Piuttosto di *immaginare*, dal poco che so.

Van Gogh cominciò a disegnare tardi, a 27 anni, imparò da solo la prospettiva in un paio d'anni, presumibilmente perché – forse avverrebbe anche oggi – nessuno a scuola gliel'aveva insegnata.

Per dieci anni la sua febbre di vivere lottò in qualche modo, prima che avesse il sopravven-

to, con una non meglio precisata febbre di morire. Le due febbri sembrano una sola, suonano come disperati atti creativi, il punto è che la psiche (l'anima) non sembra fare distinzioni in base agli esiti umani ma – proprio come dice Hillman, con Yeats – ad impercetrabili canti, strappi di vesti mortali, ed esiti divini.

La pittura di Van Gogh materializza lotte nell'animo di un uomo con esacerbata sensibilità, anche se pare che in quei dieci anni egli abbia faticato non a venderli, ma a regalarli, persino, i suoi quadri. A me pare, banalmente, che la sua pittura abbia curato il mondo, ma a partire da un paio di generazioni dopo di lui, e non lui.

È ancora presto, ma qualcuno potrebbe dire qualcosa di simile – ed è già stato detto senz'altro, dal cinema – per Jean Michel Basquiat.

In termini strettamente pratici, si direbbe che Vincent non si sia curato abbastanza di sè: la sua arte non ha curato lui, e se ha curato il mondo, forse lui era il prezzo. Oggi il prezzo dell'arte sembra diventato molto più desolante e prosaico, pur restando determinante per vere o presunte pacificazioni ed epifanie del mondo.

Trovarei ovvio, auspicabilissimo, anche per equità, solidarietà con l'uomo Van Gogh come con l'uomo Gauguin, che "arte come cura del mondo" possa valere, più che per coloro che vengono giudicati malati di mente, per i sani (per coloro che giudicano). Che gli insegnanti, i politici, i medici, tutti, si curassero cioè molto di più della "propria" arte, cioè quella contemporanea, in modo da non relegarla sempre nel dopo lavoro o nel nulla; o peggio in un ghetto d'élite culturale e di imperscrutabile eloquio di dotti, più o meno perbene o perbenisti, più o meno agiati. Eppure, io stesso come tanti faccio parte presumibilmente di un'élite, che a volte sembra una riserva d'indiani camuffata, che avverto esiste, ma non conosco, e non ho voglia di conoscere; e a volte nella riserva mi si racconta, da troppo tempo, che ho la fortuna di un dono naturale (una menzogna, a copertura preventiva di una scuola che non insegna ad usare la parte destra del cervello; di una società che sta scoprendo tardi, con il mezzo buono e mezzo cattivo maestro computer, col web, la creatività, come unica *chance* di sopravvivenza, dopo averla relegata nelle cose pericolose, che è bene controllare e far finta di tollerare).

La necessità che l'arte diventi terapia per tutti i professionisti e cittadini abilitati e sani, in questo folle mondo, può sem-

brare oggi follia. Siamo così abituati a vedere l'emisfero dei mancini come l'emisfero della destabilizzazione, la mano della psiche come la mano del diavolo, che non ammettiamo di essere ormai incamminati, globalmente, verso la destabilizzazione esplosiva e nichilistica dell'economicismo e del tecnicismo. Quest'ultimo concetto forse sarebbe meglio reso da alcune immagini: dall'immagine tragica, simbolica, del crollo delle Twin Towers, o da quella della tenuta del Pirellone, dopo lo squarcio, il gesto espressivo di un folle, o di un invisibile, spietato e sarcastico, inconscio collettivo. Curioso trovare i giornali a scrivere che il vecchio pilota kamikaze italiano era appassionato d'arte; curiose analogie, tra il grattacielo di Milano trasformato dallo squarcio ed alcune sculture di Arnaldo Pomodoro, una di esse senz'altro in centro a Mila-

ARSo è una associazione senza fini di lucro fondata a Sacile nell'aprile del 2000 e conta una cinquantina di iscritti, e persegue due ordini di finalità: una relativa alla fruizione e valorizzazione di opere d'arte visiva contemporanea, l'altra ad azioni umanitarie. Una delle scommesse di ARSo è che gli artisti che partecipino anche con una singola donazione divengano proprietari di tutte le opere non in vendita dell'Associazione: si cercherà così di costituire un patrimonio comune e senza alcuna frontiera, geografica, economica o ideologica.

Per altre informazioni rivolgersi a: galantifranco@hotmail.com

no. A breve vedremo analogie con i colossali packaging di Christo, e di arte non si parlerà abbastanza. Si guarderà, ma non si vedrà, o si rimuoverà forse, un'occasione di conoscere meglio che esiste un'analogia tra parti non etichettate del mondo, purché si voglia guardare, dire senza infingimenti. Ad esempio, che l'arte è una fonte imprescindibile, per quanto non razionale, semmai alternativa a quella razionale, di comprensione del mondo e dell'animo umano.

La creatività può avere effetti costruttivi o distruttivi, dipende. A me sembra evidente che... dipenda dal mondo, non viceversa dall'arte. Possiamo certamente convenire con Josiph Brodskij che – arte come letteratura, estetica come est/alba dell'etica – un po' d'immaginazione sia anche un pre-requisito imprescindibile dell'etica, ed una buona *chance* di realizzare con l'ascolto dell'altro, l'immaginazione a dispetto della sua distanza, tolleranza. Ma chi mai sosterebbe che questo è quanto ci basta? E che l'arte è valorizzata quanto basta, nel nostro paese?

Mi chiedo allora in quale modo la comunità pordenonese, quella goriziana, il Friuli intero insieme (*cum munus*), e il mondo intero globalizzato, possano, oggi e in futuro, prendersi cura con più creatività dell'arte dell'oggi.

Qualcuno ha delle idee al riguardo? E, se ce ne fossero, per caso, i politici locali riuscirebbero, impegnati a litigare o a non parlarsi, ad ascoltarle? Posso cogliere l'occasione di chiedere che ne è del progetto di un Museo d'Arte Contemporanea in Provincia – i cui problemi di realizzazione sono chiaramente illustrati, con cifre inquietanti (...un visitatore

al giorno...) dall'Assessore comunale alla Cultura pordenonese, su questa stessa rivista? Esiste un progetto, carico di idee innovative?

Come ascoltare e fare ascoltare il silenzioso grido di disperazione dell'arte contemporanea? Come invogliare giovani e vecchi ad abitarla e parlarne senza paura, come fosse un'atto puro, non violento, e senza troppe pretese di intellettualismi? C'è qualche modo nuovo e vale la pena di parlarne? O non si farebbe meglio a riempire di sole, silenziose, significative immagini, o di nuovi suoni, poesie e note musicali, e rumori ri-visitati, incluse le pernacchie, un numero che riveda e ri-creda nell'arte e nella creatività?

E si riuscirà a non mentire, a non appiattirsi su dichiarazioni e programmi di vecchi partiti politici mai relamente rinnovatisi? Per cercare di ri-



spondere, pochi mesi fa ho lanciato una proposta nel corso di una mostra, fondando un'Associazione cui chiunque può contribuire, soprattutto se soffre il dipingere, l'impasto d'argilla, o altre malattie simili.

L'idea è che, negli anni, su base fraterna e non violenta, tutti i soci divengano comproprietari di un numero crescente di opere e si spendano per un museo e laboratorio di ricerca d'arte visuale, in permanente movimento, una sorta di patrimonio culturale comune (*cum munus*) senza frontiera.

Arte solidale. Passate parola, grazie.

Toccherà, certo, sempre fare conti, di quanto costa l'arte contemporanea per artisti e cittadini che scelgono una cultura della donazione e della fruizione, della pazienza e della non violenza, a prescindere dalle necessità della moda, dell'odierno super-mercato, super-etichettato, detto dell'arte visiva. Ma chissà che prima o poi non diventi più normale frequentare un locale d'arte al posto di un negozio che vende o un posto che regala qualcosa. ■



Sopra e in alto: intervento ambientale e installazione per *Hicetnunc* (2002) a San Vito al Tagliamento.

Il corpo e l'apertura al mondo

Uno sguardo fenomenologico

MARTA BEVILACQUA

La tragedia ci insegna che il dominio della ragione, della giustizia e dell'ordine, è terribilmente circoscritto e che non c'è progresso scientifico o risorsa tecnica che possano allargarlo. La tragedia è il dolore che ciascun uomo sperimenta nella propria vita, è la parte spaventosa che si scaglia contro di noi, le nostre certezze, che sa mettere a soqquadro da un momento all'altro il nostro limpido orizzonte.

I grandi tragediografi greci però, oltre a metterci innanzi la spietatezza del destino, radicano nella carne dell'uomo tale forza annientante. Senofane ci dice che «nulla è più terribile al mondo che l'uomo». E quale è stata la risposta all'orrore furtivo, quale la soluzione al male multivolto del mondo? Per Aristotele è la stessa Filosofia a sanare i cuori palpitanti degli uomini, è l'Episteme, è ciò che sta per eccellenza, a rassicurarli. La Filosofia è il primo farmaco, il primo sospiro di pace davanti a quello *thàuma*, a quella «meraviglia spaventevole» che è il mondo stesso.

Non è facile prendersi cura di un ambiente che ci affascina e nel contempo ci spaventa, di

un panorama che ci accoglie e nel contempo viviamo come un qualcosa di estraneo. È proprio in questo mondo che l'uomo edifica, con la forza delle mani, la sua sopravvivenza e il suo futuro.

Anassagora identificava nelle mani, nelle *kèirmai*, l'origine creativa dell'uomo, la sua vena di *homo faber* come a voler, già da allora, sottolineare la coincidenza inscindibile in esso di *essere e fare*.

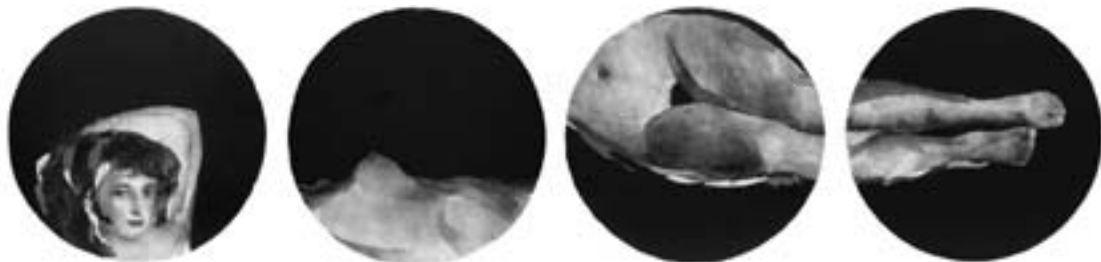
La visione dell'uomo proposta dalla fenomenologia esistenziale è proprio quella di una coscienza intesa come «atto intenzionale», come coscienza progettuale. In questi termini la creatività, la *tèchne* per gli antichi, l'arte nell'accezione greca di un fare artistico, diventa la prima risposta al mondo e nel contempo il primo modo di impossessarsi di esso. La creatività, sentiamo tuonare Nietzsche, è l'onnipotenza che ci permette di domare la natura insidiosa, è la linfa vitale che apre gli orizzonti dell'ambivalenza (*amphi*), del duplice, dell'apollineo e del dionisiaco, dell'uno e dell'altro insieme.

Il mondo è la dimensione del nostro *stare al mondo*, è l'aper-

tura verso la quale dirigere le nostre potenzialità. È *nel e sul* mondo che ciascuno di noi si mette alla prova, misura le sue capacità, sperimenta abilità, intime relazioni.

Il mondo di cui qui stiamo parlando non è certo quello inteso secondo i caratteri della scienza, non è il prodotto di un metodo, alla maniera cartesiana. Guardare il mondo in maniera naturalistica è soltanto una delle chiavi di lettura possibili. «La scienza è pur sempre una delle ideazioni umane», sentiamo affermare Husserl in *La crisi delle scienze europee*. Noi non abitiamo il mondo della scienza. Questo è infatti eterno, come eterne ed incontrovertibili paiono essere le sue leggi, i suoi teoremi.

«Ciò che vorremmo qui portare alla luce è il "mondo-della-vita" è l'*In-der-welt-sein*», direbbero assieme Husserl e Heidegger. Infatti, prima di chiederci che cosa dobbiamo fare per curare il mondo dovremmo forse intenderci sul significato di "cura" e su quello altrettanto importante di "mondo". Il rischio di questi discorsi ci porta spesso, in questi tempi televisivi, a non centrare il punto



Opera di Silva Pellegrini.

della questione. Curare il mondo presuppone inevitabilmente il riconoscimento che esso, da un po' di tempo a questa parte, sia ammalato.

Probabilmente qualsiasi dottore prima di prescrivere un farmaco si preoccuperebbe di individuare la malattia.

Il mondo che soffre, come già dicevamo, non è quello naturale, o il mondo economico, il mondo della scuola... non è un mondo particolare. Il mondo che sanguina è il mondo della vita, ossia il mondo all'interno del quale si svolge la storia, la nostra intima biografia costruita sull'onda di dolore e gioia, di sconfitte e di traguardi, in altre parole il mondo dell'emozione. L'e-mozione è ciò che ci muove nel mondo. Noi sperimentiamo, ci incuriosiamo non certo attraverso dei canoni razionali, bensì andiamo dove ci porta il cuore, sede privilegiata dell'*emozione*.

Fintanto che non compiremo questo passo, ossia la *conquista sentimentale* del mondo come nostro, non potremo individuare alcun farmaco per esso. In caso contrario continueremo a soggiornare in una terra che non ci appartiene affatto. Saremmo, direbbe Heidegger, «semplicemente esistenti», invischiati nell'immediatezza della "gettatezza", della *gevorfen*. La malattia mortale del nostro tempo è proprio l'apatia, la mancanza di decisione. Decidere significa tagliare i ponti con la condizione che ci rende stantii, trascendere per *pro-gettarsi*. Decidere è anzitutto andare verso qualcosa di nuovo. Senza decisione, continua Heidegger, resteremo nel regno del *Si*, il regno dell'impersonalità dove *si* è soliti fare qualcosa, dove *si* dice, *si* pensa, *ci si* comporta. Temiamo di essere personali perché non sappia-

mo recidere il cordone ombelicale della *grande madre del gregge*, ma... gradiremmo essere personalità rispettate. Pretendiamo di curare il mondo, o di difenderci da esso, frequentando magari un corso di yoga o vedendo la Storia della filosofia come un insieme di manuali che rendono più spiccato il senso critico delle persone.

Oggi non ce ne facciamo nulla di un senso critico a cui mancano i contenuti. Curare il mondo con la filosofia, come suggeriva a modo suo Aristotele, significa anzitutto non dimenticarci della matrice *affettiva ed emotiva* che tale parola etimologicamente contiene.

Insomma, non possiamo accostarci ad un mondo malato senza sentirlo come il nostro mondo. La fenomenologia e l'esistenzialismo inaugurano proprio questa prospettiva.

Contro il mondo fisico-matematico di Cartesio dove l'emotività, la percezione, la sensibilità sono ridotti a *res extensa*, Husserl ci apre gli occhi verso il mondo dell'uomo inteso come personalità intenzionale, verso il mondo che è apertura originaria *del e per* l'uomo.

Al dualismo corpo-anima la fenomenologia sostituisce così il *dualismo uomo-mondo*.

«C'è più ragione nel tuo corpo che nella tua migliore sapienza», ci dice Nietzsche nello *Zarathustra*.

Da questi presupposti, ogni nostro *gesto* testimonia l'eccedenza della comunicazione, la generosità dell'atto intenzionale.

Per essere "abitatori del nostro tempo" l'Occidente, cresciuto con il latte della scienza e del principio di non contraddizione, dovrebbe accettare la sfida lanciata da un nuovo uomo, un uomo fatto di carne ed ossa, con una coscienza corporea.

La prima cura del mondo sa-

rebbe quella di popolarlo non di coscienza assolute, di soldatini di piombo, ma di coscienze incarnate, di punti di vista.

Quando Heidegger individua nella temporalità l'origine della *presenza*, del *dasein*, ci sta dicendo proprio questo: l'uomo è in un tempo e in uno spazio contro la sua volontà, ma è solo rispettando e muovendo da questa condizione che potrà vivere in modo autentico.

L'esser-ci sta a sottolineare la temporalità della permanenza al mondo e la finitudine della coscienza. Il pensiero filosofico di origine platonica, che è poi quel potente meccanismo che ha fondato e fonda l'Occidente, ha invece preferito vedere nell'anima un mondo come totalità. Ancor oggi noi gradiamo di più identificarci come anime spirituali anziché come corpi animali. Ciò che invece la fenomenologia tenta di risaldare è proprio quella doppia natura, quell'uno e l'altro assieme, che l'Occidente del *logos* e della non contraddizione ha ferito a morte.

Tale lacerazione ha reso ogni cosa del mondo "oggetto" ossia *ob-jectum*. Tutto è gettato innanzi come un che di inerte, di muto. Oggi solo la razionalità parla. Sì, perché è la sola che sappiamo ascoltare e che sa farsi ascoltare. Ma parlare non è comunicare, così come *spiegare* non è *comprendere*, sottolineerebbe Jaspers.

È lui a dirci, nel 1913, in *Psicopatologia generale* che «posso spiegare (*erklären*) qualcosa senza nulla comprendere (*verstehen*)».

La *comprensione* di qualcosa è più difficile da comunicare perché non risponde ai canoni dell'intersoggettività che invece la scienza e la razionalità esauriscono appieno, ma solo essa contiene l'autenticità della

comunicazione. Comunicare qualcosa a qualcuno coinvolge non soltanto una struttura logico-mentale ma contagia anche il corpo e i suoi sensi.

Credendoci coscienze assolute o immagini di Dio abbiamo perduto il corpo, il nostro statuto ontologico per eccellenza. Non è un caso che già Platone avesse ridotto il corpo alla *folia*: il linguaggio corporeo è folle perché altro rispetto all'ordine puro della ragione.

È da molto tempo che il corpo è una cosa tra le cose, è da troppo oramai che viviamo il corpo nella sua accezione anatomica. È ancora Husserl che distin-

gue il corpo in *Körper* e *Leib*. *Körper* è appunto quello inteso come sommatoria di organi, quello privilegiato dalla scienza medica. Il *Leib* è il corpo del *Lebenswelt*, del mondo della vita che si accompagna a *Liebe* che significa amore.

Trattare il corpo come apertura al mondo si rivela importante per comprendere anche Heidegger quando parla di *Sorge*. L'uomo deve prendersi cura delle cose (*besorgen*) in vista del loro utilizzo, ma deve avere cura degli uomini (*fursorgen*), come presenze nel mondo.

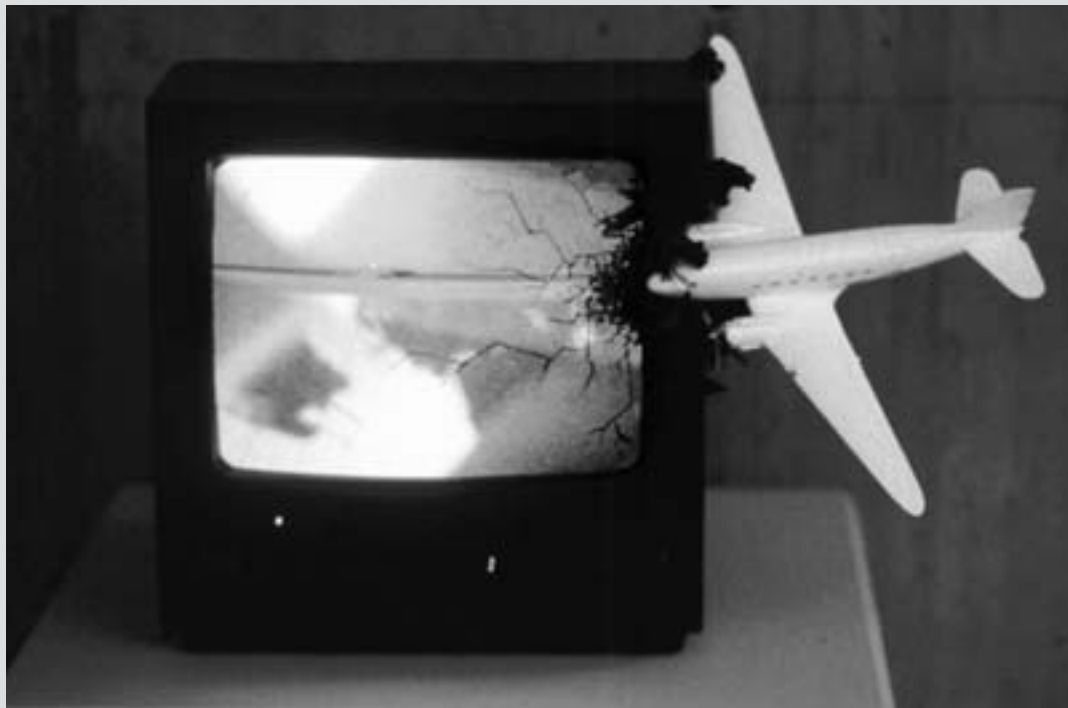
Il corpo allora non è un oggetto; ma è ciò grazie a cui ci sono

gli oggetti. Non sposto il corpo da un posto all'altro, semmai *mi sposto* in un altro luogo.

Recuperare la centralità del corpo nel mondo diventa fondamentale per cominciare a curare le ferite inflitte da epoche di "iperintellettualismo" o da società della tecnica come la nostra, alienate nella riproducibilità impersonale.

Se solo per un attimo inforcassimo gli occhiali della fenomenologia potremmo allora dar risposte più puntuali intorno ai grandi dilemmi del nostro secolo.

Curare il mondo è anche essere disposti, con i propri strumenti, ad ascoltare i suoi lamenti. ■



Dopo gli attacchi [alle Twin Towers] ho avuto un momento di smarrimento. Io sono uno storico dell'arte, combatto per una politica corretta dei restauri. Mi sono detto: e adesso, che ci sto a fare qui? Chisseneffrega di due o tre millimetri di tela, di un pezzo di scultura quando là fuori ci sono migliaia di morti...

Poi ho riflettuto: ci sono valori che dobbiamo mantenere in vita a tutti i costi. E l'arte è uno di questi. Perché è il segno più significativo, il più vero e autentico, dell'uomo.

Dall'intervista di Elena Percivaldi a JAMES BECK, storico dell'arte. «La Padania», 7 settembre 2002.

Sulla cura del mondo

FRANCESCO MARIA DI BERNARDO-AMATO

Quando si pensa alla “cura”, normalmente, si ha l’idea di una necessità sovrana di salvaguardia nei confronti di qualcuno o qualcosa che lo richiede da parte di chi, per riconosciuta competenza, è preposto a questo tipo di azione.

C’è dunque una relazione tra chi richiede la cura e chi la somministra; relazione resa possibile dal patto più o meno tacito sul raggiungimento del risultato che – in qualche modo – si presuppone positivo: l’aspettativa è l’efficacia della cura. Questo in special modo quando, come accade in medicina, la richiesta della cura nasce dalla necessità di risanare la «rottura di un precedente equilibrio».

E sta qui il punto chiave di un discorso difficile: se c’è davvero un equilibrio e qual è questo equilibrio. Si sa che la tradizione mediterranea alla quale apparteniamo fa nascere la medicina da un sapiente chiamato Asclepio che ebbe come suo maestro Chirone, un centauro, il cui nome (*Cheirôn* – *cheir*) significa «colui che sa servirsi delle proprie mani».

Si vuole che i centauri fossero degli esseri ambigui un po’ uomini e un po’ cavalli. Vivevano fuori dall’abitato, nelle campagne, nei boschi. Adoravano il vino e le carni arrostiti e non erano insensibili al fascino femminile. Accorrevano infatti senza complimenti attorno al fuoco se lì si arrostitiva carne e si beveva vino. E se una cacciatrice si fosse addentrata nel bosco non avrebbe avuto pace.

Celebri sono le loro battaglie con Eracle ed Atlanta.

Ma l’ambigua natura di questi *Kentauroi* veniva esaltata dal fatto che conoscevano bene la terra e le piante potendo così curare le malattie con pozioni e unguenti.

Nel centauro la nobiltà della sua funzione condivide la rozzezza di una condizione alla quale la tradizione affida il compito di dare origine all’arte di curare: la Medicina.

È come se nel sapere vi fosse una brutale bellezza che spiega la mondanità della natura e il divino che vi abita.

Pindaro, nel bel poema consacrato ad Asclepio (Terza Pitica), ne racconta la nascita miracolosa e la tragica fine. «Coronide, amante infedele di Apollo, morì sotto le frecce di Artemide che vendicava così l’oltraggio fatto al fratello. Ma quando i genitori misero il corpo della giovane sul rogo e la *fiamma impetuosa di Efesto l’avvolse*, Apollo si lanciò per salvare il proprio figlio, lo *rapi* al cadavere e davanti a lui le fiamme si aprirono». Asclepio, che esce vittorioso dalla prova del fuoco, nasce da una morta e sorge da un rogo funebre. Asclepio che confonderà le strade della vita e della morte, da bambino viene affidato da Apollo a Chirone che con la sua doppia essenza è in grado di comunicare agli uomini la conoscenza della natura, esempio di *cinègetica* e di medicina. Come pensare alla “cura” del mondo senza guardare all’origine del suo stesso sapere, al

rapporto tra elemento e natura, al rapporto tra natura e uomini?

Il centauro attinge la conoscenza dell’elemento curativo direttamente alla natura, grazie al fatto che la conosce e la conosce perché ne è contaminato in un modo tale che appare quasi sgradito agli uomini.

La medicina quanto più è amara tanto più fa bene.

Il medico è vigoroso e impietoso tanto quanto è efficace il suo rimedio. Basti pensare all’atto chirurgico risolutore!

La natura della cura resta sostanzialmente ambigua perché punta a ridonare equilibrio. Ma il Sapiente non sa esattamente qual è la verità. Se il vero bene sta in quell’equilibrio o in altre dinamiche dell’esistenza che forse avrebbero la possibilità di svilupparsi attraverso l’esperienza stessa della sofferenza.

Dentro l’anima del guaritore quanto ancora permane di quella componente della natura silvana che è la metà animale di Chirone, alla quale si affida il più *vitale* contatto con la natura che di per sé possiede la virtù risanatrice (*vis resanactio naturae*)?

Per ogni atto di cura la natura sostiene e va sostenuta. Così sembra ammonirci il Mito con la forza della sua allegoria: il sapere non può stravolgere la sua fonte, cioè se stesso!

E se l’individuo ammalato, soffre, guarisce, anche il mondo ha un suo dolore, anche il mondo sperimenta la sofferenza. Anche il mondo ha bisogno di

cure... Tanto più nel momento in cui i “luoghi” del mondo dando forma ad una vita globale, si assimilano in un’anima sola. Contrariamente all’inautenticità di certe realtà d’oggi inserite nella vita degli uomini, ma estranee, lontane, definite suggestivamente da Marc Augé *nonluoghi*: supermercati, stazioni di servizio, fast foods, etc. dove l’uomo è solo in mezzo alla folla, anonimo, distante. C’è una possibilità quando si pensa alla cura tout-court ed è quella di pensare un concetto astratto che in realtà è concreto e viceversa con esatta trasposizione di significato! Nella misura in cui l’oggetto della cura non “avverte” il senso nobile dell’atto anche se c’è un beneficio o viceversa, l’azione non è più solo risanatrice, perché *oltraggia*, cioè *va-oltre* la miseria degli uomini e, nella sfida al divino, rischia di impoverirne, se

non la sacralità, il potere. Secondo la più diffusa tradizione, Asclepio aveva ricevuto da Atena (che rappresenta il Sapere) una pozione fatta col sangue della Gorgone: quello ottenuto dalla parte sinistra uccide il malato, mentre quello ottenuto dalla parte destra lo salva. Ade si vede rapire le prede, s’indigna. Cosicché il “Ricco” (*Pluton*) si impoverisce per il minore afflusso di Morti da quando Asclepio cura gli uomini. Bisogna annientare Asclepio. Bisogna che Giove lo folgori!

Se il mondo è un insieme di luoghi, ma anche vita che si sviluppa dentro l’apparato dei *nonluoghi*, è difficile una percezione di malattia o di qualsivoglia “malsania” senza la presenza di un osservatore neutrale. Un osservatore che “sa” disporre l’apparente verità delle cose, che percepisce l’impossibilità

di coglierne la reale presenza.

La vera cura del mondo sta nella capacità di riempire il vuoto che lasciano le cose nel momento in cui si appalesano. Ciò comporta una percezione speciale, si potrebbe dire *theologica* dell’esistenza.

Il problema diventa dunque una questione morale come problema dell’essere e dell’esistenza.

Più esattamente dell’esser-*ci*, cioè dell’essere-nel-mondo.

Il ragionamento sulla cura del mondo oggi non può prescindere

dal pensiero di Martin Heidegger, dal senso vitale che ripropone il legame fra *realtà* e *cura*, attraverso quel suo linguaggio suggestivo senza il quale – forse – il Novecento, dopo l’impulso romantico, sarebbe rimasto sminuito d’originalità.

L’interpretazione, cioè, dell’esistenzialità come Cura.

Il preavviso era giunto, ancora una volta, da più lontano, molto prima, da quello *spazio* originariamente *aperto* dalla filosofia greca, che consiste nel significato che i greci attribuivano a ciò che noi chiamiamo “cosa”, nel modo in cui i Greci pensano l’*esser-cosa* delle cose.

A partire dalla filosofia greca, una “cosa” è ciò che si mantiene in provvisorio *equilibrio* tra l’*essere* e il *niente*. Una condizione naturale eterna della vita umana. Per l’ineffabile senso della “cosa”, infatti, veniva talvolta usato il termine *mython* altrimenti intraducibile in taluni contesti.

Parmenide, “venerando e terribile”, vissuto ad Elea nella Magna Grecia alla fine del VI secolo a.C., scrisse un poema *Sulla Natura* (*Perì physeos*) di cui ci restano 154 versi, dove si dice che la via della verità è tracciata dal principio che «l’essere è ed è impossibile che non sia», non può venir generato né andar distrutto. È immutabile ed eterno e la Giustizia proibisce che in qualche modo “divenga”.

Strabone ci riferisce che Parmenide si occupò di politica e fu saggio nell’*avere cura* delle cose: «A chi doppi il capo si presenta l’alto golfo contiguo sul quale sorge una città: alcuni dei Focci che l’hanno fondata la chiamarono Yele, altri Elea dal nome di una fonte; oggi poi tutti la chiamano Elea. Vi nacquero i pitagorici Parmenide e Zenone: mi risulta che la città



Luciano Leonardo Preo, *Il centauro resta nei boschi e indica la cura ad un cavallo imbrozzarrito* (2002).

fu governata da loro e da altri prima di loro nel modo giusto; [...]» (Strabone).

«Parmenide regalò alla sua patria ottime leggi...» (Plutarco). La possibilità di perdere l'equilibrio del corpo, della mente, dell'individuo, del mondo, è l'evento reale che apre il varco alla coscienza di sé ...

La possibilità, forse unica, che si apra per noi uno spiraglio d'interpretazione sul senso della sofferenza?

Non è escludibile l'attribuzione di senso a tutto ciò che accade se il suo accadere è dato per la possibilità che ha di essere percepito. Nulla vi è di più umano che la percezione della sofferenza. Nulla vi è di più mondano che l'esperienza del dolore!

Così il Novecento arriva - at-

traverso Heidegger e il suo pensiero - a rappresentare lo stesso essere dell'esserci come Cura (in tedesco *Sorge*); nei confronti degli altri la Cura è un *aver cura* (*Fürsorge*) e nei confronti delle "cose d'uso" è un *prendersi cura* (*Besorgen*).

E tutto ciò accade comunque per sua specie? Oppure deve tenere conto della salvaguardia dei beni del mondo da affidare ad inflessibili Custodi, rispettosi di leggi inviolabili?

A quale delle opposte utopie votare il nostro credo? A quella fiduciosa nel benessere garantito dal capitalismo globale sostenitrice del mercato salvifico o a quella sostenitrice del ritorno alla natura?

Ambientalisti scettici come il danese Bjorn Lomborg sostengono che lo stato di salute del-

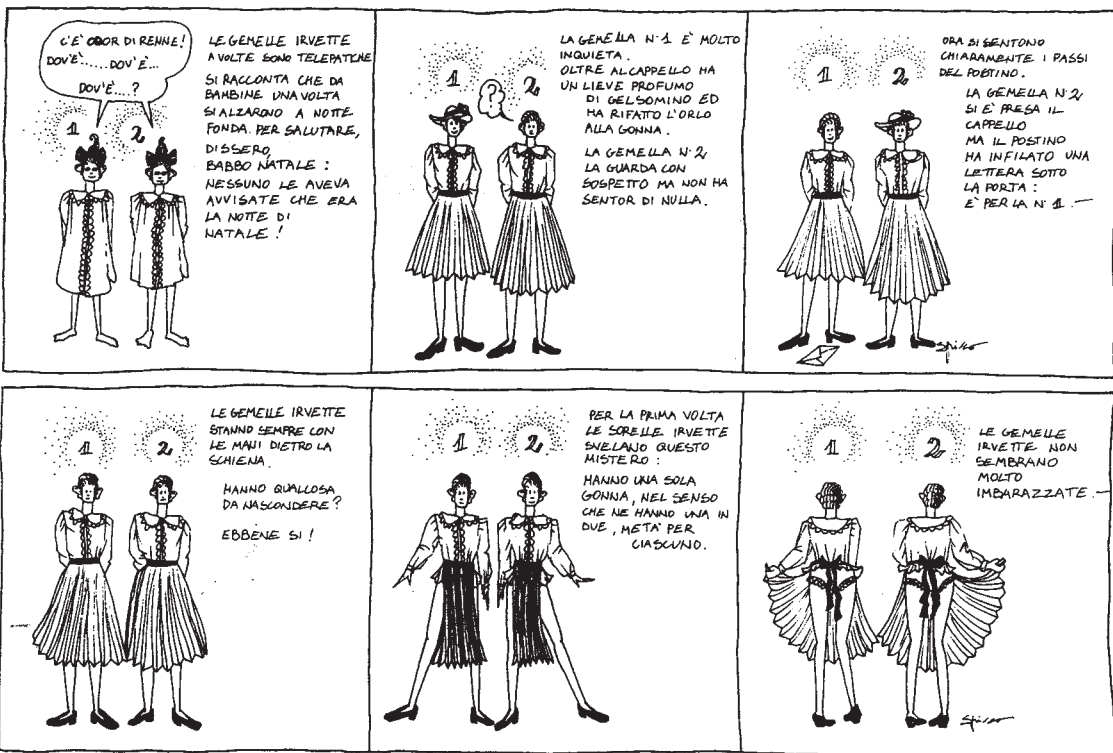
la terra non è peggiorato e, anzi, le condizioni di vita sono migliorate, contrariamente a chi sostiene che moriremo d'inquinamento, prima ancora che di fame ...

Ma la discussione è costretta ad arretrare nei *think-tank* d'ogni sorta poiché ancora di guerra si muore in questo inizio di secolo civile, come sempre ...

Il centauro resta nei boschi, ma non confinato nel mito silvano, bensì affidato al Sapere della Natura; ne viene fuori ancora quand'è attirato dall'odore invitante degli arrostiti e dal sapore del vino, o per insegnare agli uomini a lenire le loro ferite.

Le cacciatrici, volutamente incaute, si spingono ancora dentro i sentieri, nella selva, attratte sempre da quell'ineffabile mistero. ■

Le Gemelle Irvette di FULVIA SPIZZO



Gruppi che curano & gruppi che guariscono di Franco Fasolo (Edizioni La Garangola, Padova 2002), non è solo un testo ricco di spunti di riflessione, di prospettive esposte, di riferimenti bibliografici e di citazioni, ma è soprattutto uno di quei libri che vuole provocare il lettore ed indurlo alla riflessione. Il viaggio proposto attraversa il sapere teorico-tecnico della psicoterapia di gruppo indirizzata a utenti con bisogni *diversificati*. Potrei dire che il libro parla di gruppi terapeutici per diversi, capaci cioè di valorizzare la differenza come potenziale principio di guarigione.

Fondamentalmente questo vuole essere un libro di psichiatria di territorio, quel tipo di «psichiatria a misura della persona e della sua comunità locale». In queste significative parole c'è il senso di quanto, a mio avviso, l'autore, attraverso questo suo lavoro, vuole portare all'attenzione del lettore.

In primo luogo una *psichiatria a misura della persona* si fonda sul presupposto che il diverso, il folle, non può venir considerato «un oggetto», incomprensibile e quindi pericoloso, da rinchiudere, da segregare, ma è l'unico testimone del suo disagio, soggetto, a pieno titolo, della sua storia e del suo vissuto. In quanto tale, è solo a partire dall'ascolto della sua parola che si può iniziare un percorso di cura.

Pur rilevando l'estrema importanza di lavorare con la differenza piuttosto che sulla diver-

Il gruppo e il valore della sofferenza

PAOLA FORTUNASO



sità e di fare progetti «idiografici, che non puntino sulla normalizzazione, ma all'aumento delle differenze», all'unicità di ciascun utente, l'autore, con estrema abilità, mette in evidenza la similitudine della radice dell'aggettivo *diverso* con quella del verbo *divertire* e sottolinea come in psichiatria, nel lavoro con il diverso, non si possa abitare la relazione se non si «recupera pienamente quell'aspetto di piacere, di divertimento, di nuovo che in fondo la ricerca dell'altro» (l'altro diverso, ma anche e so-

prattutto la ricerca del diverso che ospitiamo in noi) «suscita in ciascuno».

In secondo luogo, per Fasolo, una psichiatria a misura della persona e della sua comunità deve ricentrarsi sul gruppo. Lo strumento elettivo per far evolvere la psichiatria territoriale verso la psichiatria di comunità passa attraverso l'uso del gruppo e tale evoluzione non solo è auspicabile, ma necessaria se s'intende guarire il malato mentale. «La psichiatria di comunità senza gruppi (tecnicamente: priva di gruppalità e incapace di promuovere gruppezioni) è come il caffè senza la sua caffeina». Metafora straordinariamente pregnante per chi è appassionato intenditore di caffè.

La tesi sostenuta da Franco Fasolo è dunque che i gruppi curanti istituzionali della psichiatria di comunità possono ambire ad essere non soltanto gruppi che curano ma anche gruppi che guariscono a patto che tendano «a comprometterci abbastanza», perché «solo così [...] riescono a cambiare [...] di pari passo con le persone che curano; è solo in questo modo che sono discretamente utili, nel senso che cercano di lasciare discretamente spazio e tempo agli sviluppi comunitari ed alla crescita personale anche dopo l'intervento». I gruppi che curano, invece, «tendono facilmente a concepire gli utenti come consumatori incalliti (cronici cioè per «natura», oltre che accortamente addestrati)». L'autore sottolinea poi

la dimensione paterna insita nell'idea di guarigione come percorso di graduale emancipazione dall'istituzione totalizzante: «Per guarire (con) gli psicotici [...] bisogna riscoprire il padre come originaria funzione strutturante» e «cercare di lasciarli andare per la loro strada», di renderli alla loro comunità locale. Così un gruppo che guarisce lo fa aprendo percorsi e prospettive nuove e opponendosi di fatto a tutte quelle pratiche istituzionalizzanti, molto insidiose, che rischiano di portare la psichiatria territoriale «verso una tragica fine».

Questa fine si intravede quando cittadini a cui dovrebbe venir riconosciuta «una loro ca-

pacità fisiologica di crescita personale attraverso un qualche episodio di malattia mentale» (così definisce Franco Fasolo il malato mentale) vengono invece oggettivizzati ed «etichettati come “cerebropatici” e sottoposti a nuove forme di istituzionalizzazione che rimandano ai vecchi manicomi». Altre forme di manicomio «anche se decentemente più piccole» vengono create quando i Servizi socio sanitari “straformano” – come direbbe mio figlio, rendendo peraltro bene l'idea dello stra-volgimento – qualche loro luogo in «buco nero [...] che attrae e fa scomparire in sé ogni cosa, la luce perfino, cioè la visibilità stessa delle cose: quanti utenti non ven-

gono “inghiottiti” nelle cosiddette “strutture intermedie”, nei Centri Diurni, nelle Comunità psicosocioterapio-riabilitative?». E l'autore aggiunge, provocatoriamente ma, secondo me, giustamente: «Quale progetto potrà mai più tirare fuori e restituire alla comunità locale, ad esempio, un paziente psichiatrico che sia entrato nel buco nero della Invalidità Civile al Centoperceto e considerata Irreversibile?». Concludo, di proposito, questa presentazione di *Gruppi che curano & gruppi che guariscono* con questa domanda aperta, lasciando al lettore incuriosito il piacere di scoprire da sé come prosegue e si conclude questo viaggio attraverso i gruppi. ■

Sul libro di Anna Maria Farabbi

Nudità della solitudine regale

MARCO MUNARO

Ci sono scrittori che sono anche poeti (e magari sommi) per cui la poesia è solo una parte del loro mondo inventivo e della loro vita e possono perciò essere anche altro: critici, narratori, saggisti, intellettuali. Ci sono invece poeti che non possono nemmeno scrivere d'altro che non sia la poesia, tanto sono assorbiti e “zitti dentro la luce”, affondati “dentro il loro lunghissimo viaggio” ai “marginari”. Tutto ciò che trascrivono è visione di un dio che ha sconvolto la loro vita.

Mi pare che Anna Maria Farabbi abbia voluto parlarci, nel suo felice racconto di poesia, di questo secondo tipo di autori, i mistici. Essi attraversano intere epoche, l'intera “scala” della

creazione che passa per l'ombelico e rimane scritta nel corpo, pozzo senza fondo. Per loro la poesia è ricerca dentro la nudità della parola e del silenzio, il cui dominio (regale) avviene su un regno disabitato (solitudine), anche se popolato di voci e figure. Le brevi prose (alcune brevissime) della Farabbi sono lampi scoccati sull'origine. Vi si entra per un “buco” (in dialetto) e per un “buco” (in italiano) vi si esce: «*Lbuco del criato e dla criatura*», «Il buco del creato e della creatura». E questo buco è anche quella “pupilla interiore” con cui si apre il primo racconto (intitolato non a caso *Bersaglio*) e la prima parte del libro. Sono racconti dominati dal mi-

stero e dalla paura, onirici eppure crudamente reali come in certe atmosfere kafkiane o da fiaba nordica, oppure invasi da una violenta energia psichica come nel racconto dedicato alla amatissima figura di Van Gogh che scopre (*climax vero*) la luce, i colori e la tela; o teneramente sinistri come nella “sanguigna” che improvvisamente macchia i camici, i letti, la stessa cartella clinica della straziata e straziante pagina del ricovero d'ospedale. Tra le figure solitarie di questa prima parte (la vedova, la donna del faro, il custode, il pittore, il partigiano) compaiono già le simmetriche facce del maestro lanternaio e di chi lo insegue, “legge e trascrive con l'unghia” sul taccu-

no, che ritroveremo poi nella seconda parte del libro. Gli oggetti sono fissati con un'attenzione, lucida e visionaria insieme, che viene anch'essa da Kafka o da certi interni fiamminghi e pure così visceralmente umbri: la chiave, gli occhiali, la testa del faro, la lanterna, l'abbaino, la scala, la gabbia, la carta, il pane, il vaso, il vetro pur non cessando di essere reali, sono emblemi con cui dobbiamo "rifare il conto" ("Abaco"). È un conto che la Farabbi, da donna, fa innanzi tutto con la madre e quella vecchia che si trova all'inizio e alla fine del libro e che ogni tanto appare e che è la fonte da cui si apprendono e si tramandano lingua, favola, parabola, sapere ma che è anche la "stròlleca", la strega che mangia. Se nella prima parte gli oggetti si dispongono a raggiera dal centro, dal "buco" dal quale hanno avuto origine, secondo una pluralità di direzioni vitali, nella seconda parte essi vengono tutti a trovarsi uno dopo l'altro, infilati e scagliati verso

l'uscita, lungo una sola traiettoria, un solo destino. La seconda parte è infatti un racconto di avvicinamento al maestro e al poema (che tenderanno poi a fondersi e ad identificarsi). Ed è interessante notare come l'attenzione della Farabbi vada ora, più che agli oggetti e al loro significato simbolico, alle strutture e alle forme (archetipi) di cui è fatta la realtà a tutti i livelli, da quello organico a quello psichico e cosmico. Prende quindi particolare risalto il ruolo che la Farabbi assegna all'architettura, tra le scienze e le arti chiamate a raccolta e attraversate nel suo viaggio (a partire dalla stessa architettura del libro: una spirale che si allarga e si restringe tra due cerchi). E tale viaggio è ovviamente un viaggio interiore («Perché ovunque vada io sto qui»), capace però di agganciare le più diverse esperienze dell'arte e del pensiero umani quali forme di ascesi e di decifrazione del mistero inscritto nel corpo della realtà e insieme nel no-

stro stesso corpo, come appunto insegna il maestro, nella cui spina dorsale è custodita una "figura rupestre". Questa scrittura può provenire dalla pittura di Hokusai o dalla musica di Philippe Petit, dall'epica gallese o dalla rosa dei venti, dalle costruzioni egizie o islamiche o dalla solitudine dell'alpinista Emilio Comici o da quella di Aristeia di Proconneso, cioè da maestri reali dispersi nelle epoche e nelle latitudini più diverse, e che la Farabbi incontra e sente risuonare dentro di sé fino all'autoriconoscimento: «Sì, è vero: mi vedo». Come quella "pietra" gettata nel «buco dentro cui per la paura nessuno era sceso. Nessuno ne conosceva il fondo. Ogni volta che ci buttavano una pietra sentivano la sonorità della sua caduta. Mai quella del fondo» da cui tutti veniamo e verso cui tutti stiamo cadendo.

Anna Maria Farabbi, *Nudità della solitudine regale*, Zane Editrice, Melendugno (Le) 2000.



Secondo premio di poesia biennale internazionale Elsa Buiese - 2003

Il comitato friulano DARS di Udine, con il contributo e il patrocinio del comune di Martignacco e della provincia di Udine bandisce il Secondo premio internazionale di poesia biennale «Elsa Buiese».

Regolamento: Il Premio, biennale, è aperto a tutte le donne che abbiano compiuto il 18° anno di età. Si concorre inviando una raccolta di poesie (250-400 vv.). Il tema è libero

Si possono utilizzare tutte le lingue presenti nel territorio italiano purché il testo sia accompagnato dalla traduzione a fronte in lingua italiana.

Le copie dattiloscritte della raccolta, anonime, in numero di sette e debitamente fascicolate, devono pervenire alla segreteria del Premio entro il 30 novembre 2002.

Per ulteriori informazioni telefonare il lunedì e giovedì dalle 14 alle 15 allo 0432/507592 oppure scrivere a: comugna@libero.it

Indirizzare a: Premio di poesia «Elsa Buiese», Municipio di Martignacco - Biblioteca Comunale, via della Libertà 1 - 33035 Martignacco (Ud).

Così è, se vi appare

Apertura a un numero de «L'Ippogrifo» sulla Verità

Cari lettori dell'«Ippogrifo», eccoci alla conclusione, se avete iniziato a leggere dall'inizio. Se invece siete come i Ministri dell'Istruzione italiani, che iniziano la riforma della Scuola dall'esame di maturità, cioè dalla fine, allora siete solo all'inizio. Ma la probabilità che questo libercolo finisca tra le mani di qualche politico è molto ridotta, trattandosi di una pubblicazione su argomenti non utilizzabili per campagne elettorali. Tutto è bene quel che finisce bene! Giusto? Beh, se la pensate così interrompete qui la lettura, per non restare con l'amaro in bocca. Se invece credete semplicemente che tutto ciò che inizia ha una fine allora potete tirare un sospiro di sollievo: siete effettivamente giunti alla fine.

Nel frattempo potrete vantarsi con gli amici di aver scelto questa prestigiosa pubblicazione per trascorrere il vostro prezioso tempo. Se invece la Rivista vi è stata regalata da qualche vostro detrattore allo scopo di mettervi nei guai e non avete nessuna intenzione di leggerla (tipico di chi legge il primo articolo, uno nel mezzo e, per l'appunto, l'ultimo) siete autorizzati a riassumerne il commento con un classico «Bella Rivista, molto interessante... non dice niente di nuovo ma oggi come oggi nessuno inventa più niente... d'altra parte... comunque... insomma così...

tu piuttosto, dove sei stato in ferie?». Perché dopo le ferie estive saremo tutti ritornati al consueto ritmo lavorativo, per accumulare crediti per le prossime vacanze. I bimbi saranno ritornati alle loro famiglie e ai loro insegnanti, per accumulare i problemi che ne faranno i complessati cittadini di domani. I calciatori avranno già ripreso a pieno ritmo le loro miliardarie simulazioni e gli atleti reduci dai Campionati europei di atletica saranno già rientrati nel dimenticatoio. I grandi centri commerciali avranno già iniziato le promozioni natalizie (che interromperanno solo per dare spazio a quelle pasquali) e Clemente Mastella avrà già di-



chiarato che il suo non è propriamente un partito di centro-destra ma un centro-destra nuovo, più vicino alla gente, più moderato ma con la consapevolezza di una visione nuova della nostra comune coscienza civile. Gli Stati Uniti stanno preparando una qualche nuova e quanto mai necessaria iniziativa militare e più di qualcuno sarà arrivato alla tragica conclusione che lo 0,012 per mille del suo acconto IRPEF servirà per pagare la pensione di Cesare Previti.

Questa la Verità, se vi pare.

O, come disse Pirandello a Lourdes: così è, se vi appare!

I PAPU

Nel prossimo numero

Verità, dubbio, finzione



Per inviare contributi, riflessioni e impressioni, scrivere a:

Redazione «L'Ippogrifo» c/o Studio Rigoni viale Marconi 32 33170 Pordenone
Telefono e fax: 0434 21559 E-mail: Rivistaippogrifo@tuttopmi.it Stoppa.moro@tin.it

«L'Ippogrifo» è distribuito dalla «Libreria al Segno Editrice»

Vicolo del Forno 2 33170 Pordenone Telefono 0434 520506 Fax 0434 21334

Chi volesse sostenere anche economicamente questa iniziativa editoriale può farlo tramite il c.c.p. n. 12530598 intestato a: «Enzo Sarli», Associazione per la Salute e l'Integrazione Sociale, specificando la causale.

