

Università degli Studi di Milano – Bicocca

Dipartimento di Scienze Umane per la Formazione “Riccardo Massa”

Dottorato di Ricerca in Scienze della Formazione e della Comunicazione

Teorie della Formazione e Modelli di Ricerca in Pedagogia e in Didattica

XXVII ciclo



*Non temere la vampa del sole,
Né la furia scatenata dell'inverno*

Soglia poetica dei contrari per trasformare lo
sguardo sulla sofferenza psichica

Tutor: Dott.ssa Francesca Antonacci

Tesi di dottorato di
Tania Morgigno
Matricola: 038635

Anno Accademico 2013/2014

*A F.P.,
perché con te
è tutto.*

INDICE

INTRODUZIONE	5
PRIMA PARTE	8
Lo sguardo della soglia	8
1.1 Bisbigli di luce	9
<i>Le immagini poetiche come fonte conoscitiva</i>	9
1.2 Riflessi obliqui	19
<i>Le regole orientative del metodo immaginativo</i>	19
1.3 Passaggi sospesi	29
<i>Follia come soglia</i>	29
1.4 Uno stagno cangiante	42
<i>Spazio d'incontro con l'opera d'arte</i>	42
<i>Una fragile Armada</i>	56
SECONDA PARTE	63
L'immaginario in equilibrio	63
2.1 I regni delle immagini	64
<i>Per un bilanciamento psichico</i>	64
2.2 Le interruzioni necessarie	73
<i>Una stanchezza sovversiva</i>	73
2.3 Discesa notturna	94
<i>Al riparo da una violenza luminosa</i>	94

2.4 Figure messaggere	110
<i>Nel mondo intermedio</i>	110
<i>Gli angeli di Klee</i>	113
<i>Gli angeli di Rilke</i>	120
2.5 Sul cancello	126
<i>Scacco matto!</i>	126
<i>Psicanalogie</i>	137
<i>Viene il mattino azzurro</i>	149
TERZA PARTE	163
L'immaginazione che trasforma	163
3.1 La grotta magica	164
<i>Melancholia</i>	164
<i>Preludio</i>	171
<i>Sofferenza e follia attraverso la rêverie alchemica</i>	174
<i>Verso la grotta magica</i>	182
3.2 Una danza di polvere	192
<i>Le onde</i>	192
<i>La cosa immutabile</i>	195
<i>Sull'orlo del fuoco</i>	197
<i>Il momento bastava</i>	199
PER CONCLUDERE	201
<i>Con Mrs Dalloway</i>	201
RINGRAZIAMENTI	204
LE FONTI	206
PER AGIRE SULLA SOGLIA	216

INTRODUZIONE

*"...bisogna essere psichicamente in grado
di lasciare accadere".*

C.G. Jung, *Il segreto del fiore d'oro*

L'acqua è blu,
non di un blu d'acqua, di un blu di pittura liquida,
rianimata, divenuta acqua naturale,
attraente come un elisir di stregoneria.

Lo stregone è passato da lì e ha restituito la natura, ma è una natura più bella
per essere stata fatta dalla stregoneria che non dalla natura,
e credo anche più durevole,
una natura che potrebbe rassicurarci d'essere in vita (Artaud, 2003, p. 118).



V. Van Gogh, *Il ponte di Langlois*, 1888

Questa ricerca muove dagli studi che ammettono la necessità e la possibilità di affiancare al pensiero razionale l'immaginazione poetica e artistica come fonte di conoscenza con cui esplorare i fenomeni educativi e le manifestazioni dell'esistenza. Il nostro lavoro guarda alle ricerche di Corbin, Jung, Bachelard, Durand, Hillman, Wunenburger, riprese dalla proposta teorica e metodologica della Pedagogia immaginale (Mottana) e dalla Pedagogia del gioco (Antonacci).

Crediamo nel potenziale conoscitivo e trasformativo dell'immaginazione poetica e di quella ludica: possiamo considerare l'immagine, che animi arte, poesia, letteratura, sogni, allucinazioni, archetipi, simboli, miti, giochi, religioni, non meno importante del linguaggio concettuale.

Le rappresentazioni culturali di ogni tempo e luogo formano ed esprimono un particolare immaginario che determina un certo tipo di stile dell'epoca. Nella cultura occidentale contemporanea sembrano prevalere strutture *diurne* dell'immaginario, ossia simboli, miti, tecniche, atteggiamenti che restituiscono un'immagine del mondo come luogo dell'antitesi, della contrapposizione dialettica, caratterizzato dalla propensione alla visibilità, alla parcellizzazione e al controllo dell'esperienza (Durand, 2009).

In una tale condizione di predominio culturale, è plausibile rintracciare uno sbilanciamento immaginativo, che porta con sé un incremento di condizioni di malessere e disagio, di squilibri per la psiche, personale e collettiva. E se le tecniche di intervento prevalenti, per ovviare o alleviare questi stati di sofferenza, sono mosse da uno stesso orientamento pedagogico, ecco allora l'importanza e l'urgenza di lavorare a una compensazione immaginativa, integrando ogni aspetto della vita con una propensione *notturna* (ivi).

Abbiamo, quindi, bisogno di nutrirci di immagini, spazi, tempi, che ci permettano di sperimentare le tensioni polarizzanti di ogni esperienza, di vivere sulle soglie dei mondi poetici e ludici, dove possiamo riconoscere l'integrità dell'esistenza e educarci a un benessere psichico, dell'anima, che oscilla sempre verso una tensione unitaria.

La ricerca percorre un tragitto formativo fra teoria e prassi, tra l'interpretazione simbolica di opere d'arte, portatrici di segni riferibili all'esperienza di disagio mentale, e la narrazione dei percorsi laboratoriali, luoghi in cui è stato, ed è possibile, esplorare e condividere l'immaginario più diffuso sul tema ed entrare in relazione con la sofferenza psichica mediante una modalità immaginativa psico-corporea.

Il processo è caratterizzato da una circolarità fra questi momenti, poiché l'interpretazione simbolica di opere poetiche e artistiche apre a orizzonti di senso che a ogni incontro con il gruppo dei partecipanti all'attività formativa vengono a loro volta arricchiti di nuovi significati e possibilità di lettura.

Volgere lo sguardo verso una "pedagogia dell'immaginazione" (ivi) può contribuire a trasformare l'approccio culturale rispetto a quel doppio misterioso, scomodo, imprevedibile, ambiguo, doloroso, inopportuno, imperdonabile di ognuno, che è poi l'ombra proiettata da una civiltà in cui regna il mito luminoso del visibile.

PRIMA PARTE

LO SGUARDO DELLA SOGLIA

“Ch’io un giorno, uscito da intuizioni arrovellate
possa mandar su, agli angeli concordi, il mio canto di
giubilo e di gloria.
Che i martelli del cuore battuti per squillare
non fallino su corde lente, dubitanti,
o che si spezzino. Che il mio volto bagnato di lacrime
brilli, e il pianto che non si vede
fiorisca. Oh, come mi sarete care, allora, notti
dolorose. Ch’io non v’abbia accolto più genuflesso,
sorelle inconsolabili,
che nei vostri capelli sciolti non mi sia abbandonato
più sciolto. Noi, che sprechiamo i dolori.
Come li affrettiamo mentre essi tristi, durano,
a vedere se finiscono, forse. E sono invece
la fronda del nostro inverno, il nostro sempreverde cupo
uno dei tempi dell’anno segreto, ma non solo
tempo, - son luogo, sede, campo, suolo, dimora.”

R.M. Rilke, *Elegie Duinesi*

1.1 Bisbigli di luce

Le immagini poetiche come fonte conoscitiva

"Trasformiamo dunque il nostro stupore in ammirazione, cominciamo con l'ammirare, vedremo in seguito se occorrerà organizzare il nostro disinganno con la critica, con la riduzione".

G. Bachelard, *La poetica della rêverie*

"L'immagine [...] genera follemente in ogni senso, senza tema di contraddizioni, un lussureggiante «sciame» di immagini".

G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*

"*Dunque non esisti?*" domandò Kovrin.

"Pensala come vuoi," disse il monaco e sorrise debolmente.

"Io esisto nella tua immaginazione, e la tua immaginazione fa parte della natura, dunque esisto anche in natura".

A. Čechov, *Il monaco nero*

Le immagini della poesia e dell'arte possono costituire una fonte di conoscenza concreta e inesauribile per la comprensione dei fenomeni. Reintegrare all'interno dei discorsi e delle pratiche educative una cultura immaginativa simbolica può contribuire al nutrimento del potenziale conoscitivo e trasformativo dei saperi teorici. Ciò accade se ci rivolgiamo alla pittura, alla scultura, alla letteratura, alle fiabe, alle storie delle tradizioni orali, ai giochi dei bambini, alla musica, alla danza, alle arti teatrali e cinematografiche per guardare e avvicinare i temi che interessano e coinvolgono l'educazione ma non soltanto. L'arte è un contenitore poroso di immagini che rappresentano e raccontano gli stili e i sentimenti di un dato momento storico, in una determinata area geografica; ma, soprattutto, quando è simbolica e poetica, l'arte è anche un giacimento di risorse formative, costituisce la possibilità di un orientamento pedagogico particolare, per ogni luogo, in ogni tempo.

Le immagini poetiche sono opere costellate da figure di archetipi, espressi mediante simboli differenti ma sempre riferibili a temi universalmente riconoscibili, e manifestano un carattere metastorico e transindividuale. Le creazioni artistiche toccano radicalmente nuclei educativi e vitali come la ferita, l'eros, la violenza, e riescono a non ridurre il proprio contenuto simbolico in concetti astratti o in categorie formali, ma ne preservano per intero complessità, bellezza, fragilità e forza. Non smorzano o annullano le tensioni oppostive fra le polarità costitutive di ogni esperienza, come il bene e il male, la ragione e l'istinto, la sofferenza e la guarigione; le immagini poetiche mostrano un'altra via di comprensione, appassionata, talvolta impervia, potenzialmente trasformativa di quello sguardo logico con cui osserviamo di solito il mondo, e capace di educarci alla convivenza con le contraddizioni di esperienze spinose.

Da più di un decennio è entrata sulla scena educativa la proposta teorica e metodologia della Pedagogia immaginale¹, una ricerca ispirata alle tradizioni simboliche, di cui sono testimoni grandi maestri quali Corbin, Jung, Bachelard, Durand, Hillman, e fondata sulla sempre più urgente necessità di rivolgere lo sguardo verso il senso del limite umano, di bilanciare un atteggiamento pericolosamente votato all'efficienza, alla misurazione, alla produttività, al progresso, con l'integrazione di una cultura, e cura, dell'immaginazione simbolica, di una poetica dell'intimità e della sottrazione, rispetto a un atteggiamento di accumulo e di rafforzamento del mito delle scienze naturali.

L'approccio immaginale consente una partecipazione intensa con il soggetto della ricerca, attraverso momenti di visione, ascolto, meditazione, corrispondenze visive, analogie metaforiche, risonanze emozionali, esercizi di ermeneutica poetica con le opere d'arte segnate da evidenze simboliche riconducibili al tema che si è scelto di esplorare. Loro maggiore qualità è quella di essere portatrici di esperienza e di un'eccedenza di significato, ma senza essere mediate da filtri ideologici, morali, psicologici; le opere cui si rivolge un educatore immaginale sono quelle che avranno già saputo accogliere un processo di distillazione materiale e simbolico, grazie alla sensibilità ricettiva dei loro artefici e poeti, fini tessitori del filo, solitamente interrotto, fra soggetto e oggetto nei processi di ricerca.

Con l'esperienza di conduzione dei laboratori formativi svolta in questi anni, sia all'interno dell'Università, sia con gruppi di bambini, adolescenti e adulti in ambiti scolastici e in altri meno strutturati, abbiamo potuto esplorare spazi come

¹ Per approfondire la teoria e la prassi della pedagogia immaginale, si vedano in particolare: Mottana, 2002, 2004, 2010; Antonacci, 2007; Barioglio, 2005, 2008.

l'immaginario dell'infanzia, dell'adolescenza, della famiglia, violenza, diversità, affettività, percorrendo i sentieri delle loro ambivalenze e contraddizioni, guardando alle rappresentazioni più diffuse che condizionano il modo in cui vengono percepiti e guardati questi temi.

Gli incontri si svolgono in gruppo all'interno di un luogo circoscritto da regole orientative, da rituali che sanciscano l'ingresso e l'uscita dalla zona di fruizione delle immagini, con una modalità comunicativa e di condivisione della conoscenza circolare e ricorsiva. Le opere vengono proposte dal conduttore, che ne ha intuito il potenziale simbolico e trasformativo, con l'invito a viverle in un 'corpo a corpo' immaginativo; così, per effetto dell'eco e di un riverbero, la sensibilità ricettiva dei partecipanti restituisce nuove possibilità di senso al film, alla poesia, al dipinto e quindi al nucleo tematico specifico dell'incontro presente in essi, contribuendo ad ampliare e arricchire un discorso teorico su quel dato immaginario simbolico educativo. La continua e auspicabile circolarità della metodologia garantisce un'apertura e non persegue ulteriori chiusure interpretative sull'argomento.

Ciò non indica una natura arbitraria delle immagini: la lettura delle forme d'immaginazione artistica è sì inesauribile, ma le precondizioni suggerite nell'introduzione a una *visione smeraldina* (Mottana, 2004) le proteggono dall'assalto spontaneo di interpretazioni personali, provenienti da vissuti individuali emotivi, professionali, intellettuali distanzianti il cuore dell'osservazione e il tipo di percorso conoscitivo intrapreso.

Spesso il metodo della ricerca pedagogica oscilla fra un affidamento alle scienze umane da una parte, e la fiducia nei sistemi oggettivanti mutuati dalle scienze naturali, dall'altra.

Un laboratorio condotto presso l'Università Bicocca verteva proprio su questo tema, Metodi e tecniche della ricerca pedagogica, cioè la pedagogia che indaga se stessa. In quell'occasione, abbiamo proposto agli studenti del primo anno di Scienze dell'educazione la visione del film *Kitchen Stories* (Hamer, 2003), cui è seguito un lavoro di lettura simbolica sulla relazione fra soggetto e oggetto (fra persona e persona, in questo caso), e sul tema dell'osservazione, sui suoi paradossi generati da un'eccessiva pretesa di distanziamento.

Nel film, un uomo viene incaricato dall'azienda produttrice di arredamento da cucina per cui lavora di osservare e trascrivere i comportamenti di un signore all'interno della propria cucina. Lo fa appollaiato in cima a una scala, poiché non deve interferire in nessun modo nei percorsi che il padrone di casa compie ogni giorno, così da poter fornire indicazioni utili a un'ottimizzazione dello spazio e della

disposizione di mobili ed elettrodomestici. Il padrone di casa, però, non può ignorare d'essere osservato, e questa presenza costante condiziona le sue abitudini: lo spinge a modificarle appositamente per sfuggire allo sguardo del suo osservatore. Inizia, così, una sorta di sfida che irride e rende paradossale il sistema di rilevamento e di oggettivazione dei dati.



da B. Hamer, *Kitchen stories*, 2003

L'osservatore scende progressivamente i gradini della scala, avvicinandosi sempre di più all'osservato, il quale tenta di nascondere o dissimulare i propri gesti, costringendo l'altro a sperimentare differenti strategie. L'osservatore finisce con il ribellarsi agli ordini imposti dai suoi supervisori per mantenere e garantire una postura neutrale: infrange le regole interagendo inevitabilmente e pienamente nella vita dell'osservato, mostrando con ironia come non sia possibile non stabilire una relazione e quanto sia fragile il mito dell'oggettivazione.

Le scienze umane sembrano consapevoli del loro essere percepite talvolta come discipline più deboli perché manchevoli di un pieno riconoscimento epistemologico e di una inconfutabile validazione scientifica. "La psichiatria è la cenerentola della medicina. Tutte le altre discipline hanno su di essa un grande vantaggio: il metodo delle scienze naturali" (Jung, 1971, in Borgna, 2012, pp. 143, 144).

La psichiatria, la scienza che guarisce l'anima, invece, sta ancora davanti alla porta e cerca invano d'impadronirsi dei metodi di misura e valutazione delle scienze naturali. È vero, noi sappiamo già da tempo che c'è un determinato organo, il cervello; ma solo al di là del cervello, al di là del substrato anatomico v'è ciò che per noi è importante, vale a dire l'anima, entità da sempre

indefinibile, e che continua a sfuggire anche ai più abili tentativi di afferrarla (ivi, p. 144).

Le scienze dell'uomo si rendono possibili quando la società desacralizza l'esperienza umana, quando alla follia non viene più riconosciuta una continuità con il trascendente, e i comportamenti dei cosiddetti folli vengono ritenuti amorali. Quando la follia viene consegnata al sapere medico, in quanto malattia, anche le scienze dell'educazione perseguono uno statuto di scientificità, e la voce della follia resta ancora inascoltata. Le scienze umane nascono per trattare situazioni come quella che ora chiamiamo malattia mentale, ma non davvero con l'intento di umanizzare le istituzioni, perché sono queste ad averle generate; le scienze umane sono mosse inevitabilmente da dinamiche di potere e di controllo: l'uomo è posto sì al centro, ma rischia di diventare un soggetto alienato sottoposto al tradizionale approccio positivista, come oggetto da analizzare, correggere, raddrizzare, imbrigliare, guarire (cfr. Foucault, 2014).

La nascita delle scienze umane sembrava dare inizialmente nuove aperture e nuove prospettive alla lotta per la liberazione dell'uomo. Psichiatria, psicologia, psicoanalisi sembravano poter offrire nuovi strumenti di indagine e di intervento per lenire la sofferenza umana [...] Tale processo ha dato origine a una serie di corpi culturali che [...] insegnano agli uomini il significato della loro nascita, cosa sono, quale deve essere la loro vita, quale è il rapporto da instaurare fra di loro, quale deve essere e quale forma deve assumere la loro morte [...] le scienze umane pare si siano specializzate nella focalizzazione del normale rispetto al patologico, del comportamento corretto rispetto a quello deviante o criminale [...] hanno cioè avuto la funzione di determinare i comportamenti «normali», di definire i limiti di norma, di controllarne, attraverso terapia e reclusione, le deviazioni, non sulla base dei bisogni dell'uomo [...] ma come risposta alle esigenze della legge economica, ai bisogni del gruppo dominante, che deve contare sul controllo dei più per garantire la propria sopravvivenza [...] (Basaglia in Ongaro Basaglia, 2005, pp. 218, 219).

La pedagogia può giocare un ruolo molto importante nel discorso sulla salute mentale, soprattutto in seguito all'apertura delle porte dei manicomi², quando, cioè,

² Nel 1978 viene approvata in Italia la Legge 180 che prevede la chiusura degli ospedali psichiatrici.

l'educazione è entrata in relazione con la sofferenza psichica, indicando la strada verso altre possibilità per viverla, nella consapevolezza delle sue contraddizioni.

Il nostro lavoro volge verso una "pedagogia dell'immaginazione" (Durand, 2009), che riconosce quanto sia dannoso per il benessere psicofisico un sistema culturale manchevole o carente sul versante dell'esperienza immaginativa, poetica, artistica e ludica, poiché i frutti dell'immaginazione simbolica offrono la possibilità di vedere, accogliere e imparare a convivere con le imprescindibili contraddizioni dell'esistenza, accantonando la pretesa di voler risolverle.

Scrive Basaglia

potrei alimentare tutti gli uomini, offrire casa a tutti, creare condizioni di conforto materiale che possano soddisfare tutti. Tuttavia, il dolore che opprime l'uomo, l'angoscia di ogni giorno nella relazione con gli altri uomini, tutto questo io non posso risolverlo. Questa angosciata esistenza fa parte dell'uomo, è una realtà, e tale relazione tra l'ordine sociale e la dimensione esistenziale rappresenta la contraddizione e l'opposizione della nostra vita. Non c'è ricetta, né dal punto di vista politico, né a livello di buona volontà che possa risolvere questa contraddizione (Basaglia, 2000, p. 63).

Occorre aiutare l'uomo a convivere con le contraddizioni (cfr. *ivi*, p. 137).

Questa ricerca segna il punto di inizio di un'esplorazione dell'immaginario maggiormente condiviso sulla follia e sulla sofferenza psichica; vuole mostrare alcune fra le forme più ricorrenti nel sentire comune, guardare a quei miti sottesi alle pratiche più diffuse, riconoscere e non separare le coppie di elementi opposti che animano l'esperienza della sofferenza, per individuare anche gli impliciti che possono incidere su un determinato modo di pensare o di agire nei confronti del disagio mentale.

All'interno di uno scenario culturale simbolico, fondato sulla proposta della Pedagogia immaginale e sulla qualità educativa e conoscitiva dell'*immaginazione ludica*³, uno dei principali obiettivi del lavoro consiste nel provare a sostare fra le increspature della cosiddetta follia, senza scioglierle, per ciò che oggi essa può significare, per incontrarla rivolgendo uno sguardo ermeneutico a opere abitate dalla fisionomia contrastante di questa esperienza, a immagini create da artisti e poeti che, senza avere necessariamente oltrepassato il confine tra cosiddette

³ Per le ricerche sull'immaginazione ludica, fondamento della qualità simbolica del gioco e delle arti performative, invitiamo alla lettura di Antonacci, 2001, 2012a, 2012b, 2012c, 2013.

normalità e follia, abbiano saputo percepire, ricomporre e restituire simbolicamente la complessità di emozioni e vicende umane tanto irriducibili e universali.

La follia costituisce un nucleo tematico che attrae e inquieta da sempre l'uomo, da prima che nascessero le scienze umane. Ciascuna tradizione culturale, così come poi i saperi, adotta un approccio differente nei confronti dell'argomento a seconda del modo di percepire la persona, la salute, la ragione, la vita, il mondo in quel dato momento e luogo. Il metodo e il linguaggio con cui abbiamo scelto di accostarci al soggetto 'sofferenza psichica' indica il punto di vista da cui guardiamo questa esperienza, lo scenario culturale entro cui muoviamo l'esplorazione per conoscerla e la direzione di senso che vorremmo perseguire per 'significarla'.

Rivolgersi alle immagini poetiche visive e scritte consente di ricondurre la complessità della sofferenza verso una zona d'espressione meno netta, a lei più affine, e di sottrarla provvisoriamente alla luce violenta e discriminante dell'immaginario delle scienze naturali.

Da un punto di vista metodologico, riteniamo la "ragione poetica" (Zambrano, 2010)⁴ la più fedele rispetto al tema, perché attiene al linguaggio di soglia sul quale abbiamo scelto di fermarci. La poesia, anche nelle immagini, è continua e sempre possibile riattualizzazione dei passaggi e delle soglie, consente di esperirli non solo a chi la produce, ma anche a chi ne fruisce. La modalità conoscitiva al cuore di questa ricerca considera le opere d'arte poetica, letteraria, figurativa, musicale, cinematografica come fonti di un sapere ricco e potenzialmente trasformativo, pozzi profondi di immagini simboliche generate dall'interazione fra la percezione poetica di alcuni artisti e una speciale propensione ludica⁵ intrinseca ai fenomeni.

⁴ Un metodo di conoscenza mosso dalla poesia e dalla mistica, alternativo al metodo di conoscenza che contraddistingue la filosofia occidentale.

L'espressione "ragione poetica" si trova anche in Donfrancesco, come "un sapere dell'anima, della sensibilità unita all'intelletto", in controtendenza rispetto a una "ragione ossessiva" (1998), e in Mottana: "si tratta di riabilitare la figuratività e sensibilità della metafora, proprio in quanto aggancio singolare e affettivo dell'esperienza e ai suoi mondi vitali" (2000).

⁵ Si vedano gli studi sull'*immaginazione materiale*: Bachelard, 2010, 1989, 1992, 1994, 1997; e in Antonacci, 2012b.

La materia sembra possedere e mostrare una qualità ludica e trasformativa immanente, che prescinde dall'intervento dell'uomo, ma che si rende disponibile allo sguardo di poeti, mistici, infanti, sognatori, e forse anche dei 'folli', di coloro che, sfuggiti per scelta, necessità, o loro malgrado, momentaneamente alla ragione, possono intuire la qualità tenera e crudele delle cose.

La ricerca pedagogica, in questo orizzonte di senso, muove da una esplorazione delle opere che mostrino particolari figure archetipiche o simboliche rispetto al tema scelto, e procede con delle prime e lente interpretazioni, accogliendo l'emergenza di elementi contrastanti e dei loro possibili significati. Una relazione intima con le cose, con le esperienze, viene vissuta prima dai poeti e dagli artisti e poi percorsa attraverso un processo analogo dal ricercatore. Questo entrare rispettosamente nella granularità delle immagini è caratteristico di una modalità conoscitiva di tipo ermeneutico simbolica che si accosta ai fenomeni riconoscendo e rispettando la loro natura, prima di procedere con un esercizio interpretativo.

La condivisione e la ricorsività del lavoro ermeneutico all'interno di laboratori formativi permettono una circolazione inesauribile, affatto arbitraria, come già sottolineato, delle immagini - della follia e del disagio, nel nostro caso - capace di nutrire ulteriormente l'immaginario iniziale e contribuire alla costruzione di un sapere evocativo, ambiguo, quindi maggiormente articolato e stratificato, non riduttivo dell'esperienza. Non la ricerca di definizioni, bensì l'apertura è un'altra delle chiavi di questo lavoro.

Il tema della valutazione all'interno di questa metodologia trova luogo e compimento durante tutto lo svolgimento del processo formativo, mediante un'osservazione attenta da parte del o dei conduttori, ma, ancora di più, grazie alla partecipazione attiva dei gruppi 'in formazione' e al loro lavoro di restituzione simbolico e materiale finale, che suscita momenti di confronto e di ulteriore approfondimento rispetto alle trasformazioni dell'immaginario su cui si è lavorato. In analogia con altre prospettive pedagogiche di stampo ermeneutico, sottolineiamo quanto sia necessario che "chi viene formato, fin dall'inizio della sua esperienza di formazione, si consideri egli stesso un soggetto che produce sapere, e si convinca una volta per tutte che insegnare non è *trasferire conoscenza*, ma creare la possibilità per produrla o costruirla" (Freire, 2014, p. 24).

La raccolta dei materiali, la riflessione critica su di essi e sui percorsi realizzati, permette, inoltre, al formatore, in un periodo successivo, di rielaborare l'esperienza insieme agli educatori, ai ricercatori coinvolti nelle fasi di progettazione; così "la riflessione critica sulla pratica diventa insomma un'esigenza del rapporto teoria/pratica, senza la quale la teoria finirebbe con il diventare un blablablà e la pratica, semplice attivismo" (ivi).

Il progetto non è rivolto soltanto alla formazione di persone coinvolte o impegnate all'interno dei luoghi dedicati alla salute mentale, perché l'obiettivo

perseguito dalla ricerca sta nell'individuare, creare, condividere soglie di comprensione simboliche materiali e non luoghi dedicati, separati dal reale.

Guardiamo a una reintegrazione necessaria del sapere immaginativo, costellato da rêverie, mito, rito, parola poetica, arte, gioco, e delle sue funzioni equilibratrici nel nostro sistema culturale occidentale contemporaneo, per educare e formare le nostre percezioni, nonché l'approccio nei confronti dei disturbi psichici, e per pensare una più condivisa e generale condizione di benessere mentale, che non si ha con la rimozione della sofferenza, della paura e dell'angoscia, ma con il risveglio consapevole di una tensione continua e vivifica nel rapporto (anche conflittuale) con esse.

Il modo in cui una civiltà si rapporta a un tema come quello del disagio psichico, della devianza, del tradimento della norma sembra raccontare molto dello stile del suo tempo, delle sue tecniche, del clima generale, delle sue produzioni e rappresentazioni culturali; sembra rivelare, come in una stanza degli specchi, una tendenza, estesa a ogni campo della conoscenza e dell'esperienza quotidiana, soprattutto se filtrata dai media, ad assumere una visione 'per schieramenti'. La sensazione è che opinioni e scelte appaiano soprattutto influenzate da posizioni ideologiche, contrappositive, escludenti, lontane da una formazione alla complessità, a un dialogo tensionale fra le parti, a una sana e continuativa lotta verso l'integrazione dei contrari; distanti da una formazione in grado di costruire un immaginario integrato.

Le creazioni dell'immaginazione poetica tendono a non separare ideologicamente le coppie di opposti come bene e male, razionale e irrazionale, verità e menzogna: frequentare e praticare questa loro qualità 'della soglia' può permetterci di avvicinare, comprendere, sentire come doppio necessario quel lato oscuro di ogni fenomeno che altrimenti ci terrebbe in scacco, suscitando ostilità, fastidio, paura, quando è, invece, parte di noi, da salvaguardare.

Cerchiamo di proporre un'esperienza formativa più vicina al rischio di 'complessificare' piuttosto che all'adagiarsi della semplificazione: finché ogni questione verrà letta alla luce di giusto o sbagliato, noi e loro, il maschile e il femminile, impedendo una dinamicità nei ruoli, finché la chiave di lettura dei fenomeni sarà quella dei giudizi morali, dei propri schemi e riferimenti culturali, delle ideologie, delle diagnosi, non ci sarà gioco e avremo perso di vista il centro e il significato del contendere.

Scriveva Etty Hillesum, un venerdì mattina nel mese di ottobre del 1941, "stai cercando di rinchiudere la vita in poche formule ma non è possibile, la vita è

infinitamente ricca di sfumature, non può essere imprigionata né semplificata. Ma semplice potresti essere tu..." (Hillesum, 2009, p. 69). Lo annotava nei propri diari all'età di ventisette anni, mentre la guerra e le persecuzioni antisemite minacciavano l'Europa, la sua famiglia, i suoi amici, i suoi amori, l'esistenza.

1.2 Riflessi obliqui

Le regole orientative del metodo immaginativo

“Il chiaro si mostra ora come specchio che trema,
chiarezza palpitante
che appena lascia comporsi qualcosa che insieme
si scompone.
E tutto allude, tutto è allusione e tutto è obliquo...”
M. Zambrano, *Chiari del bosco*

“...Intravedere, come in sogno, un dire
trasfigurato salire nell'alba del senso...”
Y. Bonnefoy, da *Nell'insidia della soglia*

Le rappresentazioni artistiche ci possono raccontare molto dell'immaginario della follia, di come nel corso della storia siano cambiati il modo di percepirla, i significati attribuiti alle sue manifestazioni, al senso del suo esistere. Tali immagini costituiscono una testimonianza molto importante per descrivere le modificazioni nella storia della follia e anche di quelle dei processi culturali.

Come già accennato, per la scelta delle opere non abbiamo posto come condizione che fossero realizzate da artefici toccati da un disturbo mentale; eppure ogni poeta e artista, di cui conosceremo la parola poetica, le immagini pittoriche, quelle cinematografiche, non è del tutto estraneo a situazioni di disagio, di sofferenza, di contatto con ombre, cadute, ferite dell'anima, come se mai quanto per questo tema sia inevitabile portare sulla propria pelle, su di sé, l'esperienza per poterla restituire altrettanto radicata al mondo reale ma intensificata, trasfigurata. Incontreremo opere anche di alcuni poeti e artisti che, caduti in gorgi oscuri, hanno potuto poi tradurre quelle visioni e sofferenze in un linguaggio simbolico, che travalica lo spazio autobiografico, grazie a una facoltà immaginativa.

La relazione fra creazione artistica e follia si muove lungo un ciglio sottile perché il rapporto fra momenti di manifestazioni psicopatologiche e la possibilità di comunicare attraverso il linguaggio dell'immaginazione è una fra le soglie ambigue

di questo percorso, uno di quegli intrecci tortuosi generati dalla presenza della follia, che non cerchiamo di sciogliere ma di preservare.

Non c'è follia se non come istante supremo dell'opera, e quest'ultima la respinge indefinitamente ai suoi confini; *dove c'è opera non c'è follia*; e tuttavia la follia è contemporanea dell'opera, poiché inaugura il tempo della sua verità. L'istante in cui nascono e si compiono insieme l'opera e la follia è l'inizio del tempo in cui il mondo si trova citato in giudizio da quest'opera e responsabile di ciò che è davanti a essa (Foucault, 2014, p. 737).

Una delle qualità del metodo immaginativo è di lasciare che le figure e le dinamiche legate alle sensazioni di disagio o alle angosce provocate dai disturbi mentali non vengano sradicate dal loro contesto. Per noi questo rappresenta un esercizio di sguardo per non separare il soggetto dal paesaggio entro cui si mostra, per non recidere le relazioni fra le immagini, evitando un atteggiamento sezionante, per sperimentare concretamente quella possibilità, fondamentale nella relazione educativa con il disagio, di tenere insieme tutti gli elementi in gioco, siano di carattere biologico, psicologico, sociale (cfr. Durand, 2009, p. 446).

Proviamo a considerare una situazione particolare come quella delle persone che soffrono di schizofrenia⁶, disturbo che la psichiatria riconosce come il più diffuso al mondo dopo la depressione: se ci riferiamo al soggetto, non possiamo che condividere l'ipotesi di un approccio 'multifattoriale' (cfr. Dell'Acqua, 2013).

Il 'modello biologico' concentra le proprie indagini sulla componente organica e, quindi, su possibili cause del disturbo dovute a fattori genetici, lesioni cerebrali o danni biochimici. Nonostante le più recenti scoperte neurologiche, un rapporto di causalità riconducibile nettamente a questi fattori non è stato dimostrato, quantomeno non risulta essere causa esclusiva nella ricomparsa dei sintomi.

Il 'modello psicologico' concentra le ricerche sullo sviluppo dell'individuo, perciò su tutti quegli elementi che organizzano il tipo di risposta delle persone rispetto agli episodi della vita e al modo in cui si relazionano o meno con il mondo esterno.

Il 'modello sociale' rintraccia le cause prevalentemente nei fattori ambientali, per cui l'attenzione è rivolta all'insieme delle relazioni vissute dal soggetto e chiama in causa prima di tutto il sistema familiare.

⁶ Il termine è stato coniato dallo psichiatra Bleuler nel 1908, in sostituzione dell'espressione *Dementia Praecox*, formulata da Kraepelin, che implicava, erroneamente, la condizione degenerativa della malattia mentale.

Abbiamo proposto una breve descrizione dei principali modelli che si preoccupano di rintracciare le cause del disturbo prima di tutto per rilevare la difficoltà, forse l'impossibilità, di ottenere delle risposte certe e per evidenziare le possibili differenze fra le strategie messe in atto dai saperi a partire dalle rispettive teorie, perché, come accennato nel paragrafo precedente, ogni punto di vista determina un particolare approccio.

Parte di questo lavoro di ricerca è quello di provare ad acquisire consapevolezza sulle configurazioni simboliche che sono influenzate e influenzano teorie, strumenti e pratiche dei saperi. Di questo ci occuperemo più approfonditamente nella prima parte del secondo capitolo, in particolare con gli studi di Durand sulle strutture dell'immaginario (2009); qui ci è sembrato importante anticipare il discorso sulla presenza, più o meno esplicita ma intuibile, di schemi simbolici sottesi a ogni forma di conoscenza e produzione culturale.

Accanto alle competenze specialistiche sarebbe opportuno affiancare una consapevolezza pedagogica, fondata su uno sguardo aperto e disponibile a interrogarsi sulle ideologie che inevitabilmente animano e condizionano ogni pratica educativa e formativa. La scelta di esplorare il tema con un metodologia conoscitiva immaginativa passa anche da questa considerazione: le immagini simboliche sono presenze dotate di autonomia, emotivamente coinvolgenti, richiedono una partecipazione affettiva, in qualche modo spregiudicata, per venire comprese, e tendono a sconvolgere, o a far scricchiolare, o almeno a portare in superficie la nostra immagine predefinita su quel determinato nucleo simbolico (il tema educativo scelto). Nella relazione con la sofferenza psichica mediata dall'arte e, quindi, vissuta dentro a una regione intermedia, come quella del linguaggio poetico, possiamo indugiare senza l'apprensione o l'urgenza di dovere rintracciare le cause, ci concediamo il tempo per avvicinare le ambiguità e i delicati nodi tematici, proviamo ad ascoltare quello che le rappresentazioni del disagio cercano di esprimere da una zona immaginale in cui risuona un sentire collettivo.

La mia pratica analitica mi insegna che non è più possibile distinguere nettamente tra nevrosi dell'individuo e nevrosi del mondo, tra psicopatologia dell'individuo e psicopatologia del mondo. Non solo, mi insegna anche che, a situare la nevrosi e la psicopatologia esclusivamente nella realtà personale, si compie una rimozione delirante di quella che è la nostra effettiva, realistica esperienza (Hillman, 2010. p. 121).

Hillman mostra quanto il pensiero possa, e secondo noi debba, ampliarsi ulteriormente, e indica una parte della direzione teorica della nostra proposta educativa. Egli non si accontenta di situare l'origine della psicopatologia in fattori intra-soggettivi e inter-soggettivi, perché in entrambe le pratiche terapeutiche la realtà psichica, interna o esterna, si riferisce al soggetto, esclude che il mondo esterno possa essere una realtà psichica, soggetto provvisto di anima e dunque non immune da psicopatologie proprie.

Hillman prova a sostituire una nozione di realtà psichica, fondata sul sistema di soggetti privati che esperiscono o di oggetti pubblici inattivi, reintroducendo l'idea di *anima del mondo*, "semplicemente il mondo infuso d'anima" (ivi, p. 129)⁷.

In questo senso, la nostra percezione si modifica, poiché non siamo più solo noi a proiettare sul mondo le nostre patologie, ma il mondo stesso può riversare su di noi le sue sofferenze, i sintomi di un crollo, del collasso e chiede, per questo, di essere guardato. Tutte le cose

ci guardano, indipendentemente da come le guardiamo noi, dalla nostra prospettiva, da ciò che vogliamo fare di esse da come di esse disponiamo. Questa immaginativa richiesta di attenzione è il segno di un mondo infuso d'anima. Non solo: a sua volta, il nostro riconoscimento immaginativo, l'atto fanciullesco di immaginare il mondo, anima il mondo e lo restituisce all'anima (ivi, p. 130).

L'opera d'arte è portatrice di cose, con cui ci si può rapportare fedelmente, a patto di imparare a percepirla nella sua totalità, di arretrare nel giudizio, di predisporre a una "gnosi intuitivo-ricettiva" (Mottana, 2010), di farsi disponibili a lasciarsi mettere in scacco dall'inatteso. Analogamente, la manifestazione di un disagio mentale può apparire imprevedibile, scuotere e provocare un cambiamento di prospettiva, poiché essa spesso si fa foriera di visioni dissonanti rispetto alla consapevolezza con cui di solito ci muoviamo nel mondo.

⁷ Consideriamo "l'*anima mundi* come quella particolare scintilla d'anima, quella immagine germinale, che si offre in trasparenza in ogni cosa nella sua forma visibile" (Hillman, 2011, p. 130).

Le regole orientative del metodo⁸ riattivano una sensibilità immaginativa, aprono lo sguardo verso una relazione più intima e meno distanziante davanti all'opera, predispongono a ricevere il potenziale trasformativo delle figure immaginali e vengono presentate prima del momento della *visione*⁹. L'invito a una *fedeltà* nell'atto del guardare implica una sospensione tendenziale nel flusso delle proprie proiezioni, vissuti, sensazioni o riferimenti a episodi personali, perché opacizzerebbero la superficie dell'opera, caratterizzata da segni che possono inquietare, infastidire, richiamare emozioni legate a esperienze personali o mettere in discussione posture rassicuranti, ancorate a conoscenze teoriche o a un'esperienza diretta con i temi evocati. È quasi inevitabile che accada, e comunque riteniamo che sia importante un tale coinvolgimento emotivo e affettivo, perché suscita un senso di riconoscimento con il soggetto, necessario soprattutto nella relazione con il disagio psichico; al tempo stesso dobbiamo prestare attenzione affinché al centro rimanga l'opera, in modo da non investirla di attribuzioni di senso individuali e snaturare così la densità simbolica e archetipica di cui è portatrice.

Un atteggiamento di *estroffessione* indica un deflusso da sé verso l'oggetto, un decentramento, il passaggio da una postura autoreferenziale dell'osservatore verso l'opera d'arte e, traslando, verso l'esterno, il mondo. Così l'opera viene riconosciuta come l'altro soggetto della relazione, autonomo e portatore di esperienza. Non si tratta di una visione passiva di immagini immobili, ma di una qualità dello sguardo che attiva una reciprocità trasformativa con le immagini, nella quale esse non sono semplicemente viste, ma interagiscono nel processo della percezione. Bachelard "fa dell'immaginazione non un'attività di contemplazione di immagini statiche, bensì un'attività di incessante trasformazione delle immagini stesse" (Wunenburger, 1999, p. 237), tanto più, per Bachelard, se ci troviamo davanti a immagini radicate in un tessuto materiale, cioè quello degli elementi originari della natura, acqua, terra, fuoco, aria, tradotti in parole e immagini poetiche. Questo gioco di corrispondenze proliferante lo vedremo soprattutto nel percorso d'interpretazione simbolica dell'opera di Virginia Woolf, dove riconosciamo una simbiosi particolare fra l'interiorità di alcuni personaggi e le trame invisibili del cosmo, un legame che

⁸ Per la descrizione puntuale delle tre precondizioni del metodo proposto dalla Pedagogia immaginale, rimandiamo al testo di Mottana, 2004. Qui il discorso si cala nel tema della ricerca e la riflessione in merito alla sua potenzialità educativa viene articolata in ulteriori direzioni di senso.

⁹ La "visione" è il primo dei quattro momenti nel processo ermeneutico della pedagogia immaginale. Si veda il capitolo 1.4.

consente a queste figure sottili di abitare un 'inframondo' che supera gli psicologismi e l'immediatezza del fenomeno sensibile.

La *sospensione della valutazione* allenta la propensione al giudizio, sia quello del biasimo che del compiacimento, liberando la capacità simbolica delle immagini poetiche. Rieducare lo sguardo per noi qui assume il significato di una messa fra parentesi della diagnosi per *vedere* il soggetto, e implica un lavoro di formazione volto a contrastare l'insorgere della stigmatizzazione della sofferenza psichica, attraverso processi esplorativi il più possibile slegati da influenze teoriche univoche. "Messa tra parentesi la malattia, cadevano miseramente le sicurezze del nostro sapere e la consistenza del secolare potere istituzionale" (Dell'Acqua, 2007, p. 45): non viene negata la malattia in quanto manifestazione di un disturbo esistente, ma, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, viene messo in discussione il paradigma psichiatrico fino a quel momento dominante.

Ricordiamo che il soggetto con cui ci relazioniamo nella prassi pedagogica immaginale non è la persona che sta vivendo un'esperienza di disagio, ma l'opera d'arte, e nella relazione con le immagini simboliche, in particolare con quelle animate da elementi riconducibili alle dinamiche relative alla salute mentale, possiamo ritrovare o scoprire i volti sfaccettati del dolore, i suoi molteplici significati, e sperimentare un approccio differente rispetto alla sofferenza dell'anima. Determinate opere artistiche rivelano e non sfuggono all'ineludibile convivenza con incoerenze e discontinuità che segnano le vicende umane della solitudine, delle malinconia, dell'angoscia, della depressione, fin dentro al cuore delle esperienze più drammatiche della psiche, conducendo verso una lettura dei messaggi che sofferenza psichica e follia cercano silenziosamente o freneticamente di esprimere.

La nostra cultura manifesta nei suoi sistemi organizzativi la tendenza a sottomettersi e a sottomettere la società a un dogma di 'benessere ad ogni costo', che sospinge diffusamente verso comportamenti omologanti. L'azione del classificare comporta ordine, controllo, repressione, è visibile in quasi ogni settore della cosiddetta società occidentale. Nei sistemi di produzione, nelle organizzazioni sanitarie, nelle strutture scolastiche, e persino nei momenti delle attività ludiche, gli spazi e i tempi vengono predeterminati e standardizzati¹⁰; adulti e bambini, giovani e vecchi, sani e malati, normalità e diversità sono separati e messi in riga; misurazione, valutazione, oggettivazione si confermano fondamenta della civiltà,

¹⁰ Segnaliamo in particolare le ricerche sull'immaginario scolastico e sul gioco, rispettivamente in Mottana (a cura di), 2009 e Antonacci, 2012a.

nonostante studi recenti stiano evidenziando le conseguenze negative, per la 'psiche del mondo' e per quella dei soggetti, causate da questo modello culturale.

Le tracce ravvisabili di un *breakdown* (Hillman, 2011, p. 124), della crisi, di un 'crollo nervoso', ci sembrano legate alla difficoltà e alla ritrosia a fermarsi, per provare l'esperienza di perdersi, di smarrire senso e direzione, lungo un percorso fatto anche di solitudine, dove intravedere scie di luce per poi essere rigettati nel *fitto del bosco* (Zambrano, 2004). Sembrano venire meno le opportunità di scegliere se rimanere in ascolto, a osservare, a farsi testimoni silenziosi sulle soglie indicibili non soltanto della fragilità psichica, ma anche della gioia, perché, come il terrore, anche l'eccitazione può lasciare senza parole e chiedere un'attesa.

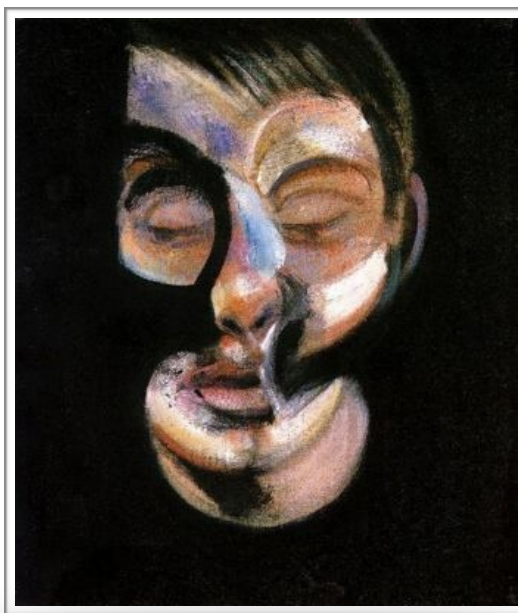
Se potessimo ritrovare il coraggio di non volere chiudere la vita nelle strettoie delle definizioni nette bene-male, morale-immorale, potremmo forse guardare alla salute mentale non come a un luogo bonificato dalla sofferenza, non come a un paesaggio senza insidie ma come a una ricerca discontinua, costellata di tensioni oppostive, che lascia intuire il proprio senso precisamente fra tremolii di luce, ombre, perdite, rincorse, fughe, sfioramenti, incertezze.

In un mondo votato instancabilmente alla bonifica di ogni traccia del male, del dolore, dell'oscurità, dell'animalità, queste componenti essenziali della vita [...] diventano ribelli e feroci [...]. L'oscurità diventa fittissima, la materialità sordida, il dolore abissale e inelaborabile. Si accendono focolai di terrore e di depressione profonda, laddove una convivenza meno drammatica con paura e tristezza, con ansia e senso di vuoto, come misure di un più adeguato rapportarsi alla finitezza e incertezza dell'esistere, potrebbero propiziare un migliore accasamento presso le cose (Mottana, 2002, p. 46).

Anche il fallimento, l'errore e la morte devono "poter trovare luogo, tempo e significato per essere accolti, compresi" (ivi). Ed è in una "etica dell'immagine" che trova concordanza questa "*etica pedagogica*" (ivi, p. 47), orientata alla consapevolezza del limite, alla contemplazione, a un richiamo verso valle, evocando una metafora di discesa essenziale nel pensiero di Hillman, verso quella regione dell'anima, ricettiva più dello spirito, nella quale sono radicate le sofferenze e le incertezze della fragilità, del disagio, delle dipendenze, della depressione. "L'anima rende sensibili, lunatici, malevoli, un po' derelitti, un po' incerti" (Hillman, 1988, p. 33): ecco allora un pertugio che conduce "alla delicatezza delle soglie, delle parti notturne e ferite di ogni esperienza" (Mottana, 2002, p. 48).

Perciò

occorre una compensazione d'ombra [...]. Occorre reimparare a sostare, fermarsi, occorre riacquisire il significato del non agire, dell'accogliere ferite e dolore come inviti al silenzio, alla misura, alla meditazione fecondi. Occorre apprendere appunto a non vedere, ad accettare un certo grado di mistero e di limitazione, nell'accesso alle cose (ivi, pp. 46, 47).



F. Bacon, *Autoritratto I*, 1972

Nella fase iniziale della ricerca, il tema centrale, e quindi il nucleo simbolico da esplorare nei percorsi formativi, è stato 'la follia'. Durante uno dei laboratori, condotti seguendo questo approccio immaginativo, quando è stato proposto l'esercizio di lettura simbolica dell'*autoritratto* di Bacon, d'impatto uno fra i partecipanti non ha riconosciuto in questa immagine alcun elemento riconducibile alla follia, un punto di vista che ha portato tutto il gruppo a interrogarsi su che cosa intendiamo per 'follia' e su quali siano le rappresentazioni più comuni¹¹.

¹¹ In seguito a questa esperienza, abbiamo deciso di aprire ogni incontro formativo chiedendo ai partecipanti di rappresentare con un'immagine la 'follia' o la 'sofferenza psichica', per iniziare un lavoro esplorativo a partire dall'immaginario più diffuso, eventualmente da integrare o trasformare attraverso la fase successiva di relazione con le opere d'immaginazione simbolica.

Incontriamo nel corso dei capitoli successivi le immagini più ricorrenti.

Abbiamo, allora, proceduto attraverso dei passaggi di lettura dell'opera molto lenti e delicati, in cui non sono stati trascurati colori, luci, forme, contrasti, mancanze, deformità, ridondanze, e poi analogie poetiche, metafore, e anche emozioni suscitate, respinte e accolte. C'è stato dopo un dialogo persistente, ma leggero, che ha lasciato intravedere un volto più probabilmente maschile su sfondo nero, una testa senza un corpo, un volto apparentemente giovane, dalle labbra carnose, forse tumefatto, un viso dagli occhi socchiusi rivolti verso il basso oppure sigillati, tracce violacee, pallore, forse una tenaglia sulla guancia a impedirgli di parlare, la bocca socchiusa, la parola interdetta o appena pronunciata. Sembra un'entità sospesa o se ne percepisce la pesantezza, si staglia da una scena scura per uscirne o perché lì è rimasto incastrato, sembra portare o essere una maschera.

Nel caso estremo del volto fisso, che non comunica più, della maschera alienata, siamo forse di fronte al fenomeno del Nulla? Oppure, al contrario, al fondo stesso delle tenebre dell'alienazione, dobbiamo scorgere una volontà umana, la volontà di un essere che non abbandona mai il bisogno di manifestarsi? (Bachelard, 2008, p. 177).

La maschera sembra rappresentare la sintesi dei due contrari 'dissimulazione e simulazione', una dialettica fra il semplificare e il moltiplicare, fra "la maschera inerte e il volto vivo" (ivi, p. 169): "se risaliamo alle radici fenomenologiche del travestimento, della volontà di camuffarsi, scopriamo che mascherarsi equivale al desiderio di un nuovo avvenire, a una volontà di ricomporre i propri lineamenti, per avere *finalmente* un volto nuovo" (ivi p. 173).

Ogni opera richiederebbe un'adesione totale, una fedeltà assoluta, ma le iridescenze delle immagini possono essere talmente penetranti e volatili a un tempo, da scendere sempre più in profondità nel terreno dell'immaginazione. La maschera, o ferita, o doppio, leggibile in questo autoritratto di Bacon, può essere evocativa del film *L'uomo senza volto* (Gibson, 1993).

Mac Load è un maestro, vive isolato, immerso in uno scenario quasi medievale, al limite di una piccola città; non insegna più nella scuola, in seguito a un incidente in cui un giovane allievo seduto con lui nell'automobile è morto. Una metà del suo volto è rimasta ustionata, solcata da profonde cicatrici, segno di una ferita bruciante, che l'uomo non cerca di correggere. E poi c'è un giovane, visitato da improvvisi momenti di catatonia, di cui Mac Load diventa maestro. Li avvicina la seduzione educativa, l'improduttività di esperienze dal sapore iniziatico, l'attrazione

verso un'apertura possibile, per entrambi, mossa da intime e sofferenti corrispondenze. Senza *un* volto, come dal titolo originale del romanzo da cui è tratto, Mac Load ne ritroverà l'altra metà simbolica nel legame con Norstadt (il giovane), e in quel volto, scisso o raddoppiato, il ragazzo riconoscerà se stesso, all'interno di una delicata tensione relazionale *puer e senex*¹².

Nell'autoritratto di Bacon alcuni hanno visto la follia nella non uniformità del volto, in quelle che sembrano essere delle mancanze o delle eccedenze; altri, nell'assenza di un corpo in grado di conferire possibilità di movimento e di permettere una presenza integrale. Alcuni hanno letto nello sguardo sfuggente, apparentemente non partecipe e alienato, la follia come possibile divisione o raddoppiamento, come ombra e chiazze di luce, come sensazione d'angoscia e respiro ancora percepibile, come figura emergente e sprofondata, come attrazione verso il basso e abbandono, come solitudine e ricerca, come linea di confine fra espressione annichilita e tentativo faticoso di comunicare.

A questo primo momento di condivisione delle immagini si sono poi intrecciate impressioni ed espressioni come 'follia cromatica', 'richiamo continuo a una circolarità', 'scontro di forze fra le due parti del volto', 'tensione', 'lotta', 'conflitto', 'movimento in divenire', 'qualcosa che cerca di venire fuori per esistere', 'angoscia', 'oscillazione', 'fertile soglia che abbraccia entrambe le possibilità di staticità e movimento'; follia vista nella 'maschera costrittiva prodotta dallo spazio circostante', in uno 'ottenebramento tortuoso', nella 'figura avvolta dall'assenza di luce', nel 'contrasto fra l'ordine dei capelli e la scomposizione del resto', in un 'diviso', nella 'fuga nelle tenebre'. Sono immagini e metafore evocative di una tale stratificazione di senso che abbiamo messo in discussione, dopo questa esperienza di laboratorio, se avvalerci di un termine così connotato, nell'immaginario collettivo, come 'follia'¹³, o aprire una fessura sulle 'sofferenze dell'anima', espressione che per la maggior parte dei partecipanti, e per noi, potrebbe rappresentare più significativamente l'inizio di un processo trasformativo della percezione di un'esperienza umana così ineffabile. Nasce da qui la scelta di nominare in questo modo il contenitore simbolico su cui fare ricerca.

¹² Cfr. Mottana, in Franza, Mottana, 1999, pp. 114-123; Mottana, 2013, pp. 63, 64.

¹³ Pur avendo cambiato spesso veste nel corso dei secoli, a seconda dello stile culturale predominante.

1.3 Passaggi sospesi

Follia come soglia

"... il sapere del Puer è sulla soglia, agli albori, dove il significato puro è la pienezza che precede il sapere".

J. Hillman, *Saggi sul puer*

"... non può esserci nella nostra cultura una ragione senza follia, per quanto la conoscenza razionale che si ha della follia la riduca e la disarmi, fornendole il fragile statuto di accidente patologico".

M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*

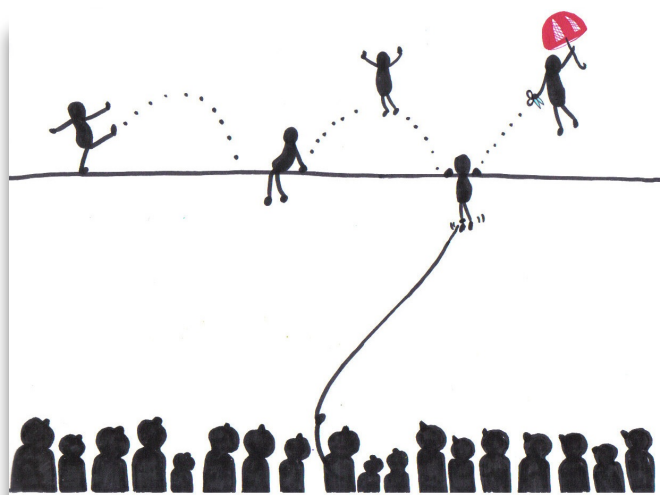
Per Durand, l'immaginario "si definisce come la rappresentazione ineludibile, la facoltà di simbolizzazione da cui scaturiscono continuamente tutte le paure, tutte le speranze e i loro frutti culturali dai circa un milione e mezzo d'anni che *Homo erectus* si è drizzato sulla terra" (Durand, 1996, p. 73). L'immaginario è il connettore grazie al quale vengono a costituirsi le rappresentazioni umane e

nella formazione dell'immaginario, si sovrappongono dei livelli di 'educazione': l'ambiente geografico [...], anzitutto, ma già regolamentato dalle simboliche parentali d'educazione, dal livello dei giochi (ludico), in seguito dalle forme di apprendimento. Infine [...] lo stadio dei simboli e delle allegorie che la società stabilisce per ottenere una buona comunicazione dei suoi membri tra di loro (Durand, 1996, pp. 57, 58).

All'inizio di ogni percorso formativo chiediamo a ciascun partecipante di esprimere la propria immagine di follia attraverso un disegno o una metafora, così da poter avviare un'esplorazione dell'immaginario sulla follia di quel determinato gruppo di persone, riconoscendo le rappresentazioni più ricorrenti e gli elementi dissonanti.

L'immagine di soglia, di confine, di limite, di passaggio appare con una certa frequenza negli spazi del laboratorio, forse non esprimendo in ogni disegno le stesse potenzialità simboliche, comunque, e ancor più significativamente, aprendo a una molteplicità di letture su cui ci fermiamo a riflettere insieme.

Guardiamo alcune immagini.



Disegno 1

Nel Disegno 1, vediamo in basso una schiera di figure una identica all'altra, nere, di spalle, alcune più basse delle altre, le braccia tutt'uno col busto, non se ne vedono arti inferiori, i nasi sono dritti all'insù. Soltanto una figura centrale allunga il braccio da cui parte un filo. Il filo attraversa lo spazio intermedio, fra l'alto e il basso dell'immagine, ed è legato alla caviglia di un'altra delle figure nere, che sembra appoggiarsi con le braccia a una linea orizzontale. Su quella stessa linea, forse una corda, un'asta, un elastico, comunque una riga netta e apparentemente stabile - anche se non delimitata ai margini - sta a cavalcioni una delle figure, mentre fra le altre figure presenti sulla, e oltre, la linea c'è chi salta, chi scalcia, forse schizza, e chi se ne sta sospeso a un ombrello rosso aperto. Nell'altra mano, di chi si sta tenendo all'ombrello a strisce rosse, c'è un oggetto, forse un nastro o un paio di forbici, richiamato dal colore azzurro-acciaio di quelle che potrebbero essere due lame.

Ci sono puntini neri tratteggiati che conferiscono continuità fra le figure in alto, fanno risaltare il movimento dei corpi, mostrano l'oscillazione e la tensione di chi salta, di chi vola, di chi si regge provando a salire o a scendere o a stare sul bordo.

Oppure alludono alla possibilità che sia sempre la stessa figura a compiere i movimenti, a spostarsi sulla linea, sperimentando diverse posture.

Il filo pare leggero, è in una tensione verticalizzante, stabilisce un legame fra sopra e sotto, fra la schiera compatta, immobile, che guarda e le figure differenziate, espressive, che giocano.

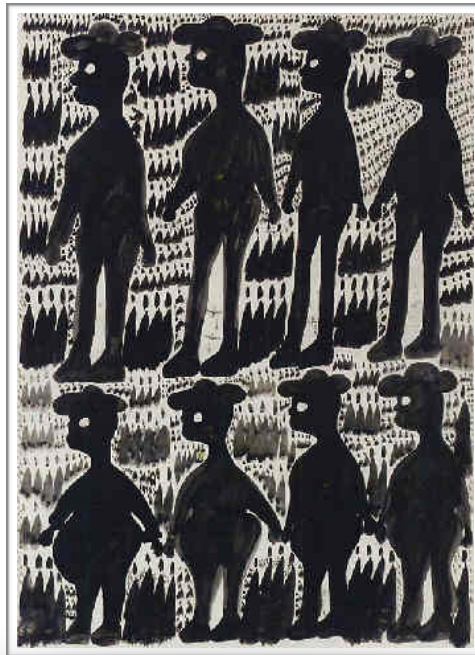
La domanda viene rilanciata alle altre persone del gruppo: dove vediamo la follia in questa immagine?

Fra le risposte che abbiamo annotato, la follia è vista nella tensione verso quella linea di confine, nell'audacia o nell'incoscienza di quel balzo, nel rischio placido di quel volo appeso a un ombrello, nelle manifestazioni ludiche di chi è passato dall'altra parte rispetto al limite indicato dalla linea, o c'è anche chi sostiene di associare la follia alla schiera immobile sottostante. Ci chiediamo se quelle figure abbiano oltrepassato definitivamente il limite, o se continuino a sentire l'attrazione gravitazionale verso la folla ordinata di sotto. La follia forse è rappresentata dalla linea sospesa sopra le teste di chi sta a guardare, una ringhiera che non sembra spaventare chi vi salta su, ci si siede e dondola. La follia nella relazione sottile e possibile fra un al di qua e un al di là, nell'oltrepassare un confine in cui è rappresentata una libertà di movimento altrimenti costretta, o follia nel rimanere a terra, compatti gli uni con gli altri, con lo sguardo rivolto a chi salta scomposto. La follia forse sta nel filo, in quella corda che impedisce di andare o garantisce un ritorno, la follia rappresentata da una sottile possibilità di mantenere una comunicazione fra chi resta e chi va. E se l'oggetto nella mano della figura appesa all'ombrello fosse un paio di forbici, la follia potrebbe essere espressione o concessione di opportunità, di scelta se tagliare il filo, la corda e volare via. Oppure quel filo sottile rappresenta la 'salute mentale', intesa come possibile equilibrio cui tendere e da preservare, fra alto e basso, fra due metà di uno spazio?

In questo disegno, l'immagine della follia sembra sfuggire a una connotazione netta, a una scelta ideologica o intellettuale fra teorie contrastanti; allude secondo noi alla relazione possibile fra due parti, alla tensione mantenuta viva da quel filo che tiene legati, ma lascia andare, che separa, eppure unisce, in una continuità spaziale.

Interpretare le immagini con un linguaggio poetico e simbolico consente di rimanere all'interno di una circolazione ermeneutica rispettosa dell'immagine e dei suoi significati, mai definitivi né prescrittivi di un modello di analisi. Un'immagine poetica non può e non deve essere tradotta in concetto, poiché verrebbe così depauperata della sua qualità conoscitiva. Essa è allusiva, moltiplicatrice di

significati, possiede quella facoltà di preservare il legame fra le cose e il doppio invisibile di ciascuna che l'azione intellettuale tenta, invece, di separare per classificare, depotenziando il valore simbolico: "un'immagine non è una rappresentazione da scomporre, analizzare, ma da animare e trasformare in rêverie. L'immagine non viene spiegata dal concetto, ma da altre immagini" (Wunenburger, 1999, p. 108).



C. Zinelli, *Senza titolo*

I personaggi del Disegno 1 ci hanno ricordato, per la loro forma, le figure stilizzate di Carlo Zinelli (1916-1974). I suoi sono corpi tormentati, bucati, rappresentati in serie di ripetizioni ossessive e ipnotiche, sono profili che riempiono lo spazio senza concedere la tregua di una dinamica tensionale, spesso eretti, in marcia, una moltitudine di figure separate e replicanti.

Zinelli parte come volontario per la guerra civile spagnola, ma alle prime manifestazioni di delirio viene congedato e internato per dieci anni in uno stato di isolamento quasi totale all'interno di un manicomio. Attorno agli anni Cinquanta, inizia a partecipare alle attività di un atelier di pittura che viene predisposto nella

struttura in cui è ricoverato. Questa modalità ergoterapica¹⁴ sembra giovare alla personalità schizofrenica di Zinelli, tanto che i suoi dipinti vengono apprezzati dagli artisti vicini a Dubuffet¹⁵. Oggi molte opere di Zinelli si trovano al Museo di Art Brut a Losanna e alcune sono state ospitate nel 2013 a Ravenna nella mostra "Borderline, artisti tra normalità e follia"¹⁶.

Difficile e delicato articolare una riflessione attorno alle opere di Zinelli: secondo noi, impossibile dire se il contenuto dei suoi lavori sia legato al vissuto tremendo dell'esperienza bellica, precedente la reclusione in manicomio, o alla condizione di isolamento subita prima di avere a disposizione un mezzo espressivo, o alla facoltà creatrice suscitata dalla condizione di sofferenza mentale, o a una sensibilità immaginativa che è riuscita a tradursi in immagine simbolica *nonostante* la sofferenza mentale.¹⁷ Il nostro percorso di ricerca non si prefigge come obiettivo l'analisi dell'influenza di tracce autobiografiche nelle opere degli artisti, e neanche la lettura da un punto di vista clinico delle opere realizzate da persone riconosciute come 'folli', ma resta comunque importante evocare alcuni nodi tematici controversi, probabilmente indissolubili, delle soglie socchiuse che riguardano il contenitore simbolico della sofferenza psichica.

¹⁴ 'Ergoterapia', ovvero il lavoro come trattamento terapeutico. Fu introdotto nei manicomi nella prima metà dell'Ottocento. Gli internati non venivano pagati e spesso erano utilizzati per i lavori più umili e squalificanti. Più specificatamente, in questo caso si tratta di 'arteterapia', una tecnica applicata nei manicomi già a partire dal XIX secolo, ma che acquisisce finalità terapeutico-riabilitative a metà del Novecento.

¹⁵ Pittore e fondatore nel 1945 della cosiddetta 'Art Brut', letteralmente 'arte grezza', produzione artistica slegata dalle estetiche convenzionali, realizzata da persone residenti nei manicomi.

¹⁶ Il catalogo della Mostra è a cura di Bedoni, Mazzotta, Spadoni, 2013.

¹⁷ Non ci prefiggiamo di risolvere il discorso sul rapporto fra immaginazione artistica e follia: nel corso della ricerca emergono continuità e discontinuità, che abbiamo deciso di preservare nell'intento di superare la contrapposizione fra idee antitetiche, mantenendoci su una terza via, volutamente 'confusiva', nel rispetto di un tema così fragile e incandescente. Sulla capacità di esprimersi, con immagini simboliche, da parte di coloro che abbiano perduto la facoltà di simbolizzare, sentiamo la responsabilità culturale e formativa di tenere aperto il dibattito.

Per quanto riguarda il riconoscimento di un'opera come 'artistica', nel nostro lavoro di ricerca ermeneutico ci rivolgiamo a opere di spiccata qualità simbolica, quindi trasformativa dell'immaginario (sulla follia, nel nostro caso); nondimeno, lungo questo tragitto esplorativo delle produzioni umane, ogni rappresentazione, luogo, manufatto è portatore di un significato evocativo di una determinata visione e posizione nel mondo, quindi simbolico, secondo noi, perché genera correlazioni.



Disegno 2

Nel Disegno 2, un altro tra quelli realizzati dai partecipanti ai laboratori, vediamo una porta aperta sulla notte, con il mare increspato, la luna crescente o calante, che ci lascia percepire anche la presenza del tempo. La luna "si configura come la grande epifania drammatica del tempo" (Durand, 2009, p. 116), è un astro che si trasforma, cresce, decresce fino a scomparire, è soggetta alla temporalità e alla morte. Per secoli si è creduto che la luna avesse un'influenza sulla follia, tant'è che uno fra gli appellativi per i matti era quello di 'lunatici'. Per Hillman la luna è colei che intercede tra lo spazio intelligibile e il mondo sensibile, e ciò che transita presso di lei diventa lunatico, folle (cfr. Hillman, 2013, p. 172); mentre il "fuori e il dentro costituiscono una dialettica lacerante" (Bachelard, 2011, p. 247), che, vissuta nell'immaginazione, "si moltiplica e si diversifica in innumerevoli sfumature" (ivi, p. 251). La porta sembra essere pesante, sulle pareti attorno ai cardini ci sono dei mattoni, fuori (potrebbe trattarsi di *un altro* fuori, perché non vediamo con esattezza se il punto di vista dell'osservatore sia in uno spazio chiuso oppure aperto) c'è sabbia o terra, il confine con l'acqua, e quello dell'orizzonte con il cielo. Della porta non si intravedono né serratura né chiavistello: la porta, allora, come qualcosa di accostabile all'uscio, che può solo essere appoggiata, mai chiusa davvero, o una porta che per essere chiusa deve venire sbattuta con forza, per andare a incastrarsi con violenza nei cardini, alludendo all'esigenza di una fatica immane, forse perfino alla necessità di una strategia, per aprirla. Una serratura, inoltre, implica la presenza di una chiave, la cui assenza sembra suggerire da una

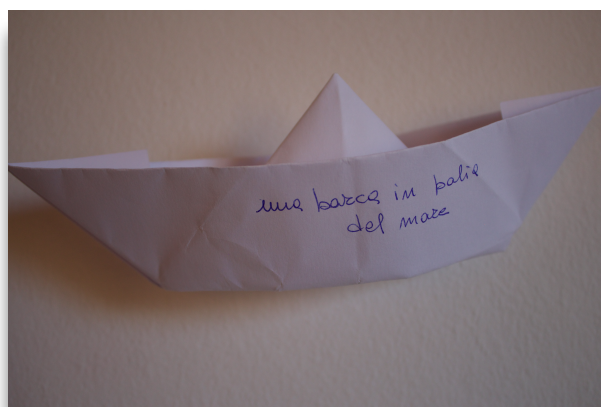
parte l'impossibilità di avere il potere di aprire e chiudere quella porta, dall'altra la paura della responsabilità che comporta possedere la chiave per uscire.

Ascanio Celestini, in un'intervista a proposito della lavorazione al suo film *La pecora nera* (2010), riporta le parole di alcuni infermieri degli ospedali psichiatrici che ha incontrato per realizzare il film. La chiave emerge come uno dei pochi oggetti presenti in manicomio, perché gli internati vengono spogliati di qualunque effetto personale, dato che qualunque cosa di uso quotidiano può diventare pericolosa. Dicono gli infermieri, "la chiave è come un fucile, è un'arma, ma è anche una responsabilità"¹⁸. Nell'*istituzione totale* del manicomio (Goffman, 1968), quest'arma può rappresentare simbolicamente il mezzo per contenere la follia. O è la follia.

Chiediamo, allora, quali metafore nel disegno esprimono la sofferenza o la follia. Essa è una porta che separa o che mette in contatto due luoghi, è rottura dello spazio, o segna una continuità, è uno sguardo rinchiuso che si apre verso il mondo con i suoi elementi e la sua ciclicità, tremenda e rassicurante a un tempo, o è l'imprudenza di spalancare la porta su un paesaggio sconosciuto, è sostare nel mezzo, in uno stato di indeterminazione che è contemporaneamente condizione di opportunità inesauribili. Per alcuni fra i partecipanti ci troviamo nei sotterranei di una prigione e la follia è un passaggio segreto che si apre inaspettatamente. Per qualcun altro, questa immagine è un invito, è un richiamo, e la follia è un sortilegio.

La soglia si rivela così come luogo sacro, zona a sé stante in cui vengono ritualizzati e celebrati i giochi fra i contrari e la lotta tra le forze cosmiche, è lo sguardo di Hermes, messaggero degli dei e traghettatore delle anime nell'Ade, che non si limita a tenere insieme gli opposti o a superarli, ma che crea una coscienza dell'intermediarietà, una consapevolezza "delle relazioni, delle filiazioni o delle fraternità esistenti nelle differenze" (Hillman, 1988, p. 78).

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=WJy-SwgeZpg>



Disegno 3

La terza immagine che proponiamo è una barca, un'altra figura ricorrente nell'immaginario dei gruppi incontrati nei percorsi formativi.

Ognuno dei disegni o delle metafore con cui le persone esprimono una visione personale della follia o della sofferenza psichica viene guardato e letto nel gruppo. L'immagine scelta individualmente per rappresentare il nucleo tematico porta sempre con sé significati e implicazioni che superano l'intenzione di chi la realizza. Il momento di interpretazione condivisa dei disegni consente a tutti di prendere consapevolezza di questa potenzialità immaginativa.

"Una barca in balia del mare" è una metafora che può esprimere un incessante fluttuare, l'eccitazione per la navigazione, ma anche la paura di affondare, instabilità e volontà del destino. Destino inteso come fato, senso possibile da individuare in un accadimento, in un percorso in cui ci si trova invischiati, nostro malgrado, "una momentanea «variabile che si interpone»" (Hillman, 2009, p. 244) e che implica l'opportunità di intravedere un significato ulteriore, cioè oltre la mera casualità. Non come fatalità, evento predeterminato, accettazione passiva, resa incondizionata e sprovvista di senso, della quale non si porta su di sé il peso di una responsabilità individuale e, per risonanza, collettiva (cfr. *ivi*, pp. 243-246).

Compare anche in questa rappresentazione l'elemento acquatico, e con tutta la sua potenza evocativa - mitica, letteraria, poetica - esso è il richiamo a un fondo archetipico di discesa e di interiorizzazione, di nascondimento e intimità.¹⁹ La metafora della barca in balia del mare rinvia a un'immagine di viaggio che può condurre ovunque o in nessun luogo, al confronto dell'uomo con le forze della

¹⁹ Sono parole usate da Durand per esprimere il valore simbolico di quelle immagini riconducibili a una struttura dell'immaginario che ha definito "mistica". Nel capitolo 2.1 presentiamo la classificazione con cui Durand ha delineato le forme dell'immaginario culturale umano (2009).

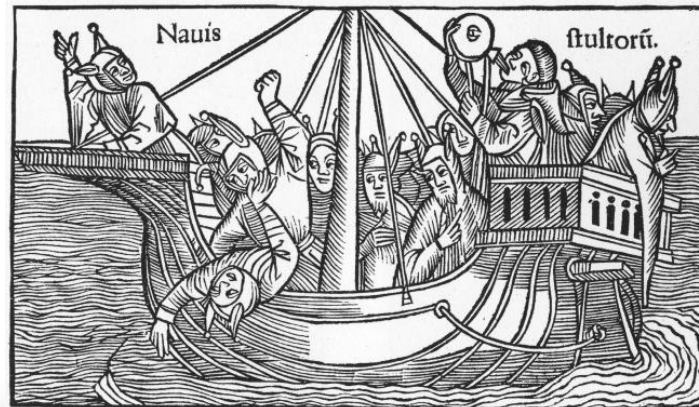
natura, nemiche o alleate. La barca riporta l'immaginazione al tragheto di Caronte, al viaggio nelle tenebre, e le punte delle sue estremità verso i 'corni' della luna (cfr. Durand, 2009, p. 274).

Follia come processo di scoperta, come viaggio tra flutti infernali o libertari, esperienza di disorientamento, di galleggiamento sopra un vasto mare inconoscibile, follia come mezzo per transitare sul ponte malfermo che separa due mondi: un immaginario così potente da suscitare una lettura simbolica inesauribile. Ci sono delle pagine di Foucault che hanno risuonato con forza all'interno di questa costellazione simbolica e che hanno il potere di moltiplicare ancora le possibilità interpretative di questa configurazione della soglia. Riportiamo per intero un brano straordinario e denso, di riflessioni per immagini, che non potrebbe essere espresso altrimenti che con le sue parole:

affidare il folle ai marinai significa evitare certamente che si aggiri senza meta sotto le mura della città, assicurarsi che andrà lontano, renderlo prigioniero della sua stessa partenza. Ma a tutto questo l'acqua aggiunge la massa oscura dei suoi valori particolari; essa porta via, ma fa ancor più: essa purifica; e inoltre la navigazione abbandona l'uomo all'incertezza della sorte; là ognuno è affidato al suo destino, ogni imbarco è potenzialmente l'ultimo. È per l'altro mondo che parte il folle a bordo della sua folle navicella; è dall'altro mondo che arriva quando sbarca. Questa navigazione del pazzo è nello stesso tempo la separazione rigorosa e l'assoluto Passaggio. In un certo senso, essa non fa che sviluppare, lungo tutta una geografia semi-reale e semi-immaginaria, la situazione «eliminare» del folle all'orizzonte dell'inquietudine dell'uomo medievale; situazione insieme simbolizzata e realizzata dal privilegio che ha il folle di essere «rinchiuso» alle «porte» della città: la sua esclusione deve racchiuderlo; se egli non può e non deve avere altra prigione che la «soglia» stessa, lo si trattiene sul luogo di passaggio. È posto all'interno dell'esterno e viceversa [...].

L'acqua e la navigazione hanno davvero questo significato. Prigioniero nella nave da cui non si evade, il folle viene affidato al fiume dalle mille braccia, al mare dalle mille strade, a questa grande incertezza esteriore a tutto. Egli è prigioniero in mezzo alla più libera, alle più aperte delle strade: solidamente incatenato all'infinito crocevia. È il Passeggero per eccellenza, cioè il prigioniero del Passaggio. E non si conosce il paese al quale approderà, come, quando mette piede a terra, non si sa da quale paese venga. Egli non ha verità né patria se non in questa distesa infeconda fra due terre che non possono appartenergli. È questo il rituale che, a causa di questi valori, è all'origine della lunga parentela immaginaria che si può constatare lungo tutta la cultura occidentale? O, al

contrario, è questa parentela che dal fondo dei tempi ha evocato e poi fissato il rito dell'imbarco? Una cosa almeno è certa: l'acqua e la follia sono legate per lungo tempo nei sogni dell'uomo europeo (Foucault, 2014, pp. 70, 71).



A. Dürer, *Nave dei folli*, 1494

La prima opera della *Nave dei folli* è quella di Brant, un componimento satirico scritto in tedesco alsaziano e pubblicato a Basilea nel 1494, contenente alcune xilografie di Dürer. Buona parte del testo è una critica nei confronti della società dell'epoca e l'utilizzo del personaggio del folle è un espediente per potere esercitare la satira, perché ai folli, ai giullari, ai pazzi di corte era consentito dire la verità. Al testo di Brant si sono ispirati alcuni artisti, ma l'opera più nota rimane senz'altro il dipinto omonimo, e parte di un trittico, realizzato da Bosch nello stesso periodo.

Nel primo capitolo della *Storia della follia* di Foucault (pubblicato a Parigi nel 1972), che si chiama «*Stultifera Navis*», titolo di una traduzione latina del testo di Brant, si legge di quanto la nave dei folli fosse presente nell'immaginario comune nel periodo del primo Rinascimento: navi di



H. Bosch, *Nave dei folli*, 1494

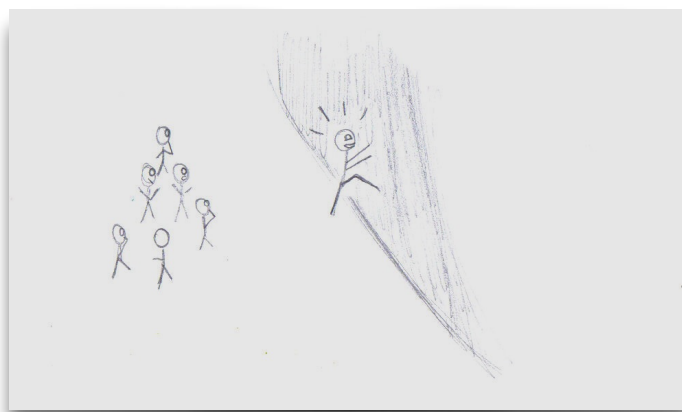
pellegrinaggio, navi simboliche su cui venivano imbarcati i folli per andare alla ricerca della ragione, navi cariche di stranieri cacciati dalle città, mezzi utilizzati nell'Europa centrale e a Venezia per imbarcare i folli, attraverso un rituale di emarginazione, nel quale paradossalmente si trova inscritto un riconoscimento della follia.

L'esistenza della nave dei folli restituisce simbolicamente la figura del folle come prigioniero della libertà, e la follia come condizione permanente di passaggio, rito iniziatico che non trova compimento, a cui è impedita la trasformazione, ma che attraversa le infinite possibilità offerte dalla navigazione. Ogni partenza per mare porta con sé già un destino e anche una possibilità di morte, è un viaggio tra due mondi sconosciuti, è l'inquietudine sofferta e il privilegio assoluto di galleggiare nello spazio misterioso della soglia. Il folle non possiede verità né patria, tranne che in questa vastità "infeconda" tra due terre che non gli appartengono: egli è *incatenato all'infinito crocevia*.

All'inizio di quella che Foucault definisce *l'età classica* compare in Europa la pratica dell'internamento, che spoglia l'immagine della follia del suo significato escatologico. Il folle non è più il simbolo del passeggero in una navigazione ai confini del mondo e della finitudine umana. La follia ora viene contenuta e *tenuta ferma*, non rinvia più all'immagine di un passaggio perenne nella terra di mezzo di una massa d'acqua oscura.

Nasce l'esperienza classica della follia. Si attenua la grande minaccia sorta all'orizzonte del XV secolo, i poteri inquietanti che erano presenti nella pittura di Bosch hanno perduto la loro violenza. Sussistono alcune forme, ora trasparenti e docili, che costituiscono un corteo, l'inevitabile corteo della ragione. La follia ha cessato d'essere un simbolo escatologico ai confini del mondo, dell'uomo e della morte; la notte sulla quale essa fissava lo sguardo, e dalla quale nascevano le forme dell'impossibile, si è dissolta. L'oblio cade sul mondo che era solcato dalla libera schiavitù della sua Nave: essa non andrà più, nel suo strano passaggio, da un aldilà del mondo a un aldilà; essa non sarà mai più questo confine fuggitivo e assoluto. Eccola solidamente ormeggiata in mezzo alle cose e alle genti. Trattenuta e tenuta ferma. Non più barca ma ospedale (Foucault, 2014, p. 110).

E ancora un disegno dai tratti leggeri, appena abbozzati. Una linea obliqua separa lo spazio in due porzioni.



Disegno 4

A sinistra vediamo quattro volti che sembrano esprimere paura, preoccupazione, perplessità; una figura mostra entusiasmo, consenso, una sorta d'incitamento, curiosità; un'altra sembra mostrarsi di spalle, o comunque senza volto, come non volesse o potesse guardare. A destra c'è un tratteggio a matita che appare come una sorta di sipario, di tenda, al di là della quale non ci è dato sapere cosa ci sia. Al centro, troviamo una figura in procinto di attraversare la linea obliqua per entrare in quella parete d'ombra, e l'espressione del viso di questo soggetto, apparentemente sospinto da una vocazione improvvisa, suggerita dai tratteggi sopra la sua testa, forse indica un'esultanza, per una possibilità scelta o concessa. Qui il gesto è compiuto individualmente, sotto lo sguardo partecipe degli altri, anche se c'è chi non vuole guardare: paura per chi sta varcando la soglia o paura per sé, di subire l'attrazione verso quel passaggio. La follia viene rappresentata ancora come un confine tra due parti di uno spazio separato da un limite visibile ma sottile, follia come passaggio, atto di attraversare, follia come messa in relazione fra due mondi, crocevia di due possibilità e tensione verso l'ignoto.

Il disegno ci evoca un ritratto di Bacon del 1949.

Vediamo la figura di un uomo vigoroso, di spalle, nudo, bianco, marmoreo, con la testa appena reclinata; si intuiscono dei bordi densi di colore sotto di lui, che indicano la presenza di una zona delimitata, dalla quale si sta congedando per passare in un luogo sconosciuto.

Sta attraversando un sipario rarefatto che lo circonda dai due lati, e nel quale parte del suo corpo sembra dissolversi. La sua nudità potrebbe alludere a una spoliatura, a un rituale, forse necessario, da compiere per accedere a una dimensione ulteriore, ignota. Oppure può essere evocativa della fragilità estrema vissuta da chi stia attraversando una soglia oscura e dolorosa che separa una

percezione integra del proprio corpo e del mondo da una percezione di evanescenza o frammentazione di sé.



F. Bacon, *Studio dal corpo umano*, 1949

Sta per accedere a un luogo dal fondale nero. Rilanciamo e lasciamo aperta la domanda: dentro a questa visione, quali elementi esprimono la follia e la sofferenza psichica?

Vediamo quanto le immagini figurative e quelle poetiche (espresse da Foucault, dai ritratti, ma emerse anche dalla lettura simbolica dei disegni) siano allusive, inesauribili, potenti agenti trasformativi, che eccedono ogni senso logico.

Sono esse stesse soglia.

E questa prima presentazione di immaginario diffuso mostra come molte delle immagini nate all'interno degli incontri formativi si raccolgano proprio intorno alla costellazione simbolica della soglia. L'immaginazione poetica, abbiamo visto, può esprimere alcune delle emozioni contraddittorie legate all'esperienza della sofferenza psichica e della follia con un linguaggio differente da quello della psichiatria, ma forse non meno necessario, perché l'immaginario simbolico è radicato a universi archetipici che si intrecciano a esperienze soggettive, percorrendo tratti di quel "tragitto antropologico" che per Durand è la capacità dell'umano di simbolizzare, è l'accordo, l'equilibrio tra i desideri del soggetto e le intimazioni oggettive dell'ambiente (cfr. Durand, 1996, 2009).

1.4 Uno stagno cangiante

Spazio d'incontro con l'opera d'arte

“È un altro regno che un'anima abita e custodisce [...] un luogo intatto che sembra essersi aperto solo in quell'istante e che mai più si darà così”.

M. Zambrano, *Chiari del bosco*

“Lucciole! Le mie. Di mago.
Siamo qua come agli orli della vita, Contessa.
Gli orli, a un comando, si distaccano;
entra l'invisibile: vaporano i fantasmi.
È cosa naturale. Avviene, ciò che di solito in sogno.
Io lo faccio avvenire anche nella veglia.
Ecco tutto. I sogni, la musica, la preghiera, l'amore...
tutto l'infinito ch'è negli uomini,
lei lo troverà dentro e intorno a questa villa”.

L. Pirandello, *I giganti della montagna*

Per incontrare le opere d'arte occorre un luogo propizio, dedicato, uno slargo nel fitto del bosco quotidiano in cui coesistano manifestazione e nascondimento, luce e ombra, è necessario un luogo di sosta da cui possono diramarsi continuazioni di percorso e farsi strada nuovi sentieri.

La prassi immaginale evoca la “radura” (Mottana, 2004) per indicare e celebrare tale spazio delimitato ma libero, nel quale le cose si lasciano percepire nell'intermittenza fra visibilità e offuscamento, in un'operazione di diradamento che non è un 'fare chiarezza', bensì possibilità di svelamento dentro al rapporto complementare fra luminosità e oscurità²⁰. L'esercizio ermeneutico immaginale si svolge, dunque, in un luogo scelto e connotato, che è “transizionale,

²⁰ Cfr. Mottana, 2004.

Il riferimento è alla metafora boschiva di Heidegger: *lichtung*, radura, apertura. Il termine richiama sia la parola 'licht', luce, sia il verbo 'lichten', diradare, rendere leggero. Per il nostro discorso è importante pensare all'immagine della radura come una zona di chiaroscuro, in cui le cose si lasciano intravedere.

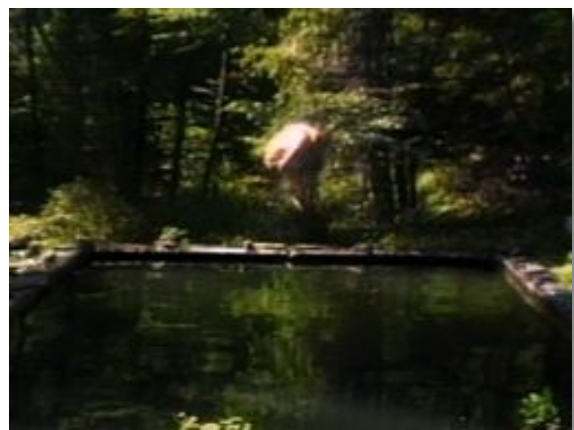
iniziatico" (Mottana, 2004, p. 93), segnato da regole orientative²¹, da rituali di ingresso e di congedo, sotto la guida di un conduttore che si fa interprete immaginativo dell'esperienza.



da B. Viola, *Reflecting Pool*, 1977-79

Durante questi anni di ricerca fondata su una modalità di conoscenza di carattere immaginativo, abbiamo aperto alcuni percorsi di prassi formativa con la proiezione del video "Reflecting pool" (1977-1979) dell'artista Bill Viola. Grazie alla congiunzione fra medium tecnologico e sensibilità poetica, nelle sue opere Viola riesce a tradurre in immagini simboliche i contrasti della realtà, a rappresentare la viscosità del tempo, a

registrare e rispecchiare i riflessi di qualcosa di invisibile, che supera la soglia della percezione visiva umana. In questo filmato di pochi minuti vediamo una figura maschile vestita emergere dal bosco e raggiungere un bacino d'acqua al centro della scena. S'intuisce che l'uomo tolga le scarpe prima di salire sul bordo della piscina, su cui indugia per qualche istante. Sentiamo i suoni naturali e ricorsivi dell'acqua, delle foglie, di piccoli animali, e da lontano riceviamo il rumore di un aeroplano, elemento tecnologico scagliato in volo contro il tempo e lo spazio. L'uomo aspetta. Salta emettendo un suono contratto, quasi a prendere fiato, a farsi coraggio, forse per radunare le forze, o per celebrare un rituale. L'immagine si cristallizza sul tuffo, il salto in aria resta sospeso e immobile, il corpo dell'uomo, raccolto in una posizione fetale, sembra una



da B. Viola, *Reflecting Pool*, 1977-79

sfera, e la sua figura non si rispecchia nella superficie dell'acqua, come se non ci fosse relazione fra i due elementi. L'acqua s'increspa, respira, assorbe i movimenti della luce, si adombra, muta in paesaggio notturno, ma fuori intanto resiste un

²¹ Ossia le regole orientative della prassi immaginale, "fedeltà all'immagine", "estroflessione", "sospensione del giudizio", descritte nel capitolo 1.2.

regno abitato dalla luce del sole. L'uomo, rimasto fisso a mezz'aria, lentamente si dissolve.

Anche nelle sequenze successive mancano alcune corrispondenze tra le immagini dell'ambiente esterno rispetto ai movimenti e ai cambiamenti di luce visibili nell'acqua, non c'è un rapporto coerente fra gli elementi. Fuori non avviene nulla, mentre si riflette nella piscina un incontro fra due persone; al di sopra del bacino d'acqua è giorno, mentre nella vasca vediamo il verde dell'acqua annerirsi fino a diventare buio. Qui, dentro una pozza nera, vediamo una figura maschile, baluginante come un riflesso, come un doppio di cui non si vede la presenza materiale che ne proietta l'immagine, immersa in un bacino di tenebre, forse impercettibilmente rischiarato da una luce lunare, una figura che piano piano si fa strada di lato, scomparendo di là del confine della piscina.



da B. Viola, *Reflecting Pool*, 1977-79

Soltanto dopo questo passaggio evocativo di una discesa abissale, l'uomo che se ne stava rannicchiato nell'aria prima di dissolversi (la stessa figura intravista nel fondale nero della piscina?) riemerge dall'acqua, ora nudo, spogliato dell'*habitus*, come l'uomo nel ritratto di Bacon in procinto di attraversare una soglia. Nella radura è ancora e sempre giorno, mentre egli si incammina lungo un sentiero del bosco e, come riassorbito dalla Natura, scompare.

La temporalità, quella ordinaria, si congela per lasciare fluire liberamente fenomeni evocativi, analogie visive, processi psichici al di là della comune esperienza del tempo e dello spazio. È una radura speciale, animata dai ritmi della Natura ma guardata attraverso il linguaggio poetico dell'arte, che rende il tempo simultaneamente ciclico e immobile; è uno spazio aperto delimitato dal bosco, che vive fra acqua e aria, luci e ombre, solidità e slancio; è un'opera viva nella quale a molti partecipanti dei laboratori è parso di assistere a un battesimo dell'uomo, a un processo di trasfigurazione, un passaggio dalla nudità alla vestizione.

I poeti delle immagini ravvivano la teoria di un'immaginazione "come potenza principale della natura umana" (Bachelard, 2011, p. 25): l'immaginazione non deve essere considerata unicamente come produttrice di immagini, altrimenti la sua facoltà verrebbe relegata alla sola funzione di replicare mondi esistenti, inventarne

di inesistenti o riproporre episodi passati. In accordo con una tradizione simbolica ripresa da Corbin, Jung, Bachelard, Durand, Hillman, Wunenburger, Mottana, l'immaginazione è per noi creatrice di avvenire, poiché essa ha il potere di congiungere i tempi, giustapponendoli e superandoli in una sintesi armonica che non li annulla ma li correla e amplifica²².

Con "Reflecting pool", vediamo all'opera l'immaginazione dell'artista, che, con una poetica della soglia fra tempo statico e fluido, fra spazio esterno e interiore, ci restituisce la complessità dell'esperienza del reale. E attraverso la sua arte poetica sentiamo incoraggiata anche la nostra facoltà immaginativa, intercettata per la sua capacità di intuire e sperimentare la facoltà di simbolizzare, connettere gli elementi contrari, tras-formare tempo, spazio, soggetti, non traendo arbitrariamente immagini da un vaso vuoto, bensì ispirandole dal pieno di un pozzo immaginativo collettivo, che appartiene a ogni individualità umana ed è sempre in risonanza con la materia del cosmo.

Concretamente, il conduttore dell'esperienza ermeneutica poetica predispone un ambiente *ad hoc* per preparare alla ricezione e al contatto con le immagini figurative, letterarie, cinematografiche, musicali, avendo cura di circoscrivere il luogo con rituali che segnino l'apertura e la chiusura del periodo di transizione da un immaginario precedente, rispetto al tema esplorato, verso una possibile rinnovata sensibilità conoscitiva dello specifico contenitore simbolico.

Vedremo come per noi l'esperienza di formazione immaginativa sia ulteriormente articolata rispetto alla proposta tradizionale e come il momento di relazione ermeneutica con l'opera d'arte costituisca *uno* dei passaggi all'interno del processo, il quale evoca, anche nel linguaggio, il tragitto di trasmutazione compiuto dall'alchimista sulla materia.²³ La *visione* consiste nel guardare, leggere, ascoltare, intrattenersi per un periodo lungo e prolungato con il soggetto poetico. La possibile forza perturbatrice e disorientante delle immagini proposte è assimilabile a una perdita delle certezze, a una dissoluzione delle conoscenze pregresse, delle

²² L'arte, come il gioco, sono facilmente esposti a questa ambiguità. Con l'espressione 'immaginazione poetica' intendiamo la facoltà immaginativa come "imaginatio vera, immaginazione creatrice e immaginazione teofanica, immaginazione attiva, immaginazione materiale e rêverie, fantastica trascendentale, immaginazione simbolica, immaginale" (Antonacci, 2012a, p. 97) e "immaginazione ludica" (ivi, pp. 95-103).

²³ Per i principii dinamici della prassi immaginale si veda in particolare Mottana, 2004. Come per le regole orientative, anche per le fasi della relazione fra soggetto e opera d'arte abbiamo articolato la proposta con una descrizione e significazione relative al bacino simbolico della follia e della sofferenza psichica.

definizioni, nel nostro caso, su ciò che possiamo definire 'sano' o 'malato', 'opportuno' o 'fuori misura'. In questa fase, le precomprensioni di ognuno subiscono un trattamento di macerazione, disgregazione concettuale; la proiezione o la diffusione delle immagini visive e sonore invoca il silenzio, un abbandono della postura prevaricatrice dell'Io pensante, una *nigredo* percettiva. In questo caso, possiamo davvero considerare *l'opera al nero* come coincidente con un'esperienza di sofferenza, di frammentazione, di dissoluzione, vissuta o comunque respirata, masticata, ingerita, inglobata dall'artefice, che se ne è fatto cassa di risonanza, alambiccio materiale e simbolico. *Opera al nero* come momento di discesa, lutto, depressione, angoscia, ferita da cui i poeti, gli artisti, i mistici si fanno attraversare, per scelta o per 'elezione', riuscendo a restituire quelle esperienze sotto forma di immagini raddoppiate, ambivalenti, intensificate, espresse con un linguaggio simbolico, non più personale ma universale.

Il principio alchemico del *solve et coagula*²⁴ attraversa tutto il percorso di fruizione dell'opera, rievocativo del processo immaginativo che ha portato l'artista o il poeta a generare il frutto della sua immaginazione simbolica: *l'opus*. La materia subisce un dissolvimento e tende a coagularsi nuovamente in un moto continuo e circolare; così anche noi non restiamo indifferenti davanti a un'immagine che scatena reazioni di fastidio, eccitazione, insofferenza, simpatia. Reagiamo con un atteggiamento di 'solidificazione' dei significati, perché è un'azione rassicurante, eppure, un attimo dopo, la superficie insidiosa dell'opera scioglie nuovamente le interpretazioni in dubbi destabilizzanti, necessari a modificare quella nostra modalità di conoscenza consolidata, tendente all'astrazione e alla riduzione in minimi termini.

La *meditazione* è una dinamica che si realizza nel soggetto contemplante. Proviamo a trattenere le immagini in una zona protetta dalle incursioni intellettuali, il nostro corpo diventa "organo della visione" (Mottana, 2004, p. 111) e acconsente "di essere luogo di fecondazione dell'immagine con la memoria, le emozioni, la *sognanza*" (ivi). È un'azione passiva che chiede, però, di venire agita per realizzarsi: le figure poetiche, letterarie, visive della follia e della sofferenza psichica non hanno carattere placido e accomodante, perciò è fondamentale predisporre all'incontro con le loro rappresentazioni, per non rifugirle nonostante la possibile ruvidezza con cui si manifestano.

²⁴ Un principio alchemico di scioglimento e coagulazione della materia. Metafora, nella prassi pedagogica immaginativa, dei momenti di distensione simbolica delle immagini e di condensazione dei possibili significati.

La *circolazione* è un momento fitto di associazioni immaginative, analogie, metafore suscitate dalla relazione con l'opera poetica, e le oscillazioni di *scioglimento* e di *solidificazione* permettono ulteriori e rinnovate re-visioni dell'immagine, prolifera fonte di significati. Questa fase è assimilabile all'*opera al bianco*, "quella in cui dalla materia putrefatta e cotta affiora l'anima" (Barioglio, 2008, p. 251) e le immagini si disfano di un esclusivo senso letterale, "si aprono a una dimensione simbolica" (ivi). Le figure di paura, caduta, morte vengono trasfigurate dall'*opus* degli artigiani delle immagini e, una volta consegnate al nostro sguardo sulla soglia del linguaggio poetico, possiamo avvicinare e percepire l'autenticità di tali sofferenze ma attraverso un medium immaginativo, simbolico e 'balsamico'.

Nella *restituzione*, il flusso interpretativo si arresta, si dà una momentanea ricomposizione degli elementi contrari, è una fase riconducibile all'*opera al rosso* e a una sintesi provvisoria tra *solve et coagula*: l'immagine lascia intravedere quella quintessenza distillata dal poeta dopo un lungo e travagliato processo di trasformazione della materia, dell'esperienza. Il ciclo immaginativo termina rivelando alcune trame simboliche dell'opera, che liberano un'energia fluida, densa di significati, aperture di senso, ma l'esercizio di 'trasmutazione della materia' può non esaurirsi alla prima restituzione e procedere verso un'ulteriore operatività simbolica. La circolarità intrinseca in questa modalità di conoscenza implica ascolto, sospensione, pazienza, lentezza, curiosità, stupore, messa in discussione, risonanza emotiva e affettiva, rielaborazione simbolica, condizioni necessarie in ogni processo educativo e di scoperta, e secondo noi imprescindibili nell'incontro con le figure della sofferenza dell'anima, poiché, attraverso e dietro le rappresentazioni artistiche, il familiare, l'insegnante, il compagno di scuola, l'educatore, l'operatore sociale, lo psicanalista, lo psichiatra - chiunque - trova la persona, con le sue inquietudini, che riflettono quelle di tutti e mostrano le contraddizioni dolorose dell'esistenza.

Crediamo che ogni opera poetica costituisca una sorta di *radura* alla quale accediamo, con lo stesso atteggiamento di sospensione del giudizio e di disponibilità allo stupore, quando ci immergiamo nelle immagini in veste di sognatori attivi e quando da ricercatori esploriamo le opere artistiche per trovare le tracce simboliche di fenomeni educativi ed esperienziali.

Gli studi di Bachelard sull'immaginazione materiale dei quattro elementi cosmogonici²⁵ aprono la strada a un tipo di conoscenza non più prettamente scientifico, non nel senso oggettivante e accrescitivo del termine, perlomeno. Il sapere proveniente dagli elementi naturali per il filosofo poeta è evocativo, intriso di possibilità significanti, non è riducibile a definizioni ma è moltiplicatore di immagini, è un sapere radicato ai miti e alle tradizioni culturali dell'umanità, non fornisce metodi d'indagine, ma segna il modo con cui guardare e rapportarsi nei confronti del mondo, rivelando la reciprocità conoscitiva immaginativa fra la materia e l'uomo.

Il simbolo ci rivela dunque un mondo, e la simbolica fenomenologica esplicita questo mondo che, agli antipodi di quello della scienza, è tuttavia eticamente primordiale, portatore di tutte le scoperte scientifiche che lo riguardano. [...] la cosmologia simbolica di Bachelard ci insegna che scienza senza poetica, intelligenza pura senza comprensione simbolica dei fini umani, conoscenza oggettiva senza espressione del soggetto umano, oggetto senza felicità appropriativa, è solo alienazione dell'uomo (Durand, 2013, p. 71).

Il paesaggio teorico e pratico sul valore conoscitivo dell'immaginazione viene ampliato da Bachelard nella *Poetica dello spazio* (2011), in cui l'autore si sofferma su una sintesi, più che su una dialettica, dei luoghi, intimi e aperti, piccoli e immensi, e sulla loro tensione ludica, benefica per un bilanciamento simbolico della psiche. E ancora ci occorre citare qui *La poetica della rêverie* (1993), nella quale incontriamo l'immaginazione come abbandono al flusso della parola poetica, a uno stato mediano fra il sonno e la veglia, che sembra fare nostro l'essere del poeta. Il lettore di *rêverie* viene condotto verso una conoscenza antecedente rispetto a quella del pensiero.

L'immaginazione poetica è una qualità trascendentale umana non rispondente a bisogni primari, che crea, da sempre nella storia delle civiltà, una 'tela del fantastico', imbevuta di narrazioni mitiche e simboliche, come ci ricorda anche Durand (2009).

²⁵ Ci riferiamo alle cinque opere che Bachelard ha dedicato ai quattro elementi, già citate nel capitolo 1.1. Le sue ricerche sono distanti rispetto a una prospettiva concettuale aristotelica fondata sulle combinazioni dei quattro elementi (caldo, freddo, secco, umido): in Bachelard, la *rêverie* nei confronti degli elementi amplifica, attraverso tutti i loro rapporti possibili, le sensazioni e le immagini legate a basso, alto, pesante, leggero, liquido, denso, terreno, volatile...

Come "l'espressione poetica, pur non possedendo una necessità vitale, è ugualmente una tonificazione della vita" (Bachelard, 2011, pp. 16, 17), che si manifesta e si concede nello spazio e nel tempo riconoscibili nelle opere d'immaginazione simbolica, così il gioco è "un'azione che si svolge entro certi limiti di luogo, tempo e senso, in un ordine visibile, secondo regole liberamente accettate, e fuori della sfera dell'utilità o della necessità materiali" (Huizinga, 2002, p. 155).

La *radura*, il luogo speciale dove sperimentare le tensioni oppostive dell'esistenza, non è soltanto uno spazio fisico affidato alla presenza di un conduttore dell'esercizio ermeneutico: quello che possiamo definire anche come "cerchio magico" (Huizinga, 2002) è anche ogni opera d'immaginazione creatrice, generata da un gioco di corrispondenze fra reale e irreale, visibile e invisibile, *ragione poetica* e logos, che si configura come ponte simbolico per rispondere all'angoscia umana del tempo, per cucire le ferite della psiche, per bilanciare gli squilibri immaginativi.

Nei sogni, nelle rêverie, nei deliri, in tutte le esperienze di natura immaginativa, le concatenazioni temporali si dissolvono, le immagini vanno a costituire modi di essere fuori dalla durata, aprendo lo sguardo, la percezione e la consapevolezza sulla dimensione dello spazio, riconosciuto da Durand come "forma a priori" della fantastica (cfr. 2009, pp. 493-511).

La rêverie poetica e solitaria custodisce le emozioni contraddittorie dell'estasi e dell'orrore della vita, i poli del giorno e della notte, del bene e del male: "il momento poetico è una relazione armonica tra due contrari" (Bachelard, 2010, p. 102).

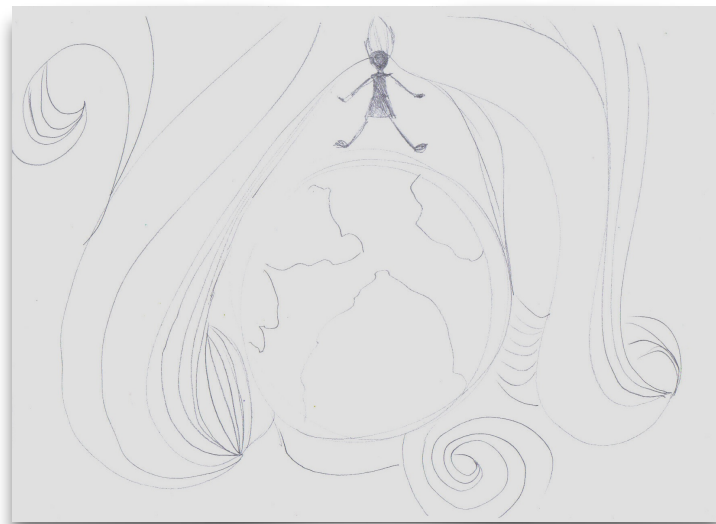
I veri momenti poetici di una poesia si collocano in tutti i punti in cui il cuore umano può capovolgere le antitesi. Più intuitivamente, l'ambivalenza piena si rivela nel suo carattere temporale: in luogo del tempo maschio e coraggioso che si slancia e che spezza, in luogo del tempo dolce e sottomesso che si rammarica e rimpiange, ecco l'istante androgino. Il mistero poetico è un'androginità (ivi).

Ma perché la relazione con l'opera poetica possa generare benessere bisogna smarcarsi dal tempo orizzontale, non riferire il proprio tempo a quello altrui, né al tempo delle cose, e, soprattutto, perdere coscienza del fenomeno stesso della durata, non chiedersi se una gioia stia sbocciando (cfr. Bachelard, 2010, p. 103).

Lo psicologo ungherese Csikszentmihalyi ha introdotto nel 1975 il concetto di "flusso", uno stato di coinvolgimento totale e di "esperienza ottimale", estendibile, oltre alle attività di gioco, all'esperienza religiosa, alle arti poetiche e letterarie, alla performance (cfr. in Turner, 1986, pp. 105-111). L'esperienza di flusso connota una particolare condizione individuale di immersione tale per cui "si attenua la distinzione fra il soggetto e il suo ambiente, fra stimolo e risposta, o fra presente, passato e futuro" (Csikszentmihalyi e Mac Aloon, in Turner, 1986, p. 105).

Tale esperienza richiederebbe d'intraprendere un strada *deflativa* rispetto all'atteggiamento accrescitivo predominante nell'ambito pedagogico e culturale.²⁶

Soprattutto per esplorare linguaggi, espressioni, manifestazioni della follia e delle fragilità umane è necessario, secondo noi, affrancarsi, almeno per un tempo circoscritto, dalla mola con cui i saperi levigano ogni eccesso dell'anima per garantire l'ordine sociale. Occorre indugiare intensamente nell'interstizio poetico animato dalla tensione dei contrari, nel regno magico abitato dal *puer ludens* (Antonacci, 2012a) che riposa e gioca a trasformare il mondo, nel luogo sacro in cui coesistono forme visibili e presenze intelligibili, in una zona liminale dove poter sovvertire strutture di comprensione predefinite e scardinare automatismi, perché l'eco immaginativa si propaghi da quella terra di mezzo anche verso l'esterno, portando disordine e contagio.



Disegno 5

²⁶ Cfr. Mottana, 2000, pp. 87-94.

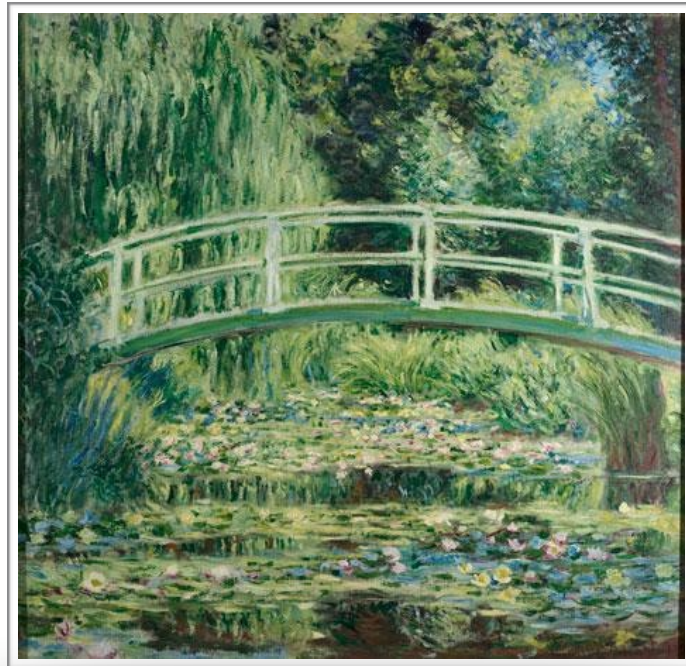
Il Disegno 5 è un'altra fra le rappresentazioni realizzate dai partecipanti durante i laboratori formativi sulla simbolica della follia. Qualcuno nell'immagine ha visto la forma di un delirio di onnipotenza, evocato dalla figura in una posizione dominante, con indosso forse una corona e un mantello (una regina o un re?); molti altri hanno letto in questo disegno la follia come fluido ammaliante o virus pestilenziale che circonda il mondo. I cosiddetti disturbi mentali sono portatori di disordine sociale o costituiscono l'opportunità per ripristinare un dispositivo di controllo?

Davanti allo sconvolgimento procurato dalle manifestazioni della follia, o di fronte al turbamento provocato da uno stile depressivo, l'educatore agisce per contenere e disciplinare queste insorgenze disturbanti per la comunità familiare, lavorativa, sociale, oppure accoglie il disordine come occasione di sovversione necessaria per il benessere collettivo? Non possiamo non evocare Artaud, Foucault e la lettura di Massa a proposito della relazione fra la peste, il teatro e l'educazione (in Antonacci, Cappa, 2001). "Cos'è dunque la peste? L'ordine o il disordine? Quando arriva la peste arriva chi ci mette nei ranghi, o arriva chi ci libera?" (ivi, p. 21)

Non proponiamo modelli prescrittivi: la nostra proposta formativa suggerisce una modalità attraverso cui guardare il disagio psichico, nelle sue rappresentazioni simboliche, come un disequilibrio immaginativo collettivo; attraverso cui pensare la salute mentale come una tensione all'equilibrio, intendendo l'equilibrio come gioco sempre oscillante fra le dimensioni "diurne" e "notturne" dell'esperienza e della cultura (Durand, 2009)²⁷.

Gli incontri dei nostri percorsi formativi sull'esperienza della sofferenza psichica, vista nelle figure dei suoi eccessi e delle fragilità, delle discese e delle esaltazioni, ci hanno evocato un'immagine di apertura, dentro a un fitto boschivo, particolare, le *Ninfee bianche* di Monet, opera pittorica del 1899 e conservata al Museo Puškin di Mosca.

²⁷ Termini che incontreremo nel capitolo 2.1.



C. Monet, *Ninfee bianche*, 1899

Secondo noi il dipinto ha il sapore di un sorprendente *retentissement*²⁸ psichico, come se l'immagine riuscisse a contenere e a provocare lo scatenamento delle forze intime e collettive che animano ogni individualità e la loro relazione con le forze cosmiche, al di là di letture psicologiche e psicoanalitiche che, secondo Bachelard, fanno andare perduta questa risonanza emozionale, tipica dell'immagine poetica, nel loro "tentativo di sbrogliare la matassa" con le interpretazioni intellettuali (Bachelard, 2011, p. 14). Questa di Monet rappresenta per noi una radura complessa eppure di ampio respiro; è una zona acquatica, meno accessibile rispetto a un prato, ma abitata, quindi non disponibile come la piscina di "Reflecting pool", e ci invita a rimanere un passo indietro, sulla soglia erbosa di uno spettacolo ricco di bellezza e instabilità, di elementi che si danno eppure sfuggono. È un gioco di

²⁸ Prendiamo in prestito questa parola da Bachelard, a sua volta debitore del termine alla fenomenologia di Minkowski. Per Bachelard, il *retentissement* implica la presenza nell'immagine poetica di un'essenza e di un dinamismo che le sono propri, indipendenti da qualsiasi causalità, capaci di fare risuonare fenomeni poetici primitivi in chi guarda o legge l'immagine poetica, non come per effetto di un'eco del passato, quanto come folgorante richiamo in grado di cogliere quel passato ed estenderlo.

"Il *retentissement* opera un cambiamento d'essere: l'essere del poeta sembra diventare il nostro. La molteplicità delle risonanze nasce allora dall'unità d'essere nel *retentissement* [...] la poesia si impadronisce completamente di noi[...]" (Bachelard, 2011, p. 12).

rifrangenze corposo e misterioso, lo sguardo si perde nell'estensione verticale offerta dalla superficie dell'acqua e in quella orizzontale attraversata dal ponte, che congiunge le due metà di uno spazio non visibile, ma cui l'immagine allude. È la presenza metaforica dello spazio-tempo extra-ordinario degli incontri esperienziali nei quali svolgiamo le attività ermeneutiche formative, ed esso si fa metafora, a sua volta, di una relazione educativa di ascolto, riguardo, *rispetto*, da "re-spicere, ossia quel secondo sguardo dato con l'occhio del cuore" (Hillman, 2011, p. 158), risonanza autentica dei chiaroscuri d'anima. Le centinaia di tele su cui Monet imprime le configurazioni poetiche delle ninfee trovano una traduzione simbolica d'eccezione nelle parole di Bachelard:

gli alberi lungo la riva vivono in due dimensioni. L'ombra del loro tronco aumenta la profondità dello stagno. Non si sogna presso l'acqua senza formulare una dialettica del riflesso e della profondità. È come se dal fondo acquatico un'oscura materia salisse ad alimentare il riflesso. Il limo è l'elemento che trasforma la superficie dell'acqua in uno specchio, prestando la sua torbida materia a tutte le ombre che gli si offrono. Il fondo del fiume riserva al pittore sottili sorprese (Bachelard, 2008, pp. 11, 12).

La presenza degli alberi lungo la riva ci ricorda che lo stagno è uno spazio d'apertura straordinario delimitato tutt'intorno da una fitta vegetazione. L'archetipo androgino dell'albero riflette il proprio corpo nell'acqua calma e accogliente, che ne raddoppia l'immagine, intensificando la percezione visiva verso profondità più segrete. Sognare coscienti, a occhi aperti, sul confine di questo specchio naturale è la via d'accesso per intuire e riconoscere la dialettica fra ciò che, oltre a essere visibile, possiamo toccare, verificandone l'esistenza materiale, e il suo doppio impalpabile, non per questo inesistente o inconoscibile.

E dal fondo sale una materia oscura che intensifica quel riflesso. È il limo, sostanza fangosa, presente in molti miti della creazione, elemento torbido, fatto d'ombre, che riesce a trasformare la superficie dell'acqua in uno specchio. Il fondale acquatico rivela, così, immagini *sottili*, inaspettate e rigenerative, per il poeta, per chi rimane sulla soglia dello stagno in uno stato di contemplazione attiva e silenziosa.

A volte, una bolla bizzarra sale dal fondo; nel silenzio della superficie, la bolla emette un balbettio, la pianta sospira e lo stagno geme. Allora il sognatore che

dipingere è mosso da un sentimento di pietà per il dolore cosmico. Quale male insondabile si cela sotto l'Eden dei fiori (ivi, p. 12).

Una bolla, rotondità che racchiude il senso di un'ubiquità del centro, conferendo, perciò, sacralità all'oggetto (cfr. Durand, 2009, p. 307), è un segno bizzarro che erutta dalla profondità dello stagno. Lo sguardo poetico sa cogliere il male sommerso e imperscrutabile, attraverso il gemito di una pianta acquatica, può partecipare la sofferenza cosmica, intuire in un'immagine creata dalla Natura l'istante poetico che racchiude e rivela la connessione fra tutte le cose, la corrispondenza tra un microcosmo e il mondo, la presenza intera del mondo dentro una sua piccola parte.

L'immaginazione della ninfea incontra quella del pittore, riecheggia nella rêverie poetica del filosofo sognatore, richiama in noi i primi versi dell'*Augurio d'innocenza* cantati nel poema di Blake, una visione del cosmo, dello spazio e del tempo, propria dell'archetipo dell'infanzia, dei poeti, dei mistici e forse anche dei folli, degli "incorruttibili innocenti del mondo" (Bateson, 2002, p. 353).

*Too see the World in a grain of Sand,
And a Heaven in a Wild Flower,
Hold Infinity in the palm of your hand,
And Eternity in a hour.²⁹*

Chi possieda, ritrovi o nutra una sensibilità poetica può intravedere in qualcosa di infinitamente piccolo quel microcosmo che corrisponde alla totalità dell'universo, e percepire in un istante l'eternità temporale.

Per il poeta simili esperienze non rappresentano semplicemente episodi evocativi che si accinge poi a trasporre in immagini mediante abilità tecniche: ogni inaspettata epifania è realtà, è conoscenza. "Per il vero poeta la metafora non è una figura retorica, bensì un'immagine sostitutiva che gli si presenta concretamente, in luogo di un concetto" (Nietzsche, 2011, p. 59).

La zona del laboratorio è un pozzo d'acqua cangiante, come l'opera d'arte immaginale, entrambe sono microcosmi che raddoppiano e intensificano il reale quotidiano, costituiscono la possibilità di accedere immaginativamente a un'altra via

²⁹ "Vedere il Mondo in un granello di sabbia, / e un Paradiso in un fiore selvatico, / racchiudere l'Infinito nella palma della tua mano, / e l'Eternità in un'ora". (Blake, in Bateson, 2002, p. 353).

di comprensione dei fenomeni, a una conoscenza mediana in cui il linguaggio simbolico supera le contrapposizioni dialettiche, perché è ponte di congiunzione, tensione unitaria fra le polarità più frequenti nei discorsi educativi.

Durand sostiene che ogni frutto dell'immaginazione sia un gesto apotropaico con cui l'uomo tenta di rispondere all'angoscia provocata dal Tempo. Ciascun soggetto poetico, letterario, visivo, sonoro è un interlocutore animato, un contenitore permeabile di dinamiche temporali e spaziali che possono essere ammansite dalle funzione drammatica³⁰ delle forme dell'immaginario. La sofferenza psichica guardata attraverso tali vasi immaginifici può trasformarsi da esperienza di terrore che spaurisce, a volto simbolico della contraddizione umana, presa tra fragilità e forza potenziali.

L'immersione totale nell'attività che stiamo svolgendo, sia essa un gioco, una lettura poetica, una danza, un'azione o fruizione teatrale, convoca la presenza di quel "flusso" (Csikszentmihalyi) entro cui l'essere, contemporaneamente, si concentra e si espande, perché la vastità indomabile del tempo viene organizzata dalle specifiche regole del gioco, del brano poetico o letterario, della rappresentazione, tanto da consentire la percezione di un superamento provvisorio dei confini tra me e l'altro, fra interno ed esterno, fissità e mutevolezza, integrità e dissipazione, mente e corpo, coscienza razionale e immaginazione. Questa percezione unitaria è esperibile nella relazione personale con l'immaginazione ludica e simbolica, ma anche nella condivisione degli esercizi immaginativi dentro lo spazio magico dei nostri percorsi di formazione.

Che s'intenda lo stagno delle ninfee come specchio dell'opera artistica o eco dell'area dei laboratori, è comunque, per noi, evocativo di un momento di transizione da un eventuale stato di torpore immaginativo verso una maggiore o ritrovata sensibilità conoscitiva.

Forse possiamo assimilare a questo luogo di passaggio anche la stessa condizione di follia o di disagio psichico: le strutture precedenti, quella del soggetto ma anche quella ambientale in cui è inserito, vengono messe in discussione e sovvertite, generando, così, uno spazio-tempo intermedio provvisorio dove

³⁰ Come vedremo nel capitolo 2.1, Durand individua una tripartizione delle strutture dell'immaginario. Definisce "sintetiche" (2009, pp. 429-463) quelle riconoscibili nelle produzioni culturali e artistiche in cui le antitesi vengono salvaguardate all'interno di una tensione dialettica (come nell'opera teatrale, letteraria, musicale), grazie al dinamismo della "funzione drammatica" (in particolare, cfr. *ivi*, p. 433).

emergono ambiguità e contraddizioni, che non riguardano soltanto chi porta su di sé il disturbo, ma anche la comunità di cui è parte (famigliare, lavorativa, sociale)³¹.

Richiamiamo qui il valore culturale e simbolico del rito di passaggio per esprimere la complessità dei disagi mentali, che sono prima di tutto esperienza visionaria e dolorosa personale, ma imprescindibile dalle relazioni nelle quali si manifesta. In questo senso, il gruppo attorno al soggetto che vive difficoltà psichiche e il gruppo dei partecipanti ai nostri laboratori, sull'espressione simbolica della follia e della sofferenza, sperimentano il potenziale trasformativo di una fase rituale e transizionale in compimento.

Il periodo liminale è quel luogo spaziotemporale situato in una posizione intermedia fra due contesti di significato e di azione. È quando l'iniziando non è più quello che era e non è ancora quello che sarà. Questo periodo è caratterizzato dalla comparsa di vistose ambiguità e incoerenze di significato, e dall'emergere di figure liminali demoniache e mostruose che rappresentano nella loro struttura interna tali ambiguità e incoerenze (Turner, 1986, p. 200).

La posizione intermedia assunta dal laboratorio racchiude l'azione fra un prima e un dopo, tra una riva e un'altra, rappresenta un passaggio che si realizza approdando su una sponda differente dello stagno, un viaggio che non rimane in balia di una sospensione acquatica, intrappolato nelle libertà indefinite della *nave dei folli*.

Una fragile Armada

All'inizio di ogni incontro, la conduzione ha cura di segnare i confini della zona liminale e di celebrare l'ingresso nel microcosmo esperienziale in cui possono emergere figure *demoniache e mostruose* a stravolgere strutture e giudizi precostituiti.

La gestualità simbolica è parte integrante del lavoro di formazione, con questa viene dichiarata e riconosciuta la scena dell'azione educativa, perciò è importante esercitare lo sguardo ad avere cura di pensare e predisporre uno spazio speciale, distinguibile nei confini e nelle fasi dalle attività del quotidiano.

³¹ Cfr. approccio sistemico-relazionale. Si veda in particolare Bateson, 2002.

La soglia fra reale e irreale, fra credere e non credere³², l'esperienza mimetica del 'come se', presente nella creazione e fruizione poetica del gioco, del teatro, di ogni arte, comportano una consapevolezza che chiede di essere evidenziata. Essa costituisce il riconoscimento e la consacrazione di un luogo magico, di una regione intermedia, immaginativa e finzionale, assolutamente non fittizia, dove si vivono le tensioni oppostive che animano i disequilibri psichici mostrati dall'opera, perché "è impossibile cogliere il guadagno psichico della poesia senza far cooperare le due funzioni dello psichismo umano: la funzione del reale e la funzione dell'irreale" (Bachelard, 2011, p. 25).

Abbiamo visto come nel primo incontro di ogni percorso formativo prenda forma un immaginario diffuso sulla follia, grazie a una traduzione visiva realizzata dai partecipanti. Il momento di interpretazione condivisa dei disegni rivela gli elementi ricorrenti e permette di cominciare a sperimentare l'ambiguità delle immagini, la loro ambivalenza costitutiva, che non significa contraddizione, bensì coesistenza possibile dei contrari.

Prima di questa fase, una proposta poetica che contraddistingue l'apertura di tutti gli incontri di ciascun processo è quella musicale, suggestione spesso interdetta nei contesti educativi:

la musica è conturbante e, soprattutto, sconvolge il corpo. Lo mobilita, lo agita, lo accende, lo percuote. Non si può stare fermi se c'è musica. Ma anche quando si sta fermi, nell'ascoltare, il nostro corpo è altrove, è sedotto, traslocato, posseduto [...] Musica come stratificazione di rappresentazioni fisiche del mondo, voce delle cose, espansione e trasgressione dei confini (Mottana, 2011, pp. 59, 60).

Artaud scrive che se la musica incanta i serpenti non è certo per le nozioni concettuali che essa dispensa, ma perché i serpenti "dipanano tutta la loro lunghezza sulla terra, e toccano il suolo quasi con la totalità del loro corpo; sicché le vibrazioni musicali che si trasmettono alla terra li raggiungono come un delicatissimo e lunghissimo massaggio" (Artaud, 2000, p. 198). All'interno della nostra zona immaginifica, la supremazia dell'attività intellettuale e la prepotenza della funzione utilitaristica dei linguaggi e delle tecniche vengono deposte in favore di un'espressione emozionale, risonante, epidermica, nervosa, corporea, che

³² "[...] proprio nel concetto stesso di gioco è espressa meglio che ovunque l'unità e l'indivisibilità del credere e non credere" (Huizinga, 2002, p. 31).

andrebbe reintegrata nella cultura, quale generatrice anch'essa, come le teorie e i concetti, di conoscenza.

La musica è un connettore vitale tra la forza della terra e la morbidezza ricettiva del corpo, le sue vibrazioni seducono, sfiorano, toccano, penetrano, comunicano a un livello di comprensione più primitivo, originario, e simbolico, se consideriamo il linguaggio delle metafore non come una conquista della ragione, ma come una costellazione di immagini, sogni, visioni che precede il pensiero.³³

Nel ditirambo³⁴ dionisiaco l'uomo viene stimolato al massimo potenziamento di tutte le sue facoltà simboliche; qualcosa di mai sentito preme per manifestarsi [...]. Ora l'essenza della natura deve esprimersi simbolicamente; è necessario un nuovo mondo di simboli, e anzitutto l'intero simbolismo del corpo, non soltanto il simbolismo della bocca, del volto, della parola, ma anche la totale mimica della danza, che muove ritmicamente tutte le membra. [...] Per comprendere questo scatenamento totale di tutte le capacità simboliche, l'uomo deve essere già giunto a quel vertice di alienazione di sé che in quelle capacità vuole esprimersi simbolicamente: il ditirambico seguace di Dioniso viene quindi compreso solo dai suoi simili! Con uno stupore che era tanto più grande, quanto più a esso si mescolava l'orrore di sentire che tutto quello non gli era poi davvero così estraneo, anzi che la sua coscienza apollinea gli nascondeva questo mondo dionisiaco solo come un velo (Nietzsche, 2011, p. 30).

Nei nostri processi formativi la prassi ermeneutica immaginale è preceduta e seguita da fasi di risveglio e connessione psico-corporee, a beneficio di un coinvolgimento affettivo totale con le manifestazioni di disequilibrio espresse dall'immaginazione di poeti e artisti. Prima dei momenti di visione e interpretazione delle opere, il gruppo viene coinvolto dal conduttore in attività simili a quelle del training attoriale, almeno per ciò che riguarda le finalità pedagogiche.

È una proposta di scioglimento, muscolare e vocale, cui possono accedere tutti, senza conoscenze o abilità pregresse, e si svolge in un clima non prestazionale. Ciò non esclude la presenza di fatica, disagio, inibizione, autocensura, timore del

³³ "L'arte dionisiaca suole dunque esplicare effetti di due specie sulla facoltà artistica apollinea: la musica spinge all'*intuizione simbolica* dell'universalità dionisiaca, e in secondo luogo la musica fa risaltare l'immagine simbolica *in una suprema significazione*" (Nietzsche, 2011, p. 110).

³⁴ Il ditirambo è una forma di lirica corale, un canto che veniva danzato in cerchio in onore del dio greco Dioniso.

giudizio: sono emozioni possibili nella percezione della propria corporeità all'interno di un gruppo, nella relazione con lo sguardo dell'altro, nel contatto fra i corpi, e nel movimento libero ma regolato dentro uno spazio condiviso.

Come medium simbolico per condurre questa prima parte di attività espressiva corporea diffondiamo una musica significativa, rispetto alle tensioni che agiscono in condizioni di malessere psichico, una musica non descrittiva, ma allusiva, potente nella sua presenza ritmica. Essa contribuisce a far ritrovare, con delicatezza e forza a un tempo, reciprocità fra pensiero e azione, prima attraverso l'esplorazione di molteplici possibilità espressive, poi ripetendo alcune serie di movimenti, come a nutrirsi di sequenze gestuali capaci di riattivare un dialogo fra le membra di ognuno, ma anche fra la persona e il gruppo. Quella *alienazione di sé*, di cui scrive Nietzsche, noi la intendiamo come necessità di sottrarsi all'univocità del controllo della mente, di restituire senso ai gesti, cioè non agirli meccanicamente o premeditarli, ma riconoscere le azioni abitudinarie e le stereotipie.

Entrare in contatto con l'anima dionisiaca è adunare le pulsioni vitali, esaltarle, simbolizzarle, metterle in circolo e guardarle, per raddoppiare il reale, concretamente, senza sublimarlo, attraverso una sensibilità immaginativa che chiede all'ebbrezza di un rituale collettivo l'opportunità per tornare a mostrarsi, integralmente e con gioia.

La *coscienza apollinea* prova orrore di fronte all'eccesso del dionisiaco, ma perché sente che non le è estraneo. Il sogno, la misura, il conferire forma, l'arte figurativa sono alcune delle qualità del dio Apollo, che completano e s'intrecciano all'eccesso dionisiaco, costituendo un contatto che dà origine alla tragedia e che rappresenta tensione fra gli opposti, inclusa la polarità 'gioia e dolore', da rivitalizzare:

del sostrato dionisiaco del mondo, può passare nella coscienza dell'individuo solo esattamente quello che può essere poi di nuovo superato dalla forza di trasfigurazione apollinea, sicché questi due istinti artistici sono costretti a sviluppare le loro forze in stretta proporzione reciproca, secondo la legge dell'eterna giustizia. Dove le forze dionisiache si levano così impetuosamente come noi possiamo sperimentare, là deve essere già disceso sino a noi, avvolto in una nube, Apollo (Nietzsche, 2011, p. 162).

Durand iscrive la musica nel regime *sintetico* dell'immaginario (2009), prima di tutto in quanto "armonia", ma anche per il suo "contrasto drammatico" (ivi, p. 433), e perciò fra le stesse strutture trova spazio proprio la tragedia, la poetica della

soglia fra desiderio e ostilità, la tensione vibrante tra istinto e prudenza, la lotta fra vita e morte, una danza dei contrari per esorcizzare la paura nei confronti del dio Chronos.

La forma contrastante individuata nella musica [...] può inoltre essere concepita come l'ossatura del dramma teatrale propriamente detto: tragedia classica, commedia, dramma shakespeariano o romantico, forse anche tutta l'arte del romanzo e del cinema. Questo contrasto - che non è dicotomia, ma persegue l'unità temporale e, attraverso le immagini che si concatenano, punta a dominare il tempo - equivale, infatti, alla peripezia teatrale o romanzesca. Ogni dramma, nel senso largo in cui lo intendo, comporta sempre almeno due personaggi: uno rappresenterà il desiderio di vita e di eternità, l'altro il destino che intralcia la ricerca del primo (Durand, 2009, p. 434).

Abbiamo sperimentato, all'interno di uno dei percorsi immaginativi sulla sofferenza psichica, la lettura di un brano tratto da *Le onde*, 'poema in prosa' di Virginia Woolf, pubblicato nel 1931. Non ci troviamo davanti alla proiezione di un dipinto, o alla visione di un film, e ascoltare la lettura di un'opera tradotta da un'altra lingua rischia di smarrire quel senso di solitudine richiesto dalla rêverie poetica. Ma dopo attività corporee intensive, la conduzione accompagna il gruppo verso degli esercizi di respirazione, di progressivo abbandono delle resistenze, fisiche e mentali, e, soprattutto, della parola.

I partecipanti vengono preparati, così, all'ascolto di un testo dell'opera imbevuto di immagini suggestive che mostrano la devozione del *logos*, dell'elemento apollineo, nei confronti dell'immaginazione: la forma della struttura e la mano della scrittrice sembrano dissolversi per lasciar respirare la potenza evocativa di versi letterari.

Con questo *opus* possiamo davvero constatare come "la letteratura drammatica si ispira sempre all'eterno scontro fra la speranza umana e il tempo mortale" (Durand, 2009, p. 435): nel romanzo si alternano, sussurrano, s'inseguono, compiono il loro destino sei voci umane, accompagnate dall'immagine fugace dell'aurora, effimero e flebile risveglio, promessa di rinascita infinita sostenuta dal battere e levare delle onde del mare.

Fra le voci, conosciamo Rhoda, "la ninfa della sorgente sempre umida" (Woolf, 2014, p. 84), "la ninfa della fontana [...] visionaria, sognante" (ivi, p. 203), "selvaggia, nessuno riusciva ad acchiapparla. Era insieme spaurita e goffa" (ivi, p.

182), con la sua flotta navale racchiusa in un piccolo recipiente d'acqua, in cui navigano petali bianchi.

Leggiamo uno dei soliloqui di Rhoda in cui emerge il suo bisogno di sentire il contatto con qualcosa di duro e di immutabile, cui assicurarsi. Pensa alla sua flotta invincibile e solitaria, che improvvisamente affonda. E lei precipita in un sonno nero, sopraffatta dall'acqua, in balia di onde e luci lunghe che compongono sentieri dove sente addosso il peso della gente che spinge:

disse Rhoda, - [...] Allungherò le dita dei piedi perché tocchino la spalliera del letto. Toccando la spalliera mi assicurerò che ci sia qualcosa di duro. Non sprofonderò; né scivolerò, dal lenzuolo leggero. Mi allungherò sul materasso sottile e resterò sospesa. Sono distesa, ora, non più dritta in piedi. Non mi si può urtare né fare male. Tutto è soffice, cedevole. Le pareti e le credenze impallidiscono e curvano i loro spigoli gialli in cima ai quali brilla uno specchio sbiadito. Ora la mente si versa fuori di sé. Non penso che alla mia Armada che naviga in mare aperto. Libera da scontri e collisioni, navigo sola bordeggiando bianche scogliere. Ma, ecco che affondo, sprofondo! [...] Affondo nelle piume nere del sonno; le sue ali pesanti mi chiudono gli occhi. [...] Potessi strapparmi da queste acque! Invece si accumulano, mi si rovesciano addosso, mi sballottolano, io precipito, e mi ritrovo distesa tra queste luci lunghe, queste onde lunghe, questi sentieri senza fine, tra gente che spinge, che spinge (Woolf, 2014, p. 18).

Dopo una breve condivisione orale delle immagini, chiediamo ai partecipanti quali espressioni dicano la sofferenza. Proponiamo poi di rispondere attraverso una reazione psico-corporea, una performance³⁵, divisi in due gruppi, in modo che l'uno possa essere sguardo e specchio per l'altro, per riflettere, per amplificare la rappresentazione. Invitiamo a "sostituire alla poesia del linguaggio una poesia dello spazio, che si svilupperà appunto nel campo che non appartiene rigorosamente alle parole" (Artaud, 2000, p. 156), non per creare un'opera, ma per reagire all'opera, corrisponderele.

³⁵ Consideriamo la performance come il "portare a compimento qualcosa" (Turner, 1986, p. 145). È un rituale trasformativo, chiusura provvisoria di un'esperienza simbolica, di transizione, che apre verso nuove possibilità di significato. "La performance trasforma se stessa. [...] le 'regole' possono incorniciarla, ma il 'flusso' dell'azione e dell'interazione entro questa cornice può portare a intuizioni senza precedenti e anche generare simboli e significati nuovi, incorporabili in performance successive" (ivi).

I corpi sulla scena esprimono le emozioni di un'esperienza contraddittoria di contatti confortevoli e di collisioni, di movimenti oscillanti tra fiducia e paura, abbandono e ostilità; attivano un'attualizzazione incessante di passaggi tra equilibrio e squilibrio, ricerca e respingimento dell'altro, corsa e riposo, ascensione corporea e rannicchiamento a terra.

L'armonia, si dice, nasce da una tensione di contrari che genera un equilibrio, comprensivo di ogni aspetto antinomico; non nasce dalla quiete, e non acquieta... È un equilibrio, ma come ogni equilibrio è destinato a rompersi, per cui la ricerca dell'armonia non è mai disgiunta dalla consapevolezza della sua caducità (Donfrancesco, 1998, pp. 86, 87).

Una tale modalità di rielaborazione si fa ringraziamento verso l'opera e verso i compagni coinvolti nel percorso di formazione. Il contatto con le suggestioni provocate dalle immagini è totale, immediatamente trasformativo; sollecita a tradurre un *retentissement*, provocato dal frutto dell'immaginazione poetica attraversato da simboli della sofferenza psichica, in una metafora: ri-conoscenza concreta in luogo del concetto.

SECONDA PARTE

L'IMMAGINARIO IN EQUILIBRIO

“Ma se i morti infinitamente dovessero mai destare un
simbolo in noi,
vedi che forse indicherebbero i penduli amenti
dei nocciòli spogli, oppure
la pioggia che cade su terra scura a primavera.

E noi che pensiamo la felicità
come un'ascesa, ne avremmo l'emozione
quasi sconcertante
di quando cosa ch'è felice, cade”.

R.M Rilke, *Elegie Duinesi*

2.1 I regni delle immagini

Per un bilanciamento psichico

“L’immaginazione (non controllata) è produttrice di equilibrio, riparatrice degli squilibri e del vuoto”.

S. Weil, Quaderni. Volume Primo

“L’immaginazione si rivela come il fattore generale dell’equilibratura psicosociale”.

Durand, L’immaginazione simbolica

“Ogni mutamento comporta un fenomeno di compensazione”.

S. Weil, Quaderni. Volume primo

Per la cultura occidentale il metodo peculiare di accesso alle verità si fonda sui fatti, sulla certezza garantita dal ragionamento binario, in cui opera il principio del ‘terzo escluso’, per cui esisterebbero soltanto due soluzioni possibili, l’una assolutamente vera, l’altra assolutamente falsa. Una dialettica che interdice l’esistenza di una terza strada possibile.

L’immagine non è riducibile a nessuna delle due opzioni, quindi la sua ambiguità la rende illecita, perché la contemplazione nei suoi confronti può farsi inesauribile senza portare chi guarda a ricondurla nei posti prefissati di un qualunque sillogismo. L’immagine non chiarifica, ma distrae, confonde, offusca, distoglie l’attenzione da una ricerca netta della verità, disturba, apparecchia tranelli in cui la ragione inciampa e capitombola.

Durand individua precisi momenti iconoclastici nel corso della storia occidentale, che secondo lui avrebbero contribuito in modo incontrovertibile alla svalutazione dell’immagine nel nostro sistema culturale, fino a un culmine nel XIX secolo, con la nascita del positivismo e delle filosofie della storia.

Scientismo [...] e storicismo [...] sono le due filosofie che svalutano completamente l’immaginario, il pensiero simbolico, il ragionamento per similitudine, dunque la metafora... Ogni ‘immagine’ che non sia il semplice

negativo di un fatto è sospetta: con uno stesso movimento, sono spazzate fuori dalla terraferma della scienza le fantasticherie dei 'poeti', che, da quel momento, diventano 'maledetti', le allucinazioni e i deliri dei malati di mente, le visioni mistiche, le opere d'arte (Durand, 1996, p. 12).

Una civiltà che perda progressivamente il contatto con la facoltà creatrice di immagini, con un pensiero prelogico, arcaico e magico, con una sensibilità intuitiva, con l'attitudine ludica di scomporre e ricomporre il mondo per via immaginativa, è una civiltà zoppa, che poggia il peso del proprio corpo su un lato solo, che confida prevalentemente sull'emisfero sinistro del cervello, schiacciando su un unico versante la propria visione del mondo.

"La de-poeticizzazione del mondo" (Wunenburger, 2006, p. 278) deriva da una "involuzione dell'immaginazione attiva, dalla fossilizzazione, per inattività, della sfera simbolica" (ivi, p. 279), per compensare un'esaltazione dell'emisfero sinistro del cervello, comunque necessario per adattarsi nel mondo, occorre riattivare l'altra metà della mente, quella "della rêverie e dell'affetto" (ivi), così da tendere a una riconciliazione fra le parti e inaugurare delle "pedagogie attive che rimettano in moto la polimorfia degli archetipi, la profondità dei propri orizzonti simbolici" (ivi, p. 281).

L'orientamento poetico sembra smarrito, i fatti ridotti alla loro mera descrizione oggettiva, senza rinvio alcuno a zone misteriose di risonanza. La nostra epoca offre l'illusione di un ritorno significativo dell'immagine, grazie alle tecniche di riproduzione e di trasmissione, ma Durand mette in guardia da questa lettura semplicistica: viviamo in un paradosso, perché, prosciugate del loro potere simbolico, le immagini soffrono di un'ulteriore fase iconoclasta.

Quando un'opera d'arte, dichiaratamente, abolisce la sua vocazione simbolica, per trasformarsi in concetto, in gag o in provocazione a termine, la sua dimensione immaginale [...] scompare. Ne acquista altre, di comunicazione ideologica, di propaganda, di interrogazione culturale, di esibizione e di battaglia politica, ma perde inesorabilmente la sua facoltà equilibratrice (nel senso della sim-bolizzazione dei separati...) e trasformatrice (cioè capace di favorire l'accesso non teorico ma esperienziale, fisico e affettivo, ad un'improvvisa comprensione, una vera e propria mutazione di "sguardo") (Mottana, 2010, p. 15).

Accanto al riconoscimento della gravità in un sistema culturale per la perdita di un indirizzo simbolico, Durand prende in considerazione le cosiddette "ermeneutiche

riduttive" (cfr. Durand, 2012) di alcuni saperi che nel Novecento hanno sì ridato valore alle immagini, ma non ancora restituito loro il potere trasformativo proprio del carattere simbolico. In particolare, ricusa alcuni aspetti dell'analisi freudiana dell'inconscio, secondo lui eccessivamente legata ad aspetti biologici, per cui l'immagine è guardata più come sintomo che come simbolo, come funzione intermediaria fra un inconscio rimosso e una coscienza consapevole; e ritiene parziale la lettura antropologica di Levi-Strauss, esclusivamente focalizzata sulle strutture di parentela. In entrambe le posizioni, intravede la riduzione del simbolo a segno e non ne condivide l'operazione intellettualistica.

Si rivolge, invece, con maggiore entusiasmo a quelle che definisce "ermeneutiche instaurative" (ivi), cui riconosce il merito di avere rivalutato il simbolo nel suo potenziale generativo e trasformativo. Specialmente con gli studi di Jung, le immagini rivivono per la loro funzione poetica, in quanto "indice di buona salute psichica" (Durand, 1996, p. 26), e in questo senso il ruolo dell'immagine passa "da sintomo ad agente terapeutico" (ivi, p. 26). Tuttavia, gli studi di Durand sono rivolti oltre il sogno e la patologia, temi d'interesse quasi esclusivo per Jung.

Durand considera la "fenomenologia poetica" di Bachelard una forma preliminare della propria "fantastica trascendentale"³⁶: il suo maestro Bachelard avrebbe per primo restituito all'immaginazione simbolica un ruolo centrale nella creazione culturale, ma, mentre per Bachelard rimane una differenza fra epistemologia e poesia, per Durand, invece, ogni forma della creazione psichica è riconducibile a un'origine simbolica.

Alla facoltà simbolica propria di tutte le cose viene riconosciuto il ruolo di creatrice culturale, e la funzione fantastica sta alla radice di tutti i processi di conoscenza. Miti, riti, leggende, racconti caratterizzano religioni, scienze, arte e qualunque produzione dell'umano, sia immaginativa che funzionale, perché "l'utile e l'immaginativo sono inestricabilmente mescolati" (Durand, 2009, p. 491):

³⁶ Durand ha elaborato, prima di tutto, una morfologia classificatrice delle strutture dell'immaginario (come vedremo nel corso di questo capitolo), e da questa, all'interno dello stesso lavoro (2009), passa allo studio della fisiologia della funzione dell'immaginazione: abbozza una filosofia dell'immaginario, cui dà il nome di *fantastica trascendentale*. "Un'espressione che smette di essere semplice gioco di parole qualora si riesca a dimostrare che la funzione immaginativa è motivata non dalle cose ma da una maniera di dotare universalmente le cose di un secondo senso, di un senso che sarebbe la cosa più universalmente condivisa nel mondo" (ivi, p. 468).

né la psicologia dell'infanzia, né la psicologia del primitivo, né l'analisi del processo formativo dell'immagine nell'adulto civilizzato consentono di affermare che il simbolo sia secondo in rapporto al linguaggio concettuale. Niente, assolutamente niente permette di dire che il senso proprio preceda cronologicamente, e a maggior ragione, ontologicamente, il senso figurato (Durand, 2009, p. 488).

Secondo Durand, Bachelard afferma che il simbolo abbia tre funzioni differenti a seconda dell'ambito in cui si trova. Nelle scienze oggettive il simbolo viene perlopiù proscritto per salvaguardare l'attività scientifica nei confronti dell'oggetto, e le immagini vengono allontanate o inaridite nel loro significato; mentre nei sogni e nelle nevrosi, il simbolo rischia di disfarsi riducendosi a sintomo. Soltanto nella sfera della parola e del linguaggio poetico troviamo il simbolo come manifestazione di qualcosa che congiunge e supera il rapporto dialettico fra oggettività e soggettività, perciò "Bachelard orienta la sua ricerca verso l'inconscio poetico, che si esprime per mezzo di parole e di metafore, ma anche verso quel sistema di espressione più vago, meno retorico della poesia, che è costituito dalla *rêverie*" (Durand, 2012, p. 67).

Nella "*rêverie poetica*" (Bachelard, 1993) riconosciamo lo sguardo mediano fra veglia e sonno, coscienza e inconscio, concetto e immaginazione, *Animus* a *Anima*, poli maschile e femminile della psiche, come condizione favorevole per esplorare e generare le forme potenzialmente unificatrici dell'immaginario. Quella di Bachelard è una fenomenologia amplificatrice, che moltiplica ogni immagine poetica attraverso una vera e propria "scuola d'ingenuità"³⁷, la quale aiuta a oltrepassare il solo riferimento biografico, sia del poeta che del lettore, in quanto limitante per la conoscenza immaginativa, per la comprensione risonante del linguaggio simbolico, per lo stato di benessere suscitato dall'abbandono partecipativo, che connette uno sguardo solitario alla moltitudine degli sguardi dell'universo.

Bachelard sembra intuire che il superamento degli iconoclasmi e la restituzione del potenziale salvifico dell'immaginazione poetica, tessuta con metafore, allusioni, analogie, intrecciate alla memoria sensoriale, possa avvenire attraverso una

³⁷ "L'immagine era presente, presente in noi, liberata da tutto il passato che poteva averla formata nell'animo del poeta. [...] Quando un'immagine poetica si rinnova, in uno solo dei suoi tratti, manifesta una ingenuità primigenia. È questa ingenuità, sistematicamente risvegliata, che deve darci la pura ricezione dei poemi. Nei nostri studi sull'immaginazione attiva, seguiremo quindi la Fenomenologia come una scuola di «ingenuità»" (Bachelard, 1993, p. 10).

meditazione poetica, che mostra anche l'opportunità di andare oltre il conflitto fra critica scientifica e confusione onirica, per cercare un terzo spazio che appartenga a entrambe e in cui possano convivere giustapponendosi.

La creazione artistica è il ponte fra tutte le cose, fra mondo interiore e mondo esterno, fra gioia e dolore, non cerca di risolvere le continuità dialettiche fra i poli opposti dell'esistenza, ma riconosce all'immaginazione una qualità intermedia e equilibratrice, sempre in tensione tra due forze, fra mondi antagonisti.

Questa consapevolezza costituisce per Durand il presupposto teorico e pratico per "far accedere all'esperienza della coscienza non solo la poesia, ma anche gli antichi miti, i riti che caratterizzano le religioni, le magie e le nevrosi" (Durand, 2012, p. 76).

Durand conferisce spessore alla nozione dell'immaginario, introducendo una logica del "terzo incluso, in cui gli elementi contraddittori conservano la propria diversità potenziale ma non si respingono" (Tropea, 2000)³⁸.

L'unità tra contraddittori si fa sempre attraverso una trascendenza, attraverso qualcosa che li superi. Nel mito si trova questa capacità di tenere insieme, di presentare un percorso, un cambiamento in cui si rimane sempre gli stessi, una visione sincretica delle diverse dimensioni della vita (ivi).

È la relazione fra gli elementi contrari a consentire la tensione verso l'unità che anima il mondo, e perché i legami si realizzino è necessaria una figura mediatrice, come la parola poetica, l'archetipo dell'androgino, il volto di Ermes, la figura dell'angelo.³⁹ L'immaginazione è il luogo intermedio in cui avviene la congiunzione fra le parti e tra le ferite causate dal deterioramento del valore simbolico delle immagini. Esse rivendicano una "tensione riunificatrice" (Mottana, 2002, p. 75), che si rifà in gran parte alla tradizione alchemica. "La funzione simbolica è dunque nell'uomo il luogo di passaggio, di riunione dei contrari" (Durand, 2012, p. 63).

Le opere create dalla "fantastica trascendentale" sono portatrici di fattori di congiunzione equilibranti: la letteratura, la mitologia, l'alchimia, l'arte colgono e rappresentano l'angoscia dell'uomo per il tempo e per la caducità attraverso la funzione eufemistica, che non nega la sofferenza, generando svaghi o diversivi, ma

³⁸ Cfr. anche Durand, 1996, pp. 53-55.

³⁹ Si veda capitolo 2.4.

la ricomprende all'interno dell'immaginazione simbolica, spazio in cui le cose vengono dotate di un senso.

Il senso supremo della funzione fantastica, levata contro il destino mortale, è dunque l'*eufemismo*. L'uomo cioè dispone di un potere per migliorare il mondo. Ma questo miglioramento non è più vana speculazione «oggettiva», poiché la realtà che emerge al suo livello è la creazione, la trasformazione del mondo della morte e delle cose in quello dell'assimilazione alla verità e alla vita. Tutti coloro che si sono occupati in modo antropologico, ossia con umiltà scientifica e larghezza d'orizzonte poetico, della sfera dell'immaginario, concordano nel riconoscere all'immaginazione, in tutte le sue manifestazioni - religiose e mitiche, letterarie ed estetiche - il potere realmente metafisico di levare le sue opere contro «la putrefazione» della Morte e del Destino (Durand, 2009, p. 501).

Sulla scorta degli studi patologici di Minkowski, Durand elabora una sistematizzazione delle strutture della "fantastica". Il primo passo ha origine nell'attribuzione degli appellativi di "diurne" e "notturne" alle articolazioni simboliche riferibili rispettivamente all'emisfero sinistro e a quello destro del cervello, il primo deputato al pensiero verbalizzato, agli aspetti sintattici della scrittura, e il secondo sede dei linguaggi non logici, delle rappresentazioni connotate da affettività, dello schema corporale (Cfr. Durand, 1996, p. 29). Dagli studi della Scuola di Leningrado prende la nozione di "gesto" o "riflesso dominante", per indicare tre nuclei originari, di natura psicofisiologica, le dominanti *posturale*, *digestiva* e *copulativa* attorno a cui si costituiscono i grandi sistemi simbolici. Nel tragitto antropologico individuato da Durand c'è una reciprocità di causa-effetto fra elementi fisiologici e aspetti sociali.

Il 'tragitto antropologico' afferma che, perché un simbolismo possa emergere, esso deve partecipare indissolubilmente, in una sorta di 'andirivieni' continuo, alle radici innate nella rappresentazione del sapiens e, all'altra 'estremità', alle varie intimazioni dell'ambiente cosmico e sociale. La legge del 'tragitto antropologico' [...] mostra bene la complementarietà, nella formazione dell'immaginario, tra lo statuto delle attitudini innate del sapiens, la ripartizione degli archetipi verbali in grandi strutture 'dominanti' e i loro componenti pedagogici che la neotenia umana esige (Durand, 1996, p. 57).

Nell'*introduzione all'archetipologia* (Durand, 2009), la dominante "posturale" coincide con l'insieme degli archetipi e dei simboli che costituiscono gli schemi diairetici (separatori) e verticalizzanti, caratteristici del *regime diurno* dell'immaginario e delle sue quattro strutture "schizomorfe", quali la sindrome della spada, la *Spaltung* (intesa come comportamento rappresentativo del separare), il geometrismo morboso, l'antitesi. Le immagini dello scettro e della spada sono due esempi esplicativi del regime diurno, che mostrano l'uno il carattere del potere ascensionale e l'altro il gesto separatore fra gli opposti, in particolare fra bene e male, luce e tenebra, puro e sporco, alto e basso, chiaro e scuro (ivi).

Attorno alla dominante "digestiva" troviamo schemi di discesa e di interiorizzazione, espressi dal *regime notturno*, che si articola in strutture *mistiche* di perseverazione-raddoppiamento, viscosità eufemizzante, attaccamento all'aspetto concreto, riassunto lillipuziano, detto anche fenomeno di "gulliverizzazione". La coppa, con tutte le sue componenti simboliche, rappresenta il carattere profondo, calmo, intimo, caldo, nascosto della struttura mistica del regime notturno (ivi).

Il riflesso dominante "copulativo" è associabile a simboli e archetipi ritmici (ciclici o progressisti) che formano l'altro regime notturno, le cui strutture vengono definite *sintetiche*, e si esprimono attraverso l'armonizzazione dei contrari, il carattere dialettico-contrastante, la struttura storica, la presentificazione del futuro. La natura ciclica degli schemi ritmici è rappresentata dalla ruota, mentre quella progressista dal bastone germogliante, dall'albero (ivi).

Ogni fenomeno, sistema filosofico, scientifico, iconografico, così come le manifestazioni di nevrosi e psicosi, sarebbero favoriti e influenzati dal regime simbolico prevalente di una determinata civiltà cioè dalla "pressione pedagogica" di un'epoca specifica (ivi, p. 476). Possiamo ricondurre ogni espressione culturale alle strutture simboliche di questa tripartizione dell'immaginario, per rintracciare l'orientamento culturale soggiacente.

Secondo Durand, la cultura occidentale contemporanea è contraddistinta dalle forme "schizomorfe" del regime *diurno*, secondo il quale possiamo intravedere nei sistemi culturali oggi prevalenti, prima di tutto, un atteggiamento discriminante, antitetico, espressione di un regime filosofico della separazione e volto alla trascendenza; in secondo luogo, riconosciamo una tipologia di immagini caratterizzate da elementi descrivibili con termini come "separare", "tagliare", "dividere", "spezzare", "frammentare"; in linea con la terza struttura schizomorfa, riscontriamo un'ossessione frequente per le rappresentazioni simmetriche, logiche,

formali; l'ultima immagine dello schema diairetico richiama l'antitesi, la figura polemica che risiede nello sforzo di contrastare le tenebre, l'animalità - tratto selvaggio dell'umano - e il tempo mortale.

Si è sempre saputo che, se si spezza l'Essere a metà, se ci si ostina a voler agguantare questo senza quello, se ci si attacca al bene ad esclusione del male, rifiutando l'uno per l'altro, accade che gli impulsi del male, dissociati, doppiamente maligni, ritornino ad invadere e possedere il bene ed a tramutarlo in ciò che essi sono (Laing, 1990, p. 75).

Durand riconosce una parentela fra le strutture del regime diurno dell'immaginario e le rappresentazioni schizofreniche, ma specificando che le strutture schizomorfe non costituiscono la schizofrenia, poiché sussistono (anche) nelle rappresentazioni definite normali (ivi, p. 231).

Nella storia delle civiltà, ogni epoca è dominata da uno dei due regimi della fantastica, ma, perlopiù attraverso il naturale susseguirsi delle generazioni o con una ribellione compensativa da parte dell'immaginario rimosso, viene garantita un'alternanza fra le strutture dell'immaginario. Tale alternanza è necessaria per ovviare alla sclerotizzazione delle rappresentazioni su un unico regime simbolico, pericolosa per la salute psichica, personale e sociale. Nel primo caso, il passaggio da un regime all'altro, con i suoi cambiamenti pratici, è calcolabile "sulla durata media della vita umana, da una generazione adulta all'altra: una pedagogia scaccia l'altra" (ivi, p. 479); la seconda possibilità di alternanza dei regimi simbolici, invece, è data "dal riaffioramento del rimosso, dovuto al conflitto generazionale" (ivi).

Ma l'avvicendamento dei sistemi culturali e la tensione fra loro non sono più così spontanei. La malattia psichica può essere data dalla perdita della funzione simbolica, ma anche dalla presenza di una fissazione su un unico regime dell'immaginazione, che può generare uno scompenso, e per questo chiede un nutrimento immaginativo di tipo opposto, una vera e propria 'cura poetica delle immagini', perché la salute e il benessere si danno nella tensione polarizzante messa in gioco dai sistemi simbolici.

Il consolidamento del primato della scienza e della ragione critica, dell'oggettivazione, del razionalismo spinto fino all'esclusione dell'immaginazione poetica e simbolica, dei significati celati fra le sue pieghe, chiede un urgente lavoro di compensazione immaginativa, per riequilibrare l'immaginario, attraverso il

recupero e l'incremento delle strutture notturne della fantastica, l'una *mistica*, l'altra *sintetica*:

- è allora all'interno della notte stessa che lo spirito cerca la sua luce e la caduta si eufemizza in discesa e l'abisso si minimizza in coppa -, nell'altro caso la notte non è che necessaria propedeutica del giorno, promessa certa dell'aurora (ivi, p. 241).

2.2 Le interruzioni necessarie

Una stanchezza sovversiva

“Bisogna che la vita sia uno scandalo per la ragione”.

J. Bousquet, *Note d'inconoscenza*

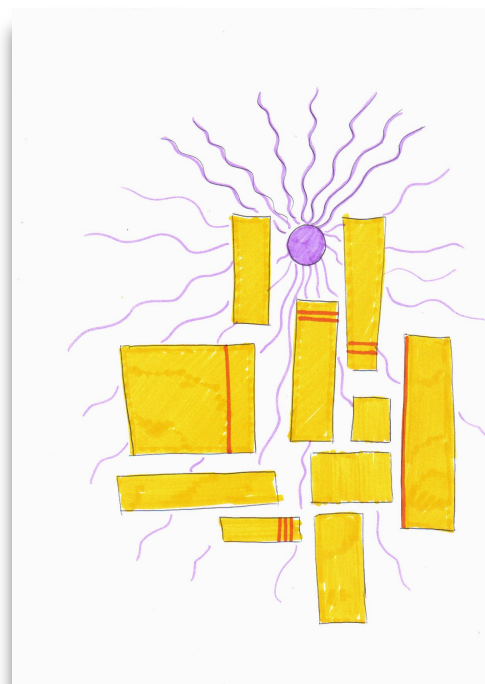
“Che ogni sofferenza faccia penetrare l'universo nel corpo”.

S. Weil, *Quaderni. Volume Primo*

“Handke contrappone alla mano che lavora, che serra,
la mano che gioca, che stringe incerta”.

B.C. Han, *La società della stanchezza*

Proviamo a soffermarci su questi tre disegni, realizzati durante i nostri laboratori, per proseguire nell'esplorazione dell'immaginario diffuso sul bacino simbolico della follia. Proviamo a leggerne obliquamente le tracce, contraddittorie e ambigue, lasciando che agiscano, smuovano, spostino il nostro sguardo, non si limitino a 'dirci qualcosa' sul tema.



Disegno 6

Nella prima immagine (Disegno 6) vediamo dei rettangoli gialli sparsi nel foglio, alcuni solcati da linee rosse. C'è un sole viola, i cui raggi s'infiltrano sotto, dietro, attorno ai rettangoli. Cercando con il resto del gruppo *dove* fosse la follia in questa rappresentazione, molti hanno risposto di vederla nella frammentazione delle figure, nel loro essere separate le une dalle altre, nella mancanza di continuità, di contatto, di linee curve, e poi nel sole - simbolo del regime *diurno* -, astro che qui s'insinua con raggi viola, cupo sentore d'angoscia, la cui natura rischiarante, però, è richiamata dal colore giallo dei rettangoli. Questo sole potrebbe alludere al tentativo di gettare luce per distinguere, scoprire, conoscere, tagliando un intero in sezioni indipendenti l'una dall'altra. Oppure la luce violacea del sole (nella sua composizione di rosso e blu, complementari l'uno per l'altro, luce calda e fredda a un tempo) potrebbe indicare l'irraggiamento di un'intuizione improvvisa, che cerca di emergere e diffondersi tra le rigidità degli spazi chiusi.

I partecipanti all'incontro del laboratorio vedono in questa raffigurazione, creata da uno di loro, la follia come spezzettamento in celle separate, come luce tentacolare, accostamento di una molteplicità di parti non comunicanti, assenza di contatto fra corpi rigidi. Il disegno appare come una manifestazione simbolica delle strutture *schizomorfe*, delle loro immagini scisse, frammentate, che richiamano le rappresentazioni e le percezioni dolorose delle esperienze psicotiche, schizofreniche, in particolare. Proprio perché nella condizione schizofrenica troviamo condensate e amplificate le forme *diurne* dell'immaginario, rilanciamo come criticità la tendenza a esplorare e a provare a comprendere i sintomi, le cause di questo disturbo attraverso tecniche che condividono questa stessa fisionomia simbolica, quelle di una ragione classificatoria, astratta e geometrica.⁴⁰

Se la razza umana sopravviverà, gli uomini del futuro, temo, guarderanno indietro alla nostra illuminata epoca come ad una vera età delle Tenebre [...]. Vedranno chiaramente come ciò che noi ora chiamiamo "schizofrenia" fosse una delle forme in cui, spesso tramite delle persone del tutto comuni, la luce cominciava a baluginare tra le crepe delle nostre menti rigidamente serrate [...] *Schiz-* = "spezzato"; *Phrenos*: "anima o cuore". In questo senso, schizofrenico è chi ha il cuore spezzato, ed anche i cuori spezzati, come si sa, guariscono, purché si abbia abbastanza cuore da lasciarli guarire. Ma il significato esistenziale di "schizofrenia" non ha niente a che fare con l'esame clinico, la

⁴⁰ Cfr. Durand, 2009. Per quanto riguarda l'ambito psichiatrico, nel suo approccio fenomenologico, rimandiamo in particolare a Borgna, 2009.

diagnosi, la prognosi, e le prescrizioni di cura della "schizofrenia" (Laing, 1990, p. 130).

Emerge qui la distinzione tra la definizione psichiatrica di 'schizofrenia' e il suo significato esistenziale, a testimonianza del fatto che Laing non neghi l'esistenza della malattia, ma metta in discussione gli approcci di certe pratiche mediche. Il nome di Laing è associato al movimento antipsichiatrico, ma spesso gli viene attribuita erroneamente, come a Basaglia, la tesi della negazione della malattia. 'Antipsichiatria' è un termine coniato da Cooper (1967) dietro cui si rintraccia un movimento di forte contestazione nei confronti della psichiatria di stampo positivista, ma solo una parte degli aderenti al movimento arriva a negare la malattia mentale, con un'operazione intellettuale che la svuota di significato riducendola a malessere comune⁴¹. La potenza fondamentale del movimento antipsichiatrico è la contestazione dell'istituzionalizzazione, una critica radicale che determinerà la chiusura dell'*istituzione totale* del manicomio (Goffman, 1968), e consentirà l'apertura delle comunità terapeutiche territoriali, già avviate fuori dall'Italia. Al centro del lavoro teorico e pratico c'è il soggetto, la sua storia, le sue relazioni, il suo diritto alla cura, traducibile nella possibilità di guarigione o nella convivenza possibile con la malattia psichica (cfr. Basaglia, Ongaro Basaglia, 1975).

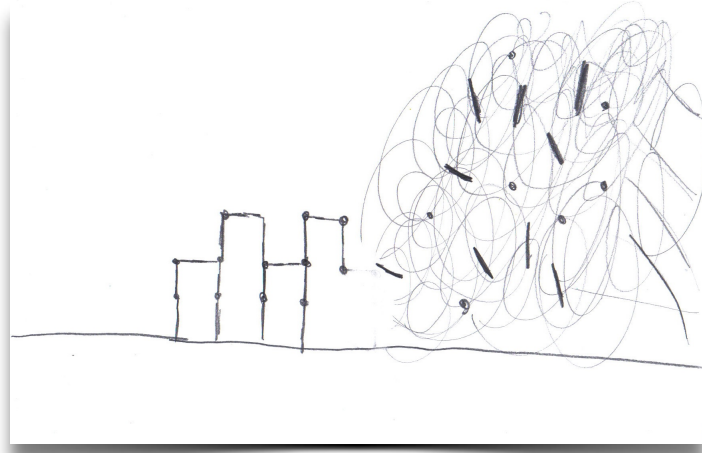
Malgrado [...] radicali critiche alla famiglia, che noi non condividiamo [...], l'antipsichiatria ha aperto uno spiraglio per la ricerca teorica. Ha sicuramente contribuito a ridurre lo stigma del disturbo mentale, riportando la follia individuale dentro la complessità della vita sociale, dei suoi conflitti, delle sue inevitabili incongruenze e violenze (Dell'Acqua, 2013, p. 98).

Riconosciamo l'impossibilità, e il pericolo, di un'oggettivazione della schizofrenia così come di una risposta istituzionalizzata alle sue manifestazioni.

"Ma che cos'è la pazzia?", noi non sappiamo rispondere perché altrimenti diventeremmo matti noi. Ebbene, la cosa essenziale è che noi dobbiamo convivere con la follia e che non possiamo dare una risposta istituzionalizzata alla domanda di aiuto del malato (Basaglia, 2000, p. 177)⁴².

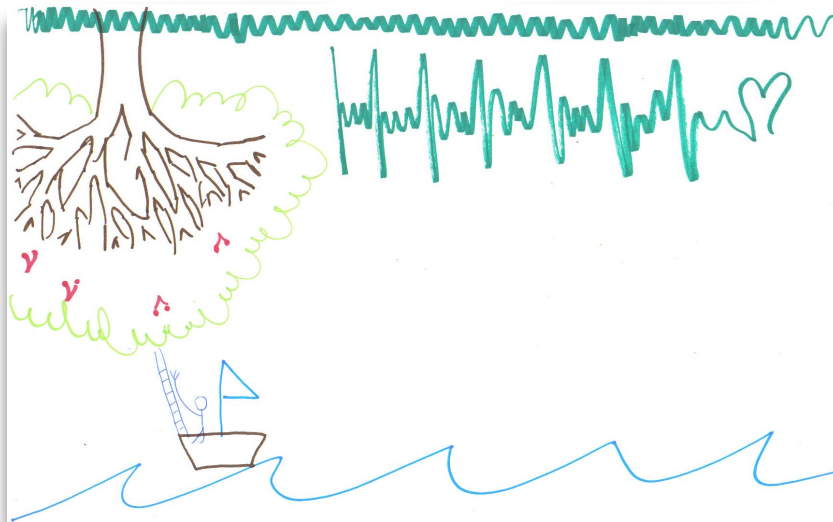
⁴¹ Si vedano in particolare Szasz, 1966, 2009.

⁴² In particolare si veda <http://www.news-forumsalutementale.it/basaglia-e-l-antipsichiatria/>



Disegno 7

Nella seconda rappresentazione (Disegno 7) vediamo segni di matita grigia, una linea orizzontale che delimita la parte sottostante del disegno, sulla sinistra delle linee dritte, interrotte da puntini più definiti, a fungere da giunture. Una delle linee ortogonali, l'ultima, viene cancellata; pezzi, con molta probabilità della struttura interrotta, vengono risucchiati o gettati in un vorticoso disegno sulla parte destra del foglio. Qui vediamo una nube, linee attorcigliate che hanno accolto, calamitato sia dei segmenti che delle palline-giunture. La parte di sinistra richiama ancora una geometrizzazione evocativa di un regime *diurno*, mentre la zona destra del foglio mostra la confusione di un calderone, di un arruffamento, è un'immagine più vicina ai simboli *notturni mistici*. Possiamo riconoscere la follia nella porzione sinistra del foglio, nel tentativo di conferire un ordine, di controllare, ancorare a terra, verticalizzare, raddrizzare, comporre in modo lineare e consequenziale qualcosa che, invece, si stacca, poi, per invischiarsi con una matassa di linee confuse, pur mantenendo una riconoscibilità. Oppure possiamo vedere la follia nel momento di interruzione della linea, nel segno appena visibile lasciato dalla cancellatura, e nello scompaginamento della figura geometrica, che, a destra, viene disfatta, smontata, fatta a pezzi, disintegrata. Ci sono anche quattro linee oblique sul lato destro del disegno: simboleggiano una spinta propulsiva o l'esigenza di toccare e percepire un confine, come l'abbozzo di un argine contenitivo?



Disegno 8

Nel terzo disegno (Disegno 8) ritroviamo ancora il mare associato alla follia. A evocarlo, nella parte sottostante, ci sono onde e una barca, simbolo *notturmo mistico* che ospita una figura dal braccio lungo proteso verso una scala. La tensione del braccio sembra indicare la volontà di tornare o andare sulla terraferma, oppure si allunga per raccogliere i frutti caduti dall'albero. La scala, simbolo ascensionale, poggia una delle due estremità sulla barca, l'altra sulla chioma dell'albero, che vediamo a testa in giù, se pure con il tronco (e probabilmente anche le radici) aderente al terreno sottostante. Dai rami qualcosa si è staccato, dei frutti doppi, forse ciliegie: fluttuano in caduta libera o in un volo ascensionale, dipende se capovolgiamo il disegno.

L'albero è una figura del regime *notturmo sintetico*, un essere vivente radicato alla terra, con braccia lignee alzate al cielo; è simbolo di androginia e di ciclicità temporale, e qui lo vediamo a testa in giù, ma comunque 'con i piedi per terra'.

Il prato, al nostro sguardo, appare nella parte alta del foglio, in cui ci aspetteremmo di trovare il cielo e la chioma dell'albero. L'erba del prato non può stare per aria, ma neanche le onde del mare e una piccola barca potrebbero veleggiare in cielo. Sopra al prato (sotto, per il nostro punto d'osservazione) c'è un tracciato verde, forse un elettrocardiogramma.

Anche in altre rappresentazioni della follia, raccolte nei laboratori, i partecipanti hanno disegnato un tracciato simile: la follia come improvvisa accelerazione del battito cardiaco? In questo caso, per eccitazione o per terrore? La follia come

decelerazione del battito? E, se così fosse, esprimerebbe uno stato di quiete o il segno di un rallentamento, fisico e psichico?

Oppure potrebbe essere evocativo delle pratiche diagnostiche cui vengono sottoposte le persone 'indagate' per disturbi psichici.

La figura sembra un soggetto in balia del mare, della solitudine, da solo su un'imbarcazione piccola e instabile rispetto all'apparente agitazione dell'acqua. È una rappresentazione che suggerisce emozioni di solitudine e angoscia, ma anche di ricerca e possibilità. Restituisce un'immagine della follia come 'capovolgimento' dell'ordine naturale delle cose, o allude al fatto che la visione che abbiamo della follia possa dipendere da *come* guardiamo il mondo.

Intuiamo la follia come un senso di disagio complesso, da cui traspare la lotta personale contro le forze di una natura invertita. Possiamo vedere la follia nella natura, nella sua manifestazione ironica e misteriosa, che modifica le proprie strutture per diletto, o nel suo paesaggio ostile, ingannevole, insidioso, che destabilizza la vocazione al controllo dell'umano. Oppure è una rappresentazione della realtà, così come può venire percepita da un soggetto che stia vivendo un'esperienza di malessere psichico: un viaggio visionario attraverso la zona intermedia acquatica, fatta di alternanza fra placidi dondoli e possibili tempeste; la terraferma è sovrastante, ma non cupa, anzi, di un verde smeraldo; l'albero - segno di nascita, morte, rinascita - elargisce frutti polposi e doppi, che l'esile braccio della figura cerca di cogliere.

Le culture di tutto il mondo producono le figurazioni dell'immaginario simbolico - mito, arte, letteratura - attraverso la facoltà creatrice dell'immaginazione. Tali configurazioni simboliche, archetipiche e mitiche dei tre regimi indicati da Durand costituiscono una struttura classificatoria per riconoscere e interpretare lo stile prevalente di una determinata epoca. Le opere, i gesti più diffusi di una società possono essere contraddistinti da elementi dell'immaginario diurno, mistico o sintetico, ossia da forme schematizzanti e astratte, oppure ricettive e materiche, o connotate da una circolarità e conciliazione tendenziali.

Una cultura sensibile a un'ermeneutica simbolica può modificare e spostare il punto di vista con cui guardare e abitare il mondo, sia esso contraddistinto, in una data epoca, dalla prevalenza di strutture diurne o notturne dell'immaginario, poiché capace di intercettare e valorizzare le opere, frutto della facoltà immaginatrice, appartenenti al regime opposto rispetto a quello dominante. Così da garantire un'equilibratura culturale e psichica. Se ciò non avviene spontaneamente, si rende necessaria una *pedagogia dell'immaginazione* che integri la metà simbolica di cui

tale società è carente. Lo scenario culturale attuale sembra perseguire una strada utilitaristica fondata sulla parcellizzazione dei saperi, delle esperienze, alla quale occorrerebbe affiancare un atteggiamento disponibile all'accoglienza e alla frequentazione del lato inutile (non spendibile) delle cose, delle relazioni, dei processi formativi e conoscitivi. In questo caso, reintegrare forme *notturne* dell'immaginario nel nostro sistema culturale può essere 'terapeutico'.

La rinuncia alla cultura immaginativa da parte di una civiltà significa la perdita di sensibilità conoscitiva rispetto alla sostanza viva e invisibile del mondo, ai legami sottili con cui sono intrecciate le trame del suo tessuto, alle risonanze molteplici che il suo organismo propaga attraverso danze sensoriali che chiedono di essere guardate e riconosciute, non soltanto alla luce di un'analisi rigorosa, ma prima ancora nella penombra di una prolungata attività contemplativa, capace di innescare quella scintilla immaginativa che muove le intuizioni e genera i processi conoscitivi. Questo accade non solo nell'arte e nella poesia, ma anche nelle scienze.

Il valore potenziale del simbolo è quello di consentire una conoscenza concreta, esperienziale, intera e trasformativa, perché esso si muove nella zona intermedia fra la teoria e la presa immediata sui fatti, tra due regioni tenute separate da uno sguardo specialistico del sapere.

Secondo una visione ermetica del mondo, evocativa di quel sentire immaginale dei neoplatonici persiani e radicata alla tradizione dell'alchimia, nella rete filata dall'universo, l'uomo non è posto al centro, come non dovrebbe esserlo il suo dominio razionalizzante, promotore di efficienza e funzionalità. Mentre nella società contemporanea occidentale sembra essere esattamente così.

Accostiamo le ricerche di Durand a quelle di Hillman, poiché "la visione in trasparenza" (2000) di quest'ultimo è quell'esercizio di sguardo controluce che rende possibile intravedere dietro alle diverse forme culturali i miti che le animano. Ognuna di esse sarebbe portatrice di stili archetipici che si avvicinano sempre nelle civiltà, come nella psiche personale.

Con la metafora potamologica (da *potamós*, fiume), Durand propone la nozione di "bacino semantico" (Durand, 1996, p. 64) per comprendere "un'era e un'area dell'immaginario, il suo stile, i suoi miti-guida, i suoi motivi pittorici, le sue tematiche letterarie" (ivi), lungo un tragitto che si configura in sei fasi temporali. Il *ruscellamento* è la prima fase, nella quale piccole correnti non ufficiali, e spesso antagoniste, si muovono al di sotto dell'immaginario generale e riconosciuto. Lo *spartiacque* è un momento in cui nasce un'opposizione rispetto ad alcuni ruscellamenti, che, essendosi uniti, sono diventati forti (è un'occasione importante

per le possibili dispute di una scuola). Nella terza fase giocano le *confluenze*: la corrente che prevale nell'immaginario ha bisogno di consenso, di un riconoscimento ufficiale, da parte delle istituzioni, delle personalità più autorevoli. Il *nome del fiume* si configura nel momento in cui un personaggio, più o meno reale, viene a "tipicizzare il bacino semantico nella sua interezza" (ivi, p. 69). La quinta fase consiste nella *sistemazione delle rive*, un consolidamento teorico di quei flussi immaginari che talvolta mostrano un'esasperazione di certi aspetti della corrente principale a opera dei suoi proseguitori. Nell'ultima fase, i *delta* e i *meandri*, l'immaginario "si disperde in molte direzioni, esaurendo la propria carica propulsiva e confondendosi con altri movimenti in creazione" (Durand, in Tropea, 2000).

Per Durand, e per noi, l'esigenza, etica ed estetica, rimane quella di evitare totalitarismi dell'immaginario, di controbilanciare l'eventuale polarizzazione su un certo tipo di struttura, per garantire uno stato tendenziale di benessere dell'anima del mondo. L'immaginario ha una natura molteplice e in assenza di pluralità perde l'equilibrio, perciò si rende necessaria da parte della cultura pedagogica un'attenzione nei confronti di ricerche e proposte compensative.

Questa epoca storica, e forse geograficamente non riferibile soltanto al cosiddetto Occidente, data l'esportazione di uno stesso modello economico e sociale a livello planetario, mostra un'inclinazione verso le strutture *schizomorfe* dei regimi simbolici, e richiede, quindi, una terapia, una cura 'd'anima', oltre che 'per' l'anima, cioè una integrazione di forme notturne, femminili, materiche, per ovviare al primato razionale della conoscenza e agli squilibri che possano derivarne.

Durand osserva come ci sia sempre, a uno sguardo sensibile alla realtà immaginativa, una possibile compresenza dei regimi, anche quando a essere visibile con forza sia solo quello dominante. Forme delle strutture secondarie all'interno di un'epoca sarebbero comunque ravvisabili nelle immagini di una particolare corrente artistica, in alcune espressioni letterarie e poetiche, ma anche - secondo noi - in quel sentire collettivo aggrappato a un immaginario diffuso, quale lo intendiamo, cioè un immaginario radicato nelle rappresentazioni di senso comune⁴³, che mostrano un'articolazione simbolica talvolta più stratificata, complessa e meno netta rispetto agli specialismi della cultura diairetica, come ci mostrano le immagini della follia disegnate e interpretate dai partecipanti ai gruppi formativi.

⁴³ "Nella fisiologia degli antichi greci e nella psicologia biblica, il cuore era l'organo della sensazione, ed era anche il *locus* dell'immaginazione. Nel cuore e intorno al cuore era localizzato il senso comune (*sensus communis*), la cui funzione era l'apprensione delle immagini" (Hillman, 2011, p. 136).

In ciascuna epoca due meccanismi antagonisti di motivazioni si impongono: uno è oppressivo, nel senso sociologico del termine, e contamina tutti i settori dell'attività mentale, sovradeterminando al massimo le immagini e i simboli veicolati dalla moda, l'altro, al contrario, abbozzando una rivolta, un'opposizione dialettica, in seno al totalitarismo di un dato regime immaginario, suscita i simboli antagonisti. Questo non è sufficiente a provare che, nei suoi procedimenti, l'immaginazione umana sfugge a un fatalismo tipologico imposto dalla storia ipostatizzata? È in effetti facile mostrare quanto ogni grande «èra» archetipica della storia sia interessata contemporaneamente da tutti i regimi dell'immagine [...] (Durand, 2009, p. 480).

L'immaginazione come facoltà conoscitiva garantisce un'alternanza e persino una possibile compresenza delle diverse strutture. Durand rileva l'aspetto trascendentale dell'immaginario, escludendo un determinismo alla base dei cambiamenti storici, sociali e caratteriali, attribuendo, invece, alla *fantastica* il potere di generare l'alternanza artistica, culturale, necessaria a una equilibratura dell'immaginario.

Le fasi dell'immaginazione individuale o i modi espressivi dell'immaginazione collettiva, le possibilità di capovolgimento archetipico, di «conversione» da un regime all'altro mettono in evidenza l'universalità e l'atipicità, tanto psichiche quanto sociali, dei grandi archetipi classificati nel corso di questo studio (Durand, 2009, p. 485).

Per Françoise Bonardel, allieva di Durand, si tratta di lavorare nella direzione di una "ponderazione filosofale" (Bonardel, in Durand, 2012, p. 13) al fine di bilanciare la realtà dell'immaginario con un'operatività culturale complementare rispetto a quella dominante. Se è vero che il XX secolo ha abusato dell'oggettività della scienza e si è votato a un regime dell'antitesi, Bonardel mostra anche quanto

i pensatori più validi dei nostri tempi moderni così 'privi di opere' (non solo i restauratori di correnti occulte come Eliade, Corbin, Jung, Bachelard, ma anche Wagner, Nietzsche, Artaud, T. Mann, Caillois, Bousquet, Heidegger o Bonnefoy...) furono ispirati nella loro opera da un comune sentire mitico, diffuso ma profondo, che altro non è che l'antica filosofia immaginaria dell'alchimia. In tutti questi autori che costituiscono la nostra modernità, foss'anche 'post-moderna', vi è

un'intuizione 'filosofale' che travalica le concettualizzazioni filosofiche, un 'immaginale' (cioè come definirà Corbin, una «trascendenza dell'immaginario») che è sotteso alle immagini (Durand, 1996, p. 41).

Anche le strutture patologiche dell'immaginario hanno mostrato di risentire dell'influenza massiccia delle strutture schizomorfe, tanto da avere caratterizzato il Novecento come secolo della schizofrenia. Oggi secondo noi è possibile intravedere nella poliedricità dell'immaginario diffuso, filosofico e artistico, tentazioni poetiche, *notturme*, seducenti, un richiamo verso uno 'sguardo della soglia', capace di percepire il dialogo silenzioso che riconosce, o crea, legami fra tutte le cose, tra alto e basso, umano e animale, mente e cuore, eccitazione e terrore, estasi e apatia, salute e malattia. Ma è evidente, osservando gesti, tendenze, malesseri del primo quarto del secolo, come la nostra epoca non stia incoraggiando la visione *diurna* a diminuire l'intensità delle sue strutture apollinee:

[...] anche se il mito del progresso è crollato e il futuro è diventato imprevedibile, l'ideologia scienziata è sempre presente nella nostra società: in un certo senso si è resa autonoma, proclamando come un'evidenza incontrovertibile che "tutto è possibile" o che dovrebbe esserlo (Benasayag, Schimit, 2014, p. 95).

Le speranze positiviste, che l'uomo aveva riposto in un futuro illuminato dalla scienza, dal progresso, dalla possibilità di dominare il tempo, la natura, il corpo e la sua caducità, le ombre imperscrutabili della mente, che certa neurologia si ostina a rintracciare solo nel cervello, sono state disattese (cfr. *ivi*). L'uomo razionale aveva subito l'illusione di poter dipanare i grovigli della conoscenza, poter individuare e separare il bene dal male, perseguire un'onnipotenza con cui placare l'inquietudine data dal senso del limite, che gli è connaturato. Ma questa disillusione ha precipitato il soggetto nell'incertezza e nell'angoscia, causa e al tempo stesso effetto, in particolare di una mitizzazione dell'utilità, dell'accelerazione, della visibilità. Miti che hanno generato l'insicurezza e la paura di desiderare il futuro, perché progettare implica porsi in relazione con il Tempo, con fragilità e possibili ferite, sofferenze forse non già da sfuggire, guarire o normalizzare, ma da comprendere, vivere.

Il filosofo Byung-Chul Han ritiene questo periodo contraddistinto soprattutto da malattie neuronali, come la depressione, la sindrome da deficit di attenzione e

iperattività (ADHD)⁴⁴, il disturbo borderline di personalità, la sindrome da burnout, che sarebbero suscitate da un eccesso di "positività" (Han, 2015) nel senso di produzione smisurata, iper-attività, accumulo.

Ci occorre, prima di tutto, specificare che le definizioni di queste patologie sono fornite dal *Manuale statistico e diagnostico dei disturbi mentali* (DSM), realizzato e proposto dalla "Associazione degli psichiatri americani" (APA). È comparso sulla scena mondiale nel 1952 (la prima traduzione italiana risale al 1980), ed è arrivato alla sua quinta edizione. I cambiamenti, talvolta sostanziali, nell'individuazione e nella classificazione delle psicopatologie risentono e condizionano, in una circolarità assai complessa, comportamenti, abitudini, costumi, cambiamenti epocali della cosiddetta civiltà occidentale.

Basti pensare che fino al 1974 l'omosessualità ha fatto parte delle categorie diagnostiche del *Manuale*, perché considerata un disordine mentale. E nonostante non sia più riconosciuta come tale dalla psichiatria ufficiale, l'interiorizzazione dell'omofobia e il permanere dell'utilizzo di tali classificazioni per esprimere affettività e sessualità mostrano quanto sia pervasiva e duratura l'eco della reciproca influenza fra il sentire comune e la voce tonante del sapere scientifico⁴⁵.

Controversa e discussa, la strutturazione simbolica del DSM è eminentemente *schizomorfa*: "queste 947 pagine arrivano a micro-visioni analitiche che rischiano di rendere patologica ogni forma di sofferenza" (Borgna, in Sironi, 2014). Borgna sostiene che il dolore abbia una forma e un contenuto mutevoli, non generalizzabili, provocati da cause "profonde, interiori" (ivi) cui è possibile approssimarsi soltanto all'interno della relazione. In Italia, una tale psichiatria "non scientifica, ovvero relazionale, dialettica, che il manuale rifiuta, ha portato alla chiusura dei manicomi" (ivi), e dimostrato che la farmacologia non può e non deve costituire una pratica esclusiva di cura, sostituendosi alla parola, all'ascolto, al silenzio.

⁴⁴ "ADHD significa *attention deficit hyperactivity disorder* [...]. I bambini vivaci sono patologizzati e le competenze per il loro trattamento sono diventate tecnologiche. In primo luogo farmaci. Si sostiene che i bambini affetti da ADHD hanno comportamenti impulsivi, che possono diventare adulti con disturbi di personalità (antisociali, borderline). Avete mai incontrato un bambino non impulsivo? Si è mai pensato, prima di quando l'ADHD diventasse una diagnosi diffusa, che l'impulsività non fosse una caratteristica costitutiva del bambino?" (Barbetta, *La scomparsa dell'infanzia*, 20 dicembre 2013, da www.doppiozero.com).

⁴⁵ Si veda in particolare Barbetta, 2014, pp. 75, 76.

Sarebbe infinitamente più comodo se un antidepressivo mi resolvesse l'angoscia per la morte di una persona cara, ad esempio, senza farmi perdere tempo ad andare da uno psichiatra che ascolta e chiede. Ma è il dolore a distinguerci dalle pietre. Rainer Maria Rilke aveva scritto che il dolore è quella prova che trasforma l'esperienza esteriore che abbiamo del mondo in esperienza interiore. E cosa c'è oggi di più sacrificato, di più negato, di più disprezzato, di più deriso, di una tesi come questa? (ivi).

Ciò premesso, l'interpretazione di Han ci può aiutare ad attraversare il tema del disagio e della sofferenza psichica, per come esso oggi tende a declinarsi e manifestarsi, lungo un percorso critico e suggestivo non medicalizzato, contagiato da un linguaggio e uno sguardo affini a quelli dei maestri e dei procuratori di una cultura immaginativa. Secondo la sua riflessione, mentre Foucault ci descrive una società significativamente coercitiva, costruita attorno ai muri degli ospedali, dei manicomi, delle fabbriche, delle prigioni, l'epoca attuale si sarebbe trasformata in una "società della prestazione" (Han, 2015), che si muove attorno a grattacieli, banche, centri commerciali, centri benessere.

La società disciplinare è una società della negatività. È determinata cioè dalla negatività del divieto. Il verbo modale negativo in essa dominante è il "non-potere" [...] La società della prestazione si sottrae sempre più alla negatività. Essa è abolita proprio dalla crescente de-regolamentazione. Il verbo modale positivo, proprio della società della prestazione, è il "poter-fare" [...] illimitato [...] (ivi, pp. 22, 23).

Eppure la logica del "poter-fare" non esclude del tutto un tipo di sistema disciplinare. Il soggetto, preso nella morsa della produttività e dell'efficienza, è soggiogato da un "paradigma delle prestazioni" (ivi, p. 25), contrassegnato sì da un segno "positivo", in quanto sinonimo di possibilità illimitate, che tuttavia implicitamente sta imponendo il divieto di non fermarsi, perché la sosta equivarrebbe a un "negativo" che interrompe il flusso prestazionale.

All'interno di una società per la quale nulla sembra più essere impossibile, la depressione esprime una stanchezza nei confronti del *poter-fare* e la persona, accusando se stessa di non essere in grado di avere quel potere inesauribile d'azione, entra in un conflitto autodistruttivo, che riflette una guerra dell'umanità contro se stessa (cfr. ivi). Secondo Han, il soggetto non sarebbe più sottoposto ad alcun dominio (se non al proprio), ma il sottrarsi all'obbedienza non ne fa un uomo

libero, perché la libertà finisce per coincidere con l'auto-costrizione a un dogma del *poter-fare*.

Questo carattere autoreferenziale genera una libertà paradossale che, in virtù delle strutture costrittive a essa connaturate, si rovescia in violenza. Le malattie psichiche della società della prestazione sono appunto le manifestazioni patologiche di questa libertà paradossale (Han, 2015, p. 28).

Le sofferenze psichiche, provocate da questo tipo di stanchezza, non riescono, però, ad esprimersi attraverso una collera sovversiva, che sarebbe capace di incidere e trasformare la continuità del presente, irrompendo con una forza creativa, ma si manifestano, invece, sotto forma di un nervosismo e un'irritazione che non portano a mutamenti incisivi. E così anche il sentimento di angoscia viene indebolito da una crescente "positivizzazione della società" (ivi, p. 52), e cede il posto alla paura: quest'ultima, legata a un oggetto specifico, non è mossa, però, da una volontà propulsiva, capace di apportare dei cambiamenti significativi. È del sentimento di angoscia, provocato dalla consapevolezza della nostra finitudine (Heidegger, 2001), la possibilità di scuotere l'intero sistema, a partire da quello interiore, perché, *negandolo*, riuscirebbe a provocarne un'interruzione sostanziale, a convogliare l'energia verso la generazione di un'esistenza nuova (cfr. Han, pp. 50, 51).

"Non c'è altra esperienza umana e psicopatologica nella quale, come nell'angoscia, i confini fra l'*ancora sano* e il *quasi-già-malato* siano così oscillanti e così mutevoli" (Borgna, 2007, p. 77), poiché nello stato d'angoscia si viene sopraffatti contestualmente da un sentire di libertà e di assedio, di concretezza e di evanescenza, da un'ambivalenza che nella condizione psicotica sconfinava nelle "metamorfosi dell'io, del mondo, del corpo" (ivi, pp. 77, 78). È una forza *negativa* che scende dentro il soggetto, fino a spingerlo verso una modificazione del modo di esistere e di vivere il tempo. Ogni cosa può diventare messaggera di morte, il segno di una fine, non soltanto personale, ma anche del mondo stesso. "La vita e la morte si escludono reciprocamente; mentre il vivere e il morire sconfinano l'uno nell'altro" (ivi, p. 78): se il mito del progresso, della tecnologia e la fede nella scienza sembrano avere rimosso la presenza della morte nella coscienza moderna, l'immagine e la percezione del 'morire' restano radicate nella coscienza e risalgono alla consapevolezza al discendere dell'angoscia.

Le espressioni anancastiche (le ossessioni) che contrassegnano gli stati psicotici dell'angoscia sarebbero una manifestazione dell'incontro rinviato, mancato con la finitudine, e si fanno testimoni, nel labirinto di una sofferenza intensificata, di quelle fragilità che possono sfiorare o trafiggere anche chi non varchi la soglia delle psicosi.

L'implorante di Camille Claudel è una figura di donna inginocchiata, con le braccia protese verso un'assenza o qualcosa d'intoccabile, ha la testa reclinata, gli occhi aperti e supplichevoli.



C. Claudel, *L'implorante*, particolare di *L'età matura*, 1902 ca.

Claudel pone davanti a questa immagine *implorante* una scultura che rappresenta Rodin (al quale l'artista è legata da passione artistica e sensuale) e vicina a lui una seconda figura femminile.



C. Claudel, *L'età matura*, 1902 ca.

Questi ultimi sono due corpi anziani che si toccano, quello femminile sembra trattenere o sostenere l'uomo dalle spalle, un braccio di Rodin si allunga verso le mani dell'implorante Camille, quasi subisca una forza d'attrazione impercettibile agita dalla giovane artista, ma non può toccarle, e il suo volto guarda altrove, in basso.

Non passa molto tempo dalla realizzazione di quest'opera all'ingresso in manicomio di Claudel, nel quale viene rinchiusa per volere della madre e del fratello fino alla sua morte, che sopraggiunge trent'anni dopo il ricovero. Le manifestazioni psicotiche, che probabilmente hanno colpito la scultrice, non costituiscono senz'altro le (uniche) ragioni della sua reclusione. La disperazione persecutoria, che contraddistingue la sua vita nel periodo successivo alla separazione da Rodin, forse non è tanto più grave, per la sua famiglia, del suo comportamento libertario, indomito, scandaloso, incomprensibile.



C. Claudel, *L'età matura*, particolare, 1902



C. Claudel, *L'età matura*, particolare, 1902

Quest'opera, presenta un'immagine di angoscia di fronte a una possibilità che sfugge, non soltanto identificabile con la figura dell'amante, forse tra le braccia della moglie o arreso a un archetipo della caducità, ma, ancor più significativamente, con un tempo interdetto, un futuro indefinito cui sembra anelare. Tempo a cui pare rivolgere una preghiera struggente, supplichevole, nella nudità di un corpo seduttivo e disarmante, cedevole e resistente. C'è un'angoscia, in questo gruppo scultoreo, rappresentata anche dallo sguardo di Rodin, rassegnato, scarno e solcato dai segni di una vecchiaia che sembra allontanarlo dal richiamo della giovinezza incarnata da Camille.

“La morte è un fiore che solo una volta fiorisce.
Ma fiorisce come nient'altro fiorisce.
Fiorisce, appena lo vuole, non fiorisce nel tempo.

Essa viene, una grande falena, che adorna steli cedevoli.
Tu lasciami essere uno stelo, così forte, che la rallegri”⁴⁶.

In questo componimento di Celan, il sentimento d'angoscia trova un respiro nell'istante poetico, che sa *dire* la morte, prima con l'immagine di un fiore, ma un fiore che non è soggetto alla temporalità, poiché sboccia in una sola volta, per volontà.

E poi nell'immagine di una falena (creatura notturna e fugace), che abbellisce, orna peduncoli arrendevoli, elemento vegetale in cui si riconosce il poeta, “così forte” da poter rallegrare egli stesso l'ultimo confine temporale dell'umano.

Le due opere, frutto dell'immaginazione creatrice contenuto nel vaso simbolico della sofferenza umana, mostrano quel dialogo possibile fra il *vivere* e il *morire*, di cui scrive Borgna, che è concesso nella zona mediana dell'arte poetica, luogo in cui cose, esperienze, emozioni vengono trasfigurate e riconsegnate allo sguardo, perché possa così rinominarle, riconoscerle, prenderle su di sé, avendo vissuto anch'esso (lo sguardo, quello del poeta, che crea le immagini, e il nostro, che ne fruisce) un processo trasformativo, grazie alla *visione*⁴⁷.

⁴⁶ Celan, in Borgna, 2007, p. 82.

⁴⁷ La modalità attraverso cui agisce il cuore, organo dell'immaginazione, non è il sentimento, bensì la visione (cfr. Hillman, 2011, p. 66).

Abbiamo osservato quanto una società *positiva*, e fondata su libertà illimitate, produca, paradossalmente, un aumento dei malesseri psichici e adombri il potenziale eversivo della stanchezza che ne deriva.

Lo scrittore Peter Handke, citato da Han, contrappone una stanchezza senza parola né sguardo a un'altra capace, invece, di riconciliare. La prima è una stanchezza in cui vengono a esaurirsi forze psicofisiche, è una condizione che provoca isolamento, ci separa gli uni dagli altri, è uno stato di malessere non estraneo alla società della prestazione. Ma esiste anche una stanchezza diversa, che rende permeabili nei confronti dell'esterno, perché schiude il nostro guscio, riapre verso il mondo, favorisce un abbandono consapevole, concede una zona interstiziale di fiducia in cui 'diminuirsi' per raddoppiarsi nell'altro.

Questa stanchezza non è l'esaurimento dell'io, ma è quella che Handke chiama "stanchezza del noi" (in Han, 2015, p. 72), una stanchezza che ispira, ed è ispirata dal potenziale negativo del *non-fare*, da quell'intervallo, che è intermezzo evocativo di uno spazio-tempo sacro, rituale, liminale.

Immagini di lentezza, contemplazione, stupore, tensione conciliatrice pulsano in questa riflessione, richiamando quello stato d'intimità poetica bachelardiano che espande l'essere nel cosmo: una 'poetica della negazione', in cui l'umano non domina, non produce, non dorme, ma sogna. Perché "l'immaginazione è il contrappunto assiologico dell'azione" (Durand, 2009, p. 532).

La stanchezza profonda allenta le parentesi dell'identità. Le cose sfavillano, risplendono e tremano oltre i loro margini. Si fanno indefinite, permeabili e perdono qualcosa della loro nettezza (Han, 2015 p.71).

Gli spazi intermedi dell'immaginazione, che siano luoghi della formazione, interruzioni ludiche, intervalli poetici rispetto al flusso del fare, auto- o etero-indotto, possono rappresentare spazi e tempi della negazione, aree circoscritte sottratte al sistema produttivo, indispensabili per accedere a un'esperienza concreta, non finalizzata, nella quale sospendere la frenesia dell'attività, in favore di una libertà dell'indugiare, generatrice di 'benessere'. Non usiamo questo termine in un'accezione esclusivamente *positiva*, per indicare una condizione psicofisica priva di ombre, increspature, disagi, tutt'altro.

Un'intensificazione sconsiderata dell'io concorre all'esaltazione di una società prestazionale (e viceversa), a discapito della dimensione contemplativa, che permette allo sguardo di 'assottigliarsi per approfondirsi', cioè di farsi così sottile da

riuscire a penetrare lentamente e con rispetto nelle cose, per riconoscerne la presenza, l'alterità, la connessione con le altre, per tornare ad abitare i confini, con la consapevolezza del limite. Benessere, allora, non come potenza e possibilità illimitate, bensì come consapevolezza dell'ambivalenza, della contraddittorietà, della molteplicità, della mutevolezza, della caducità dell'esistenza.

"Per Nietzsche l'anima umana deve la sua profondità, la sua grandezza e la sua forza proprio al soggiornare presso il negativo" (Han, 2014 p. 16), eppure perpetriamo un'ostinata lotta contro tutto ciò che lo rappresenta, per difendere una roccaforte edificata in nome di miti *diurni*, ignorando che senza una feritoia, un varco attraverso cui lasciar scorrere passioni, emozioni, anche *negative*, il corpo e l'anima si inaridiscono fino a perire.

Perché la debolezza è potenza e la forza è niente. Quando l'uomo nasce è debole e duttile, quando muore è forte e rigido. Così come l'albero: mentre cresce è tenero e flessibile, e quando è duro e secco, muore. Rigidità e forza sono compagni della morte, debolezza e flessibilità esprimono la freschezza dell'esistenza. Ciò che si è irrigidito non vincerà (Tarkovskij, in *Stalker*, 1979).

Ci sembra che i primi due disegni di questo paragrafo rappresentino la follia attraverso immagini non dissimili rispetto a queste prime osservazioni sul posizionamento culturale nel nostro periodo storico. Nel Disegno 6 vediamo la rigidità di una serie di figure geometriche rettangolari, raffigurate con linee nette: strutture affatto flessibili, chiuse in se stesse e riempite di giallo, colore associabile alla forza solare, all'energia. Quindi, la follia come espressione di strutture *schizomorfe*, come già rilevato, ma che evidentemente tendono a caratterizzare anche l'atteggiamento prevalente dell'uomo 'sano', se consideriamo una corrispondenza simbolica fra ciò che abbiamo esposto sin qui e l'immagine di questo primo disegno, cioè un accumulo di forme schematiche, ben definite, separate le une dalle altre, ma perfettamente integre, sprovviste di ombreggiature o sbavature.

Nel Disegno 7 la follia è rappresentata come un'interruzione all'interno della continuità, come una linea che si spezza per partecipare al caos o generarlo. In questa immagine possiamo trovare un'affinità con quegli intervalli *negativi*, nei quali la meccanicità del lavoro lascia spazio alla libertà di indugiare; ma anche relazione con quella collera sovversiva e con quel sentimento d'angoscia dirompente: sofferenze che, secondo Han, nella nostra società non riescono a mostrare la loro qualità trasformativa. Sono i volti duplici e contrastanti della

sofferenza psichica, immagini che rivendicano, ancora una volta, la complessità dell'immaginario culturale.

Ciò che riusciamo a dedurre con evidenza è quanto i saperi siano ancora dominati da quelle stesse strutture *diurne* che vorrebbero 'guarire': "le nostre società finiscono per credere, nel senso profondamente antropologico del termine, che il reale debba disciplinarsi e disporsi secondo griglie, modelli e concetti" (Benasayag, Schmit, 2014, p. 71). Ma è impossibile ridurre ciò che è irriducibile, così come comprendere un fenomeno - un'allucinazione, un sogno - senza l'aiuto di un linguaggio che gli corrisponda, in figura, sguardo, risonanze emozionali, nell'eccedenza di significato: "le opere d'arte aiutano la psichiatria a conoscere meglio gli sconfinati orizzonti delle emozioni, e delle loro forme di espressione, che nei volti e nei gesti, nei paesaggi dell'anima, si condensano, e si fondono" (Borgna, 2012, p. 108).

Classificare, usare etichette, acronimi ('schizofrenico', 'disabile', 'ADHD') significa conferire un ordine, dividere le coppie degli opposti (sano-malato, abile-inabile, mansueto-irrequieto), pensando, così, di poter controllare e dominare il non-conoscibile, il non-visibile, il non-produttivo, di qui l'illusione del controllo dei limiti costitutivi, quali tempo e morte.

Quando la salute come progetto prende il posto della vita, è la vita stessa a svuotarsi di significato, di fronte a un'astrazione da perseguire e da raggiungere. [...] l'esperienza della morte [è] diventata il limite della medicina di fronte alla malattia (Ongaro Basaglia, 2012, p. 24).

Il confronto con la morte viene rinviato, aggirato, rimosso, confinato alla fallibilità della scienza, anziché essere guardato, ricompreso all'interno dell'esistenza stessa. Il mito della luce analizza, discrimina, s-piega⁴⁸, chiarisce e proietta anche ombre lunghe; la salute, eletta a mito, può provocare inevitabili stati di malessere, incertezza, inquietudine. Riconoscere il primato della conoscenza e della verità alla sola ragione strumentale, screditando il ruolo della *ragione poetica*, sembra manifestare proprio il delirio di quella 'coscienza razionale'.

'Delirio', secondo molti autori, deriverebbe da *lira*, una linea retta che veniva tracciata nei campi per creare un solco; così, dall'espressione *aberrare de lira*, cioè deviare dal solco principale, sarebbe nato il termine *delirio*, a indicare l'uomo che

⁴⁸ Nel senso etimologico del distendere le pieghe. È un'azione peculiare di un atteggiamento volto a evitare increspature, sovrapposizioni, aderenze.

devia dalle regole stabilite dalla ragione, che dà giudizi sbagliati sulle cose (cfr. Ongaro Basaglia, 2012, p. 136).

Deviare rispetto al percorso principale implica che debba esserci un strada unanimemente riconosciuta come quella 'giusta'. Ma se, come sostiene Durand, ogni cosa, scienza, rappresentazione culturale, fosse opera della facoltà *fantastica*, di quell'intuizione conoscitiva che genera le forme e i processi culturali, allora dovremmo ammettere che il pensiero razionale, se disconosce la funzione originante dell'immaginazione creatrice, deliri, cioè devii da quel solco tracciato dalla lira. Questo rovesciamento di prospettiva ci permette di aprire un varco sul discorso del delirio che può toccare la sofferenza psichica, sulla possibilità o meno di sancirne la veridicità dei contenuti, sull'importanza della ricerca del senso di cui il delirio può farsi portatore. Ci chiediamo come si possa giudicare 'giusto' o 'sbagliato' qualcosa di tanto sfuggente alla percezione e al ragionamento della mente razionale come i nuclei di significato della schizofrenia, della depressione, dell'angoscia, della solitudine, ma anche il senso della caducità, del limite; e come possano costituire le sole scienze dure l'unico parametro per stabilire la verità rispetto a esperienze di indicibile portata esistenziale.

La medicina e la sua branca psichiatrica, le tecniche psicoterapeutiche, le teorie e le pratiche formative hanno un ruolo fondamentale nella ricerca, nella clinica, nell'educazione. Questo lavoro propone una riflessione e una metodologia per ritrovare un bilanciamento dell'immaginario rispetto al tema della sofferenza psichica attraverso la riabilitazione e l'intensificazione, nell'orizzonte pedagogico, dell'operatività poetica e di approcci più affini alla fisionomia delle immagini *notturne*.

Una delle convinzioni scaturite dalla mia ricerca implica la revisione, nell'ambito della comprensione antropologica, delle nostre definizioni settarie di verità [...] In questo campo le «menzogne vitali» appaiono più vere e più valide delle verità mortali. E piuttosto che generalizzare abusivamente verità e metodi la cui validità emerge solo al termine di una rigorosa psicoanalisi oggettiva, inapplicabile a un soggetto pensante, e che, una volta estrapolati, risultano inutili e incerti, tanto vale cercare di trattare con metodi adeguati il fatto insolito, oggettivamente assurdo, manifestato dall'eufemismo fantastico e che si rivela fondamentale per il fenomeno umano. Un fenomeno che non deve essere alienato da questa o da quella scienza - sia pure umana - specializzata in un'angusta verità, ma illuminato dalle convergenze dell'intera antropologia,

poiché è avvertito, ogni volta che si manifesta, come al di là dell'oggetto in dignità e in potenza (Durand, 2009, p. 526).

2.3 Discesa notturna

Al riparo da una violenza luminosa

“Le cose non svaniscono nel buio,
bensì nell’eccesso di illuminazione”.

B.C. Han, *La società della trasparenza*

“L’attenzione è il solo cammino
verso l’inesprimibile,
la sola strada al mistero”.

C. Campo, *Gli imperdonabili*

“Una foglia cade, per la gioia”.

V. Woolf, *Le onde*

Le “menzogne vitali” (Durand, 2009, p. 526) sono verità create dalla facoltà trascendentale dell’immaginazione, sono rappresentazioni simboliche capaci di depotenziare le ideologie che muovono ognuna delle discipline, perché scalzano i presupposti teorici settoriali che influenzano ogni pratica specifica, spesso escludente altri approcci. Durand sostiene che occorrono nodi di convergenza, nei quali tutti i saperi possano innervarsi.

Considerare le rappresentazioni eufemistiche della *fantastica* come “menzogne vitali”, necessarie per la comprensione del fenomeno umano, implica una modalità particolare d’intendere la relazione verità-menzogna nell’approccio alla conoscenza.

Verità e Frode non costituiscono antagonismi irriducibili, ma due elementi indispensabili del sapere, perché ogni verità contiene una parte di enigma. Il ruolo della Frode è importante agli occhi della Verità perché mantiene l’ambiguità e impedisce che una credenza diventi così assoluta che ne sia minacciato il Sapere (Paris, 2002, p. 159).

Il sapere ha bisogno anche di ambiguità per non impoverirsi. L’autrice articola questo discorso riferendosi alla memoria, personificata dalla dea Mnemosine, e alle sue tipologie riconoscibili nell’epoca contemporanea, memoria orale, scritta e

informatica. Proprio a quest'ultima mancherebbe la capacità di mentire, nel senso di generare mezze verità o temporanee omissioni che compongono "quelle nebbie a volte benefiche, a volte malefiche, ma necessarie per conservare ai nostri ricordi una certa *umidità*⁴⁹ che caratterizza la memoria vivente" (ivi, p. 158).

Secondo Paris, la tradizione orale mantiene quella qualità narrativa di generare significati, tessendo fatti e suggestioni, trasfigurando il reale, esaltandone la presenza, e garantisce una comunicazione fra le generazioni fondata su una conoscenza archetipica delle cose, della natura, degli animali, degli eventi.

Il mito è un racconto che coinvolge un'intera comunità, perché porta con sé contenuti che toccano la coscienza collettiva (Cfr. Paris, 2002, p. 141). Il mito non consiste in una trasmissione di fatti o di opinioni soggettive, esso è una storia fuori dal tempo, radicata, però, in ogni tempo e luogo, è testimonianza di qualcosa avvenuto in epoca lontana, che si ripete e si ripeterà, modificandosi eppure rimanendo uguale, come fosse una stoffa, un tappeto: possono cambiare i suoi colori, a seconda dei differenti bagni nelle tinte, e i suoi orditi rivelano porzioni del disegno a seconda della luce che riceve, ma la trama rimane la stessa.

A un tappeto di meravigliosa complicazione, del quale il tessitore non mostri che il rovescio - nodoso, confuso - fu da molti poeti, da molti savi, assimilato il destino. Solo dall'altro lato della vita - o per attimi di visione - è dato all'uomo intuire *l'altro lato*, appunto: l'inconcepibile disegno del quale si fu filo e nodo, bruno o verde accordato ad altro bruno o verde, frammento di figura, parte per il tutto (Campo, 2008, p. 115).

Alla memoria informatica mancherebbe tale forza costitutiva della facoltà narrativa di cucire, tenere insieme, di lasciare intuire il doppio del visibile che si trova sull'*altro lato* della superficie, di intrecciare gli accadimenti, non limitandosi ad applicare un procedimento additivo, ma 'significandoli'. Il solo accumulo delle informazioni, l'aspetto eccessivo di una comunicazione *trasparente* (Han, 2014) è manchevole di tensione narrativa, di una stratificazione di senso: anche la memoria subisce l'exasperazione di un'epoca del *positivo*, perdendo traccia di narratività.

A fronte di ciò che non promette di durare di mantenere una continuità, secondo l'autore, nascono irrequietezze e nervosismo, poiché la "de-narrativizzazione del mondo rafforza il senso di fugacità. Mette a nudo la vita" (ivi, p. 41). Il tempo è *trasparente* quando sprovvisto di destino. Questo implicito obbligo di trasparenza

⁴⁹ Tra virgolette nel testo, corsivo nostro.

sembra occultare qualsiasi odore, osteggiare uno spessore materiale e una profondità prospettica, è qualcosa che suscita l'immediatezza, anche del godimento, spogliando le cose del loro potere di reminiscenza. "Gli atomi non odorano. È necessario innanzitutto che un'attrazione figurativa, una forza di gravità narrativa li unisca in molecole odorose. Solo formazioni complesse, narrative emanano odore" (ivi, p. 58). È la "fosforescenza del tempo" (ivi, p. 57) a rilucere di una bellezza silenziosa che si dà, non nell'immediatezza, ma una volta incastonata nella memoria, consegnata alle sovrapposizioni temporali, richiamata, evocata da un'altra immagine.

Un motivo di malessere nella società contemporanea risiederebbe in una dispersione temporale, nell'accumulo sommativo di tempi che non costituiscono una narritività dotata di senso. Questa direzione denuncia l'assenza di un ritmo e di una cadenza che impediscano la "*caduta nel vuoto*" (ivi), percezione d'angoscia che andrebbe accolta e guardata attraverso le figurazioni delle strutture *mistiche* dell'immaginario *notturno*, capaci di trasformare la caduta in discesa.

Saremmo, quindi, oggi coinvolti in un imperativo della *trasparenza*, fondato su un valore di esposizione sospettoso di tutto ciò che non è disponibile alla vista, di ciò che si sottrae a questo sguardo luminescente, e la superficie delle cose, illuminata, resa trasparente, perderebbe la propria "struttura ermeneutica profonda" (ivi, p. 27). Questa impossibilità di sfuggire a un regime della visibilità consisterebbe in una violenza cui siamo sottoposti prevalentemente a causa di una sorta di intossicazione dalle moderne reti dell'informazione e della comunicazione.

Per Han una società che non sappia accettare possibili lacune nella conoscenza non può essere felice, perché senza la negatività della lacuna il pensiero si riduce unicamente a calcolo. L'auspicio di un'assenza di lacuna, caratterizzante una società in cui prevalgano miti *diurni*, richiama una fra le immagini più significative di *Sorvegliare e punire* (Foucault, 2014), quella del progetto architettonico di controllo elaborato da Bentham alla fine del Settecento, il Panottico. Esso consiste in una costruzione periferica ad anello suddivisa in celle e in una torre centrale, con fessure rivolte verso la circonferenza. Ognuna delle celle è provvista di due finestre, l'una guarda verso l'interno, cioè affaccia sulla torre di controllo, l'altra, invece, è collocata sul lato opposto, facendo sì che la cella venga attraversata dalla luce e sia sempre disponibile allo sguardo della torre centrale.

Il dispositivo panottico predispone unità spaziali che permettono di vedere senza interruzione e di riconoscere immediatamente. Insomma, il principio della

segreta viene rovesciato; o piuttosto delle sue tre funzioni - rinchiudere, privare della luce, nascondere - non si mantiene che la prima e si sopprimono le altre due. La piena luce e lo sguardo di un sorvegliante captano più di quanto facesse l'ombra, che, alla fine, proteggeva. La visibilità è una trappola. [...] Ciascuno, al suo posto, rinchiuso in una cella, è visto in faccia dal sorvegliante; ma i muri laterali gli impediscono di entrare in contatto coi compagni. È visto, ma non vede; oggetto di una informazione, mai soggetto di una comunicazione. [...] Se i detenuti sono dei condannati, nessun pericolo di complotto, o tentativo di evasione collettiva, o progetti di nuovi crimini per l'avvenire, o perniciose influenze reciproche; se si tratta di ammalati, nessun pericolo di contagio; di pazzi, nessun rischio di violenze reciproche; di bambini, nessuna copiatura durante gli esami, nessun rumore, niente chiacchiere, niente dissipazione (Foucault, 2014, pp. 218, 219).

È sufficiente posizionare un sorvegliante nella torre e chiudere in ogni cella "un pazzo, un ammalato, un condannato, un operaio o uno scolaro" (ivi, p. 218).

Questo sistema si fa metafora di predomini disciplinari, di pervasivi *dispositivi* ormai interiorizzati, riconoscibili attraverso una lettura degli spazi e dei tempi che abitiamo. Le forme di controllo riguardano ogni ambito e perciò non possono consentire la presenza di *lacune* o *interruzioni*⁵⁰.

Nella famosa gabbia trasparente e circolare, con la sua alta torre, possente e sapiente, si tratta forse, per Bentham, di progettare un'istituzione disciplinare perfetta; ma si tratta anche di dimostrare come si possano «disserrare» le discipline e farle funzionare in maniera diffusa, multipla, polivalente, nell'intero corpo sociale. [...] Bentham sogna di fare una rete di dispositivi che sarebbero ovunque e sempre all'erta, percorrendo la società senza lacuna né interruzione (Foucault, 2014, pp. 227, 228).

⁵⁰ "The Town of Light" è un videogioco esplorativo che consente di attraversare gli spazi dell'ex Ospedale Psichiatrico di Volterra, grazie a una ricostruzione storica dei suoi ambienti. I ricordi e le visioni di una paziente ricoverata nel manicomio prima della Seconda guerra mondiale accompagnano in un percorso immaginativo, caratterizzato dalla dialettica fra spazio e tempo, ma anche fra luce e ombra. Il nome del gioco è stato ispirato dall'espressione con cui una donna ha definito quel luogo di reclusione, "città della luce", per indicare proprio la violenza assoluta di una struttura fondata sul predominio della visibilità. Si veda <http://www.thetownoflight.com/ita>

Secondo Han, oggi saremmo tutti coinvolti in un sistema che definisce "panottico digitale" (2014, p. 76), una struttura simile a quella originale, ma sprovvista di una sorveglianza centralizzata distinta dalla periferia. L'onnipotenza dello sguardo benthamiano, di cui i detenuti avevano inevitabilmente consapevolezza, nel panottico digitale è sostituito da uno sguardo poliedrico, che dà l'illusione ai suoi frequentatori di essere soggetti liberi. Come nella *società della prestazione* (Han, 2015), così in una società trasparente, vittima e carnefice finirebbero per identificarsi: una "auto-illuminazione è più efficace dell'illuminazione che proviene da un altro, perché si unisce a un sentimento di libertà" (Han, 2014, p. 81). Se per Foucault lo scopo del panottico è quello di "indurre uno stato cosciente di visibilità che assicura il funzionamento automatico del potere" (2014, p. 219), poiché "l'essenziale è che [l'uomo] sappia di essere osservato" (ivi), secondo l'ipotesi di un panottico digitale, siamo tutti partecipi di un sistema generale di controllo, alimentato e sorretto da una comunità globale, forse non del tutto consapevole.

Il riconoscimento di tale analogia, se pure con una differenza importante fra i due sistemi panottici, non deve ovviamente portare a una demonizzazione della comunicazione informatica. Però quella di Han è una tesi necessaria per il nostro discorso, prima di tutto per ricordare quanto sia nocivo, rispetto a un equilibrio psichico, il predominio e l'esasperazione di strutture culturali univoche, ma è fondamentale, secondo noi, anche per interpretare e renderci consapevoli della relazione ancora stretta fra sapere e potere, ravvisabile in ciascun aspetto della nostra società, dalla scuola al lavoro, dalle cosiddette attività ricreative al sistema sanitario. Allora, lo sguardo di un panottico digitale si fa metafora di un mito della visibilità, del controllo, di una sorveglianza continuativa, di cui siamo corresponsabili e che non riguarda soltanto l'esposizione mediatica di sé, ma anche lo stile con cui ci formiamo, lavoriamo, giochiamo, amiamo, curiamo, esistiamo.

Lo sguardo panottico si insinua nell'organizzazione degli spazi e in quella dei tempi, inducendo a razionalizzare, strutturare, astrarre, anche se le esperienze sono caratterizzate per natura da una viscosità che andrebbe riconosciuta, accolta, trattenuta come un caos fecondo, come un'ombra necessaria, una contaminazione inevitabile, per la stessa conoscenza e per la formazione.



F. Goya, *Manicomio*, 1819-1821



Carcere di S. Stefano



P. Bruegel, *Gioco di bambini*, 1560



U. Guarino, *Ludoterapia 1*, 1979



J. Steen, *La scuola del villaggio*, 1670



T. Kantor, *La classe morta*, 1975

È deducibile che le opere figurative sulla sinistra provino a mostrare la follia, il gioco, l'educazione attraverso delle loro rappresentazioni confusive, scomposte, corporee, contaminanti; mentre le immagini sulla destra esprimono assenza di contatto, di relazione, di sguardo e una spazialità non vissuta.

La proposta di queste figure, in realtà, anela a sfuggire alla loro interpretazione letterale, come fossero esempi di un modo buono accostato a un altro non-buono per conoscere determinati temi, altrimenti incorreremmo nella deriva diairetica di cui stiamo rilevando i rischi. Sono immagini dotate di una qualità simbolica e narrativa che consente di minare un punto di vista consolidato, atrofizzato, talvolta; sono immagini che richiedono (e nei laboratori invitiamo a corrispondere a questa richiesta) un'attenzione prolungata, faticosa, per confrontarsi e riflettere sulle intenzionalità pedagogiche delle nostre azioni, in quanto educatori.

Foucault ci insegna a riflettere sul potere della norma, che attraverso le discipline costituisce il concetto di *normalità*, il quale ha bisogno di sorveglianza, di ispezioni, punizioni, non più necessariamente corporali, poiché esse passano attraverso il controllo gerarchizzato, la classificazione, la geometrizzazione spaziale (l'ordine), la misurabilità, l'esame. Ancora, la visibilità:

l'asilo psichiatrico, il penitenziario, la casa di correzione, lo stabilimento di educazione sorvegliata, in parte gli ospedali - in generale tutte le istanze di controllo -, funzionano su un doppio schema: quello della divisione binaria (pazzo-non pazzo, pericoloso-inoffensivo, normale-anormale); e quello dell'assegnazione coercitiva, della ripartizione differenziale (chi è o deve essere; come caratterizzarlo, come riconoscerlo; come esercitare su di lui, in maniera individuale, una sorveglianza costante, ecc.) (Foucault, 2014, p. 217).

Che ciò si traduca in cartelle cliniche, tabelle del DSM, spazi recintati per i giochi dell'infanzia, o in griglie di valutazione scolastica, in ogni caso essi esprimono una cultura dell'uniformità⁵¹. La nostra intenzione qui non è quella di screditare degli strumenti e fornirne di alternativi, ma di evidenziare il danno causato da certe teorie e pratiche assolutistiche, che originano o rafforzano processi di stigmatizzazione verso qualunque soggettività o agito non ritenuto adatto, perché in-utile, dis-abile, a-morale. "Quando si vuole individualizzare l'adulto sano, normale, legalitario è sempre chiedendogli ciò che c'è ancora in lui del bambino, da

⁵¹ Per un approfondimento dell'immaginario scolastico si veda Mottana (a cura di), 2009, in particolare Antonacci, *Tra le immagini del valutare*.

quale segreta follia egli è abitato, quale crimine fondamentale ha voluto commettere” (Foucault, 2014, p. 211).

Un sistema culturale fondato sul discernimento, costellato in modo esclusivo da un solo regime dell’immaginario, come ci ha ammonito Durand, è destinato a un collasso.

L’egemonia del visibile appare come *positività* per eccellenza, che accorda credibilità soltanto all’immediatamente identificabile, mentre respinge le forme intelligibili dell’esperienza, il volto nascosto delle cose, che può rivelarsi più facilmente in spazi separati dai luoghi delle attività produttive del quotidiano, in quelle zone sacre, magiche, esperienziali dove le cose ‘vengono a mostrarsi’.

[I]n periodi come questo dominato dalla cultura occidentale [...] il visibile è a tal punto opprimente da relegare nell’ombra più opaca ciò che non si accorda con essa. Si spiega così perché [...] il repertorio di “forme”, di idee o di credenze vive e di metafore poetiche attive sia tanto povero, e la vita si consumi in una parzialità tanto meschina (Zambrano, 1996, p. 45).

Avremmo allora bisogno di

una metafora in cui la luce gioca un ruolo importante, la luce e la visione, riferite però a un organo distinto dal pensiero, dimenticato da questo e relegato a livello di folclore: il cuore [...] una metafora che implica il nome di un viscere segreto e rivelatore (ivi).

L’immagine sprovvista di drammaturgia, di destino, di un ‘odore’ appartiene a un tipo di comunicazione cui manca una “*riflessione estetica*” (Han, 2014, p. 28), un rinvio analogico, una rifrazione di senso, tanto che la sua manifestazione apparirebbe “anestetica” (ivi), con l’effetto di ridurre la sensibilità percettiva.

Aisthesis, nel mondo antico, indicava la percezione, la sensazione, e la sua radice rimanda al gesto dell’inspirare, dell’accogliere⁵² dentro di sé il mondo, evocando il trattenere il fiato, l’emettere un ‘Ah’ di stupore e meraviglia: “una risposta estetica

⁵² Più precisamente, ‘accogliere’ esprime tre significati. Inspirare il mondo trattenendo il fiato, lasciando così che la materia venga trasfigurata dalla meraviglia, da una reazione estetica che anticipa lo stupore dell’intelletto; accogliere significa prendere a cuore, farsi intimi ascoltatori dell’anima delle cose; infine, accogliere è interiorizzare l’oggetto dentro la sua stessa immagine, perché la *sua* immaginazione si renda attiva ed esso riveli la propria anima (Cfr. Hillman, 2011, pp. 87, 88).

all'immagine (*eidolon*) che ci si presenta" (Hillman, 2011, pp. 135, 136). L'organo della percezione in quest'ottica è il cuore, collegato alle cose tramite i sensi.

La modalità percettiva del cuore coinvolge simultaneamente sensi e immaginazione, perché per sentire con intensità occorre immaginare e immaginare non può essere slegato dalla capacità di percepire tramite i sensi. Il cuore è inteso come organo di conoscenza immaginale, attraverso cui è possibile intuire *l'anima mundi*, ma soltanto se non lo concepiamo come "pompa fisica o come personale scrigno dei sentimenti" (ivi, p. 137). Con il cuore possiamo entrare direttamente nell'immaginazione, e questo passaggio "è già una mossa di *poiesis*: metaforica, psicologica" (ivi, p. 138); invece, se consideriamo il cervello come dimora della conoscenza, rimaniamo più facilmente invischiati in un letteralismo fisiologico.

La ragione, anche se legata a un organo fisiologico, il cervello, non consiste in esso.

Non sappiamo esattamente che cosa fa il cuore nella vita psichica; se fa qualcosa gli è talmente connaturato che non risulta separato come il pensiero dal cervello, da cui [...] la vita psichica è così slegata (Zambrano, 1996, p. 45).

La complessità, caratteristica dei fenomeni umani e del mondo, è un freno per i processi di comunicazione, che, per ottenere e mantenere una maggiore velocità, riducono la complessità producendo una iper-comunicazione "anestetica" (Han, 2014, p. 28): il senso, avendo bisogno, per offrirsi, di un tempo dedicato e di una certa lentezza, per venire compreso, costituisce un ostacolo al ritmo accelerato dell'informazione, dalla quale rischia di venire estromesso. L'autore fa coincidere questo vuoto di senso con la *trasparenza* della nostra società. Andrebbe forse recuperato il significato antico del termine *notitia*, quale capacità di notare e formare un pensiero; essa era considerata primaria attività dell'anima, non della mente, legata a una particolare disponibilità a rallentare per accostarsi agli eventi, ad attenuare l'odierna tendenza a fagocitarli (cfr. Hillman, 2011, pp. 143, 144).

Il cambiamento rapido di *focus* tra i compiti e le differenti sorgenti di *input* provocano una dispersione dell'attenzione, suscitando intolleranza verso la noia, quell'improduttiva capacità di perdere tempo, di restare stupiti e di perdersi nelle maglie seducenti di qualcosa o nell'ascolto appassionato dell'altro. La "noia profonda" è definita da Benjamin come un "uccello incantato, che cova l'uovo dell'esperienza" (in Han, 2015, pp. 31, 32): non la frenesia o l'iperattività dell'Ego, ma il riposo e la contemplazione favoriscono la facoltà immaginativa, sono



P. Cézanne, *Natura morta con mele e arance*, particolare, 1899

orientamento pedagogico verso una riequilibratura rispetto a un atteggiamento *positivo*.

Secondo Nietzsche, necessitiamo di un educatore per imparare a vedere, pensare, parlare e scrivere (cfr. Han, 2014, p. 47)⁵³. La dimensione contemplativa è una qualità che appartiene a una "pedagogia del vedere" (ivi, p. 47), si tratta di abilitare l'occhio a un esercizio prolungato di attenzione intensa. Pensiamo all'opera di Cézanne: "questo maestro dell'attenzione profonda, contemplativa, ha osservato una volta che sarebbe stato in grado di *vedere* anche l'odore delle cose" (ivi, p. 34). Il pittore non crea la copia di una montagna o di una mela, raffigura l'oggetto nella sua natura complessa, in quella sua speciale integrità che tendiamo a tralasciare, a divorare e scomporre. Soltanto chi riesca a vedere l'intensità del mondo fisico intuisce la realtà come soggetto molteplice, ridondante e parzialmente invisibile. "Solo l'immaginazione può percepirla e rivelare le sue percezioni attraverso l'arte" (Winterson, 2006, p. 158).

Le mele di Cézanne

sono così belle e in tale perfetto equilibrio perché, come tutte le cose in Cézanne, hanno acquistato gravità e innervato radici nel quadro in virtù del sovrano e impietoso distacco con cui hanno spodestato il loro creatore [...] la sua pittura è assolutamente impersonale, etica, perché in essa le cose vivono appropriate al loro luogo, assolute nell'ethos che è loro [...] il cuore di Cézanne si fa mano che

⁵³ In riferimento a Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli*.

si adopera servizievole affinché la cosa diventi reale nel quadro (Fusini, 2012 pp. 126-127)

Impersonale mostra la disposizione umile del poeta di immagini, che fa di sé il veicolo espressivo di una visione, del suo corpo l'alambicco in cui distillare la materia e della sua anima la trasformatrice delle cose nel doppio del reale. La mano degli artisti si sottrae dalla tela o da un brano letterario per lasciare che il linguaggio simbolico oltrepassi l'intenzionalità personale, restituendo autonomia alle immagini. Questo anonimato, qualità della scienza, dell'arte e della letteratura, è l'ambito delle cose impersonali in cui abitano verità e bellezza (cfr. Weil, 2012, p. 19).

Anche il linguaggio è definibile come *trasparente*, quando è esclusivamente meccanico e sprovvisto di ambivalenza. L'immagine metaforica, poetica, è seducente perché non svela, ma allude, "trasforma l'ermeneutica in un erotismo" (Han, 2014, pp. 37, 38), si concede soltanto a uno sguardo di desiderio, capace di interpretarne il segreto. L'informazione, invece, è parola nuda che smorza ogni attrattiva. "L'ermetismo del segreto non è una diabolicità⁵⁴ [...] È un simbolismo" (ivi).

A proposito dell'immaginazione, Wunenburger ricorda che "quando i filosofi la incontrano talvolta in veste di perturbatrice o comunque di mediatrice delle attività dello spirito, sono propensi a denunciarne le ambiguità e i pericoli" (1997, p. XII).

Occorre chiedersi quale sia l'immagine (scritta o figurativa) dotata di uno spessore ermeneutico, sacrificata dalla velocità della comunicazione informatica.

Secondo noi

l'immagine è, all'origine e per la sua funzione, mediatrice tra i vivi e i morti, tra gli umani e gli dèi; tra una comunità e una cosmologia [...] è un *mezzo* di divinazione, di difesa, di incantesimo, di guarigione, di iniziazione. Essa integra [...] l'individuo alla gerarchia *cosmica*⁵⁵, "anima del mondo" o "armonia dell'universo" (Debray, 2004, p. 31).

Wunenburger (2002) distingue tre categorie di immagini: *l'imagerie*, da intendersi come riproduzione delle immagini reali, *l'immaginario*, dimensione immaginativa che sostituisce l'assente o l'inesistente, che ingloba la fantasticheria,

⁵⁴ "L'antonimo esatto del simbolo, in greco, è il diavolo: colui che separa. Dia-bolico è tutto ciò che divide, sim-bolico tutto ciò che avvicina" (Debray, 2004, p. 52).

⁵⁵ Questo corsivo è nostro.

e *l'immaginale*, con cui richiama l'universo delle immagini dotate di un potere significante autonomo, quelle rappresentazioni che appaiono come rivelazioni, epifanie che oltrepassano l'individualità e la contingenza, irriducibili a finzione e a riproduzione.

La civiltà contemporanea sembra subire prevalentemente l'attrazione verso icone, simulacri sprovvisti di radici archetipiche, che non attingono nutrimento dal terreno immaginativo e non possiedono quel dono di reintegrare l'uomo nell'ordine del cosmo. Ma l'anima, la psiche, ha bisogno di trovare il suo posto nel disegno delle cose. Il *kosmos* originariamente non significava 'universo' (*unus-vertò*), cioè volgere ogni cosa intorno a un solo punto; indicava, anzi, una disposizione giusta per le molteplici cose del mondo, ed era un termine più vicino all'aggettivo 'cosmetico' che non a quello di 'cosmico' (nel senso di vuoto, indefinito). "La bellezza è dunque la percettibilità stessa del cosmo, è il suo avere qualità tattili, tonalità, sapori, il suo essere attraente" (Hillman, 2011, p. 83). Dunque,

la psiche è la vita delle nostre risposte estetiche; quel senso del sapore delle cose, quel fremito di eccitazione o di dolore, quel moto di ripugnanza o quell'allargarsi del petto: tutte queste primordiali reazioni estetiche del cuore sono l'anima stessa che parla (ivi, p. 78).

Bellezza come "*anima mundi* manifesta" (ivi, p. 82), né trascendente rispetto alle cose né immanente ad esse, riguarda le apparenze per come vengono create e si mostrano. La bellezza, allora, non è qui intesa come attributo, virtù, ma è, secondo Hillman, una necessità epistemologica e ontologica; fonda il cosmo nella sua molteplicità sensibile, che viene percepita dal pensiero del cuore (cfr. ivi, pp. 84, 85). Questo tipo di risposta estetica non indica un ornamento, l'abbellimento delle persone o dei luoghi, la collezione di opere d'arte conservate in un museo. Nella concezione neoplatonica, la bellezza è la 'semplice' manifestazione dei fenomeni, *l'aisthesis* è il modo in cui possiamo conoscere il mondo. La risposta estetica è qualcosa di vicino a un senso istintuale rispetto alla percezione delle cose, alla loro intelligibilità, che ci aiuta a sentire i suoni, gli odori, a vedere le forme, con cui entriamo in relazione attraverso una risonanza emotiva da cui scaturisce una rinnovata presa di coscienza, e "con essa si potrebbe ampliare la nozione di coscienza di sé, liberandola dalle costrizioni del soggettivismo" (ivi, p. 143).

Spesso, nuove epoche di consapevolezza psicologica sono state annunciate da sintomi misteriosi: l'isteria e Freud, la schizofrenia e Jung... Se viviamo in un mondo dall'anima malata, allora anche l'organo che quotidianamente, per primo e in modo diretto, attraverso l'aisthesis, incontra questa anima malata sarà sofferente, come sofferenti saranno le vie circolatorie che trasmettono al cuore le percezioni. Occorre che la psicoterapia dia riconoscimento alle sofferenze del cuore, al suo disagio nel mondo delle cose, confermi che le cose sono brutte, vuote, sbagliate, prive di un cosmo capace di dare loro senso; allora, grazie al riconoscimento che, sì, siamo malati nel cuore perché siamo malati nelle cose, la psicoterapia libererà le nostre reazioni da questo torpore an-estetizzato, libererà le cose stesse dalla loro rimozione nella bruttezza, e potrà nuovamente muovere, come sempre dovrebbe fare, nella direzione indicata dai sintomi, che oggi è quella verso il riconoscimento che il mondo è animato (ivi, p. 139).

Han chiama "infarti psichici" (2015, p. 25) le sofferenze dell'anima che caratterizzano il *sottile dolore quotidiano*⁵⁶, un malessere rintracciabile nelle manifestazioni di solitudine, smarrimento, impotenza, inadeguatezza, angoscia, depressione percepibili non soltanto nell'uomo, ma anche nei volti delle cose, nella loro fattura poco curata, di facile mercificazione, nelle città, spezzettate da edifici verticalizzanti, anch'esse iper-illuminate, private di vicoli, tortuosità, zone oscure, di bellezza, di anima⁵⁷.

Il mito della trasparenza influenza le strutture che formano il nostro immaginario culturale propendendo decisamente verso un'esasperazione del regime "diurno". Il risvolto di questa ideologia - che consente una più rapida divulgazione e condivisione delle informazioni, e permette di vivere fuori dalla condizione di anonimato - consiste, secondo Han, in una illuminazione incendiaria di ciascun aspetto dell'esistenza e in una violenta sovraesposizione di sé che causerebbero un "burnout spirituale" (ivi, p. 12). È una modalità di abitare il mondo che, inoltre, comporta un non riconoscimento dell'alterità, poiché la relazione stessa si mantiene in vita anche tramite quegli spazi di mistero, di in-conoscenza che rinviano sempre a un approfondimento conoscitivo ulteriore. Mentre una relazione senza opacità si dimostra arida.

⁵⁶ Espressione usata da Dell'Acqua per indicare il dolore psichico che può attraversare ognuno di noi, e che, perdurando, ignorato o trascurato, può sfociare in una vera e propria malattia della psiche (cfr. Dell'Acqua, 2013, p. 83).

⁵⁷ Cfr. anche Hillman, 2011.

Un sistema sociale che si adoperi per escludere ogni forma di *negatività* dell'esperienza è mosso da un obbligo di accelerazione e standardizzazione di tutti i suoi processi, ai quali è inevitabilmente proibito soggiornare presso occasioni di rallentamento o interruzione delle attività.

Le cose diventano trasparenti quando si liberano da ogni negatività, quando sono spianate e livellate, immesse senza opporre alcuna resistenza nei piatti flussi del capitale, della comunicazione e dell'informazione. Le azioni diventano trasparenti quando [...] si sottopongono a un processo di misurazione, tassazione e controllo. Il tempo diventa trasparente, quando è ridotto alla successione di un presente disponibile. [...] Il tempo trasparente è un tempo senza destino e senza eventi (Han, 2014 pp. 9, 10).

Le cose, le azioni, il tempo vengono asserviti alla produttività e a un consumo immediato. Stiamo partecipando a una progressiva de-ritualizzazione della così definita civiltà occidentale, cui vengono a mancare delle *interruzioni necessarie*⁵⁸ nel corso dei flussi dell'economia e della comunicazione informatica. L'atteggiamento nei confronti dello spazio-tempo immaginifico, gratuito, dell'arte e del gioco è relegato a momento di distrazione, intrattenimento, se non ad opportunità di migliorare competenze tecniche al fine di ottimizzare risultati prestazionali. La nostra società non prevede esperienze rituali, liminali, di margine, di passaggio fra uno stile precedente con cui guardare il mondo e una rinnovata percezione dei fenomeni, realizzabile mediante l'immersione in un luogo provvisorio, sacro, distinguibile dall'ordinarietà degli accadimenti del quotidiano⁵⁹.

I percorsi di formazione immaginativa che noi proponiamo permettono di sperimentare una relazione psico-corporea con le immagini simboliche, all'interno di una zona circoscritta e percorsa da ritualità, così da risvegliare un'attitudine sensibile alla conoscenza, restando sulla soglia che separa (o congiunge) il mondo personale da quello collettivo.

Il rito è una forma espressiva che agisce de-individualizzando e de-psicologizzando, perché le cerimonie costituiscono esperienze in cui incontriamo l'altro, sfuggendo a noi stessi, smarrendo categorie predefinite. "Nei giochi e nei rituali sono condivise le regole oggettive, e non gli stati psichici soggettivi" (Han, 2014, p. 61), a differenza di ciò che accade prevalentemente, secondo il filosofo,

⁵⁸ Vedi capitolo 2.2.

⁵⁹ Cfr. Turner, 1986.

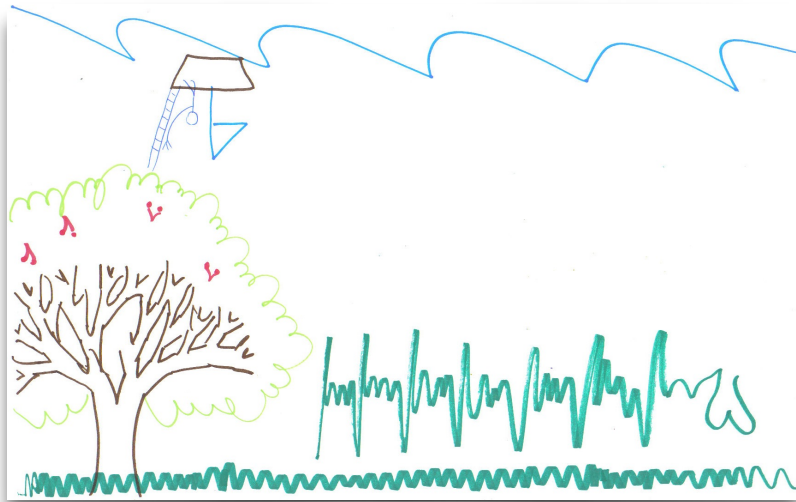
nella vetrina informatica. Le forme della *negatività*, che caratterizzano l'esperienza e la conoscenza, sono in grado di mettere in discussione il sistema, di trasformarlo. Questa possibilità manca nella rapidità dell'informazione, in una comunicazione incentrata sull'auto-rappresentazione, così come nelle discipline quando si pongono come obiettivo principale quello di eliminare qualsiasi negatività dal soggetto esplorato, forzando la strada positiva di un'analisi dettagliata, di una oggettivazione omologante.

I luoghi in cui possiamo sperimentare la facoltà trasformativa dell'immaginazione poetica e ludica si sottraggono, invece, all'ossessione per quella trasparenza che appiattisce il linguaggio, scarnifica i significati delle azioni, allenta la tensione fra gli opposti, sbiadisce l'intensità delle relazioni, dipana il tessuto narrativo dell'esperienza. Questa via pedagogica comporta un accoglimento anche del negativo, perché è parte essenziale della vita, è presenza necessaria per un bilanciamento psichico e culturale.

La negatività, nella forma di un ostacolo o di un attraversamento, è costitutiva di una tensione narrativa. L'obbligo di trasparenza cancella tutti i confini e le soglie. [...] I significati si sviluppano solo mediante attraversamenti e soglie, anzi mediante resistenze. [...] Soglie e attraversamenti sono zone del segreto, dell'incertezza, della trasformazione, della morte, della paura, ma anche della nostalgia, della speranza e dell'attesa. La loro negatività determina la *topologia delle passioni* (Han, 2014 p. 56).

Sulla soglia dei contrari delle arti poetiche e simboliche possiamo guardare, assaporare, annusare, toccare, vivere la metafora e la realtà di tale morfologia delle passioni, fare conoscenza dell'*anima del mondo* con una autenticità che non vuole sfuggire alla ferita, al mutamento, alla separazione, alla discesa, alla *nigredo*, bensì attraversarle con sensibilità immaginativa.

Se ri-guardassimo il Disegno 8 capovolto, vedremmo il soggetto sulla barca in procinto di lasciare il bacino acquatico per scendere di testa sulla terraferma, e la scala assumerebbe il ruolo di uno scivolo non troppo comodo per traghettare la figura fino alla cima dell'albero, elemento mediatore tra cielo e terra. Vista così, l'immagine mostrerebbe la 'follia' come esperienza di discesa, condizione anfibia, attrazione verso il basso, esperienza *negativa*, come abbiamo sostenuto, necessaria.



In questa riflessione, l'attenzione sul perché indichiamo qualcosa con il termine 'follia' pare essere diventato meno importante del che cosa voglia esprimere.

Questo disegno rovesciato evoca alcune immagini simboliche, riportate da Hillman. Entriamo nel mondo "con la testa in avanti, come se ci tuffassimo nello stagno dell'umanità" (2009, p. 64); e ancora, pensiamo all'immagine di una piccola pianta di pomodori o di un grande albero: entrambi, mentre si innalzano verso il cielo e la luce, sprofondano sempre di più nella terra, ramificando le loro radici (cfr. *ivi*). Sono immagini che ci offrono una visione della creazione come un procedere verso il basso e la percezione della crescita come discesa, richiamo a una penetrazione nella morbida solidità della terra⁶⁰.

Nel corso dell'esistenza, ciascuna caduta testimonierebbe il tentativo di discendere, cioè di crescere, per seguire la nostra vocazione. Laddove provassimo un senso di solitudine, questo sarebbe causato dalla fatica dell'anima nel non riuscire a crescere-discendere: nostalgia, tristezza, silenzio come manifestazioni di un'anima esiliata, sofferente, non sintomi di una patologia.

⁶⁰ Cfr. Hillman, 2009, § *Crescere, cioè discendere*, pp. 63-88.

2.4 Figure messaggere

Nel mondo intermedio

“Grazie alle ombre la regione intermedia
che separa l’uomo e il mondo è una regione piena,
è di una pienezza dalla densità leggera”.

G. Bachelard, *La poetica delle rêverie*

“Non conosco poesia universale
senza una precisa radice:
una fedeltà, un ritorno”.

C. Campo, *Gli imperdonabili*

“... che l’anima di un uomo prenda
per corpo l’universo intero”.

S. Weil, *Quaderni. Volume Primo*

Corbin si è dedicato all’approfondimento della nozione di ‘immaginario’, e ha apportato un contributo fondamentale per la diffusione della spiritualità islamica, restituendo dignità e potere alla facoltà immaginativa, per lo più degradata a ‘fantasia’.

Il termine ‘immaginario’ può comunemente evocare qualcosa di non-reale, di assente. Per ovviare a questo fraintendimento, Corbin indica con l’espressione *mundus imaginalis* quello spazio mediano e mediatore, che i teosofi islamici chiamano “Ottavo Clima”⁶¹. Esso è il luogo verso cui viene condotta la persona nei racconti visionari e iniziatici persiani. L’anima, di chi si senta prigioniero nella propria dimora d’origine, percorre un cammino durante il quale perde ogni coordinata dello spazio-tempo, finché non raggiunge un *altrove*, senza riuscire poi a spiegare come vi sia giunta e come fosse quel luogo, senza mai poterlo ripercorrere o indicarne ad altri la strada.

⁶¹ Corbin ricorre al termine *clima*, in un’accezione antica, per indicare ciascuna delle sette zone in cui i geografi antichi dividevano l’emisfero boreale. Per i teosofi mistici esiste un mondo al di là dei sette climi, in cui ogni oggetto sensoriale avrebbe un analogo non percepibile dai sensi, un mondo definito appunto *ottavo clima*.

Il mondo immaginale si pone tra il mondo empirico della percezione sensibile e il mondo della pura intuizione intellettuale; costituisce, quindi, un ponte tra il sensibile e l'intelligibile, rende immateriali le forme sensibili e fornisce immagini alle forme intelligibili.

La concezione di Corbin si rifà ai racconti del giovane Sohrawardî, che nel dodicesimo secolo fu il restauratore della teosofia dell'antica Persia nell'Iran islamico. Secondo questa mistica, il mondo sarebbe costituito da tre universi differenti: il mondo fisico, sensoriale, che comprende il mondo terreno (governato dalle anime umane) e il mondo siderale (governato dalle Anime delle Sfere)⁶²; quello soprasensibile, governato dall'Anima o dalle Anime Angeliche; e l'universo delle pure Intelligenze Arcangeliche. A ognuno di questi tre universi corrispondono tre organi della conoscenza, quali i sensi, l'immaginazione e l'intelletto, una tripartizione che richiama quella antropologica di corpo, anima e spirito (cfr. Corbin, 1986).

Il mondo intermedio, *'âlam al-mithâl*, è il *mundus imaginalis*, che si potrebbe tradurre anche come *mundus archetypus*, e necessita della facoltà percettiva dell'Immaginazione creatrice per trasmutare gli stati spirituali interiori in figure simboliche. Le forme e le configurazioni del *mundus imaginalis* non sussistono come le realtà empiriche del mondo fisico, non possiamo discernerele, classificarle o formulare dei giudizi su di esse.

Questa regione mediana si trova al di sopra del mondo sensibile e al di sotto di quello intelligibile, congiungendo materia e spirito; è il mondo dei cosiddetti *corpi sottili*, dei sogni, delle visioni che appaiono attraverso attività contemplative.

Il *mundus imaginalis* (*'âlam al-mithâl*) [è] mondo intermedio fra quello intelligibile degli esseri di pura Luce e quello sensibile; l'organo preposto alla sua percezione è l'Immaginazione attiva [...] È un mondo in cui si trova, allo stato sottile, tutta la ricchezza e varietà del mondo sensibile, un mondo di Forme e Immagini sussistenti, autonome [...] (Corbin, 2000, pp. 221, 222).

In questo "mesocosmo" (Mottana, 2002, p. 113) si rendono visibili nel mondo dei sensi le forme archetipiche di ogni manifestazione del reale, come in uno specchio.

⁶² Esisterebbe una *montagna cosmica* costituita da Sfere celesti racchiuse una nell'altra. Scalando di vetta in vetta questa montagna, detta di Qaf, si può giungere oltre la Nona Sfera che include l'intero cosmo. Così superata ogni regione dello spazio fisico, sarà la realtà spirituale ad avvolgere e contenere quella materiale.

L'universo intermedio è "il mondo dell'Anima e le forme immaginali dunque hanno la stessa sostanza dell'Anima" (ivi). L'esistenza di questo spazio intermedio costituisce la condizione necessaria affinché l'immaginazione possa svolgere la sua funzione percettiva rispetto ai simboli⁶³, che riportano al senso intrinseco di tutte le cose, e se questo mondo si dissolve l'immaginazione diventa mera fantasia.

Corbin attribuisce la decadenza della realtà immaginale dell'Occidente al momento in cui Averroè (1126-1198) si impose su Avicenna (980-1037), ricusando la gerarchia delle anime o degli angeli perché di ordine inferiore, rispetto a una cognizione intellettuale. Dai testi di Corbin emerge la critica nei confronti dell'iconoclastia d'Oriente⁶⁴ e rispetto alle immagini dell'epoca moderna. Per ovviare a tale decadenza simbolica, il filosofo recupera la gerarchia cosmologica di ordine ascensionale della mistica islamica. Questa ci permette di riaccostarci alla fonte immaginatrice, che richiama le immagini di "pura luce" (cfr. Corbin, 2000, cap. VII), simili alle icone bizantine, che fanno da ponte tra il visibile e l'invisibile. Nei molti racconti visionari della mistica orientale, il mediatore del *mundus imaginalis* è l'Angelo di pura luce, un fanciullo vestito di rosso o di porpora, che non può essere riconosciuto da chi viva nelle sfere limitate del sensibile o dell'intelligibile.

L'Angelo si presenta spesso anche come essere androgino, "un fanciullo in parte accostabile al Puer junghiano e hillmaniano; altre volte l'Angelo mediatore è una figura femminile" (Barioglio, 2008, p. 235). L'Angelo è reale, e può rendersi visibile nell'opera d'arte, nella bellezza della natura, può riorientare il nostro sguardo per riportarci nel mondo immaginale.

Il pellegrino, con la sua anima viaggiatrice, come mostra il racconto persiano, compie il proprio percorso interiore sotto la guida dell'Angelo⁶⁵, affidandosi alle Immagini che lo conducono a una comprensione simbolica. Si realizza, così, una vera e propria *pedagogia dell'immaginazione*, la quale "non è disciplinamento alla lettura allegorica dei testi, ma *ta'wil'* (ivi), il cui significato è quello di "ricondurre una cosa alla sua fonte, al suo archetipo, alla sua realtà vera" (Corbin, 1986, p. 18).

⁶³ Il simbolo viene considerato da Corbin come l'unico mezzo capace di dire ciò che non può essere espresso diversamente, e si presta a decifrazioni sempre nuove (cfr. Corbin, 2005).

⁶⁴ L'iconoclastia designa il movimento religioso contrario al culto delle immagini nel mondo bizantino tra VIII e IX secolo.

⁶⁵ Non esiste un unico Angelo per tutti, bensì una pluralità di intelligenze angeliche, che corrisponde alle differenti specificità di ogni anima (cfr. Corbin, 2005).

Nella visione immaginale io non vedo semplicemente, ma partecipo, intensamente e integralmente, ad una realtà, questa terza realtà posta tra il sensibile e l'intelligibile, che è quella che si origina a partire appunto da una disposizione ricettiva e passiva, paziente e devota, che accomuna il mistico, il poeta, l'artista e il sognatore (Mottana, 2010, p. 13).

Gli angeli di Klee

Klee ha dedicato alla figura dell'angelo un cospicuo numero di opere, dal 1913 al 1940. I suoi angeli prendono forma attraverso segni leggeri che rappresentano corpi incompiuti, accennati, buffi, malinconici, goffi e tragici; sembrano emergere dalla materia con leggerezza, ma custodire anche la gravità di un mistero, come i disegni dei bambini, cui somigliano per i tratti semplici e disarmanti.

Scrive Klee,

si deve ammettere che è più facile riconoscere le strutture originarie dell'espressione artistica nei musei etnografici o nei disegni dei bambini, piuttosto che nei musei di storia dell'arte; i condizionamenti pedagogici e culturali in genere opacizzano i risultati artistici dei bambini, incoraggiando l'imitazione dei modelli e il conformismo [...] (Klee, in Bedoni, Tosatti, 2000, p. 122).

Egli lavora disfacendo la realtà, ma non con l'arroganza di semplificarne la natura, bensì intuendo le potenzialità trasformative della materia. Nei suoi disegni riconosciamo l'impronta di un'espressività infantile e primitiva, che è frutto di una devozione alle cose costante e instancabile.

Se della mia pittura si ha a volte un'impressione di primitività, questo si spiega con la mia disciplina, che m'impone la riduzione a pochi registri: si tratta di parsimonia, d'una estrema pazienza professionale, del contrario quindi della vera primitività (Klee, in Bedoni, Tosatti, 2000, p. 125).

Un pensiero assimilabile a quello di Picasso a proposito della sua intensa ricerca, lunga tutta la vita, per tornare a disegnare come un bambino, per "spogliarsi quanto più possibile di quella capacità virtuosistica" (Spadoni, in Bedoni, Mazzotta,

Spadoni, 2013, p. 19), che ha fatto di lui l'artista quale è, ma che gli è necessario dismettere per "il recupero di uno stato aurorale della creatività" (ivi).

In Klee troviamo una "predisposizione dello sguardo a interiorizzarsi per dissociare da sé la conoscenza, in una specie di abbandono all'interrogazione erratica su ciò che manca al mondo" (Tosatti, in Bedoni, Tosatti, 2000, p. 123). Ci sembra che l'artista affidi a degli angeli *esitanti*⁶⁶ questo suo stesso sguardo: li vediamo attraversati da sentimenti, appaiono irrequieti, erranti, dotati di piccole ali, a volte chiuse, di piccoli piedi, quando non assenti; esprimono l'incapacità o la fatica del volo. Restano comunque creature mediane, attratte da una zona invisibile che sembrano percepire, legate alla dimensione terrena cui restano vicine. Secondo noi, le loro sembianze imprecise li fanno somigliare all'infante, a colui che ancora non parla, che ancora trattiene una visione panica del mondo, ancora in ricerca e in divenire; li rendono non dissimili da una figura umana imperfetta, esiliata, toccata da lampi di solitudine, malinconia, speranza, desiderio.



P. Klee, *Angelus Novus*, 1920

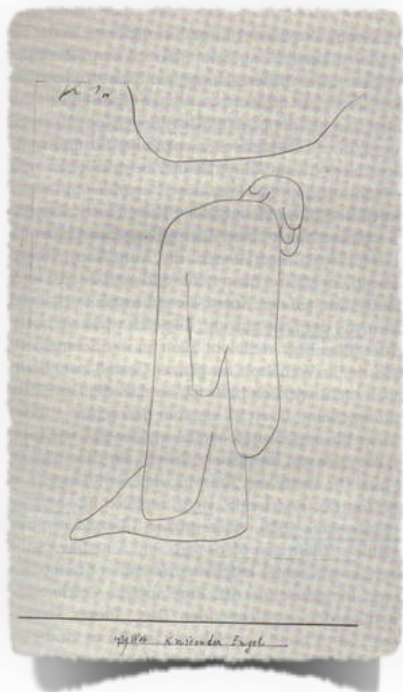
⁶⁶ "Il bello e il brutto, il letterale e il metaforico, il sano e il folle, il comico e il serio... perfino l'amore e l'odio, sono tutti temi che la scienza evita [...] come gli angeli, dobbiamo esitare a mettere piede in queste regioni, ma non per sempre" (Bateson G., Bateson M. C., 1989, p. 102).

Angelus Novus è forse l'angelo più conosciuto di Klee: Benjamin acquista l'acquarello nel 1921, e dà il suo nome alla nona delle *Tesi di filosofia della storia* (1962).

Ciò che vediamo è una figura con testa e orecchie grandi, qualche boccolo, a rievocare l'immagine tradizionale dell'angelo, piedi che sembrano artigli di uccello, ali rivolte verso l'alto; gli occhi spalancati guardano attorno, la bocca è socchiusa. Un angelo che non poggia su nulla, è sospeso, in attesa o forse in fuga, o magari semplicemente smarrito perché *nuovo*; a metà strada fra un animale e un bambino alle prime prove d'equilibrio.

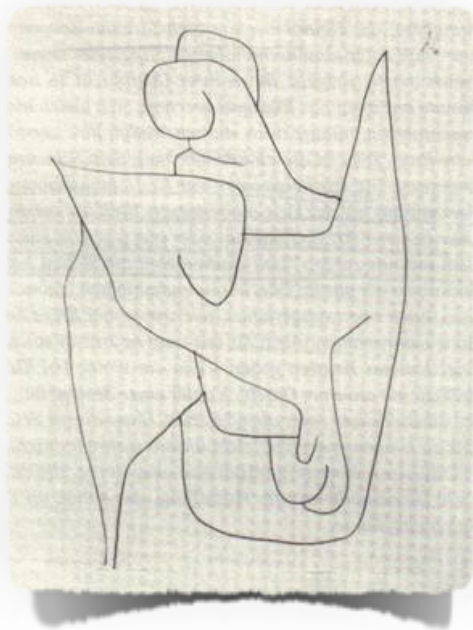
Questa la lettura di Benjamin:

C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta (Benjamin, 1962, pp. 76, 77).

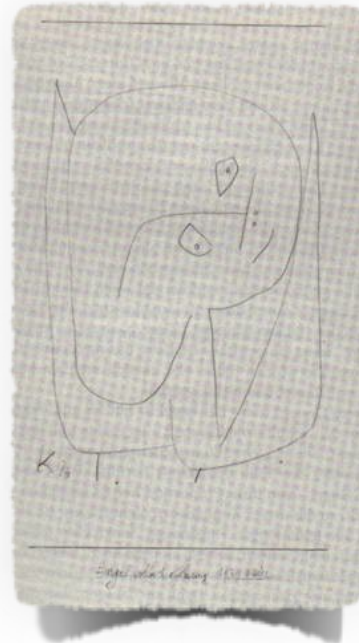


P. Klee, *Angelo in ginocchio*, 1939

L'*Angelo in ginocchio* è una figura umile, con le spalle ricurve, il capo chino, le ali abbandonate sui fianchi. Sembra muoversi lentamente, la sua postura ci fa sentire il peso di qualcosa che stanno sopportando le sue spalle. O forse è un angelo concentrato, in preghiera, rapito in una meditazione. Rispetto ad altri angeli realizzati da Klee, questo non presenta tratti giocosi o fanciulleschi.



P. Klee, *Approssimarsi a Lucifero*, 1939

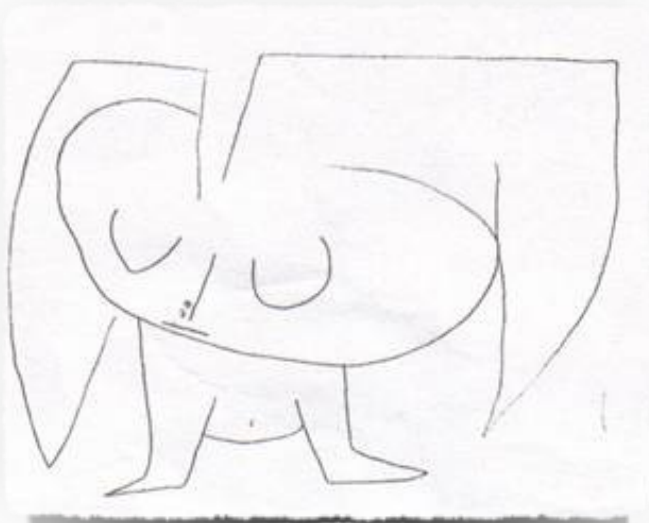


P. Klee, *Angelo pieno di speranza*, 1939

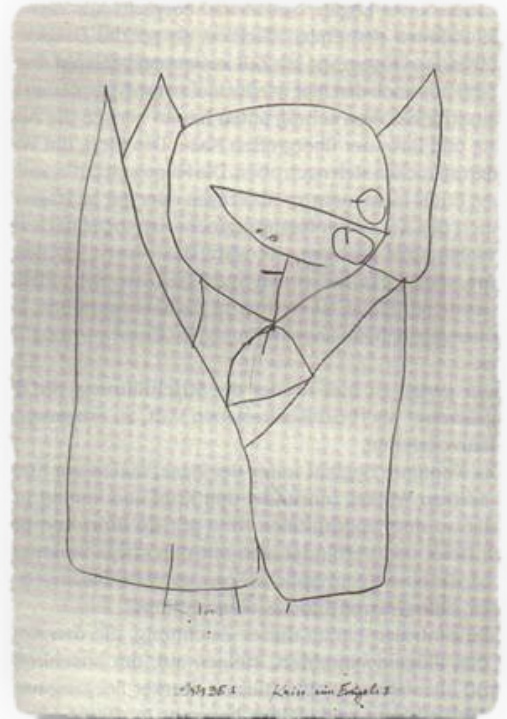
L'angelo *in prossimità di Lucifero* è senza sguardo, la testa appare rivolta all'indietro, verso il basso, forse contrariata, scontrosa. Anche in questa immagine non vediamo tracce d'infanzia, non piccoli piedi incerti, non ali aperte o cenni di movimento; piuttosto, un segno visibile di genitalità maschile e una postura immobile: una figura più adulta che infante, manchevole di quello slancio vitale racchiuso nel potenziale trasformativo⁶⁷.

L'*Angelo pieno di speranza* ha un volto grande, le ali protese verso l'alto, un accenno di piedi o piccole zampe. Lo sguardo pare rivolto al futuro, a un altrove possibile, ma è anche trasognato, invischiato tra pensieri e affetti segreti; esprime una tenerezza malinconica che lo umanizza; evoca, in particolare, la figura di un'adolescenza come soglia del non-ancora, permeata di desiderio: "nessuno è tanto vicino e in contatto con le questioni più cruciali dell'esistere, la morte, l'amore, la natura, dell'adolescente" (Mottana, 2010, p. 50).

⁶⁷ Cfr. Rapelli in <http://www.lettere.unimi.it/imago/RRKlee.htm>



P. Klee, *Più uccello che angelo*, 1939



P. Klee, *Crisi di un angelo*, 1939

La figura *Più uccello che angelo* appare con grandi ali forse spezzate. I piedi sono piantati a terra, gli occhi socchiusi guardano in giù: che sia caduto cercando di volare? Esprime delusione per un tentativo non riuscito. Porta su di sé una ferita che ne fa una creatura fragile, fallibile, non annunciatrice di un messaggio grandioso, ma portatrice di un segno d'umiltà.

Anche un angelo può perdersi. Nella *Crisi di un angelo*, le ali sembrano proteggergli il corpo, avvolgerlo come petali di tulipano o scudi appuntiti. Lo sguardo si rivolge all'indietro, non mostra malinconia, esprime dubbio e titubanza: la terra o il cielo, con gli uomini o con i propri simili, rimanere dentro o uscire, abitare una strada familiare o aprirsi verso l'inconoscibile?

L'Angelo nell'asilo infantile mostra una piccola mano da una parte, mentre dall'altra vediamo un'ala distesa lungo il fianco; c'è il cenno di un piede, mentre quello destro è assente o invisibile. Appare come un essere incompiuto o in trasformazione, metà bambino e metà angelo o uccello.

Il significato originario di 'asilo' è particolarmente evocativo: esso è un territorio d'immunità, uno spazio sacro in cui è vietata la cattura, è un ricovero, un rifugio;

scelto dagli uccelli, e destinato a bambini, anziani, matti per ricevere sorveglianza e protezione.

Accostamento irriverente, secondo noi affine per contrasto, è la vignetta dell'artista Ugo Guarino *Territorio riserva di caccia*, fra quelle da lui realizzate negli anni Settanta, durante i mesi di apertura delle porte dell'ospedale psichiatrico provinciale di Trieste⁶⁸.

Nella prima immagine vediamo la leggerezza di un angelo in potenza, timido, impaurito, forse anche fiducioso; in questa, figure terrorizzate salite su un ramo cercando 'asilo', protezione, e colpite dalla tragica ironia di un cacciatore-sanitario che le fa precipitare dall'albero, come fossero angeli caduti o uccelli abbattuti.



P. Klee, Angelo nell'asilo infantile, 1939



U. Guarino, *Territorio riserva di caccia*, 1979

⁶⁸ Ne mostriamo altre nel capitolo 2.5.



P. Klee, La roccia degli angeli, 1939

In questo disegno, ci sembra di vedere gli angeli impegnati in una danza vitale. Gli sguardi sono assenti oppure noi non li percepiamo perché siamo alle loro spalle, mentre essi ci precedono, e i loro occhi potrebbero essere attratti da un altrove. Questi angeli stanno riuscendo a volare, in un volo non solitario ma vicini gli uni agli altri, non distanziandosi troppo (ancora) dalla roccia. Li vediamo andare, attraversare uno spazio immateriale, e rimanere, a un tempo, nei pressi di una pietra terrestre. Figura intermedia, che è dunque compiuta, in quest'opera, conservando, però, la leggerezza necessaria per sapersi lasciare ancora cadere. Essa è sapienza dell'angelo, del fanciullo, dell'artista, del poeta, e anche del folle, o, come preferiamo chiamarlo, di colui che *soffre*, 'porta su di sé' un'esperienza di annerimento dell'anima. Lo sguardo - sghembo -, il corpo - indefinito -, l'andatura - incerta - degli angeli di Klee rappresentano il contrappunto dello sguardo esatto, del corpo stabile, dell'andatura tronfia nell'adulto occidentale contemporaneo, sedotto dal progresso, certamente non curante di *destare i morti e ricomporre l'infranto*.

Gli angeli di Rilke

Composte tra il 1912 e il 1922, le *Elegie duinesi* di Rilke 'si presentano' al poeta dopo un periodo di silenzio creativo, successivo alla pubblicazione dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge* (2010). Tale difficoltà lo porta a prendere in considerazione l'ipotesi di una psicoanalisi, idea subito scartata per il timore che il ritrovare un ordine potesse farlo disperare ancora di più (cfr. Fachinelli, 2012, pp. 83-92). Tant'è che rifiuta di rivolgersi a Freud, al quale il poeta viene presentato da Lou Andreas-Salomé, e non accetta nemmeno un percorso di analisi con colui che diventerà un noto psichiatra fenomenologico, von Gebattel, per il timore che "gli avrebbe ucciso gli angeli: gli angeli delle elegie, gli angeli dell'annunciazione" (Borgna, in Fiori, 2014).

Le *Elegie* mostrano la consapevolezza da parte dell'umano della propria fragilità e condizione transitoria. Esse costituiscono una risposta estetica al senso di smarrimento procurato dalla caducità dell'esistenza, ma non attraverso una negazione della percezione d'angoscia che pervade l'uomo e il poeta: la creazione artistica non rifugge l'esperienza del dolore, in qualche modo la celebra, non per esaltarla, ma per poterla guardare. La sofferenza, fra i versi delle *Elegie*, è propria anche della Natura, solitamente artefice della nostra salvezza o condanna, che qui chiede, invece, agli uomini di essere riconosciuta e protetta. All'arte e alla poesia, allora, il poeta e noi possiamo affidare il compito di accogliere e trasfigurare le forme della sofferenza umana, così come quelle di ogni cosa che abita la Terra. Forse necessitiamo di una "capacità di immedesimazione in cui noi, feriti, diventeremmo madre di creature ferite" (Fachinelli, 2012, p. 92), ma per questo occorrono immagini e parole poetiche con le quali imparare ad approssimarci all'altro.

Come fatto sin qui per le altre opere, proviamo a leggere alcuni versi dell'opera di Rilke, senza disfarne la complessità delle suggestioni e i nuclei di significato, ma lasciandoli respirare ed esprimersi all'interno del loro spazio, rimanendo, noi, sulla soglia di possibili interpretazioni, perché, come l'universo, le opere d'arte hanno bisogno di letture molteplici (cfr. Weil, 1982, p. 285). Continuiamo, così, a esercitare uno *sguardo sottile*, una sensibilità immaginativa che è ascolto e attenzione per l'alterità, mediati dalla percezione poetica delle cose: preconditione imprescindibile per la relazione (educativa).

Lou Salomé teneva le palpebre abbassate per favorire gli sguardi all'occhio: la vista richiede accortezza e orientamento, e quella particolare riduzione morbida dal cerchio all'ellissi che la trasforma in visione.

L'arco della palpebra contiene e struttura, custodisce e distanzia i materiali della realtà per l'esperienza e la memoria.

Talvolta gli sguardi sottili vedono l'invisibile, lo sentono, lo incorporano (Bedoni, Tosatti, 2000, p. 9).

Dalla *Prima Elegia*.

“Ma chi, se gridassi, mi udrebbe, dalle schiere
degli Angeli? e se anche un Angelo a un tratto
mi stringesse al suo cuore: la sua essenza più forte
mi farebbe morire. Perché il bello non è
che il tremendo al suo inizio, noi lo possiamo reggere
ancora,
lo ammiriamo anche tanto, perch'esso calmo, sdegnato
distruggerci. Degli Angeli ciascuno è tremendo” (Rilke, 1978, p. 3).

La bellezza non si mostra e non esprime solamente l'esperienza del *positivo*: alla nostra percezione sensoriale la vita rimanda di sé anche ciò che è temibile. La luce non è disgiunta dalle tenebre, non lo è la gioia dal dolore, e la veste doppia degli angeli di Rilke ce lo ricorda. Questi aspetti non costituiscono contraddizione, poiché l'uno necessita dell'altro in virtù del suo essergli complementare. E che le cose mutino, possano trasformarsi da quiete a distruzione, non ci impedisce di ammirarle.

“Getta dalle tue braccia il vuoto
agli spazi che respiriamo; forse gli uccelli
nell'aria più vasta, voleranno più intimi voli” (ivi).

Nei versi precedenti a questi⁶⁹, la voce del poeta si domanda a che cosa potremmo mai affidarci per trovare conforto e un significato per questa disperazione: non agli Angeli, non agli uomini, magari a cose o luoghi famigliari.

⁶⁹ Cfr. Rilke, 1978, vv. 9-23.

Forse solo agli amanti è concesso trovare sollievo, l'uno fra le braccia dell'altro. Oppure no, perché *si coprono soltanto la sorte a vicenda*.

Ecco, allora, l'esortazione a gettare il vuoto che abbiamo fra le nostre braccia, quel niente o quel poco che conteniamo, "agli spazi che respiriamo", ingeriamo, interiorizziamo, portiamo dentro al nostro corpo; così, forse, gli uccelli "voleranno più intimi voli". Che l'uomo offra ciò che ha - o che è -, la sua piccolezza, i limiti, la paura, nella vastità dell'aria dove altre creature potranno percepire, così, nel loro volo, una prossimità con *quella* offerta, una complicità rincuorante per l'umano non più solo.

"Ma noi, che abbiamo bisogno
di sì grandi misteri, - quante volte da lutto
sboccia un progresso beato -: *potremmo* mai essere,
noi, senza i morti?" (ivi, p. 7).

Nel poeta, e in chi nutra dentro di sé corrispondenze estetiche del mondo, l'esperienza di perdita, strappo, separazione, lutto, fiorisce nella forma della creazione artistica.

Dall'*Ottava Elegia*.

"La creatura, qualsiasi gli occhi suoi, vede
l'aperto. Soltanto gli occhi nostri son
come rigirati, posti tutt'intorno ad essa,
trappole ad accerchiare la sua libera uscita.
Quello che c'è di fuori, lo sappiamo soltanto
dal viso animale; perché noi, un tenero bambino
già lo si volge, lo si costringe a riguardare indietro e
vedere
figurazioni soltanto e non l'aperto ch'è sì profondo
nel volto delle bestie" (ivi, p. 49).

L'*Aperto* di Rilke non indica una dimensione spazio-tempo materiale, quanto probabilmente il luogo dell'immaginazione, 'âlam al-mithâl, nel quale la *fantastica* crea, gioca, trasforma il reale per restituirlo ancora più intensamente vivo, concreto e integrale. Solamente lo sguardo dell'animale, scrive il poeta, sa cogliere la libertà

dell'Aperto, perché non è in preda alla consapevolezza della morte. Anche il bambino avrebbe la medesima facoltà conoscitiva per percepire l'unità del tutto, ma un tale potere gli viene presto sottratto da un'educazione che gli insegna a "vedere figurazioni soltanto".

Dalla *Nona Elegia*

"Forse noi siamo *qui* per dire: casa
ponte, fontana, porta, brocca, albero da frutti, finestra,
al più: colonna, torre... Ma per *dire*, comprendilo bene
oh, per dirle le cose *così*, che a quel modo, esse stesse,
nell'intimo,
mai intendevano d'essere" (ivi, p. 57).

La facoltà immaginativa consente - e siamo qui per questo, sembra ricordare il poeta - di intuire quella parte invisibile delle cose che fa di esse più della loro funzionalità. Il "dire" di questi versi non si riferisce al semplice 'nominare': veniamo esortati ad adempiere un compito di riconoscenza nei confronti del mondo sensibile, per sottrarre la realtà alla caducità cui è soggetta.

"*Qui* è il tempo del *dicibile*, *qui* la sua patria.
Parla e confessa. Sempre più
vengon meno le cose, quelle da viverci, perché
ciò che le butta per sostituirle è un fare alla cieca" (ivi, p. 57).

[...]

Tra i magli resiste
il nostro cuore, come resiste
la lingua tra i denti
che resta tuttavia, tutto malgrado, per lodare" (ivi).

Qui e ora ciò che è effimero chiede di essere trattenuto e trasfigurato. Se viene a mancare un legame affettivo con le cose, esse deperiscono ancora più facilmente. Ma il "nostro cuore" e la voce resistono, rimangono per sentire e celebrare la fragilità dell'esistenza.

“E queste cose che vivon di
morire,
lo sanno che tu le celebri; passano
ma ci credono capaci di salvarle, noi che passiamo più
di tutto.
Vogliono essere trasmutate, entro il nostro invisibile
cuore
In - oh Infinito - in noi! Qualsia quel che siamo alla
fine” (ivi, p. 59).

Le cose e la natura ci credono capaci di salvarle, proprio noi, che “passiamo più di tutto”. Perché la sensibilità creatrice, che è del poeta, ma è anche di ciascun uomo, può cantare ciò che è vivo e caduco, e così trasformarlo.

Dalla *Decima Elegia*.

“ Che il mio volto bagnato di lacrime
brilli, e il pianto che non si vede
fiorisca” (ivi, p. 61).

Questi sono versi di speranza e di esortazione rivolti agli angeli, perché le lacrime non esprimano soltanto dolore, ma la loro stessa consistenza umida faccia rilucere la pelle del poeta, dell'uomo. Un invito a che la sofferenza - esperienza a volte muta, che sa attraversare l'anima silenziosamente senza che alcuno da fuori se ne accorga - possa trasformarsi in opportunità feconda, dentro a una risposta estetica.

“Noi, che sprechiamo i dolori.
Come li affrettiamo mentre essi tristi, durano,
a vedere se finiscono, forse. E sono invece
la fronda del nostro inverno, il nostro sempreverde cupo
uno dei tempi dell'anno segreto, ma non solo
tempo, - son luogo, sede, campo, suolo, dimora” (ivi, p. 61).

“Noi”, che dissipiamo la sofferenza e sprechiamo i momenti di dolore, non vediamo quanto queste esperienze di *nigredo* siano discese necessarie con le quali potremmo ritrovare il senso del limite, trasformare il nostro sguardo, per provare a

volgerlo verso quell'*Aperto*, almeno percepirne la bellezza. Il poeta esprime in questi versi il rimpianto per avere sprecato il tempo fecondo del dolore, rimanendo soltanto in attesa della sua fine, invece di 'significarlo', attraversandolo e accogliendolo.

Poiché i dolori sono "il nostro sempreverde", una compagnia costante e inevitabile, ma anche *uno*, uno soltanto, fra i tempi e gli spazi della nostra esistenza. Qui, forse, il poeta - e noi con lui - intuisce la vastità dell'*Aperto*.

"E noi che pensiamo la felicità
come *un'ascesa*, ne avremmo l'emozione
quasi sconcertante
di quando cosa ch'è felice, *cade*" (ivi, p. 69).

Sono gli ultimi versi delle *Elegie*, del dialogo intimo e cosmico di Rilke con gli angeli della creazione artistica. A questa immagine non possiamo che corrispondere con un'altra immagine simbolica: "la pioggia che cade su terra scura a primavera" (ivi). Ecco, "pensiamo la felicità" come acqua che scende per bagnare della terra nera in un tempo di rinascita.

2.5 Sul cancello *Scacco matto!*

"All work and no play
makes Jack a dull boy".
S. Kubrick, in *The Shining*

"Quando parliamo di salute mentale,
non pensiate di parlare di psichiatria, per favore".
Peppe Dell'Acqua⁷⁰

"Stanno giocando a un gioco. Stanno giocando
a non giocare a un gioco.
Se mostro loro che li vedo giocare,
infrangerò le regole e mi puniranno.
Devo giocare al loro gioco,
di non vedere che vedo il gioco".
R. Laing, *Nodi*



G. Gaber, *Dall'altra parte del cancello*, in *Far finta di essere sani*, 1973-1974

"Ho visto un uomo matto
è impressionante come possa fare effetto
un uomo solo, dimenticato, abbandonato

⁷⁰ Estratto dell'intervento di Peppe Dell'Acqua, in occasione della Giornata di Studio "L'esperienza di cura educativa in salute mentale", che si è tenuta il 2 aprile 2014, presso l'Università di Milano Bicocca, sotto la responsabilità scientifica di Cristina Palmieri.

dietro le sbarre sempre chiuse di un cancello.

Noi fuori dal cancello
noi che siamo normali, noi possiamo far tutto
noi che abbiamo la fortuna di esser sani
noi ragioniamo senza perdere la calma
col controllo di noi stessi, senza orribili visioni.

Noi siamo sani, noi siamo sani
noi siamo fuori dai problemi della psiche
sempre in pace col cervello e con i nostri sentimenti
così normali, i nostri gesti equilibrati
non danneggiano nessuno, sempre lucidi e coscienti.

Noi siamo sani, noi siamo sani, noi siamo normali
noi che sappiamo di contare sul cervello
siamo sicuri, siamo forti, siamo interi
e noi dall'altra parte del cancello.

Un uomo, lo sguardo fisso
un uomo solo alla ricerca di se stesso
un uomo a pezzi, così impaurito, così bloccato
dietro le sbarre sempre chiuse di un cancello.

Noi fuori dal cancello
noi che siamo normali, noi possiamo far tutto
noi che abbiamo la fortuna di esser sani
possiamo avere un buon lavoro, una famiglia
sempre unita, un'esistenza piena di rapporti umani.

Noi siamo sani, noi siamo sani, noi siamo normali
noi che abbiamo gli strumenti per poterci realizzare
con un titolo di studio
si può viaggiare, si può avere il passaporto, la patente
il porto d'armi e la domenica allo stadio.

Noi siamo sani, noi siamo sani, noi siamo normali
noi che sappiamo di contare sul cervello
noi prepariamo i nostri figli per domani
e noi da quale parte del cancello
da quale parte del cancello.

Siamo proprio normali, noi possiamo far tutto
noi che abbiamo la fortuna di esser sani
noi ragioniamo senza perdere la calma
col controllo di noi stessi senza orribili visioni.

Noi siamo sani, sì, noi siamo sani
noi siamo fuori dai problemi della psiche
sempre in pace col cervello e con i nostri sentimenti
così normali, i nostri gesti equilibrati
non danneggiano nessuno, sempre lucidi e coscienti.

Noi siamo sani, noi siamo sani, noi siamo normali
noi che sappiamo di contare sul cervello
noi prepariamo i nostri figli per domani
e noi da quale parte del cancello
da quale parte del cancello.

Siamo proprio normali, noi possiamo far tutto
noi che abbiamo la fortuna di esser sani
possiamo avere un buon lavoro, una famiglia
sempre unita, un'esistenza piena di rapporti umani.

Noi siamo sani, noi siamo sani,
noi siamo sani, noi siamo sani,
noi siamo sani..."

G. Gaber, S. Luporini, *Dall'altra parte del cancello*

Nella stagione teatrale 1973-1974, Giorgio Gaber va in scena con lo spettacolo *Far finta di essere sani*, titolo dell'omonimo album realizzato con Sandro Luporini, del quale fa parte il brano *Dall'altra parte del cancello*⁷¹.

La scena è buia, luccica solo la struttura ortogonale di ferro che circonda Gaber. Un colpo secco, la luce si accende sorprendendo un uomo spaventato da una visione inaspettata.

Si guarda attorno circospetto, trova a tastoni una sbarra cui appoggiarsi mentre racconta ciò che ha visto: "un uomo matto", qualcuno per cui sembra provare pena, compassione, ma di cui forse teme anche la presenza. Si rassicura pensando a "noi che siamo normali", che non perdiamo la calma e non siamo soggetti a "orribili visioni". Mani in tasca, sguardo compiaciuto, perché noi siamo "dall'altra parte del cancello".

Il ritmo dolente di un pianoforte segna i passaggi dall'uomo sicuro della propria sanità mentale a quello sempre più agitato e alla ricerca della solidità di *sbarre* cui appoggiarsi, per non soccombere al peso dell'incertezza. L'interpretazione si fa concitata, nervosa, scomposta: famiglia, lavoro, patente, titolo di studio, passaporto, porto d'armi, domenica allo stadio, gesti e sentimenti equilibrati. Nell'uomo 'normale' s'insidia uno stato d'ansia pressante che solleva il dubbio: "noi, da quale parte del cancello?"

Si sente un boato improvviso. Goal!

E due infermieri lo portano di peso fuori scena.

Quarant'anni dopo, un gruppo di musicisti sardi realizza una nuova versione della canzone. I Nasodoble⁷² interpretano il brano rileggendolo con altrettanta ironia e tessendo in un video clip una storia incentrata sulla relazione fra due personaggi più un terzo non visibile sulla scena.

Un uomo seduto alla scrivania gioca a scacchi, ma non ha un avversario di fronte, sembra giocare con qualcuno dall'altra parte del telefono. Annuncia a voce alta le sue mosse e annota su un'agenda la caduta dei propri pezzi. Qualcuno bussa alla porta, su cui è visibile la targhetta "Psicanalogo".

Lo "psicanalogo" posa la cornetta sulla scrivania senza riagganciare, fa accomodare un uomo più giovane, che si toglie soprabito e cappello. Il dottore avvia il dialogo, "Allora, come andiamo?".

⁷¹ Visibile su <http://www.youtube.com/watch?v=n6mosmNZr24>

⁷² Questa versione del brano è del 2004 e fa parte dell'album *Pericolosi*. Il video è visibile sul sito del gruppo <http://www.nasodoble.com/video.htm>

L'altro, evidentemente nel ruolo di paziente, sembra avere lo sguardo atterrito da qualche strana visione. Soppesando ogni parola, prova a descrivere l'allucinazione che l'ha turbato.

"Ho visto un uomo matto
è impressionante quanto possa fare effetto
un uomo solo, così impaurito, così bloccato,
dietro le sbarre sempre chiuse di un cancello".

La battuta passa allo "psicanalogo". Risponde ammiccando, con l'espressione di chi voglia convincere l'altro per rassicurare se stesso.

"Noi fuori dal cancello
noi che siamo normali, che possiamo far tutto
noi che abbiamo la fortuna di esser sani
noi lacrimiamo senza perdere la calma
col controllo di noi stessi senza orribili visioni
noi siamo sani, noi siamo sani"

Il "paziente" prende un mazzo di carte, che gli indica lo "psicanalogo", e incede.

"Noi siamo sani, noi siamo sani
noi siamo fuori dai problemi della psiche
sempre in pace col cervello e con i nostri sentimenti
così normali, i nostri gesti equilibrati
non danneggiano nessuno, sempre lucidi e coscienti.

Noi siamo sani, noi siamo sani
noi siamo normali
noi che sappiamo di contare sul cervello
siamo sicuri, siamo forti, siamo interi
E noi da quale parte del cancello"

Il giovane gioca la prima mossa. Gira la carta.

È l'immagine di se stesso, in una foto scattata da un bambino, frapposto tra lui, accasciato sul divano, e il televisore acceso.

“Un uomo, lo sguardo fisso
un uomo solo sempre in cerca di se stesso
un uomo a pezzi, così impaurito, così bloccato
dietro le sbarre sempre chiuse di un cancello”

“Un uomo” sul divano, apatico, con lo sguardo fisso, pesca pastiglie colorate da un sacchetto, come fossero popcorn.

La partita con lo “psicanalogo” prosegue, il giovane a sua insaputa scopre le carte della propria vita.

Lo vediamo festeggiare il compleanno del figlio con amici, torta, pastiglie colorate.

“Noi fuori dal cancello
Noi che siamo normali che possiamo fra tutto
Noi che abbiamo la fortuna di esser sani
Possiamo avere un buon lavoro, una famiglia
sempre unita e un’esistenza piena di rapporti umani”

Riceve dalla commissione di laurea una ricetta medica al posto del diploma.

“Noi siamo sani, noi siamo sani,
noi che abbiamo tutti gli strumenti per poterci realizzare
con un titolo di studio”

Mostra una ricetta medica per acquistare una pistola.

“Si può viaggiare, si può avere il passaporto, la patente
il porto d'armi e la domenica allo stadio”
[...]

Scarta un uovo di cioccolato insieme alla famiglia. La sorpresa è un mucchio di pastiglie colorate.

“Noi che sappiamo di contare sul cervello
noi prepariamo i nostri figli per domani”

[...]

Al supermercato paga con pastiglie. Il punto di vista è ancora quello del bambino, che gli scatta un'altra foto, questa volta dal carrello della spesa.

"Noi ragioniamo senza perdere la calma
col controllo di noi stessi senza orribili visioni"

[...]

Farcisce il panino della colazione per il figlio con pastiglie colorate.

"Così normali, i nostri gesti equilibrati
non danneggiano nessuno, sempre lucidi e coscienti

[...]

E noi da quale parte del cancello
da quale parte del cancello"

[...]

Nel giorno delle sue nozze vengono lanciate pastiglie fuori dalla chiesa, al posto dei confetti.

"Noi che abbiamo la fortuna di esser sani
possiamo avere un buon lavoro, una famiglia
sempre unita, un'esistenza piena di rapporti umani"

Nervosamente scorrono le immagini della sua esistenza, convulsamente accompagnate da un ritmo incalzante.

La voce *impazzisce*.

"Noi siamo sani, noi siamo sani,
noi siamo sani, noi siamo sani,
noi siamo sani"

L'uomo impugna la pistola e se la porta alla tempia.
Silenzio e buio.

Il tempo della seduta 'psicanalogica' sembra terminato. Ma è il dottore ad alzarsi, indossare soprabito, cappello e uscire, mentre il paziente lo congeda e prende posto alla scrivania, davanti alla scacchiera. La voce al telefono è ancora in attesa, l'uomo si accorge di una conversazione rimasta in sospeso. Accosta la cornetta all'orecchio sollecitando una risposta.

Sentiamo: "È matto!".

La pedina si rovescia. Il re cade. Lo psicanalogo si ferma sulle scale per annotare sull'agenda la caduta del re. Fine della partita.

Chi sta giocando le proprie mosse dall'altra parte dell'apparecchio telefonico?

A quale figura allude il Re e che cosa rappresenta la sua caduta in questa partita? Lo psicanalogo e l'uomo più giovane sono coinvolti in una relazione asimmetrica o, in fondo, sono entrambi pedine, loro malgrado, sulla scacchiera?

Per giocare dovrebbe essere necessario scegliere di farlo, conoscere e condividere le regole.

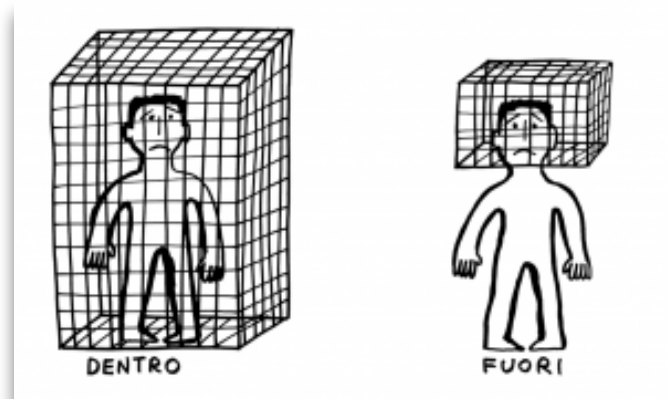
Nelle carte, l'uomo più giovane si accorge con terrore di star giocando la partita della propria vita, ma con carte che non pensava di avere. In lui monta l'angoscia a ogni carta buttata sul tavolo da gioco: la sfida gli rivela un retroscena inquietante nascosto tra le figure del mazzo. Eppure l'*alea*, il caso (le carte capitate in sorte) non implica il sottrarsi alla responsabilità e all'opportunità di scegliere il ruolo da interpretare, di sperimentarsi nel provocare l'avversario, di abbracciare la paura e l'eccitazione quando l'elastico sotto ai piedi oscilla⁷³.

All'interno dei nostri percorsi formativi, i due filmati costituiscono una tra le possibili suggestioni per aprire gli incontri. In entrambi viene rappresentato un potere coercitivo: nel video di Gaber si concretizza con l'istituzione manicomiale, mentre in quello dei Nasodoble si traduce nel controllo farmacologico. Il testo costituisce l'occasione di avviare una riflessione per suggestioni, che non si conclude mai con letture univoche dei possibili significati, su chi siano le persone soggette a queste forme di potere e su quale sia il confine tra le cosiddette normalità e follia.

⁷³ Gli studi antropologici indicano una classificazione dei giochi, nella quale possiamo riconoscere la competizione (*agon*), sfida fra avversari, individuale o di squadra; la sorte (*alea*), sfida contro il destino; il simulacro (*mimicry*), caratteristico dei giochi di travestimento e rappresentazione in cui spesso viene messa in scena una tensione drammatica; la vertigine (*ilinx*), in cui si sperimenta la sfida con la forza di gravità. Sono caratteristiche contrassegnate dalla tensione tra l'esuberanza vitale e sregolata della *paidia* e la struttura normativa e regolata del *ludus* (Caillois, 2000 e ripreso in Antonacci, 2012a).

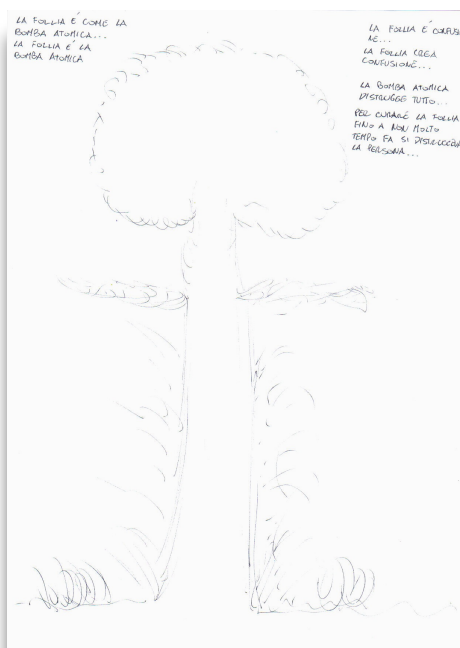
Una delle domande suscitate dall'interpretazione di Gaber è se i matti fossero coloro che venivano rinchiusi, o chi viveva fuori dal cancello del manicomio ma chiuso dentro i confini di un fittizio 'paese della cuccagna'.

Oppure matta era la pratica di rinchiodere dentro a un sistema di regole, né condivise né esplicitate, delle persone cui veniva tolto il diritto di scegliere se farne parte?



U. Guarino, *Dentro fuori*, 1979

In uno dei disegni realizzati nei laboratori, la follia è stata rappresentata come la bomba atomica che genera confusione e distrugge tutto, ma lo stesso potere distruttivo (dunque, folle) è attribuito alla modalità stessa con cui veniva 'curata' la follia.

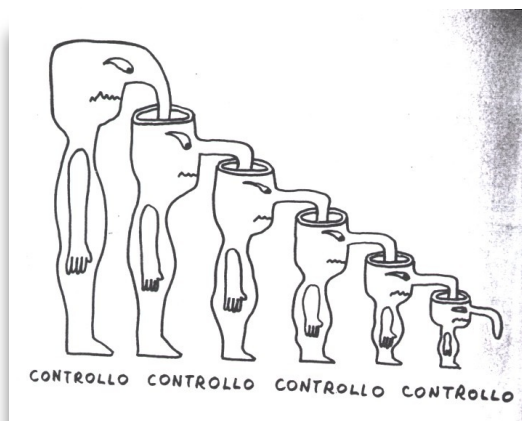


Disegno 9

“La follia è come la bomba atomica... La follia è la bomba atomica.

La follia è confusione... La follia crea confusione... La bomba atomica distrugge tutto... Per curare la follia fino a non molto tempo fa si distruggeva la persona” (cfr. Disegno 9).

Nella versione dei Nasodoble, invece, il trattamento della reclusione è associato a quello dell'attuale somministrazione su larga scala degli psicofarmaci⁷⁴ e del loro consumo massiccio, da parte di una società rappresentata nel video da un uomo mosso dalle aspettative di un'invisibile "sorveglianza gerarchizzata" (Foucault, 2014).



U. Guarino, *Controllo*, 1979



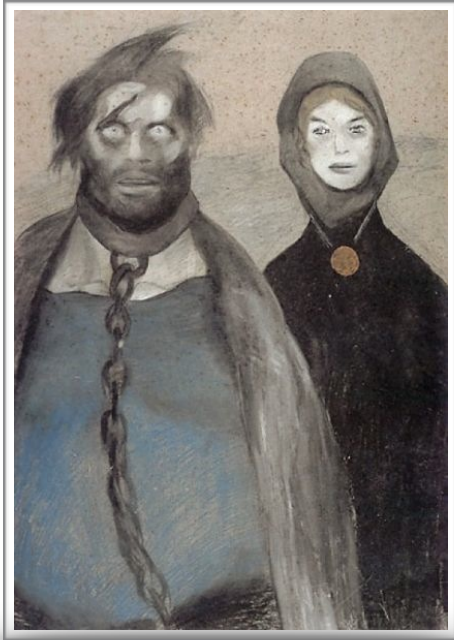
U. Guarino, *Custodia e cura*, 1979

Senza la pretesa di oggettivare dati, perché gli obiettivi e la metodologia scelti per questa ricerca non perseguono questa strada, riteniamo fondamentale che il conduttore degli incontri formativi eserciti uno sguardo e un ascolto ricettivi, e critici, nei confronti di ogni momento del percorso, a partire dalla lettura dell'immaginario più diffuso.

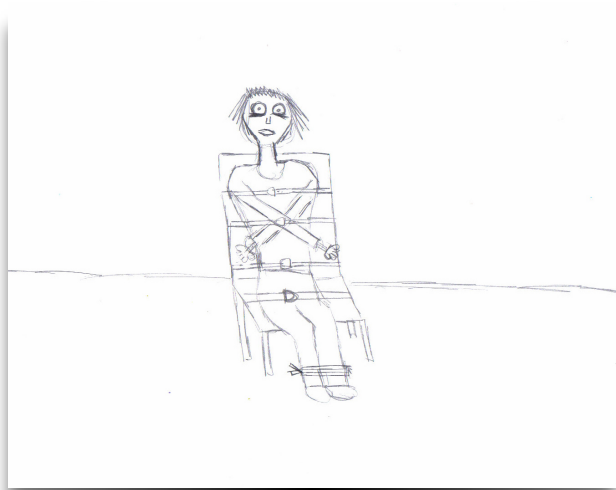
All'interno di ciascuna esperienza di laboratorio sul nucleo simbolico della sofferenza psichica, abbiamo avuto modo di riscontrare sia l'eterogeneità delle sue rappresentazioni, che ne mostrano tutta la complessità, sia la ricorrenza di alcuni elementi. La pratica manicomiale influenza ancora significativamente l'immaginario comune, inducendo spesso a identificare i disturbi psichici con la figura istituzionalizzata del 'folle'⁷⁵.

⁷⁴ Nell'ultima edizione del DSM anche la sofferenza causata da un lutto, dalla perdita di un affetto importante, di una relazione significativa, è diventata segno patologico: se si indugia 'più del dovuto' nel dolore, esso si rivela condizione da curare con gli psicofarmaci.

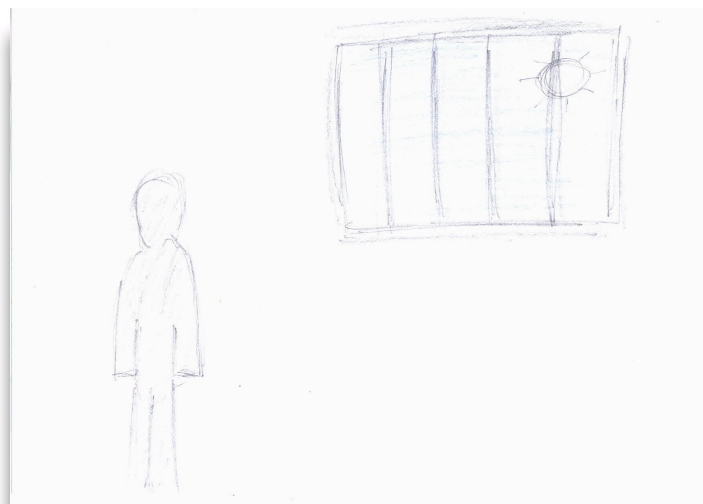
⁷⁵ Le immagini di reclusione e costrizione sono fra le più ricorrenti nelle rappresentazioni della follia raccolte nei laboratori. Così come l'immagine di 'soglia, confine, passaggio'. Si veda cap. 1.3.



L. Viani, *Il folle*, 1907-09 ca.



Disegno 10



Disegno 11

Psicanalogie⁷⁶

L'immagine della follia nella storia del cosiddetto Occidente ha cambiato spesso volto e nome, ma conservando in ogni passaggio l'eco figurativa dei periodi precedenti, così che il nostro attuale immaginario comune appare stratificato, come mostrano anche i disegni realizzati durante i laboratori, e si rivela assai più evocativo e complesso rispetto alla nosografia moderna illustrata dal *Manuale statistico e diagnostico dei disturbi mentali*⁷⁷.

Proviamo a percorrere per suggestioni e analogie alcune fra le principali rappresentazioni che hanno dato o sottratto voce alle sofferenze psichiche nel corso dei secoli⁷⁸, non guardando alla storia e al succedersi degli eventi, ma provando a cogliere alcune immagini e temi che travalicano specifici tempi e luoghi.

Pazzia, furia, vesania, malinconia, mania, schizofrenia, delirio, allucinazione, possessione, demenza, cretinismo. Quanti nomi ha la follia? E quanti gli aggettivi: matto, sciocco, stupido, lunatico, idiota, imbecille, ebete. Altrettanti modi di dire: è fuori di sé, ha picchiato la testa, è svitato, è suonato, dà fuori di matto, la follia non sai mai come prenderla e la lingua lo testimonia. [...] In questo variare linguistico varia anche la follia, che è un po' mancanza di senno, un po' il suo opposto, un po' eccesso di gioia, un po' tristezza. Insomma: verità e menzogna, intelligenza e astrusità (Barbetta, 2014, pp.21, 22).

Una delle figure più frequenti con cui viene espressa la follia nelle esperienze laboratoriali è quella di Dioniso, il dio dell'eccesso, dell'ebbrezza, che seduce le baccanti, incanta le donne muovendole a uscire dalle case, dal ruolo loro attribuito; è il richiamo dissennato della musica, della danza, è il caos primordiale, selvaggio e

⁷⁶ Abbiamo rivisitato il neologismo "psicanalogo" usato dai Nasodoble nel video *Dall'altra parte del cancello*, per indicare le analogie rintracciabili nei trattamenti riservati alle inquietudini della psiche nel corso del tempo.

⁷⁷ Cfr. cap. 2.2.

⁷⁸ Mirabilmente esplorata e descritta da Foucault (2014), della *storia della follia* qui accenniamo solo alcuni fra i passaggi principali, al fine di rilevare la dinamicità delle forme dell'immaginario, affatto stabili, ma ricorsive; inoltre, per intuire la reciprocità d'influenza fra percezione della follia da parte della società e tecniche di controllo esercitate sui soggetti 'devianti'.

Tra le ricerche che muovono dall'articolata trattazione di Foucault, per riprendere il discorso sul rapporto tra scienze umane e follia, si vedano anche le lezioni di Massa in Barone, Orsenigo, Palmieri, 2002; Orsenigo, 2006.

vitale. La possessione da parte di Dioniso fa nascere capacità divinatorie, poiché induce uno stato d'estasi che porta fuori di sé, verso un altrove sacro e profano a un tempo. Per le civiltà antiche, il folle comunica con gli dei o loro parlano attraverso di lui; la follia viene temuta, ma anche laddove la si allontani dalla città, al folle viene riconosciuto un legame con il sacro, e per questo si celebrano riti, si recitano preghiere, per alleviare i sintomi di chi è posseduto e per provare a decodificare il messaggio divino di colui che ne è portatore.

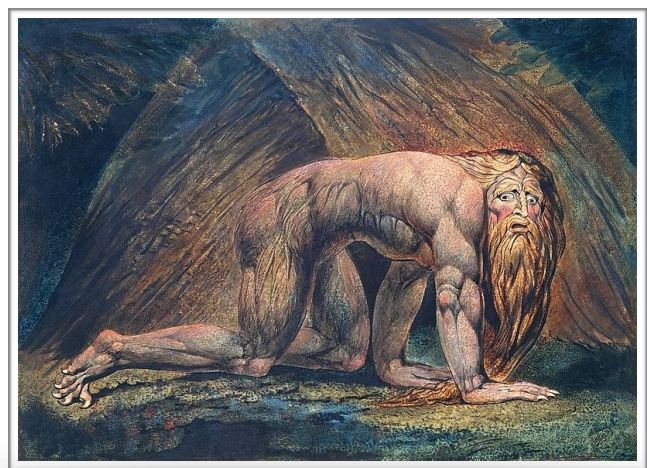
Fra il 400 e il 300 a.C., la dottrina delle corrispondenze⁷⁹ di Ippocrate riconduce, invece, la follia a un'errata circolazione degli umori all'interno del corpo umano, introducendo così la concezione della follia come malattia. Ma la teoria di un'origine biologica non attecchisce nel popolo, per il quale la follia, come ogni aspetto inspiegabile della vita, rimane un fenomeno magico.

Nel Medioevo, la relazione fra sacro e follia assume il carattere di una possessione demoniaca, è vista come punizione divina, perciò colui che ne è colpito deve compiere un cammino di purificazione.

Il dipinto del 1410 dell'artista tedesco Regensburg mostra la punizione subita dal re Nabucodonosor per aver occupato Gerusalemme e distrutto il tempio di Salomone. L'opera di Blake fa rivivere questa immagine dopo tre secoli. "Egli fu cacciato dal consorzio umano, mangiò l'erba come i buoi e il suo corpo fu bagnato dalla rugiada del cielo: il pelo gli crebbe come le penne alle aquile e le unghie come agli uccelli" (Daniele, 4,30).



R. Regensburg, *Nabucodonosor*, 1410



W. Blake, *Nabucodonosor*, 1795

⁷⁹ Cfr. cap. 3.1.

Il folle deve trascorrere un periodo di tempo in una zona liminale, dove affronta prove ed è sottoposto a pratiche rituali, talvolta così cruente da condurlo alla morte.

I folli sono il capro espiatorio delle carestie e delle epidemie, perché il loro corpo è considerato insozzato dal demonio, portatore, dunque, di contagio e possibile distruzione. La follia è pericolo da contenere. Viene inclusa nell'elenco delle dicotomie in cui si inscrivono i vizi capitali in contrapposizione alle rispettive virtù: la follia è il doppio, il negativo, della prudenza (cfr. Dell'Acqua, 2010, pp. 272, 273), il folle non distingue il bene dal male, perché li frequenta entrambi.

All'interno di un tale scenario culturale, che non appartiene esclusivamente a un periodo storico, accade qualcosa di simile a molte donne considerate 'streghe', delle quali si temono le presunte capacità vaticinanti e le bizzarrie di comportamenti portatori di disordine. Vengono individuate, inquisite, allontanate dalla società, quando non condannate alle fiamme: il 1793 ha visto consumarsi in Polonia l'ultimo rogo per stregoneria (cfr. *ivi*).

L'arte condiziona il sentire comune con le proprie creazioni o è capace di percepire lo spirito del tempo da riuscire a tradurlo in immagine?

In ognuna delle tre rappresentazioni che seguono è rintracciabile la visione della follia nella donna relativa all'epoca in cui l'opera è stata realizzata, ma è a sua volta evocativa di un determinato clima culturale prevalente.

Seguendo la proposta di lettura dell'immaginario di Durand (2009), possiamo riconoscere in *Greta la pazza* uno scenario *notturno* e *diurno* insieme (*ivi*), confusivo, misterioso, ricco di simboli e allusioni



L. Viani, *La vergine pazza*, 1924



P. Bruegel, *Greta la pazza*, 1561

alchemiche, attorno e addosso a una figura femminile

che impugna una

lancia. Un bagaglio esoterico di cui è spogliata completamente questa *Vergine pazza* novecentesca, che ha il corpo simile a ramo sul punto di spezzarsi, con pantofole ai piedi.

Non porta segni di un'azione eroica da compiere, non possiede amuleti con cui proteggersi, se ne sta seduta

a fissare chi la osserva dal bordo di una panca

appoggiata sul nulla, illuminata nel volto e sulle mani da una luce giallastra. Non scorgiamo alcun simbolo riferibile a un immaginario *notturno*.

La follia di Kate mostra una donna appoggiata forse su uno scoglio, e dietro di lei vediamo un cielo quasi per metà oscurato. Anche le sue mani sono in aria, in una posizione simile a quelle della donna di Viani, però qui c'è la presenza di elementi naturali e vivi, come il vento, che può farsi tempesta e muove l'abito, che corrisponde alle forme di un corpo rigoglioso. Questa rappresentazione sembra anticipare di mezzo secolo la figura di Kate in *Cime tempestose* di Emily Brontë, scritto nel 1847, ma ambientato tra 1757 e il 1802: Kate impazzisce e muore di un amore selvatico e febbrile. E torna ogni notte a bussare alla finestra del suo *crudele padrone*, Heathcliff.



J. H. Füssli, *La follia di Kate*, 1806

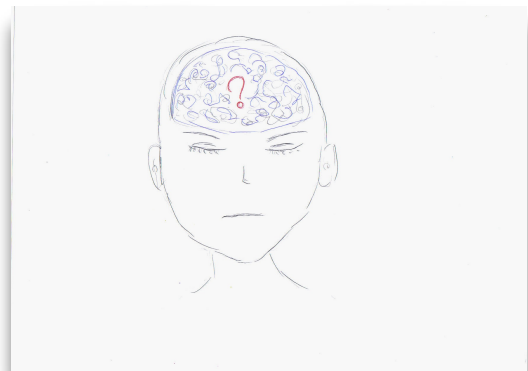
Nel 1959 Ernesto De Martino integra saperi provenienti da differenti discipline, etnologia, antropologia culturale, psicologia, medicina, psichiatria, mitologia, storia delle religioni, estetica, etnomusicologia, zoologia, per esplorare e raccontare la tradizione del *Tarantismo*, un fenomeno considerato evento isterico convulsivo, che riguardava soprattutto giovani donne nubili all'inizio di ogni periodo estivo, morse, si pensava, da una specie velenosa di ragno, la *taranta*, animale in realtà non riconosciuto dalla zoologia.

Il suo testo *La Terra del Rimorso* (1961) è frutto di ricerche sul campo compiute nel Salento per studiare da un punto di vista storico e religioso la ricchezza culturale, magica e simbolica, di un fenomeno che altrimenti sarebbe rimasto relegato alla concezione riduttiva di accidente psicopatologico o di credenza popolare. La persona sofferente veniva curata attraverso rituali coreutici che vedevano coinvolta l'intera collettività; potevano durare anche alcuni giorni, nei quali danze accompagnate da tamburelli avrebbero dovuto guarire la *pizzicata*.

Nella cultura umanistico-rinascimentale, la follia continua a conservare un potere oscuro e le vengono attribuite facoltà di accesso a verità precluse all'uomo comune. Assume un ruolo sociale come evidenza della contraddizione, di quel doppio inspiegabile della ragione, perciò portatrice di un potere conoscitivo.

È nello spazio della pura visione che la follia dispiega i suoi poteri. Fantasmi e minacce, pure apparenze del sogno e destino segreto del mondo: la follia detiene in questo caso una forza primitiva di rivelazione: rivelazione che l'onirico è reale, che la sottile superficie dell'illusione si apre su una profondità innegabile, e che il momentaneo brillio dell'immagine lascia il mondo in preda a simboli inquieti che si eternano nelle sue notti [...] (Foucault, 2014, p. 91).

Il Disegno 12 è rappresentativo di un'altra tra le immagini ricorrenti durante la prima fase dei laboratori, in cui esploriamo l'immaginario della 'follia': alla sofferenza psichica viene spesso ancora attribuita o una causa organica, rintracciabile nel cervello, o un'origine che risiede esclusivamente nei meccanismi mentali. Questo dato ha concorso in gran parte nella scelta dell'espressione 'sofferenza psichica', che preferiamo rispetto ad altre, per riportare lo sguardo sulla psiche, l'anima, crocevia tra corpo e mente, che entrambi tocca e da ambedue è coinvolta nell'esperienza di patimento.



Disegno 12



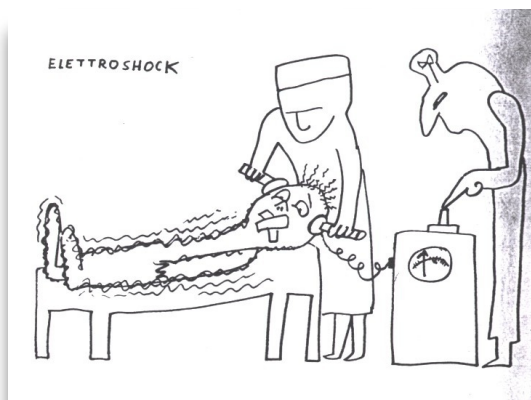
H. Bosch, *La cura della follia*, 1494



U. Guarino, *Lobotomia*, 1979

Il ritratto satirico di Bosch *La cura della follia* del 1494 suggerisce quanto le presunte certezze mediche, così come lo scetticismo verso le presunte certezze mediche, abbiano sempre accompagnato non soltanto la storia della follia, ma quella dell'uomo.

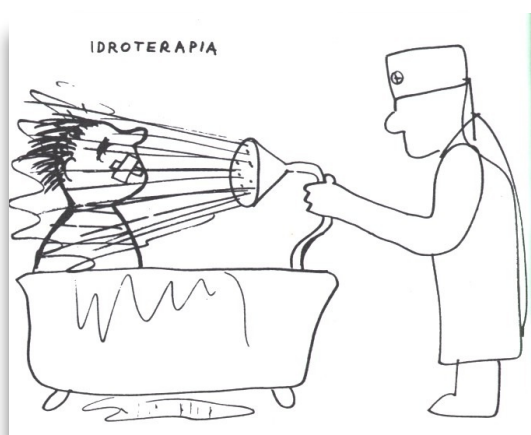
Nel dipinto, un dottore indossa il copricapo da somaro e usa uno scalpello per estrarre la supposta causa della follia, forse una pietra, dalla testa del paziente; mentre le vignette di Guarino in questa sezione illustrano la psicoturgia e alcuni fra i trattamenti praticati per tutta la prima metà del Novecento, e anche oltre, sulle persone riconosciute malate di mente ricoverate negli ospedali psichiatrici.



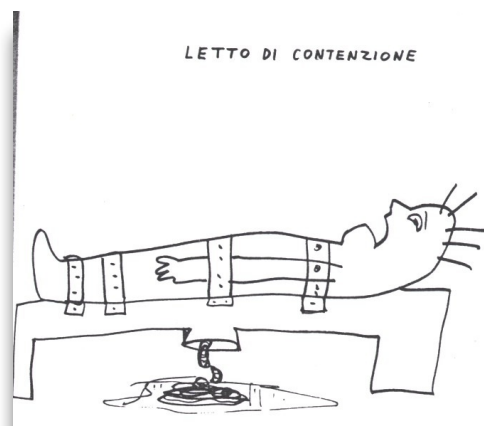
U. Guarino, *Elettroshock*, 1979



U. Guarino, *Insulinoterapia*, 1979



U. Guarino, *Idroterapia*, 1979



U. Guarino, *Letto di contenzione*, 1979

Tecniche come quelle delle docce fredde o dei bagni prolungati non sono un'invenzione moderna, bensì credenze arrivate fino agli anni dell'istituzione manicomiale. Nessuno di questi trattamenti ha un fondamento scientifico comprovato, ciononostante essi hanno avuto largo impiego in psichiatria (Dell'Acqua, 2007). Tali pratiche oggi sono state dismesse, ad eccezione di

'modeste' scariche di elettroshock, ancora somministrate perché ritenute efficaci da certa psichiatria, denunciate da un'altra.

La prima lobotomia umana è stata praticata dal neurologo portoghese Moniz nel 1936, il quale vinse il Premio Nobel per la medicina nel 1949, grazie a questa tecnica⁸⁰.

Elettroshock, insulina, cardiazolo, acetilcolina, febbri sono terapie, invece, di 'shock', cioè *scuotono*, hanno l'obiettivo di provocare delle modificazioni violente nell'equilibrio di un organismo.

Nel 1938, il neurologo emerito dell'Università di Roma Cerletti visita il mattatoio della città. I maiali vengono avviati lungo un corridoio prima di essere uccisi, ma, essendo recalcitranti, all'inizio del percorso un inserviente colpisce con una scarica elettrica la testa dell'animale, così da renderlo docile. Da questa esperienza nasce un'intuizione nel Professor Cerletti: mette a punto modalità e tempi per le applicazioni di scariche elettriche da somministrare in molti casi di malattie mentali (ivi).

I letti di contenzione sono stati parte integrante della quotidianità manicomiale: le persone 'agitate', restie alla reclusione forzata, oppositive rispetto ai trattamenti subiti, potevano venire legate al letto e mantenute lì sotto sedazione per alcuni giorni o anche per periodi più lunghi, perciò i letti erano muniti di un foro per le evacuazioni.

Con la chiusura definitiva degli ospedali psichiatrici giudiziari⁸¹, in Italia non dovrebbero più venire costruite strutture di internamento che possano applicare pratiche di questo tipo. Ma continuano a esistere forme di contenzione ritenute per lo più non gravi né dannose, tanto da costituire la regola all'interno di servizi dedicati a persone con tossicodipendenze, a bambini e adolescenti con diagnosi di disagio mentale, a disabili e anziani. Legare, fissare le sponde ai letti, somministrare tranquillanti o psicofarmaci, tenere allettati a lungo gli ospiti e provvedere a nutrirli e idratarli con terapie infusionali non sono strumenti di contenzione? Le motivazioni fornite dai reparti ospedalieri e dalle strutture residenziali sono quelle della scarsità di personale e della necessità di prevenire eventuali incidenti, nonostante "la letteratura scientifica indichi [...] che legare non solo non migliora lo stato di salute, ma può peggiorare le patologie già presenti e l'agitazione psicomotoria" (Del Giudice, 2015, p. 198).

⁸⁰ Sugeriamo la visione del film di Forman, *Qualcuno volò sul nido del cuculo*, 1975.

⁸¹ Cfr. capitolo 2.5.

La parola "contenzione" cerca di alludere al contenimento che può essere agito in un rapporto con l'altro, quindi a quelle complesse azioni relative alla presa in carico della persona in crisi su differenti piani, da quello relazionale a quello corporeo, tese a "trattenere" la persona, a tenerla cioè entro limiti spaziali e interiori. Ma il contenimento non utilizza un mezzo meccanico, ma si declina nella relazione, nella reciprocità e nella contrattazione, a volte anche attraverso il contatto o lo scontro tra i corpi e il rischio che reciprocamente ne deriva (Del Giudice, 2015, p. 195).

Contenimento e contenzione non sono sinonimi: nell'uno c'è la relazione, in tutta la sua complessità e con la presa in carico dei rischi che qualunque relazione può implicare; nell'altro c'è la coercizione, che comporta la scomparsa di uno dei due soggetti nella relazione.

Qui, ecco, sento il curatore della mente - di colui che si prende cura dell'altro che sta distruggendo sé e ciò che gli sta intorno, il fuori e il dentro: si prende cura, lotta, lo abbraccia, e non lo molla. Lo tiene, lo regge, aspettando, e con pazienza, lo salva - per due volte (Scabia in Dell'Acqua, 2007, p. 319).

Erasmus da Rotterdam scrive *L'elogio della follia* nel 1509, nello stesso periodo in cui Ariosto è impegnato nella prima stesura dell'*Orlando furioso*, tra il 1504 e il 1507, personaggio evocato dai partecipanti durante gli incontri formativi come espressione della follia.

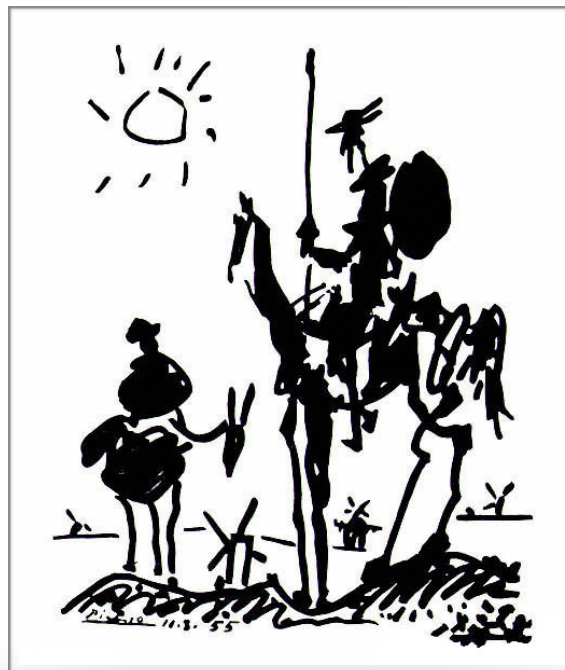
Nell'*Elogio* è la follia stessa a presentarsi come una divinità, per Erasmo da Rotterdam essa è principio vitale. Però ne riconosce due modalità: l'una provoca "l'insaziabile sete dell'oro, l'amore obbrobrioso ed empio, il parricidio, l'incesto, il sacrilegio o qualche altra peste del genere" (Erasmus da Rotterdam, in Barbetta, 2014, p. 27); l'altra è il tipo di follia elogiato nell'opera, è quella che caratterizza i bambini e gli anziani, quella "che rasserena gli dei e gli uomini, che dice sempre la verità, senza alcuna simulazione né adulazione, che ha sulla fronte ciò che chiude in petto" (ivi).

L'*Orlando*, invece, è l'innamorato che impazzisce perché non corrisposto, quello che oggi definiremmo 'caso clinico'. Quando si trova di fronte a un albero su cui sono incisi i nomi di Angelica, la donna che ama, e di Medoro, colui del quale è innamorata la giovane, la follia di Orlando esplose. Prima nega l'evidenza adducendo assurde giustificazioni, poi, di fronte ai racconti di un pastore che lo

accoglie per la notte, non può più mettere in dubbio la scelta dell'amata, e la sua angoscia si trasforma in pazzia, in furia distruttiva. Si riappropria della parte animalesca, terrosa, e vaga nudo per i boschi. Quando incontra Angelica, senza che entrambi si riconoscano, afferra per la coda la cavalla su cui viaggia la giovane e scaraventa entrambe giù per una discesa. La follia di Orlando ha fine con il ritrovamento del suo senno per mano del mago Astolfo, che, in sella all'ippogrifo, va a recuperarlo e lo riporta sulla Terra.

Nel 1605 compare la prima edizione del *Don Chisciotte della Mancia*.

Cervantes ricorre a una figura eroica e nostalgica del folle per muovere una critica della società.



P. Picasso, *Don Chisciotte*, 1955

E per non interrompere il labirinto 'psicanalógico' che stiamo percorrendo, accostiamo a quest'opera letteraria del Seicento il testo di un'opera cantautorale, il *Don Chisciotte* di Guccini, incisa nel 2000. Ciò evidenzia non solo il potere dell'arte di far attraversare alle proprie figure modalità rappresentative, tempi e luoghi diversi, ma rivela anche quanto questo stesso potenziale l'abbia la follia: sin qui ci sembra che ciascuno dei suoi abiti non venga mai gettato del tutto in fondo a un baule.

"[Don Chisciotte]

Ho letto millanta storie di cavalieri erranti,
di imprese e di vittorie dei giusti sui prepotenti
per starmene ancora chiuso coi miei libri in questa stanza
come un vigliacco ozioso, sordo ad ogni sofferenza.
Nel mondo oggi più di ieri domina l'ingiustizia,
ma di eroici cavalieri non abbiamo più notizia;
proprio per questo, Sancho, c'è bisogno soprattutto
d'uno slancio generoso, fosse anche un sogno matto:
vammi a prendere la sella, che il mio impegno ardimentoso
l'ho promesso alla mia bella, Dulcinea del Toboso,
e a te Sancho io prometto che guadagnerai un castello,
ma un rifiuto non l'accetto, forza sellami il cavallo!
Tu sarai il mio scudiero, la mia ombra confortante
e con questo cuore puro, col mio scudo e Ronzinante,
colpirò con la mia lancia l'ingiustizia giorno e notte,
com'è vero nella Mancha che mi chiamo Don Chisciotte...

[Sancho Panza]

Questo folle non sta bene, ha bisogno di un dottore,
contraddirlo non conviene, non è mai di buon umore...
È la più triste figura che sia apparsa sulla Terra,
cavalier senza paura di una solitaria guerra
cominciata per amore di una donna conosciuta
dentro a una locanda a ore dove fa la prostituta,
ma credendo di aver visto una vera principessa,
lui ha voluto ad ogni costo farle quella sua promessa.
E così da giorni abbiamo solo calci nel sedere,
non sappiamo dove siamo, senza pane e senza bere
e questo pazzo scatenato che è il più ingenuo dei bambini
proprio ieri si è stroncato fra le pale dei mulini...
È un testardo, un idealista, troppi sogni ha nel cervello:
io che sono più realista mi accontento di un castello.
Mi farà Governatore e avrò terre in abbondanza,
quant'è vero che anch'io ho un cuore e che mi chiamo Sancho Panza...

[Don Chisciotte]

Salta in piedi, Sancho, è tardi, non vorrai dormire ancora,

solo i cinici e i codardi non si svegliano all'aurora:
per i primi è indifferenza e disprezzo dei valori
e per gli altri è riluttanza nei confronti dei doveri!
L'ingiustizia non è il solo male che divora il mondo,
anche l'anima dell'uomo ha toccato spesso il fondo,
ma dobbiamo fare presto perché più che il tempo passa
il nemico si fa d'ombra e s'ingarbuglia la matassa...

[Sancho Panza]

A proposito di questo farsi d'ombra delle cose,
l'altro giorno quando ha visto quelle pecore indifese
le ha attaccate come fossero un esercito di Mori,
ma che alla fine ci mordessero oltre i cani anche i pastori
era chiaro come il giorno, non è vero, mio Signore?
Io sarò un codardo e dormo, ma non sono un traditore,
credo solo in quel che vedo e la realtà per me rimane
il solo metro che possiedo, com'è vero... che ora ho fame!

[Don Chisciotte]

*Sancho ascoltami, ti prego, sono stato anch'io un realista,
ma ormai oggi me ne frego e, anche se ho una buona vista,
l'apparenza delle cose come vedi non m'inganna,
preferisco le sorprese di quest'anima tiranna
che trasforma coi suoi trucchi la realtà che hai lì davanti,
ma ti apre nuovi occhi e ti accende i sentimenti.
Prima d'oggi mi annoiavo e volevo anche morire,
ma ora sono un uomo nuovo che non teme di soffrire...*⁸²

[Sancho Panza]

Mio Signore, io purtroppo sono un povero ignorante
e del suo discorso astratto ci ho capito poco o niente,
ma anche ammesso che il coraggio mi cancelli la pigrizia,
riusciremo noi da soli a riportare la giustizia?
In un mondo dove il male è di casa e ha vinto sempre,
dove regna il capitale, oggi più spietatamente,
riuscirà con questo brocco e questo inutile scudiero
al potere dare scacco e salvare il mondo intero?

⁸² Corsivo nostro

[Don Chisciotte]

Mi vuoi dire, caro Sancho, che dovrei tirarmi indietro perché il male ed il potere hanno un aspetto così tetto? Dovrei anche rinunciare ad un po' di dignità, farmi umile e accettare che sia questa la realtà?

[Insieme]

Il potere è l'immondizia della storia degli umani e, anche se siamo soltanto due romantici rottami, sputeremo il cuore in faccia all'ingiustizia giorno e notte: siamo I Grandi della Mancha, Sancho Panza... e Don Chisciotte!"

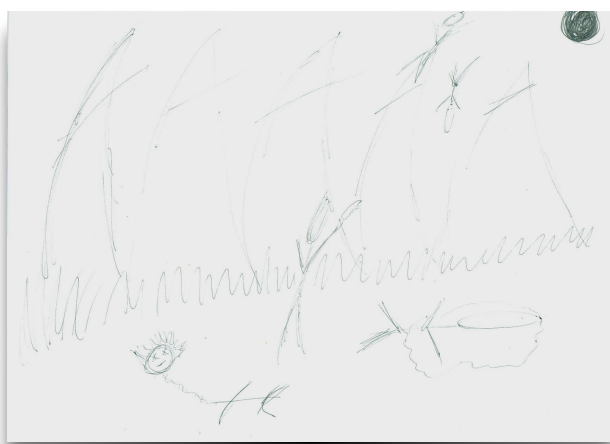
F. Guccini, *Don Chisciotte*

Nel XVII secolo ha inizio quel "grande internamento" che secondo Foucault (2014) mette insieme personaggi e valori prima di allora mai posti sullo stesso piano, ora, invece, accomunati dal loro propendere verso quello che la società ritiene essere il Male: ecco che vengono internati nel medesimo luogo vagabondi, mendicanti, libertini, bestemmiatori, omosessuali, sifilitici.

Vi sono infatti alcune esperienze che il XVI secolo aveva accettato o rifiutato, formulato o lasciato ai margini, e che ora il XVII secolo riprenderà, raggrupperà e bandirà con un solo gesto per inviarle nell'esilio dove esse si troveranno accanto alla follia – formando così un mondo uniforme della Sragione –. Si può riassumere queste esperienze dicendo che si riferiscono tutte o alla sessualità nei suoi rapporti con l'organizzazione della famiglia borghese, o alla profanazione nei suoi rapporti con la nuova concezione del sacro e dei riti religiosi, o al «libertinaggio», cioè ai nuovi rapporti che si stanno instaurando tra il libero pensiero e il sistema delle passioni. Nello spazio dell'internamento questi tre campi di esperienza formano con la follia un mondo omogeneo, che è quello in cui l'alienazione mentale assumerà il significato che noi le conosciamo (Foucault, 2014, p. 164).

Viene il mattino azzurro

La follia non è violenza [...]. La violenza, che talora si manifesta in aree isolate della follia, è drasticamente meno frequente che non quella delle persone normali; e anche questa è una cosa (una realtà) che l'opinione pubblica tende facilmente, troppo facilmente, a ignorare e a dimenticare (Borgna, 2012, p. 152).



Disegno 13

All'interno dei gruppi formativi è emersa anche una rappresentazione della follia legata alla sua pericolosità, come mostra il Disegno 13.

I laboratori sono lo spazio d'eccezione per esplorare anche un tema così complesso e delicato, sempre attraverso contributi simbolici e poetici, per provare a mantenere uno sguardo 'di soglia'.

Sul finire del XVIII secolo nasce la psichiatria, e il medico Philippe Pinel, che opera in due dei più noti ospedali di Parigi, sfida le autorità dell'epoca e decide di togliere le catene ai folli. Nel 1801 pubblica il *Trattato medico-filosofico sull'alienazione mentale* in cui la follia 'conquista' un riconoscimento come malattia e ottiene un luogo esclusivo di cura, senza essere più confusa con altre sragionevolezza.

Questi sono i presupposti dell'istituzione manicomiale: la terapia per i malati di mente è l'internamento, ma diverso dal precedente, poiché ora a decretarne la necessità è un certificato medico. Sono, così, gli psichiatri ad avere pieno potere sui pazienti, per i quali decidono grado di pericolosità, trattamenti, tempi di permanenza.

Per Pinel il folle, che diventa malato mentale, era un individuo incapace di padroneggiare i propri istinti. Egli sosteneva che la cura del malato mentale fosse possibile solo in un ambiente rigoroso e strutturato, al di fuori di influenze esterne e con la presenza costante di un medico che seguisse l'evoluzione della malattia. Ma questo apparente spirito filantropico nascondeva in sé il germe di una nuova segregazione. La cura divenne di fatto l'internamento e, se pure liberati dalle catene, i folli divenuti malati di mente furono da allora avviati a un isolamento senza fine (Dell'Acqua, 2013, pp. 276, 277).

L'asilo psichiatrico è il posto in cui la malattia mentale può esprimersi ed essere studiata. Spazio artificiale dove le scienze osservano e analizzano i comportamenti, evidentemente condizionati dal trattamento del ricovero.

La diagnosi fondata sul comportamento dei pazienti, e sull'esclusione [...] di ogni loro realtà interiore, ha consentito a Emil Kraepelin di articolare una psichiatria naturalistica ancorata al modello medico di "malattia" e a un'implacabile (prodigiosa) capacità di osservazione; ma la sua è una psichiatria unilaterale: estranea [...] a ogni valutazione del significato dei sintomi nell'orizzonte di soggettività dei pazienti. Ai sintomi, in psichiatria, non può se non essere consegnata una indicazione semantica labile e camaleontica (Borgna, 2009, p. 37).

L'alienista di Machado de Assis è un esempio eclatante e umoristico di esasperazione della psichiatria positivista.

Nella cittadina di Itaguaí il medico più grande di Brasile, Portogallo e Spagna dirige una casa di cura in cui ha messo a punto un sistema dettagliato per l'osservazione, la denominazione e la schedatura dei suoi ospiti, per ognuno dei quali studia il regime più adatto, le sostanze medicinali e i rimedi curativi da somministrare.

L'importante in questa mia impresa della Casa Verde è studiare a fondo la pazzia, i suoi diversi gradi, classificare i casi, scoprire alla fine la causa del fenomeno e la sua cura universale. Questo è il segreto del mio cuore. E penso che con ciò rendo un buon servizio all'umanità (Machado de Assis, 2002, p. 7).

Mosso dalla nobile causa della ragione e dal potere, l'alienista rileva motivo di internamento in ogni concittadino e rinchiude nella Casa Verde progressivamente quasi tutti gli abitanti di Itaguaí. Trovandosi costretto a rivedere i suoi criteri diagnostici, arriva a riconoscere anche in se stesso un'anomalia, per cui sceglie di alienarsi all'interno dello spazio di cura da lui stesso creato, nel tentativo di riunire teoria e pratica analizzando sé medesimo, con occhi "ciechi alla realtà esterna, ma veggenti rispetto alle profonde elucubrazioni mentali" (Machado de Assis, 2002, p. 13).

All'ironia dell'*Alienista* accostiamo per contrasto il racconto tragico di Čechov, *Reparto n.6*, di dieci anni successivo al libro di Machado de Assis.

Nel cortile dell'ospedale sorge un piccolo padiglione, circondato da tutto un bosco di lappole, ortiche e canapa selvatica. Il suo tetto è arrugginito, il fumaiolo è mezzo crollato, i gradini della scaletta d'ingresso sono marciti e invasi dall'erba e dell'intonaco non son rimaste che tracce. Con la facciata anteriore è rivolto verso l'ospedale, con quella posteriore nei campi, dai quali lo divide il grigio steccato dell'ospedale munito di chiodi. Questi chiodi, le cui punte son volte all'insù, e lo steccato, e il padiglione stesso hanno quel particolare aspetto triste, maledetto che sogliono avere da noi solo le costruzioni ospedaliere o carcerarie (Čechov, 2010, p. 329).

Anche in questo racconto il direttore del manicomio finisce fra gli internati, ma qui per volontà, violenza, ignoranza dell'istituzione e degli uomini che vi lavorano, di quelli che detengono il potere.

Uno dei pazienti già ricoverati, Ivan Dmitric, affascina con i suoi discorsi il direttore Andrej Efimyc: intrattengono densi discorsi sul senso della vita; dal loro confronto emergono la denuncia dell'insensatezza dell'internamento e la consapevolezza della funzione di capro espiatorio assunta dagli internati, che maschera i crimini di quelli che sono *dall'altra parte del cancello*.

Il direttore psichiatra avverte sempre più fortemente l'inutilità della propria professione, viene assalito da un senso d'angoscia che lo tormenta. Viene allontanato dal suo incarico per l'assidua frequentazione con Ivan Dmitric, motivo di sospetto sulla sua sanità mentale. Perde così professione e agio economico, innescando un circolo vizioso per cui il suo malessere viene interpretato dal nuovo direttore del manicomio come segno di follia. Andrej Efimyc con pietismo e inganno viene rinchiuso nella stessa cella di Ivan Dmitric, spogliato degli abiti, degli oggetti

dei suoi libri, della libertà. Solo una volta internato si rende conto realmente delle condizioni del Reparto n.6, ne sente addosso la costrizione, l'assurdità, la negazione dell'essere umano, le brutalità inaccettabili. Prova a opporsi, è convinto di poter parlare, chiarire, trattare, in fondo era il direttore non tanto tempo prima. E nel passaggio dalle parole alle urla e poi all'opposizione fisica subisce gli stessi trattamenti degli internati, come lo è diventato lui ora, e rimane vittima della violenza dei suoi stessi ex dipendenti.

In Italia la prima legge nazionale che organizza i manicomi è la legge 36 del 1904, si chiama *Disposizioni e regolamenti sui manicomi e sugli alienati*, ed è una legge di ordine pubblico più che sanitaria, che subordina la cura alla custodia: lo scopo è la protezione della società. Recita: "Debbono essere custodite e curate nei manicomi le persone affette da qualsiasi causa di alienazione mentale quando siano pericolose a sé o agli altri o riescano di pubblico scandalo" (L. n. 36/1904).

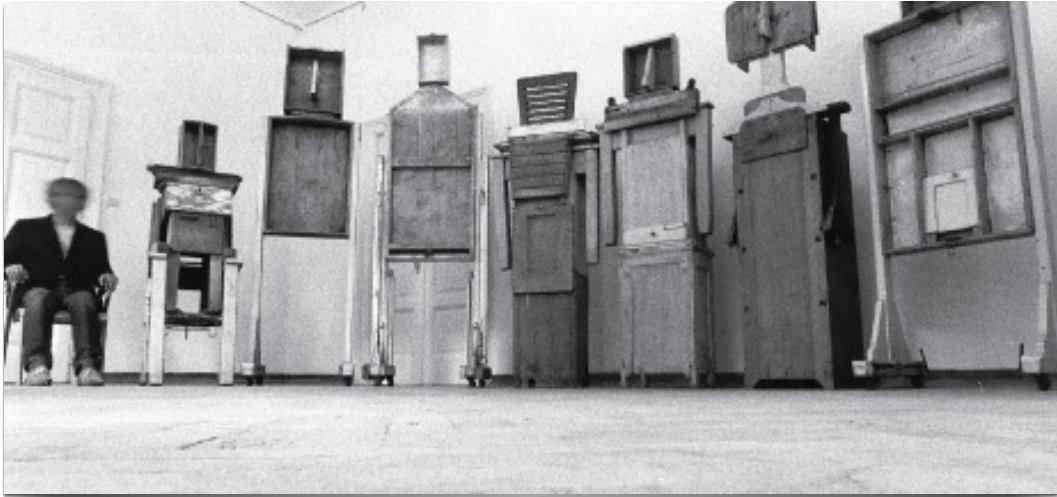
La più evidente e generalizzata stigmatizzazione della follia, nella quale si faceva rientrare ogni forma di sofferenza psichica, e di *diversità*, si è realizzata, nel corso dei due ultimi secoli, nella creazione degli ospedali psichiatrici, dei manicomi, come luoghi di cura [...], e soprattutto di sorveglianza e di esclusione. Luoghi, abitualmente lontani da ogni centro abitato, contrassegnati dalle alte mura (reali e simboliche) della separazione e della cancellazione della propria identità. [...] Luoghi in cui la malattia veniva radicalmente accentuata, ed esasperata nei suoi aspetti psicopatologici, dalla inerzia e dalla indifferenza, dalla paura e dal rifiuto, dalle negligenze e dalla noncuranza, nemmeno sempre consapevoli, di chi aveva il compito di curare, e che si confrontava ogni giorno con le frontiere aperte della follia senza coglierne gli orizzonti di senso ignorati, o rimossi, dimenticati, o incompresi (Borgna, 2012, p. 154).

Questa di seguito è parte della conversazione che lo psichiatra Peppe Dell'Acqua ha avuto al suo arrivo all'Ospedale Psichiatrico Provinciale San Giovanni di Trieste⁸³ con la caposala del Padiglione Q:

Nel manicomio non ci sono oggetti d'uso personali. I pochi mobili resistenti sono per tutti. Ci sono tavoli, sedie, panche, letti e solo qualche robusto armadio. E poi ci sono gli internati.

⁸³ Complesso di edifici costruito nel 1904 sotto l'Impero Asburgico. Il manicomio sorge lungo un pendio circondato da alberi, struttura all'avanguardia in Europa.

I mobili e gli internati abitano il manicomio. I mobili vanno conservati puliti, ordinati, non devono essere mai spostati, creerebbero troppa confusione. [...] Mobili e internati a testimonianza della fissità, dell'immobilità reale e simbolica dell'istituzione. I mobili sono corpi, sono uomini in piedi, rigidi, fissi; sono seduti come fossero sedie. Gli internati sono sedie, il corpo perduto diventa panca, sedia e l'istituzione perpetua con l'internato il rapporto di manutenzione che ha con gli altri oggetti del manicomio (Dell'Acqua, 2013, p.5).



U. Guarino, *I Testimoni*, 1975. Foto di C. Ernè

L'installazione *I Testimoni* di Guarino mostra figure costruite con i resti dell'ex OPP di Trieste assemblati: vediamo corpi rigidi di legno consunto e ferro, in fila come soldati, squadriati, con qualche paia di piedi a rotelle, per farsi spingere o tirare; né occhi né bocca, solo scarni manichini grigi in una stanza prosciugata di vita, spoglia e disadorna, nessuno specchio per guardarsi, neanche una feritoia da cui sporgersi per trovare l'altro. L'unica presenza umana se ne sta inchiodata su una sedia a sinistra, il suo volto non è distinguibile, è senza sguardo.

Viene il mattino azzurro
nel nostro padiglione:
sulle panche di sole
e di crudissimo legno
siedono gli ammalati,
non hanno nulla da dire,
odorano anch'essi di legno,

non hanno ossa né vita,
stan lì con le mani
inchiodate nel grembo
a guardare fissi la terra.

Alda Merini



C. Cerati, Gorizia, 1968,
Ospedale Psichiatrico

Abbiamo proposto la lettura di questa poesia di Alda Merini durante uno dei nostri laboratori formativi sulla sofferenza psichica.

Alcuni fra gli studenti partecipanti non erano a conoscenza della chiusura dei manicomi, mentre per altri la loro esistenza era qualcosa di risalente a un tempo molto lontano.

Attraverso un contatto prolungato con l'opera, sono emerse le visioni che riportiamo.

Elementi naturali, come aria, legno, sole, terra pervadono tutta l'opera.

"Viene il mattino azzurro": il mattino viene, segue il proprio ciclo, inevitabilmente; mentre l'uomo, dotato della facoltà di scegliere, rimane fisso uguale, ripetitivo nei gesti, una cosa inerme che in quel luogo sembra non mutare mai. L'azzurro è un colore freddo, ma fa il cielo limpido, segno di un sole caldo non offuscato dall'afa.

Il "padiglione": è un ospedale o una struttura militare?

"Panche di sole": calde, pesanti, solide; panche come le persone, come se le stessero degradando.

"Crudissimo legno": qualcosa di non caldo, non accogliente, legno non levigato, marcio, odore di muffa.

Gli ammalati appaiono fusi con la panchina, uniti nell'odore e dallo stesso materiale.

"Non hanno ossa né vita": senza ossa, non hanno forza per reggersi in piedi, non una struttura che li sostenga, né un'identità.

Mani ferme nel grembo: grembo, luogo di generazione, eppure le mani gli sono inchiodate, suggerendo un'imposizione che non consente una volontà. L'immagine

evoca una camicia di forza: mani rassegnate, impossibilitate a muoversi, che non hanno forza per spostarsi, gesticolare, comunicare, appaiono come qualcosa che sembra non funzionare più. Gli ammalati lì seduti stanno per morire, sono morti o stanno aspettando qualcosa di vivo? Sembrano persone già sepolte, che guardino la terra dal basso, oppure il loro sguardo suggerisce che stiano guardano la terra dall'alto nell'attesa di una nascita: sguardo come segno vitale e ultima possibilità.

La terra forse secca o umida, morbida o dura.

Silenzio, assenza di parole o suoni.

Chiediamo al gruppo in quali immagini riconosca la follia: nel corpo come legno che non trasmette più vitalità, nelle panche calde e immobili che sembrano corrispondere ai loro corpi di ammalati, sacrificati, crocifissi.

Così, quando il malato, alienato dalla malattia, dalla perdita dei rapporti personali con l'altro e quindi dalla perdita di sé, entra nel ricovero, invece di trovare qui un luogo dove potersi liberare dall'incombere degli altri su di sé, dove poter ricostruire il suo mondo personale, trova nuove regole, nuove strutture che lo spingono ad oggettivarsi sempre più fino ad identificarsi in esse [...] isolato, segregato, reso inoffensivo dalle mura che lo rinchiudono, il ricoverato pare assumere un valore al di là di quello umano, fra un animale docile ed inoffensivo ed una bestia pericolosa, sempre finché si consideri la malattia come un male irreparabile contro cui non c'è niente da fare se non difendersene (Basaglia, in Ongaro Basaglia, 2005, p.19).

Nel 1968 il Parlamento Italiano approva la legge 431 che per la prima volta considera il malato come persona, introducendo così la possibilità di trasformare il ricovero coatto in ricovero volontario⁸⁴.

Nel 1978 viene approvata la legge 180, legata al nome di Franco Basaglia, che ha titolo *Norme per gli accertamenti e i trattamenti sanitari volontari e obbligatori*, e che in seguito viene inserita nella legge 833 con cui si istituisce il Servizio Sanitario Nazionale. La legge stabilisce che nessuno deve più essere ricoverato negli ospedali psichiatrici: gli ospedali psichiatrici devono quindi essere gradualmente smantellati.

La legge 833 stabilisce il diritto alla salute e all'assistenza sanitaria di tutti i cittadini, e che alla base del trattamento sanitario non debba esserci un giudizio di

⁸⁴ Nel 1968 Franco e Franca Basaglia chiedono a Gianni Berengo Gardin e a Carla Cerati di documentare con un servizio fotografico la quotidianità della vita in manicomio. Dai loro scatti nasce il libro *Morire di classe* (1969).

pericolosità o pubblico scandalo, ponendo davanti il diritto e l'interesse del paziente, per cui viene prima di tutto la cura di ogni individuo.⁸⁵

Nei manicomi

si continuava a vivere, e a morire, nel dolore e nella solitudine fino a quando, nel 1978, la legge di riforma psichiatrica ne ha determinata la cancellazione, e la loro sostituzione con servizi di psichiatria negli ospedali civili, e con la realizzazione di servizi ambulatoriali e di comunità terapeutiche⁸⁶. (Nemmeno oggi nei servizi di psichiatria ospedaliera [...] si rinuncia a tenere sbarrate le porte dei reparti, e a contenere crudelmente i pazienti [...] (Borgna, 2012, p. 155).

Nonostante la legge 180, in Italia la chiusura definitiva di tutti i manicomi non si compie fino al 1999. Non è facile chiudere gli ospedali psichiatrici senza un percorso di riconversione e contaminazione fra gli spazi, interni ed esterni, senza proposte di progetti educativi sulla salute mentale, senza trasformare l'immaginario culturale⁸⁷.

Uno degli ultimi manicomi a essere chiuso è l'Ospedale Psichiatrico Paolo Pini di Milano, nel quartiere Affori. Quando lo psichiatra Thomas Emmenegger vi arriva nel 1992 trova un luogo che ospita ancora cinquecento degenti, la maggior parte di loro al di sotto dei cinquanta anni di età, a dimostrazione del fatto che la pratica dell'internamento non è stata completamente dismessa in seguito all'approvazione della Legge.

Oggi l'ex Ospedale Psichiatrico Paolo Pini è una delle realtà culturali più vive nella città di Milano: spazio aperto al territorio e nel quale entra la città⁸⁸.

Il fiore: "Siamo in trenta nel giardino di Affori e ci calpestano i folli, ma chi sono? Io, per esempio, sono un fiore e ragiono per conto mio. Non posso camminare, sono in un'aiuola. Pensare che l'uomo cammina eppure sta fermo: la grande illusione dell'uomo! Non sa di essere ancorato alla sua radice.

⁸⁵ <http://www.triestesalutementale.it/premesse/leggi.htm>

⁸⁶ Per conoscere le attuali esperienze di residenzialità territoriale rivolte a chi è coinvolto in percorsi di salute mentale, che interessano fortemente il lavoro educativo e formativo, rimandiamo a Brambilla, Palmieri, 2010.

⁸⁷ Per un approfondimento sulla relazione tra formazione, educazione e terapia, si veda Palmieri, 2007.

⁸⁸ Per un approfondimento, cfr. De Leonardis, Emmenegger, 2005.

“Al mattino quella pazza bionda viene a odorarmi, al pomeriggio mi bagna di lacrime, la sera mi butta via. Malgrado tutto, malgrado si adorni di me, non sa che io sono la sua vita, il suo solo pensiero. Malgrado lei mi baci, non sa che io sono il suo amante, il suo unico amante.

“Ho cercato di dire agli altri compagni della sua pena che era troppo sola, ma non ho neanche voce perché sono un fiore. Anche i fiori gridano di notte, urlano delle proprie radici, però non ci ha mai sentito nessuno. Pensate che il manicomio è percorso da tante voci, da tante urla e da tanti dolori, ma le urla più grandi sono quelle dei fiori che non saranno mai sentite.”

Compare sulla scena una donna grossa, malvestita.

L’infermiera: “Non posso dar torto a questi signori del manicomio, perché sono proprio signori, sapete? Il mago, per esempio, che grand’uomo. La pazza deve essere una contessa o figlia di conti; pagheranno per il suo riscatto? Eh, sono una pedina troppo debole io. Sapessi almeno come sono arrivati fin qua. Guarda che caviglie gonfie, a furia di servire queste persone che non conosco. Eppure voglio bene a questa gente. Che istruzione ha lei! E lui, il mago? Se potessi avvicinarlo mi farei predire l’avvenire, ma chi osa? Fra di loro si parlano, chissà cosa diavolo si dicono. La bionda, per esempio, avrà avuto un passato d’amore? Avrò dei figli, avrà un marito? I dottori non mi dicono niente: io devo solo lavare, spazzare, preparare la sedia per la pazza, perché lei vuole la sedia e poi non ci si siede nemmeno. Gliela metto lì e lei ci mette sopra una candela. Dove diavolo trovi la candela non so, gliela darà il mago o un dottore condiscendente. Questa pazza è un po’ una strega, o fa l’amore con il medico. E a me i medici non dicono mai niente” (Merini, 1995, pp. 52, 53)⁸⁹.

Finché anche i cancelli del Paolo Pini non vengono finalmente aperti:

Fino a che una grande folata di vento, forse una grazia, forse una grande magia, mi portò fuori da quei cancelli. E cominciai a chiedermi perché mai fossi entrata e questa divenne una seconda tortura (Merini, 1995, p. 62).

Oggi i manicomi non esistono più ma ci sono ancora gli Opg, ospedali psichiatrici giudiziari, cioè le istituzioni che negli anni Settanta hanno preso il posto dei manicomi criminali, e per i quali si attende la completa attuazione della legge 81 del 31 marzo 2014 che ne impone la chiusura.

⁸⁹ La poetessa Alda Merini ha trascorso lunghi periodi ricoverata all’interno dell’ospedale psichiatrico.

Si tratta di carceri destinate a persone colpevoli di avere commesso uno o più reati gravi, alle quali viene riconosciuta l'infermità mentale attraverso una perizia psichiatrica. Queste strutture prevedono un percorso terapeutico riabilitativo per i detenuti. Di fatto, il giudizio di non punibilità concesso loro li priva dei diritti. Negli Opg né vengono curati laddove malati, né scontano una pena, per la quale sarebbero obbligati a guardare in faccia l'errore commesso.

Non è più la persona a commettere il crimine, ma la malattia. La malattia che proscioglie, che nega alla persona il diritto di essere giudicata per quello che ha fatto, che la costringe a essere internata per quello che è: un malato di mente. Non più colpevole, non cittadino, non persona (Dell'Acqua, in Scabia, 2011, p. 234).

Si parla, infatti, di 'ergastoli bianchi' per indicare quelle situazioni in cui una condanna penale sarebbe già stata scontata in un dato periodo di tempo deciso da un giudice; mentre una prognosi psichiatrica fa sì che la permanenza negli Opg possa essere prorogata all'infinito, fin quando il soggetto è ritenuto socialmente pericoloso.

Il corto circuito di queste istituzioni è che la *pericolosità sociale* non può essere decisa una volta per tutte, come infatti stabilisce la sentenza della Corte Costituzionale n. 139. E nel punto d'intersezione fra legge e medicina, il soggetto e i suoi diritti vengono meno.

Nel 2012 Ignazio Marino, in qualità di presidente di una Commissione di inchiesta sul Servizio Sanitario Nazionale del Senato della Repubblica, ha avviato un'indagine sugli Opg. Attualmente in Italia ce ne sono sei e negli anni dell'inchiesta ospitavano circa 1.500 persone, in condizioni di sovraffollamento e senza la supervisione di un numero adeguato di personale qualificato. I risultati dell'inchiesta hanno spinto l'apparato legislativo italiano verso la chiusura di tali strutture, e verso la ricerca di soluzioni alternative a questo tipo di reclusione. L'inchiesta parlamentare ha mostrato la violazione dei diritti umani presente all'interno di queste strutture, e soprattutto la loro insensatezza, né carceri né ospedali.

Le immagini del docufilm *Lo stato della follia* (Cordio, 2014) mostrano, attraverso il volto e la voce di un uomo che ha subito l'internamento nell'ospedale psichiatrico giudiziario di Aversa, le condizioni degli Opg.

Chiunque di noi, che si considera sano, non impazzirebbe se fosse all'improvviso caricato a forza su un'ambulanza, imprigionato in una camicia di forza, chiuso in una cella di isolamento o buttato in un camerone dove un centinaio di persone parlano da sole, gridano, piangono, camminando su e giù tutto il giorno? Come pensare che tutto questo sia 'terapeutico' per il malato? E come non capire che il comportamento aggressivo e violento può essere una forma di difesa, l'unica forma di sopravvivenza che gli resta di fronte all'invasione totale di sé, del suo corpo, della sua persona, attuata dal manicomio? (Ongaro Basaglia, in Basaglia A., 2014, pp. 36, 37).

Tu prova ad avere un mondo nel cuore
e non riesci ad esprimerlo con le parole,
e la luce del giorno si divide la piazza
tra un villaggio che ride e te, lo scemo, che passa,
e neppure la notte ti lascia da solo:
gli altri sognan se stessi e tu sogni di loro

E sì, anche tu andresti a cercare
le parole sicure per farti ascoltare:
per stupire mezz'ora basta un libro di storia,
io cercai di imparare la Treccani a memoria,
e dopo maiale, Majakowsky, malfatto,
continuarono gli altri fino a leggermi matto.

E senza sapere a chi dovessi la vita
in un manicomio io l'ho restituita:
qui sulla collina dormo malvolentieri
eppure c'è luce ormai nei miei pensieri,
qui nella penombra ora invento parole
ma rimpiango una luce, la luce del sole.



H. Baglione, *1000 Shadows*, 2014

Le mie ossa regalano ancora alla vita:
le regalano ancora erba fiorita.
Ma la vita è rimasta nelle voci in sordina
di chi ha perso lo scemo e lo piange in collina;
di chi ancora bisbiglia con la stessa ironia
"Una morte pietosa lo strappò alla pazzia".

F. De André, *Un matto*, 1971



H. Baglione, *1000 Shadows*, 2014,
ex manicomio di Colorno

Oltre al mattino che viene su quelle "panche di sole e di crudissimo legno" (Merini), azzurro è anche il colore di quel cavallo con la pancia piena di desideri che ha permesso ai matti di entrare in città e alla città di conoscere e vivere gli spazi del manicomio.



Laboratorio "P" - Dino che guarda nella pancia del cavallo,
Trieste, 1973

Marco Cavallo ci ha costretti a stare su quella soglia di cui il manicomio aveva negato l'esistenza, per viverla, farla crescere e far sì che non si richiudesse (Dell'Acqua, in Scabia, 2011, p. 225).

Nel gennaio del 1973 Franco Basaglia, direttore dell'Ospedale Provinciale di Trieste, chiede a Giuliano Scabia e Vittorio Basaglia di entrare nel San Giovanni e trascorrervi un periodo di tempo, per progettare un lavoro collettivo dentro un padiglione dismesso che sarebbe diventato il Laboratorio P.

In quanto artisti non vengono riconosciuti dai ricoverati come autorità del manicomio ma sono visti come figure estranee alla custodia e alla cura. Ciò che accade in quello spazio non è arte con finalità terapeutiche: i matti hanno improvvisamente e finalmente a disposizione un luogo accessibile, con le porte aperte, in cui poter esercitare il diritto di entrare e uscire a piacimento; hanno a disposizione oggetti mai toccati e usati prima di quel momento, materiali che odorano, hanno colore, forma, che possono anche essere potenzialmente pericolosi, come gli attrezzi di falegnameria.

Nel laboratorio P si vive l'esperienza di trasformazione dello spazio, di messa in discussione dei ruoli, di possibilità relazionali scelte o eventualmente rifiutate, che si instaurano attraverso una comunicazione inedita, mediata da strumenti ludici, teatrali, narrativi, dalle cose che popolano soffitto, pareti, e che travalicano lo stesso laboratorio P per fare conoscere le attività che lì si svolgono a tutto il resto del manicomio.

Avviene qualcosa di non previsto, un processo di cambiamento quotidiano che sorprende in egual misura artisti, ricoverati, medici, infermieri, e che si avvia alla costruzione di un gigante cavallo di cartapesta azzurro: Marco Cavallo.

C'era un cavallo a San Giovanni (in carne e ossa e crine) che trasportava la biancheria da un reparto all'altro del parco. Il suo nome era Marco. In quegli stessi primi mesi del 1973, Marco era stato destinato al macello, perché non più nelle condizioni di prestare il suo servizio, era diventato inutile. Non si sa se sia stato davvero salvato dal suo destino, per cui si sono battuti tutti i matti del manicomio, ma la sua immagine ha fatto di lui un eroe: il glorioso cavallo azzurro che nel mese di marzo di quello stesso anno ha oltrepassato il cancello dell'ospedale psichiatrico di Trieste e attraversato la città con un corteo di matti al seguito che avevano riempito la sua pancia di desideri scritti su biglietti di carta.

Desideri di uomini e di donne cui era stato tolto tutto, un pettine, uno specchio, un paio di scarpe, una foto, un bicchiere di vino, la musica, il mare, l'amore, lo sguardo, la libertà, la vita.

E questa non è una leggenda.

La storia di Marco Cavallo è vera quanto l'insensatezza di quei luoghi di esclusione e reclusione.

Il laboratorio P ha costituito una zona liminale, uno spazio di transizione circoscritto la cui eco si è propagata per tutta Trieste, in Italia e nel mondo.



P. Mattioli,
*Laboratorio "P" - il Paradiso Terrestre:
Marco Cavallo nasce,*
Trieste, 1973,



N. Gasparo,
*Laboratorio "P" - il corteo di Marco
Cavallo- l'abbattimento del cancello 5,*
Trieste, 1973

Il viaggio di Marco Cavallo è ricominciato con il Comitato StopOPG per ottenere la chiusura degli ospedali psichiatrici giudiziari e impedire la costruzione di strutture simili che vadano a sostituirli⁹⁰.



M.E. Smith,
Laboratorio "P" - il corteo di Marco Cavallo esce,
Trieste, 1973

⁹⁰ <http://www.stopopg.it>

TERZA PARTE

L'IMMAGINAZIONE CHE TRASFORMA

“...Ci resta, forse,
un albero, là sul pendio,
da rivedere ogni giorno;
ci resta la strada di ieri,
e la fedeltà viziata d'un'abitudine
che si trovò bene con noi e rimase, non se ne andò.
Oh, e la notte, la notte, quando il vento pregno di
cosmico spazio
ci smangia la faccia -, a chi non resterebbe la sospirata,
che soavemente delude, e che incombe pesante al cuore
solitario? Che sia forse più lieve agli amanti?
Ah, loro, se la nascondono soltanto, un con l'altro, la
loro sorte.
Non lo sai ancora? Getta dalle tue braccia il vuoto
agli spazi che respiriamo; forse gli uccelli
nell'aria più vasta, voleranno più intimi voli”.

R.M. Rilke, *Elegie Duinesi*

3.1 La grotta magica

*Melancholia*⁹¹

*“La poesia; andare mediante le parole al silenzio, al senza-nome.
Matematica; andare mediante le forme al senza-forma”.*
S. Weil, *Quaderni. Volume Primo*

*“L’alchimia psicologica rimane nell’ambito della psiche.
È un’alchimia dell’immaginazione,
fatta di metafore sensoriali e di concretismi poetici”.*
J. Hillman, *Psicologia alchemica*

Nella concezione antica *kosmos* è la disposizione armoniosa dei quattro elementi, aria, acqua, terra, fuoco, che, mantenendosi in equilibrio tra loro, assicurano il regolare succedersi delle stagioni. In corrispondenza con gli elementi, il ciclo vitale del corpo umano è regolato dall’equilibrio dei quattro umori, *sangue, bile gialla, bile nera, flegma*. La malattia sarebbe causata da un eccesso o da una carenza di uno di essi: secondo questa concezione la follia può essere una delle anomalie generate da tali squilibri.

Fino a Ippocrate (circa 460-377 a.C.) le malattie vengono attribuite a cause divine o demoniache, mentre con le sue conoscenze del corpo umano queste ipotesi lasciano il posto a una *teoria degli umori*, rimasta valida fino al XVII secolo. La *dottrina delle corrispondenze* sostiene il nesso di causa-effetto tra il dominio di uno degli umori e la personalità. Così, l’elemento del sangue, che corrisponde all’infanzia, è all’origine di una personalità di tipo sanguigno, “ingenua, infantile, calda e umida” (Barbetta, 2014, p. 47), associata alla stagione della primavera; la bile gialla è legata all’estate e, corrispondendo alla vita adulta, delinea una personalità “*furiosa e frenetica*, caratteristica del giovane maschio impetuoso” (ivi); la bile nera è responsabile del carattere melanconico, associato alla fase dell’invecchiamento e corrispondente alla stagione autunnale; infine, all’inverno è associato il flegma, caratteristico di vecchiaia e morte, collegato al temperamento flemmatico. La malinconia (eccesso di bile nera) ha sede nella milza, ed è il

⁹¹ *Melancholia* è un film del 2011 diretto da Lars Von Trier (Copenaghen, 1956).

temperamento più esplorato e studiato, perché può costituire la causa di una malattia grave. Dopo Ippocrate, si occupano di follia, da un punto di vista 'medico', altre scuole, "differenti tradizioni naturaliste greche, latine, arabe, medievali e rinascimentali" (ivi, p. 22). In ognuno di questi casi,

si tratta di una medicina filosofica e letteraria, che si mischia e confonde con il pensiero umanistico e non pretende universalità biologica. Per quanto si discuta degli umori come parti interne al corpo, si pensa che questi corrispondano agli elementi del cosmo, alle stagioni dell'anno, alle fasi della vita [...] malattia e salute dipendono dagli equilibri universali, locali, climatici ed esistenziali (ivi).

È solo con la modernità che la follia conosce sanitarizzazione e ospedalizzazione.

Nell'immaginario del Cinquecento vediamo la follia, nella sua veste melanconica, rappresentata dalla figura femminile di un angelo, non di rado abbigliata di rosso.



A. Dürer, *Melencolia I*, 1514

Melencolia I è un'incisione su rame dell'artista Albrecht Dürer.

Sulla destra, la figura di una donna alata posa la testa sulla mano e il gomito sul ginocchio, appare pensierosa. Accanto troviamo un putto, concentrato in un'attività, forse quella d'incidere. A quest'opera, che riporta l'indicazione 'primo' nel titolo, forse avrebbero dovuto fare seguito ulteriori incisioni, magari una per ognuno degli altri umori, corrispondenti alle rispettive stagioni.

Al temperamento malinconico è associato il pianeta Saturno, il cui significato etimologico è *pieno di intelletto*. Tant'è, intorno all'angelo melanconico troviamo degli strumenti di studio, quali il compasso, la clessidra e la bilancia, evocativi del detto caro agli alchimisti "tu hai tutto disposto con misura, calcolo e peso"⁹². La presenza di una sfera e di un poliedro ribadiscono anch'essi la concezione pitagorica per cui il cosmo sarebbe interpretabile attraverso numeri e forme. Altri simboli alchemici che evocano l'arte di trasmutare la materia sono riconoscibili in oggetti appuntiti e taglienti, come coltello, pialla, martello e chiodi, un'asse di legno, tutti elementi associabili al fuoco. È visibile anche un recipiente verso il centro a sinistra, è l'*athanor*, il forno per la cottura dei metalli. C'è un cane, a simboleggiare la componente sulfurea del processo alchemico. Una mola, forse come richiamo della figura dell'*Ouroboros*, il serpente che si morde la coda, immagine di circolarità del tempo e del *tutto in uno*. Una scala, della quale intuiamo sette pioli, corrispondenti probabilmente ai sette metalli della pratica alchemica, alle sue operazioni, e ai *corpi celesti* ad esse associati. Il termine 'metallo' significa 'ricerca'.

Omero usa il verbo *metalláo* nel senso di «cerco, ricerco, interrogo». *Metalléia* è il lavoro di scavo in cerca di metalli, mentre *métallon*, in quanto miniera o cava, indica un luogo adatto a un'indagine accurata, a un'esame minuzioso, dove ricercare. L'idea dei pianeti come metalli (e non soltanto come corpi celesti o come dèi personificati) spinge l'attività d'indagine nelle profondità della natura alla ricerca del *deus absconditus*. La metallurgia non soltanto si pone all'inizio delle scienze fisiche empiriche, ma segna l'inizio della ricerca teoretica. I metalli agiscono da semi che obbligano la mente a scuotersi e a interrogarsi (Hillman, 2013, pp. 137, 138).

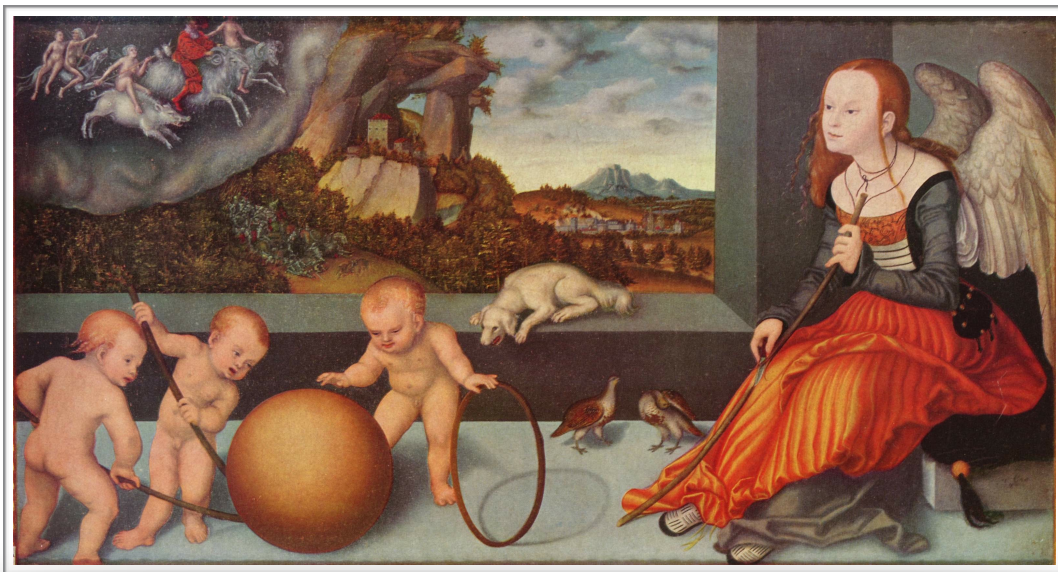
Riusciamo a vedere soltanto quattro dei pioli della scala, poiché i due in basso sono coperti dallo strano poliedro, così come quello più in alto (probabilmente simbolo dell'oro) è nascosto dall'edificio.

⁹² Dal *Libro della Sapienza* (11,20).

Cfr. saggio di John Read, www.alchemylab.com/melancholia.htm

Sullo sfondo, i raggi luminosi di un astro illuminano una porzione di spazio acquatica (l'acqua richiama l'elemento mercuriale, l'altra sostanza indispensabile nell'opera alchemica): essa è sormontata dall'arcobaleno (figura culmine della *Grande Opera*), su cui sorvola un pipistrello che sostiene il titolo dell'incisione.

Sotto a una campana, troviamo un quadrato magico, un gioco matematico composto, in questo caso, da sedici caselle, contenenti un numero ciascuna. Sommando fra loro le cifre in linea orizzontale, obliqua o verticale, oppure i numeri delle quattro caselle agli angoli del quadrato, o i quattro della sezione centrale, il risultato dà sempre lo stesso numero, e nell'incisione di *Melancholia I* è il trentaquattro, uno dei numeri della sequenza di Fibonacci (1170-1240 circa), sequenza numerica che si presenta in molti fenomeni della natura⁹³. Dürer ha creato un quadrato magico tale per cui nelle due caselle centrali dell'ultima riga le due cifre compongono l'anno di realizzazione dell'opera, il 1514.



L. Cranach, *Malinconia*, 1532

Donna angelo, putti, sfera, cane, coltello sono elementi riconoscibili anche in una serie di opere dedicate alla malinconia da un altro artista, il pittore Lucas Cranach.

In questa versione di *Melancholia*, l'angelo dalle sembianze femminili ha capelli e abito rossi, è intento a temperare un legno con un coltellino. Tre bambini giocano con dei bastoni, e cercano di fare rotolare una sfera dentro a un cerchio,

⁹³ Cfr. Livio, 2013, in particolare pp. 188-194.

raddoppiato dalla sua ombra; dietro di loro, sulla soglia di un'enorme finestra, se ne sta accucciato un cane; sotto di lui ci sono due pernici, uccelli dai significati contraddittori, perché a seconda delle tradizioni possono esprimere lussuria o fedeltà. Al di là della finestra si intravede un villaggio e, nell'angolo in alto a sinistra, una nube grigia accompagna quattro animali selvatici che sembrano essere cavalcati da figure femminili nude (streghe?) e da un personaggio vestito color porpora.

Una donna che manifestasse segni evidenti di eccesso di umore nero, di malinconia, veniva considerata diabolica, pericolosamente attratta da forze demoniache. Come demoniache sembrano le figure portate dalla nuvola di cenere. Ma l'alchimia, dottrina d'integrazione dei contrari, della congiunzione fra uomo e natura, terra e cielo, corpo e spirito, è considerata anche *gioco di donne e di bambini*: questa concezione ha evidentemente influenzato l'immaginario culturale fra Medioevo e Rinascimento con altrettanta potenza evocativa, come mostrano le testimonianze iconografiche, e ci sembra riemergere nell'immaginazione artistica contemporanea attraverso la poetica cinematografica di un moderno artigiano della materia.

I poeti⁹⁴ e i pittori, e quelle nostre figure interiori che sono poeti e pittori, si trovano a lottare con l'eterno problema: la transustanziazione della prospettiva materiale nella prospettiva dell'anima attraverso la *ars*. Artefice, oggi artigiano [...] se il terreno immaginale è percepito per prima cosa attraverso il metodo artistico, allora la natura di questa terra deve essere estetica: il metodo è la meta (Hillman, 2013, p. 134).

Se pure non citate in modo esplicito, queste due *melanconie* appartengono significativamente alle configurazioni archetipiche del film "Melancholia", per la risonanza di cose, umori, gesti, colori, ambiguità, ambivalenze, premonizioni, trasformazioni, collisioni e connessioni fra mondo materiale e invisibile, intuite e mantenute attive dalla sensibilità percettiva di *ángeloi*, 'messaggeri' taciturni, con lo sguardo rivolto verso il basso o altrove, in bilico fra terra e spazio siderale, morte e rinascita, depressione individuale e sofferenza cosmica.

Ci sono modi e tempi differenti per guardare, leggere, ascoltare, percepire, interpretare un'opera d'arte. *Melancholia* può rappresentare una fonte di

⁹⁴ Consideriamo 'poeta' ogni creatore di immagini simboliche, siano esse in versi, opere letterarie, figurative o cinematografiche.

conoscenza concreta, evocativa, poetica, contraddittoria, ma occorre seguire una via ermeneutica immaginativa per esplorare gli scenari simbolici di cui è fatta, perché riveli qualcosa di sé e dei passaggi d'umore eclatanti o impercettibili, di conturbante intensità, che caratterizzano l'esperienza di "una malinconia divorata dall'angoscia, e dal delirio" (Borgna, 2012, p. 106).

Il vaso simbolico della sofferenza e della follia in quest'opera sembra traboccare, e il linguaggio metaforico dell'alchimia può costituire una modalità di lettura con cui immergersi nella sua ricchezza. Tanto più perché il linguaggio alchemico è "una modalità di terapia; è terapeutico in sé" (Hillman, 2013, p. 16).

È questo il suo effetto terapeutico: ci impone la metafora. Nell'atto stesso di pronunciare le nostre parole siamo trasportati dalla lingua in un «come se», nella materializzazione della psiche e contemporaneamente nella psichizzazione della materia (Hillman, 2013, p. 24).

L'alchimia è metafore e analogie, quindi è dannoso e inutile letteralizzare il suo linguaggio. Occorre cautela nel processo interpretativo, non dobbiamo seguire l'istinto di distendere l'opera, o il suo artefice, su un lettino per analizzarli. Delle immagini vanno preservati il mistero, l'ambiguità, l'ambivalenza: la pratica ermeneutica simbolica è un esercizio di sospensione delle risposte. Il lavoro dell'alchimista implica un desiderio inesausto di contatto con la materia, e prima della mente sono mani, sensi, umori a essere coinvolti nei processi trasmutativi. Il fine ultimo non è quello di ottenere il *lapis*, quanto il percorso stesso: sperimentare attese, scioglimenti e solidificazioni delle sostanze e dei significati, reazioni del corpo suscitate dall'incontro con gli elementi e sue possibili ferite, una ricerca inesauribile e il piacere della penombra stessa del 'laboratorio'.

Il lavoro dell'artista con la pietra nuda, la lettura dell'opera d'arte dell'interprete immaginale, la relazione di medico, psicoterapeuta o educatore con la persona sono tre scenari che condividono simbolicamente e concretamente la necessità di amare l'oggetto dello sguardo, riconoscere la sua alterità, accogliere l'imprevedibile.

Il film *Melancholia* è composto da tre parti, un prologo e due capitoli.

La storia è articolata attorno ai mondi interiori ed espressivi di due sorelle, figure opposte e complementari. La loro relazione, intima e conflittuale, sembra portare sulla scena una tensione ambivalente che è costitutiva di ogni individualità.

Il preludio musicale del *Tristano e Isotta* attraversa e coincide con il preludio del film, mentre scorrono lentamente immagini anticipatrici dei nuclei simbolici delle parti successive.

L'opera di Wagner richiama a un'unione possibile solo dentro il respiro del mondo: i due amanti, osteggiati dal destino, fuggono la vita fatta di convenzioni, possono ritrovarsi solo nell'oscurità e si lasciano morire l'uno nell'altra. Tristano, ferito, si abbandona all'abbraccio di Isotta e lei cade sul corpo di lui, trasfigurata dall'amore, non in una volontà suicida ma in un amore cosmico che si compie nella morte, segno di prossimità tra fine e speranza, catastrofe e redenzione.

La parte dedicata a Justine si svolge durante la festa delle sue nozze con Michael nella tenuta della sorella Claire e del cognato John, uomo razionale e appassionato di astronomia. Ma la "zietta Spezza-acciaio", come il nipote Leo chiama la zia Justine, durante il ricevimento mostra crescente insofferenza, fatica fisica, inquietudine. Le viene rimproverato di non essere felice, soprattutto da John che le rinfaccia di avere speso un mucchio di soldi per organizzare l'evento. Justine compie gesti non convenzionali, che rompono il rigore e la compostezza a cui Claire sembra tenere molto. Michael e la giovane sposa arrivano alla rottura, che appare paradossalmente inevitabile a entrambi i coniugi, la sera stessa del loro matrimonio.

La terza sezione porta il nome di Claire. Si apre con l'arrivo della sorella nella tenuta sua e di suo marito. I segni di angoscia che Justine aveva manifestato durante la festa per le nozze appaiono ora nella forma di una depressione paralizzante. Claire si prende cura di lei, nonostante la contrarietà di John, che mostra fastidio per il comportamento apatico, non autosufficiente, della ragazza, e ne teme la presenza:

John: "Ha una pessima influenza su te e su Leo⁹⁵".

Claire: "È malata".

John: "Appunto".

Mentre umori e comportamenti delle due figure femminili si alternano, in una danza di paura e speranza, odio e affetto, che attraversa il film, la Terra aspetta il "passaggio ravvicinato" di Melancholia, un pianeta, prima nero poi azzurro, rimasto a lungo nascosto dietro al Sole. Gli scienziati garantiscono che eviterà l'impatto con la Terra, così come è riuscito a non distruggere Mercurio e Venere. Il marito di Claire è convinto che la danza fra Melancholia e la Terra sarà una visione bellissima.

⁹⁵ Il figlio.

E Melancholia si avvicina. Al nostro pianeta, a Justine, a Claire, alla razionalità di John e all'attesa curiosa, impaurita, eccitata del bambino Leo, inventore di uno strumento fatto di legno e fil di ferro con cui si può allargare o restringere un cerchio, per misurare l'avvicinarsi e il distanziarsi di Melancholia dalla Terra. Va appoggiato sul petto, all'altezza del cuore.

Preludio



da L. von Trier, *Melancholia*, 2011

La parola 'preludio' deriva da *prae-ludium*, dal verbo *ludĕre* più il prefisso *prae-*, che possiamo tradurre con l'espressione 'prima di giocare' o attribuirle il senso di un 'preannuncio del gioco'.

Il preludio del film si apre sul volto di Justine, immobile e adombrato in una luce chiara, mentre alle sue spalle cadono dal cielo uccelli simili a pernici. Un parco perfettamente ordinato, affacciato sull'acqua, è costeggiato da due file di alberi che proiettano sull'erba un'improbabile doppia ombra. Al centro dell'immagine domina una meridiana che nel resto del film è di dimensioni ridotte, mentre ora sembra invadere il prato, dominare la scena sezionando il tempo, imponendo misura. Ma anche la meridiana proietta sulla propria base un'ombra duplicata. Come può indicare una scansione temporale? Qual è l'ora esatta? Il rigore del prato, perfettamente liscio, la disposizione degli alberi, precisamente distanziati, lo

specchio d'acqua, senza increspature, vengono disorientati da ombre che sbeffeggiano le leggi della fisica: la verità scientifica vacilla.

Fra scene oniriche 'terrene', nel preludio si insinuano immagini siderali del progressivo avvicinamento di un pianeta alla Terra, intensificando così una percezione di bellezza e inquietudine.

"Non ci colpirà", afferma John riferendosi a Melancholia durante la terza parte del film ostentando sicurezza, perché lo dicono gli scienziati, quelli seri ai quali bisogna credere, e non i "profeti di sventura", che definiscono questo corteggiamento fra pianeti una "danza di morte".

John non appare nel Preludio, ma ciò che lui rappresenta è leggibile nelle immagini che mostrano la tenuta e il suo campo da golf. Un campo da golf deve essere liscio, eventuali zolle di terra che si sollevino vanno appianate, non possono esserci ombre, è necessaria una visibilità assoluta. Le uniche interruzioni di una tale 'fissità' sono le buche che lo solcano, ma tutte previste e localizzate, nessuna ambiguità.

Il golf è uno sport dalle regole inflessibili, delle quali ogni giocatore si fa garante e arbitro, perciò occorrono rigore e *trasparenza*. Eppure l'ombra è presente, si palesa come doppio, disorientamento, imprevedibilità, paura, angoscia. Justine torna nella tenuta della sorella, Melancholia entra nell'orbita della Terra.

Nel golf il numero delle buche è 18 e ogni partita si svolge su uno o più percorsi ma da 18 buche ciascuno.

Eppure, nel preludio si vede Claire arrancare con disperazione per salvare se stessa e il figlio in prossimità di una buca numero 19. La raggiunge per cercare di mettersi in salvo dallo schianto che sta per distruggere la Terra, ma non riesce a oltrepassare quel limite. Nell'ultima parte del film, Claire e Leo vengono sopraffatti da una grandinata proprio sul campo da golf, accanto alla diciannovesima buca.

Il mondo esteriore o manifestato obbedisce al ritmo del numero diciannove; in effetti lo costituiscono l'Intelligenza dell'universo, l'Anima dell'universo, le 9 Sfere celesti, i 4 Elementi, i 3 Regni naturali e infine l'Uomo. Il totale dà 19. O ancora [...] i 7 pianeti e i 12 segni zodiacali. Totale: 19. Lo stesso numero è parimenti il numero dell'uomo, dell'antropologia (Corbin, 2009, p. 47).

È una zona 'fuori-gioco' la buca numero 19, ciononostante possiamo percepirla, poiché la vediamo in una manifestazione poetica e immaginativa che ne rappresenta la possibile esistenza (o mancanza).

Tre, invece, è il numero di una scena visionaria in cui la casa rimane sullo sfondo, mentre le figure di Justine, Leo, Claire sembrano corrispondere ai tre astri che illuminano e confondono l'intero percorso del film.



da L. von Trier, *Melancholia*, 2011

Nella *Tavola di Smeraldo*, attribuita a Ermete Trismegisto⁹⁶, è scritto "come in alto, così in basso", ma va intesa in un senso più articolato rispetto a quello di una "simbolizzazione sulla Terra dei pianeti del Cielo" (Hillman, 2013, p. 42). La dottrina delle corrispondenze significa "coincidenza, concordanza, correlazione, rispondenza, somiglianza, reciprocità di sentimenti" (ivi): essere ricettivi rispetto a dei messaggi.

⁹⁶La cultura medievale e rinascimentale attribuisce a Ermete Trismegisto la paternità di un cospicuo numero di scritti in lingua greca, dai contenuti filosofici e religiosi, che la leggenda ci ha tramandato come *scritti ermetici*.

La figura mitica di Ermete nasce dall'identificazione attuata dalla cultura greco-latina del dio Hermes o Mercurio con il dio egiziano Thoth, scriba degli dei e custode di una sapienza divina. Hermes conduce a un "ricettacolo archetipico di significati" (Mottana, 2002, p. 157), che rievocano la trasformazione e la metamorfosi, e ancora più fortemente "una dimensione di riunificazione dei discordi" (ivi), poiché è il dio degli scambi e delle transizioni, è il messaggero fra gli dei e gli esseri umani. Hermes è umbratile e duplice, poiché si muove con i suoi piedi alati "tra giorno e notte, fra coscienza e inconscio, tra interno ed esterno..." (ivi, pp. 157, 158).

Una lettura ermesiana del mondo e delle vicissitudini umane è inevitabilmente molteplice, tanto più che dall'unione di Hermes con la dea Afrodite è nato Ermafrodito, evocativo dell'androgino raccontato nel Simposio da Platone e del simbolo "di uomo e donna uniti come i serpenti del caduceo di Hermes" (Zolla, 1995, p. 27).

(II) Mercurio costituisce un principio fondamentale di mediazione, perciò è "la chiave della tramutazione psicomateriale attiva nel processo alchemico" (Mottana, 2002, p. 162).

A Justine sembra corrispondere il pianeta azzurro Melancholia, a Claire il Sole, a Leo la Luna. Il doppio costituito dalla coppia simbolica Justine-Claire si apre a una triade, nella quale lo sguardo "notturno" e intermediario del bambino si fa forse veicolo di comprensione e di una 'cura' inconsapevole rispetto alla discesa agli inferi della "zietta Spezza-acciaio" e al dis-astro che minaccia la Terra.



da L. von Trier, *Melancholia*, 2011

Questa parte di suggestioni sonore e visive si chiude con l'immagine di una boscaglia, in cui Justine avanza verso Leo con gli occhi bassi, un indumento nero e portando in mano un ramo scuro. Il bambino è vestito di bianco, sta temperando con un pugnale un bastone di legno, che il suo gesto ha già reso più chiaro; quando, forse attratto o richiamato da qualcosa, alza lo sguardo *volgendolo all'Aperto*.

Sofferenza e follia attraverso la rêverie alchemica

La limousine che dovrebbe portare gli sposi nella tenuta di John e Claire è fuori misura per il viale molto stretto che conduce alla loro casa, non c'è margine di manovra, Justine e Michael devono raggiungere il luogo del ricevimento percorrendo a piedi la strada che porta alla loro festa. Una salita nella notte segna l'inizio della discesa per Justine.

Già in ritardo rispetto alla pianificazione della festa, rimane ferma sul prato, per guardare il cielo. Vede una stella più brillante delle altre, prima mai vista. È

Antares. John si stupisce riesca a vederla, eppure è una fra le stelle più grandi e visibili, la sua affermazione sembra un paradosso. Oppure no. John non guarda gli astri a occhio nudo, li osserva tramite il telescopio.

Le resta ancora un desiderio prima di prendere parte alla festa, andare nella stalla a salutare il suo cavallo, cui presenta il marito dopo avere comunicato di essersi sposata. Claire è in apprensione, sono in ritardo rispetto alla scaletta.

Il tempo di Justine non coincide con quello degli altri né con i rituali della cerimonia, scanditi da un organizzatore di matrimoni e dal ferreo controllo esecutivo della sorella Claire.

Potremmo usare la nozione di *trasparenza* (Han, 2014) per esprimere l'assenza di profondità prospettica ed ermeneutica di ogni cosa e relazione all'interno di quella casa. I riti sono ridotti al tintinnio di posate contro i bicchieri, al momento del ballo, a quello del taglio della torta, al volo di lanterne di carta decorate con dei cuori, a un indovinello su quanti fagioli siano contenuti in un barattolo (in palio c'è addirittura un premio). Il numero, peraltro, Justine lo conosce, perché lei sostiene di sapere le cose. Ma in fondo poco conta conoscere le cifre contenute dentro quel vaso.

Anche la prima notte di nozze è fatta di gesti svuotati di significato. Il giovane marito nella camera da letto inizia a spogliarsi metodicamente, riponendo i vestiti con ordine e lentezza. Justine osserva, lo ferma, gli chiede di darle tempo. Michael la vede poco dopo, da dietro i vetri della stanza, mentre sul campo da golf pretende uno sbrigativo rapporto sessuale da un acerbo collega di lavoro con ancora indosso l'abito bianco.

Sul terreno di gioco del golf non si vede mai nessuno impegnato in una partita, Justine sembra essere l'unica a giocare: sul campo fa l'amore, fa pipì mentre cerca a muso in su la stella rossa Antares, cerca per tutta la sera di sottrarsi a cerimoniali fittizi per ritrovare un contatto intimo, sensuale, autentico con le cose. Guarda spesso in alto. Guarda volare le lanterne attraverso il telescopio, e subito si discosta da quel filtro, chiudendo gli occhi. Sembra ispiri e trattenga quelle immagini sotto le palpebre, per vedere oltre, al di là di quei piccoli simulacri di carta sospinti da deboli fiamme, e per immaginare il movimento degli astri tra il freddo malinconico dell'azzurro e l'ardore incendiario del rosso.

L'angoscia di Justine è fatta di silenzi, si manifesta con la necessità di interruzioni, si esprime nel bisogno di socchiudere gli occhi, come a proteggerli dalla troppa luce, per riuscire a mettere a fuoco la realtà.

Consegna la propria paura alla madre, che non sembra accoglierla.

Justine: "Mamma, sono un po' spaventata".

Madre di Justine: "Un po'? Se fossi in te sarei spaventata a morte".

Justine: "No, è molto diverso, io sono terrorizzata, mamma. Ho problemi a camminare bene".

Madre di Justine: "Ma riesci ancora a barcollare. Quindi, esci barcollando da qui. Smetti di sognare Justine".

Justine: "Ho paura".

Madre di Justine: "Ce l'abbiamo tutti, cara, non ci pensare. Esci da qui subito".



da L. von Trier, *Melancholia*, 2011

La paura di Justine non può trovare comprensione nel cinismo della madre, perché per la donna la ragione di quella paura è dovuta unicamente alla scelta di una vita coniugale, a cui lei dichiara, con un brindisi durante la cena, di non credere affatto; una paura motivata da una scelta a cui già l'altra figlia, Claire, secondo lei si è sottomessa. Ma il terrore di Justine non sembra aggirabile uscendo da quella casa e da ciò che essa rappresenta: la sua percezione d'angoscia è tale da imbrigliarla, da impedirle di muoversi, camminare, avanzare. Le costringe le gambe, ne ferisce l'andatura, come fosse un *Puer* zoppicante che non riesca a procedere nel tempo orizzontale dell'esistenza, ma la cui vulnerabilità indica l'inizio di un'impresa (Hillman, 1988).

Nel prelude del film, l'immagine di Justine che cerca di mettere un piede davanti all'altro, con le caviglie e il polso attorcigliati a dei fili di lana, anticipa lo stato d'angoscia che lei stessa prova a spiegare alla sorella Claire, nel buio della stanza in cui ha fatto addormentare il nipote.

Justine: "Io arranco fra tutti quei fili di lana grigi che mi si attaccano alla gambe. Sono così pesanti da trascinare".

Claire: "No, non è vero".

Justine: "So che non vuoi che te lo dica".

Justine sa che Claire qui e ora sente la responsabilità di doverle impedire di rovinare la festa, di rompere l'equilibrio di un ordine rassicurante. Sia lei che John le intimano di essere felice, hanno pagato per questo - per il ricevimento, s'intende - e Justine non deve manifestare la propria infelicità. Del resto, come si può non essere felici per tutto questo? Le sue orribile visioni sono fuori luogo, un segno d'ingratitude, e suscitano fastidio, disagio, timore, poiché secernono bile nera che potrebbe contaminare l'allegria dei convitati.

Neppure il padre di Justine può recidere quei fili, sollevare i suoi passi, contenere il suo profluvio di in-sofferenza. A lui chiede di restare per la notte, domanda di potergli parlare. Ma suo padre le lascia un biglietto, appellandola con il nomignolo con cui vezzeggia delle giovani donne durante la cena, perché lo scusi se è proprio dovuto andare via.

Sembra che soltanto Melancholia riesca a intrattenere un dialogo con lei, e persino, forse, a corrispondere alla sua ferita. Raffigurano entrambe quel possibile doppio demoniaco che appartiene ad ognuno, sono portatrici di messaggi cui nessuno vorrebbe dare ascolto, eppure la loro luce passiva è anche fonte d'attrazione trasformatrice. L'approssimarsi del pianeta irrompe nella società del *positivo* (Han, 2015) rappresentata emblematicamente da una festa che non ha alcun carattere celebrativo del sacro, ma che mostra l'insensatezza di un festeggiamento pago dell'assenza di zolle di terra sul campo, anche se non si entra mai a giocare una partita.



P. Bruegel, *Cacciatori nella neve*, 1565

La tenuta di John e Claire è accostabile al dipinto di Bruegel *Cacciatori nella neve*, come suggerito dal succedersi delle immagini nel preludio: nel quadro c'è un paesaggio invernale che confina con uno specchio d'acqua fatti di lastra di ghiaccio. Dei cacciatori vestiti di scuro tornano affaticati verso casa, mentre uccelli neri volano sopra di loro. È una fissità malinconica non dissimile dal luogo in cui vive la coppia.

Nella sequenza onirica iniziale, sul dipinto scendono dall'alto "frammenti neri, che divorano l'immagine come un fuoco batterico" (Han, 2013, p. 10): forse sono il segno di un possibile contagio da parte di una forza ignea e misteriosa, tracce di lapilli capaci di sciogliere e trasmutare il paesaggio.

Justine interviene con furore per cambiare lo scenario della biblioteca della sorella, per sostituire dei libri aperti su opere astratte con la viscosità lavica di immagini artistiche toccate dalle passioni e dai tormenti umani, da solitudine, desiderio, morte, follia.

Mentre risuona ancora la musica wagneriana del *Tristano e Isotta*, sceglie concitatamente di esporre *Cacciatori nella neve* di Bruegel e *Ofelia* di John Everett Millais, figura femminile arresa a un letto d'acqua lieve, bocca socchiusa nel respiro d'amore o di morte, richiamo tragico a Isotta e a se stessa. Nel preludio, la sua figura è apparsa in un'immagine simile a questa Ofelia, se pure con uno sguardo più severo, dritto, con le labbra serrate, i colori più netti, il corpo tutt'altro che placido e arrendevole.



J.E. Millais, *Ophelia*, 1851-1852

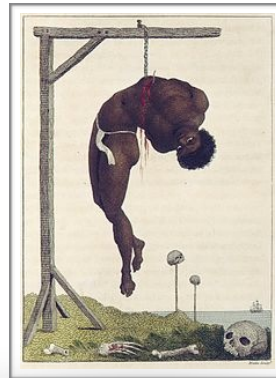


da L. von Trier, *Melancholia*, 2011

Mette il *Paese della cuccagna* di Bruegel accanto a un'illustrazione di William Blake, con uno schiavo nero appeso per il costato: la violenza dell'apatia di una *società del positivo*, che si nasconde dietro a "corpi gonfi e spossati dalla sazietà" (ivi, p. 12), emerge con ancora più forza nel contrasto con la *negatività* di una violenza esplicita e brutale.



P. Bruegel, *Paese delle cuccagna*, 1567



W. Blake, *Un negro appeso vivo per le costole a una forca*, 1773 ca.

Dopo la festa, con rammarico Justine dirà a Claire di *averci provato*. Forse il suo è un tentativo di prendere parte alla festa della *cuccagna*, ma non ce la fa. Come se la sua "vocazione" (Cfr. Hillman, 2009) fosse un'altra e il dolore inflitto (d)alla sua psiche mostrasse l'opera di dissuasione del *daimon*.

Per continuità semantica, è interessante pensare all'immagine dell'*albero* della *cuccagna*. Esso è un palo che viene cosparso di sapone, o di un qualsiasi unguento, purché diventi il più oleoso possibile. Il gioco consiste nell'arrampicarsi per ottenere dei premi (spesso di genere alimentare) appesi alla cima. La difficoltà di questa usanza risiede nel dover risalire una superficie completamente liscia, sprovvista di ostacoli, nodi, increspature. Un piccolo paradosso del *positivo*.

Espone anche *Davide con la testa di Golia* di Caravaggio, quadro che emana una luce tragicamente oscura.

David [...] è pervaso di tristezza. Non c'è modo di trionfare sulle passioni che distruggono, sulla sofferenza e la morte: vittima e carnefice si assomigliano, sono dalla medesima parte - il carnefice, forse, si accorge di amare proprio quella vita che non può non uccidere (Donfrancesco, 2011, p. 48).



Caravaggio, *Davide con la testa di Golia*, 1610

Prima di uscire dalla stanza, apre un libro con uno schizzo di Carl Fredrik Hill, l'immagine di un cervo che bramisce, espressione selvatica di desiderio erotico o di sofferenza malinconica.

La relazione di Justine con il cosmo, le cose, gli animali, gli astri, il bambino, è centrata su percezioni sensoriali più che sulla parola. C'è una qualità istintuale nella sua modalità di rapportarsi con ciò che è altro da sé, e sopravvive anche nella sua esperienza di depressione più nera.

Un ponte separa il perimetro della tenuta di John e Claire da una porzione di mondo sconosciuta, forse il fitto intrico di rami della boscaglia. Ognuna delle due volte in cui le sorelle escono con i cavalli, quello di Justine si ferma al principio del ponte, impuntandosi per non oltrepassarlo. La prima volta accade all'indomani della festa. Alla frenata inaspettata e risoluta dell'animale, Justine risponde alzando lo sguardo: "Adesso Antares lì non c'è". Non si vede più la stella che porta nel proprio nome similitudine o contrasto con Ares, pianeta rosso e dio della guerra. Il pianeta azzurro Melancholia forse la sta coprendo. E "quando emergono le ombre azzurre del mondo, si percepisce la tristezza nel mondo stesso, come se il mondo fosse fasciato e tenuto insieme dal dolore" (Hillman, 2013, p. 117).

Il colore è un elemento essenziale all'interno di quest'opera. Quando sembra condurre simbolicamente verso una possibile comprensione, proprio là gioca a trasformare il paesaggio per disorientare, ingannare lo sguardo, costringerlo a un cambiamento di direzione.

Mentre la parte del film dedicata a Justine ha un aspetto prevalentemente giallastro, sulle scene del capitolo di Claire predomina l'azzurro.

Però nella visione rarefatta del preludio, in cui le due figure femminili e il bambino appaiono ognuno in corrispondenza di un astro, sembra che la luce bluastro corrisponda a Justine. L'una è forse il doppio dell'altra: il nome esprimerebbe ciò che è visibile e riconoscibile pubblicamente, mentre il colore potrebbe alludere all'ombra, alla metà sommersa che l'altra incarna. E in ciascuna vibra un'ambivalenza.

Justine dà il nome al primo episodio del racconto, ma la società matrimoniale sulla scena pare essere quella di Claire. E in Justine convivono sia un'istintualità disarmante, del tutto estranea a Claire, sia una sofferenza inafferrabile che invece nascerà anche in lei.

Claire dà il nome al secondo episodio, ma protagonista è soprattutto il percorso trasformativo di Justine, prima 'annerita' dalla depressione, poi misteriosamente 'rischiarata' dall'arrivo di Melancholia. E Claire è attraversata sia da un aspetto convenzionale e misurato, assente in Justine, sia da inaspettati sconvolgimenti emozionali che sono parte, invece, di quest'ultima.

Nella scienza o immaginazione alchemica, si individuano tre fasi principali, contrassegnate dal nero, dal bianco e dal rosso, ma sono rintracciabili anche il giallo, momento che precede e rallenta il procedimento verso la *rubedo*, e l'azzurro, un colore transizionale, in cui l'aspetto plumbeo dell'anima dopo la *nigredo* comincia ad alleggerirsi.

Dopo il nero viene l'azzurro: non cinismo, ma tristezza; non il duro e sofisticato, ma il lento. Gli azzurri riportano in gioco il corpo ma con un sentire che è passato attraverso una revisione, testa e corpo ricollegati. Gli alchimisti la definivano «*unio mentalis*» [...] L'azzurro dà voce alla *nigredo* e la voce riunisce testa e corpo (Hillman, 2013, p. 108).

Ma le fasi del percorso trasformativo, cui si dedicano gli artigiani della materia, alchimisti, pittori, poeti o *terapeuti*, non sono stadi di un processo evolutivo, volto al raggiungimento di una stabilizzazione; i colori sprigionano significati ambivalenti, molteplici, e non necessariamente soltanto all'interno della fase che caratterizzano.

Se guardiamo l'opera attraverso un vetro immaginativo, constatiamo che nella parte successiva al preludio predomina il giallo, mentre è nella successiva che appaiono il nero, espresso dalla terribile depressione di Justine, e poi la luce dell'azzurro con l'approssimarsi del pianeta. Questa sequenza, letta così, pare iniziare con la fase detta *citrinitas* (opera al giallo), anziché con la *nigredo*. Ma lo zolfo, che il giallo rappresenta, ha la funzione di intensificare un processo di disfacimento: "quando le cose puzzano, quando ingialliscono nella decomposizione, si è messo in moto un processo importante, e tale processo è sulfureo" (Hillman, 2013, p. 226). Per analogia, la putrefazione coincide con il senso di consapevolezza delle proprie ferite. Un segno forse che l'opera al nero in Justine sia già in atto prima del momento della festa.

Oppure le coordinate ermeneutiche vanno cercate altrove. Quella luce potrebbe evocare simbolicamente l'ossessione per geometrismo, ordine, controllo, astrattezza (Durand, 2009). E se non acceca è perché qualcosa a livello cosmico si sta spostando, forse nel tentativo di riportare un equilibrio, per non impazzire.

Il desiderio dell'alchimia [...] non era rivolto semplicemente all'anima umana; essa cercava l'anima del mondo. Quello alchemico è un opus cosmologico; il fatto di seguire una psicologia alchemica conduce immediatamente a operare con il mondo. L'alchimia [...] esige una discesa sempre ripetuta in quella tenebra, in

quella invisibilità chiamata a volte Ade [...] la nostra difettosa cosmologia rimane incapace di trovare uno spazio per la *nigredo* [...] la nostra psicologia contagiata dalla scienza, situando i fenomeni segnati dalla *nigredo* esclusivamente nella soggettività, come umori umani e fallimenti umani, continua ad applicare il suo delirante metodo che scinde l'opera dall'operatore e dall'ecosistema mondo su cui operiamo (Hillman, 2013, p. 110).

Per noi ciò che conta non è stabilire una successione nelle fasi della metafora alchemica: una semplificazione degli intrecci figurativi comporterebbe una riduzione al letterale dell'esperienza della follia e delle sofferenze, mostrate nelle immagini poetiche in tutta la loro drammatica complessità.

Esercitare uno sguardo della soglia equivale anche a non ostinarsi nel cercare di sciogliere alcuni nodi, a non esigere di tradurre ogni immagine o sintomo, se pure con un linguaggio affine, perché rimane comunque un tentativo di disciplinamento, rispetto a qualcosa di sfuggente.

Verso la grotta magica

Nella terza parte, Justine si trasferisce nella casa di John e Claire perché non è più nelle condizioni di badare a se stessa. Non si regge in piedi, non mangia, non parla, non guarda, può solo dormire.

Leo: "Quando andiamo a costruire le grotte, *zietta Spezza-acciaio?*"

Ma Justine è come morta.

La psicologia alchemica ci insegna a leggere come conquiste i periodi di sterile amarezza e aridità, le malinconie che non sembrano placarsi mai, le ferite che non si rimarginano, le schiaccianti mortificazioni della vergogna e gli imputridimenti dell'amore e dell'amicizia. Questi stati sono un inizio perché sono una fine, dissoluzioni, decostruzioni. Ma non sono l'inizio, inteso come evento unico. Questa sarebbe una lettura letterale del processo alchemico, il quale non è un modello unidirezionale, che progredisce nel tempo. È una *iteratio*; il nero si ripete affinché la decostruzione possa continuare [...] (Hillman, 2013, p. 104).

Questa visione della sofferenza ci permette di guardare ai dolori come a opportunità⁹⁷ da non *sprecare*, maledicendoli o aspettando che finiscano. La sofferenza non è evitabile, è *il nostro sempreverde cupo*⁹⁸, simbolo materiale che allude al legame con qualcosa di vivo e confortevole, che può spaventare ma fa ombra, che inquieta ma ripara dalla violenza della luce. L'opera al nero è un'operazione necessaria perché le cose, le relazioni, il tempo, acquisiscano un senso, non scadano nell'abitudine e in una ritualità spoglia, simile a quella della festa di nozze organizzata da Claire, s-vuotata di *pathos* e di sacralità. Lì l'unico vaso rimasto pieno è quello che contiene i fagioli dell'indovinello: un alambicco il cui interno riflette il mondo esterno, cioè 678⁹⁹ entità indistinguibili, una uguale all'altra. Quello che Han definirebbe un "inferno dell'Uguale" (2013, p. 7), da cui solo un'apocalisse può salvarci.

L'unico pericolo della *nigredo* consiste nell'identificazione dell'intelletto con la sua sofferenza, ma attraverso il nero, possiamo reimparare a vedere, "vedere l'abituale come mistero, l'evidente come ambiguo" (Hillman, 2013, p. 109), possiamo trasformare "le fissazioni concretistiche in immagini metaforiche" (ivi). L'avvicinarsi di Melancholia conduce Justine verso una fine dello stato depressivo e a un ricongiungimento della mente con il corpo, unione perduta nella fase di annerimento.

Al momento del suo arrivo nella tenuta, la casa si rivela una vastità vuota, assordante nel silenzio, afasica. Persino il vaso di fiori preparato per Justine sembra non emanare alcun profumo. Come esige un impeccabile cerimoniale, Claire prepara la stanza per la sorella prestando attenzione a ogni dettaglio. Lenzuola senza pieghe, un cioccolatino sul letto. Da una porta socchiusa s'intravede Leo seduto a terra intento a far rotolare delle bocce. L'immagine rievoca la sfera ai piedi

⁹⁷ 'Sintomo', dal greco *symptoma*, si riferisce a un evento fortuito, una circostanza casuale. In questo senso, il sintomo può essere inteso come 'opportunità', anziché come 'disturbo' (Cfr. Hillman, 1988, p. 77).

⁹⁸ I due corsivi si riferiscono ai versi della Decima Elegia di Rilke, cfr. cap. 2.4.

⁹⁹ È il numero dei fagioli contenuti nel barattolo. Un numero che 'indovina' solo Justine. Claire, quando le viene comunicato con giubilo il risultato dell'indovinello, reagisce con fastidio e indifferenza. La festa non ha funzionato, il matrimonio di Justine è già finito. Anche in Claire qualcosa comincia a vacillare.

Il numero 678 potrebbe essere casuale. Oppure no. Il 678 ha un significato nella gematria cabalistica: essa attribuisce un valore numerico a ogni lettera ebraica, e questo numero sembra corrispondere al sintagma *Het ra*, ossia *Temutissimo male*.

dell'angelo malinconico nell'incisione di Dürer e il gioco dei bambini nella *Melancholia* di Cranach.

La presenza cupa di Justine e la minaccia di Melancholia cominciano a scalfire l'atteggiamento di Claire.

Già durante la festa, tollera a fatica il comportamento di Justine, mostra un'apprensione severa, teme che le sue visioni possano disturbare, inquietare, interrompere la linearità della cerimonia. Le dice di *odiarla con tutta se stessa*, forse per ciò che la sua follia rappresenta e svela; perché le dice che lei *sa*, quale fosse il numero dei fagioli contenuti nel barattolo, quanto la Terra sia cattiva, per cui non dovremmo preoccuparci per la sua fine, e che siamo soli, che non c'è vita altrove se non su questo pianeta, qui e ora.

La *odia con tutta se stessa* quando Justine 'delira', esce dal solco predefinito e convenzionale, minacciando così di distruggere una struttura protettiva costruita a prezzo di relazioni, passione, felicità.

Però, Claire riesce a prendersi cura di Justine in quanto "malata", come la definisce John. Sembra avere paura del messaggio di cui può farsi portatrice, ma non ha paura di lei come persona, perché la sua fragilità è qualità umana, quindi riesce a comprenderla, e lo fa con pazienza, tenerezza, affetto: la ferita di Justine apre un varco anche in Claire, l'una diviene *cura* per l'altra.

Forse la malinconia di Justine trovava riparo dietro alla solidità di Claire, come il pianeta Melancholia era rimasto finora nascosto dietro al Sole.

Ma il processo di trasformazione alchemico o dell'anima non può essere forzato, anche qualora le intenzioni fossero autenticamente rivolte a una volontà di 'guarire'.

Nella sua figura esile e scura, Claire sostiene il corpo nudo e abbandonato della sorella, prova a immergerlo in una vasca di acqua calda, ma è un passaggio a cui non è ancora pronto. Justine avverte se stessa così pesante da non riuscire nemmeno a sollevare un piede e le escono soltanto versi d'insofferenza dalla bocca. Claire non può insistere, le prende la mano e fa scorrere delicatamente le sue dita nell'acqua. La suggestione dell'immagine è potente, probabilmente inesauribile. Vediamo una figura femminile accostarsi al dolore attraverso una gestualità *sacra*, espressa vicino a un luogo evocativo di una fonte battesimale, un bacino d'acqua - un *vaso* - in grado di contenere. Percepriamo l'esistenza di un tempo e uno spazio speciali, del tutto estranei a immaginari sanitari e costrittivi. Con un tono così placido da sembrare una malia, Claire la rassicura che è stato solo un tentativo, riproveranno l'indomani.

Prova a nutrirla, cucinando per lei qualcosa di eccezionale rispetto alle abitudini della famiglia, senza forzarla. Justine ha appetito ma non gusto. Rifiuta il cibo, perché "sa di cenere". Nel percorso trasformativo alchemico, il fuoco è necessario per rendere più malleabile il metallo. Figurativamente, Justine forse sta ancora attraversando una fase di scioglimento delle sofisticazioni dell'intelletto.

Noi siamo il nostro stesso laboratorio e il fuoco è l'indispensabile "calore invisibile, un calore psichico che implora [...] di avere spazio per respirare e di ricevere costante attenzione amorevole" (Hillman, 2013, p. 30). La sensibilità di Justine la rende particolarmente ricettiva rispetto ai messaggi del cosmo e ai passaggi di stato dell'anima, propria e universale. Ma questo significa anche dover convivere con frequenti "inizi" di *discesa*, tanto che l'unica dimora appartenente a "zietta Spezza-acciaio" sembra essere la soglia.

Sia gelido e spettrale o bruci con le fiamme dell'inferno, il mondo infero è un mondo caratterizzato da temperature adatte soltanto a demoni, fantasmi, eroi ed eroine, dee e ombre, creature che non appartengono più del tutto al mondo di sopra. Estranee. Marginali. L'alchimia è un'arte per marginali, per coloro che stanno sul limite (Hillman, 2013, p. 30).

Qualcosa comincia a cambiare quando Leo le mostra con eccitazione un sito internet in cui si vede il movimento del pianeta azzurro verso la Terra. Justine è un bozzolo nel letto, ma in realtà lo ascolta. Claire lo rimprovera perché così spaventa la zia, ma Justine non ha paura di un pianeta. Claire, sì.

La mattina seguente alla notizia portata dal nipote, Justine riemerge inaspettatamente dalla stanza, raccoglie mirtilli in giardino con la sorella, infila le dita nella marmellata, mentre Melancholia si fa annunciare da fenomeni inattesi, come fioccate di neve sotto il sole e blackout elettrici. La corrente viene a mancare proprio mentre Claire cerca informazioni sul web a proposito dell'arrivo di Melancholia, perché le argomentazioni del marito non riescono a rassicurarla.

John: "Prima era nero, adesso è blu. Copre Antares, si nasconde dietro al Sole [...] Tra cinque giorni arriverà vicinissimo a noi e non ci colpirà. Così come non ha colpito Mercurio, e lo sapevamo, così come non ha colpito Venere, e lo sapevamo, così come non colpirà la Terra, e sappiamo anche questo. Claire, guardami, amore, devi avere fiducia negli scienziati".

Eppure, nemmeno John è così sicuro. Di nascosto da Claire scarica in un magazzino accanto alla stalla scorte alimentari e quant'altro possa servire (?) in

caso di collisione con un altro pianeta. Chiede a Justine di non dire nulla alla moglie, perché gli pare molto ansiosa per questa storia. Forse John considera la sofferenza di Justine alla stregua di un capriccio o come un atteggiamento cinico nei confronti della vita, dunque un dolore cercato, voluto, magari meritato.

Ma qualcosa continua a cambiare.

Per la seconda volta le sorelle sellano i cavalli. Accade qualcosa di diverso, rispetto al capitolo precedente. Claire non manifesta più indulgenza per Justine, anzi, la sprona bruscamente perché esca, e le mette in mano il frustino.

Anche questa volta il cavallo di Justine si ferma al principio del ponte, s'impunta per non attraversarlo, addirittura si siede, come evocato da una immagine apocalittica del preludio. Justine arriva a picchiarlo per costringerlo a procedere, gesto disperato reso più incisivo e enigmatico dalla consegna di quel frustino. Justine guarda verso l'alto: "Eccolo, è lì, il passaggio ravvicinato". L'aria comincia a tingersi di azzurro.

Melancholia viene chiamato "pianeta azzurro", come il nostro. La sua presenza potrebbe rappresentare il doppio della Terra, la sua ombra, la manifestazione di uno stato di sofferenza per eccesso di umore nero.

Vedere Melancholia come possibile doppio simbolico della Terra significa immaginare il nostro pianeta disposto a sacrificare se stesso attraverso un dis-atro per potersi salvare. È la contraddizione sul volto del *Davide* di Caravaggio, che scopre di amare quella vita che non può che uccidere; è il destino dell'amore cosmico di Tristano e Isotta, che può compiersi solo nella morte. È la contraddizione della figura di Justine, che con l'approssimarsi della fine si apre all'amore; ed è quella di Claire, che dentro all'angoscia più terribile percepisce il respiro erotico del mondo.

Questa coesistenza di vita e morte in ognuna delle due figure femminili è mostrata da due scene particolari.

C'è una notte in cui accanto alla Luna è visibile Melancholia. Sono due enormi astri che riflettono la luce del Sole, ognuno secondo il proprio colore, tanto che il giardino appare per metà giallo e per metà azzurro. I cavalli nella stalla sono irrequieti. Claire non riesce a dormire per paura. Justine forse per eccitazione.

Claire indugia davanti a questo spettacolo seducente e inquietante, e segue di nascosto Justine che prende la via segnata dall'influsso bluastro del pianeta.

La musica del preludio del *Tristano e Isotta* incede e svela la nudità di Justine sdraiata sulla roccia che dà sull'acqua, sotto la luce azzurra di Melancholia. Non più come Ofelia portata dal fiume o come un corpo plumbeo sorretto da Claire.

Melancholia è pericolo, preannuncio di morte, ma rappresenta anche l'opportunità (il sintomo) di rinascita, di un sentire assoluto, della possibilità di donarsi. Dopo il nero non può esserci subito il bianco, dopo un'esperienza di depressione occorre un tempo *secondo natura* nel quale concedersi di soggiornare sulla soglia fra i due colori, affinché il dolore prenda parola o forma, e dunque significato.

Il momento in cui secondo noi la ferita fa entrare l'universo nel corpo di Claire coincide con il *suo* contatto con Melancholia, durante la notte dell'*incontro ravvicinato* fra i pianeti.

Leo avrebbe voluto restare sveglio per guardare quello spettacolo straordinario, ma sia lui che Justine cadono in un sonno imprevisto e misterioso nell'aria azzurra e rarefatta della notte.

Claire non utilizza il telescopio per guardare, ma lo strumento creato dal figlio con cui misura l'avvicinamento, ma, soprattutto, l'allontanamento di Melancholia dalla Terra. Appoggia sul petto all'altezza del cuore il bastone di legno con in cima un cerchio di ferro. Fra la prima e la seconda misurazione intercorrono alcuni minuti nei quali a Claire viene a mancare il respiro.

John: "Si è preso parte della nostra atmosfera, per un po' ci farà rimanere senza fiato". Ma è soltanto Claire a provare questa sensazione di panico.

Fra loro avviene un contatto sensuoso per la prima volta, accennato ma intenso, il respiro affannato di Claire alla luce azzurra e nella carezza del marito sembra trasformarsi in un sospiro erotico. La paura rappresentata da Melancholia le toglie il fiato ma per restituirglielo pieno di vita, per ridarle la capacità di sentire, gioia o dolore, ma *sentire*.

Quando il nero si volge in azzurro, ecco che l'oscurità può essere penetrata [...] Il passaggio all'azzurro fa entrare aria, così che la *nigredo* può meditare su se stessa, immaginare se stessa, riconoscere che quello stato di ombra è appunto ciò che esprime l'«essenza delle cose». Vediamo qui la coscienza immaginale rivendicare il proprio terreno ed essere capace di trasformare il terreno del concretismo più massiccio [...] (Hillman, 2013, p. 123).

Dopo aver danzato con la Terra, Melancholia comincia a ritirarsi, come previsto dagli scienziati più avveduti e da John.

Ma l'alba porta sventura. Come predetto da Justine, la vita *della* Terra sta per finire.

Il primo ad accorgersi del progressivo riavvicinamento è proprio John. Del resto, un dubbio, mentre propone un brindisi alla vita, ammette di averlo avuto: perché di fronte a dei calcoli così grandi anche la scienza può sbagliare.

La sua risoluzione è solitaria. I cavalli ora sono calmi. Claire lo cerca nella stalla e lo trova lì, sdraiato nel fieno, accanto al cavallo di Justine. Si è ucciso con le pastiglie che Claire aveva comprato dopo le assicurazioni del marito sul passaggio del pianeta. Forse per lei avrebbe potuto essere un modo, nel caso, di morire tutti e quattro insieme nel sonno.

Questa possibilità non c'è più.

Libera l'animale e dice a Justine e a Leo che il padre è sceso in città a cavallo, ma l'animale torna indietro, perché nessuno di loro riesce a superare i confini della tenuta, di questo microcosmo congelato come il paesaggio dei *Cacciatori nella neve*, in cui tutti sembrano rimanere intrappolati. E, come nell'immagine del preludio, un "fuoco batterico" (Han, 2013, p. 10) sta arrivando a distruggerlo. Ma questo contagio forse costituisce simbolicamente l'unico modo per riuscire a salvarsi.

Claire riprende l'atteggiamento composto che aveva dismesso, ma non può più sostenere un ruolo: con lo strumento di pre-visone del figlio si accorge che Melancholia si avvicina, perché la sua circonferenza non è più contenibile in quella del fil di ferro attraverso cui guarda. La sfera è più grande del cerchio. E la disperazione più tremenda non è dissimulabile.

Prende fra le braccia il bambino e cerca di scappare, ma le automobili non partono. La sequenza di immagini è drammatica ma evoca qualcosa di tragicamente comico: Claire riesce a far partire soltanto la macchina con cui i golfisti si muovono sul campo da gioco.

Anche l'automobile ha un suo doppio nella tenuta?

Oppure questo rivela il senso di 'gioco', cioè che solo nell'*illusione, in-ludus*, si può fuggire?

La loro casa è una monade distante da qualunque relazione o comunità, non appartiene a nulla, non mostra tracce di alcuna memoria. È uno spazio liminale, ma di cui Claire può intuire il potenziale solo grazie a Justine e Leo; mentre John, aggrappato unicamente al mondo della scienza, non riuscirà mai neppure a vedere. Gli oggetti usati, i gesti compiuti, le parole pronunciate, ossia la società che John e Claire rappresentano, ora mostrano tutta la malinconia che Melancholia ha assorbito su di sé, che Justine ha accolto dentro di sé cercando di trasformare, per la quale Leo forse può ancora fare qualcosa.

Claire raggiunge l'inizio del ponte, ma lì la macchina smette di funzionare e si ferma, come già si erano fermati i cavalli. Ma che senso può avere il suo affannarsi per scappare, ora? Adesso è troppo tardi, Melancholia minaccia di distruggere la Terra, non soltanto il loro mondo. Probabilmente la muove un terrore che non permette la resa. Leo, invece, sembra dormire, quasi che la paura della madre, o più probabilmente l'influsso del pianeta, lo tenga sospeso nel dormiveglia, fra sogno e coscienza, tra notte e giorno, in uno stato di rêverie.

Non le resta che proseguire a piedi. Oltre il ponte s'intuisce la fitta boscaglia, ma non lo attraversa e non entrano nel bosco. Si ritrovano, invece, sul campo da golf, colpiti da una forte grandinata nei pressi della buca numero 19: Claire è costretta a tornare indietro, non può uscire dal campo da gioco della zona liminale. Tornano verso casa, evocando i *Cacciatori nella neve*, ancora una volta. Justine sta aspettando a cavalcioni di un muro di recinzione, sulla soglia fra dentro e fuori. Non appare spaventata, dal suo sguardo traspare la consapevolezza di chi ha sempre saputo, che in Claire suscita l'espressione d'odio di chi preferirebbe non sapere mai. Claire le dice ancora una volta di *odiarla con tutta se stessa* quando Justine definisce "una bella stronzata" la proposta, a detta di Claire "piacevole", di aspettare la fine del mondo bevendo vino sulla terrazza di casa sua.

Con la figura di Claire la sofferenza è mostrata come incapacità di *dire*¹⁰⁰ le cose, non nel senso di nominare, possedere, usare, ma in quello di *vederle* davvero, di amarle, celebrarne la natura dando loro forma o parola, poiché l'esistenza non coincide con la funzionalità.

Per Claire e John non ci sono interstizi, passaggi, interruzioni, regioni intermedie: tutto è diviso tra verità o errore, fastosità o mestizia, sopravvivenza (personale) o morte. Ma fra i termini di ogni coppia c'è una continuità di significato, garantita da figure angeliche e mercuriali che abitano la terra di mezzo. Esse, spavalde o incerte, spesso ferite e zoppicanti, hanno dimora sulla soglia fra i due mondi, visibile e invisibile, e portano messaggi da uno all'altro traducendoli in simboli. Occorre esercitare lo sguardo per poterli interpretare.

Leo: "Ho paura che il pianeta ci colpirà sicuramente".

Zietta Spezza-Acciaio: " Non avere paura, ti prego".

Leo: "Papà diceva che non ci sarebbe stato nessun posto dove nascondersi".

Zietta Spezza-Acciaio: "Se davvero ti ha detto questo è solo perché ha dimenticato un posto. Io sono sicura che ha dimenticato la grotta magica".

¹⁰⁰ Cfr. Rilke, *Elegie Duinesi*. Si veda sempre il cap. 2.4.

Leo: "La grotta magica?"

Zietta Spezza-Acciaio: "Sì".

Leo: "É una cosa che tutte le persone possono costruire?"

Zietta Spezza-Acciaio: "Può farlo Zietta Spezza-Acciaio".

In Justine avviene un'altra metamorfosi.

Non è più soltanto la persona volubile che sbircia da dietro la sorella, attratta da ciò che resta fuori dal suo raggio di luce, e che sgattaiola via dalla felicità che le offrono in cambio di docilità e silenzio. Non è più soltanto la persona attraversata dall'oscurità della notte, che sopravvive anche dentro a un bozzolo grazie a una ferita da cui l'aria può ancora entrare. Non è più soltanto la persona sedotta dallo splendore di un astro che riflette o si accorda con la sua stessa luce, richiamandola dagli inferi alla vita in una corrispondenza cosmica di sguardi.

Zietta Spezza-Acciaio appare come la figura saturnina di un angelo femminile, forse non più soltanto simile a quello di Dürer, imbronciato e silenzioso, probabilmente impantanato nei tentativi di trasmutare la materia. É più simile ora alla donna angelo di Cranach, dall'abito rosso e più leggero, che lavora il legno, mentre i bambini giocano con bastoni, cerchio e sfera: la pratica alchemica è *gioco di donne e di bambini*. Solamente Zietta Spezza-Acciaio e Leo riescono ad attraversare il ponte che congiunge le due terre e a penetrare nel fitto della boscaglia, a chiunque altro inaccessibile.

Raccolgono i legni necessari per costruire la Grotta Magica e Zietta Spezza-Acciaio gli insegna l'arte di temperare il legno, vegliando alle sue spalle, mentre lui stringe il pugnale che le aveva regalato per le nozze la sera della festa.

Alla loro coppia è affidato il compito di celebrare il rito. Circoscrivono una piccola parte del giardino disponendo i bastoni in cerchio e in modo che le estremità si congiungano in uno stesso punto verso l'alto. Zietta Spezza-Acciaio accompagna Leo e Claire nella zona sacra, lei entra per ultima e chiude dall'interno la Grotta Magica, siede in cerchio con loro prendendoli per mano.

Una luce accecante si avvicina con una intensità tremenda e bellissima, è un vento azzurro così potente da sembrare in ugual modo capace di devastare l'universo o di insufflare nuova vita nel cosmo.



da L. von Trier, *Melancholia*, 2011

Claire non ce la fa, non riesce a chiudere gli occhi, come li ha esortati a fare Zietta Spezza-Acciaio. In Claire è insopprimibile il bisogno del controllo, e riuscendo a vedere pensa di poter controllare, e controllando fermare, impedire, salvarsi. Si stacca dal cerchio per prendersi la testa fra le mani.

Solo loro, le creature *estranee* e *marginali*, riescono a credere e resistere.

[...] la malinconia è forse quanto di più specifico caratterizza le culture dell'Occidente. Nata dall'indebolimento del sacro, dalla distanza sempre più grande tra la coscienza e il divino, e rifratta e riflessa dalle situazioni e dalle opere più diverse, essa è la scheggia nella carne di quella modernità che a partire dai greci non cessa mai di nascere ma senza mai finire di liberarsi delle sue nostalgie, dei suoi rimpianti, dei suoi sogni. Da lei deriva quel lungo corteo di grida, di gemiti, di risa, di canti bizzarri, di orifiamme mobili nel fumo che attraversa tutti i nostri secoli, fecondando l'arte, seminando la follia - quest'ultima mascherata talvolta da ragione estrema nell'utopista o nell'ideologo (Bonneyoy, in Barbetta, 2014, p. 54).

La danza fra Melancholia e la Terra getta prima una luce bianchissima, fino a che tutto non si trasforma in un indistinto fuoco rosso.

Nell'immaginario alchemico il simbolo più significativo è l'*Ouroboros*, che rappresenta la continuità temporale in cui l'essere è sempre in divenire, non avanza e non regredisce: "l'Ouroboros è simile a un vivere morendo" (Hillman, 2013, p. 248).

3.2 Una danza di polvere

*Le onde*¹⁰¹

“...una rêverie, a differenza di un sogno, non si racconta.
Per comunicarla, bisogna scriverla, scriverla con emozione,
con gusto, rivivendola così come la si riscrive.

Arriviamo nel campo dell’amore scritto”.

G. Bachelard, *La poetica della rêverie*

“...poesia e musica sono intrecciate l’una all’altra
in una stupenda e arcana alleanza
che immerge le prose liriche, e i soliloqui,
in un mare di immagini, e di metafore,
di una leggerezza e di una bellezza abbaglianti:
screziate dal dolore”.

E. Borgna, *Di armonia risuona e di follia*

“L’immaginazione tenta un avvenire.
È inizialmente un fattore di imprudenza
che ci distacca da pesanti certezze...
certe rêverie poetiche sono ipotesi di vita
che ampliano la nostra vita
mettendoci in contatto con l’universo”.

G. Bachelard, *La poetica della rêverie*

È un libro sul Tempo, sulla tensione tra la caducità umana e il movimento ricorsivo del mare. È un poema in prosa¹⁰², un’opera ambivalente perché sorretta dalla struttura del romanzo ma scritta per brani poetici. È un luogo mediano fra singolarità e molteplicità, mente e corpo, estasi e introversione, uomo e Natura, eccitazione e terrore, misura e follia. Non vediamo una trama, percepiamo un ritmo. Il Tempo non è scandito dalle ore ma dalla luce e dalle ombre generate dalla

¹⁰¹ Opera letteraria di Virginia Woolf, pubblicata nel 1931. La traduzione italiana che proponiamo è a cura di Nadia Fusini (2014).

¹⁰² Un *play-poem*. Cfr. Fusini, in Woolf, 2014, p. XII e Woolf, 2005, 18 giugno 1927.

coppia Aurora e Sole: lei sdraiata lungo la linea dell'orizzonte, figura femminile che sorregge una lanterna, lui adagiato sul suo corpo, astro che sale fino al culmine del mezzodì per ridiscendere riprendendo con sé le ombre.

Nell'opera sono eminentemente riconoscibili sia schemi dell'immaginario notturno, quelli di interiorizzazione e discesa, che si manifestano attraverso immagini di profondità, calma, nascondimento, intimità; sia schemi ritmici, articolati in immagini cicliche e progressiste (Durand, 2009)¹⁰³. La progressione temporale è data dal levarsi inevitabile del sole, che coincide con la durata del giorno e con le stagioni della vita dei sei personaggi, fino a declinare verso il tramonto, la vecchiaia, la morte dell'uomo. La ciclicità del tempo è rappresentata dal mare, dalle onde e dal loro levarsi e cadere, cadere e levarsi, in un ritmo ricorsivo, che sembra abbracciare i tre tempi, passato, presente, futuro, riconoscendo ognuno come parte integrante di un cerchio cosmico, senza inizio, né fine.

La relazione con un tale frutto straordinario dell'immaginazione creatrice decentra, sconvolge, disorienta, trasforma; educa a strizzare gli occhi, per guardare le piccole cose, così da rinnovare curiosità e stupore, per cercare ulteriori significati dentro suggestioni inesauribili; educa a ispirare le immagini per farle penetrare nel corpo e nutrirlo, come fossero sostanza balsamica; educa a celebrare ogni cosa a voce alta per lasciare che l'eco si propaghi all'infinito nello spazio di fruizione del poema in prosa.

Ascoltiamo i soliloqui di sei personaggi che impariamo a riconoscere da colori, oggetti, segni che li contraddistinguono, ma dei quali si perdono via via i contorni netti perché diventano voci di un coro, frammenti di un intero che la memoria e la tessitura poetica ricompongono.

Vediamo gli interludi lirici, scritti in terza persona, senza soggetto, che cantano il mare, la casa, l'uva, gli alberi, gli uccelli, le rocce, le foglie, gli angoli delle finestre, le stoviglie, elementi e oggetti che la luce colpisce con il suo sguardo, trasfigurandoli, e preannunciando, così, per evocazione, i contenuti delle sezioni successive, in cui vivono, odiano, amano, delirano, sognano, patiscono, ricordano, muoiono quelle sei figure umane.

L'io narrativo si dissolve nel flusso incandescente e umido delle immagini: sulla scena vibra una corrispondenza intima e intensa tra Natura e uomo che destabilizza il lettore, lo sposta, lo induce a un cambiamento di postura, perché non tutto si

¹⁰³ Cfr. capitolo 2.1.

concede a una comprensione dell'intelletto. Il mondo delle *Onde* chiede di essere *ammirato prima e capito poi* (cfr. Bachelard, 1993), con sensibilità immaginativa.

Originariamente, Woolf aveva chiamato quest'opera *Le falene*, animali notturni attratti pericolosamente dalla luce. Ma la farfalla, creatura della metamorfosi e leggera come un soffio, un respiro, è anche rappresentazione di *psychè*, dell'anima.

Il destino per le falene è di farsi presto polvere, che si diffonde e rimane impressa sulle cose:

esaminai la danza di polvere; la mia vita, la vita dei miei amici, e quelle presenze fiabesche, gli uomini con le scope, le donne che scrivevano, il salice accanto al fiume - nuvole e fantasmi fatti anch'essi di polvere, di una polvere che mutava, al modo in cui le nubi perdono e guadagnano, acquistano ora del rosso e dell'oro, e perdono ora la cima, mentre fluttuano in questa o quella direzione, mutevoli, vane (Woolf, 2014, p. 211).

Abbiamo visto come sia possibile trasformare le parole poetiche, anche di un'opera letteraria, in metafora, sguardo, movimento, relazione con i corpi e con lo spazio¹⁰⁴, attraverso momenti ripetuti di ascolto del testo e di condivisione delle immagini; e abbiamo sperimentato quanto le immagini poetiche sulla sofferenza psichica possano trasformare noi, grazie ai loro contenuti simbolici.

Compito fondamentale per il ricercatore impegnato in una *pedagogia dell'immaginazione* è quello, in questo caso, di individuare dei brani che posseggano un'autonomia e che, estratti dall'opera complessiva, non ne tradiscano il senso.

Con *Le onde* abbiamo scelto di provare a sottrarci progressivamente al testo, a non agire con un'interpretazione ermeneutica immaginativa, come fatto sin qui. Per lasciare respirare le immagini, per consentire al lettore, al formatore, all'educatore di esercitare uno sguardo della soglia, a partire dalla materia nuda dell'*opus*, non ancora toccata da alcuna mediazione. Anche se, in realtà, individuare i brani e accostarli in un determinato modo allude già a un certo tipo di postura.

Invitiamo a sostare per un tempo necessario in questo interstizio poetico, accantonando ogni eventuale conoscenza o pregiudizio sull'autrice o sul poema in prosa; rimanendo sulla soglia della comprensione, che non significa rinunciare ad attribuire un senso a ciò con cui ci relazioniamo, ma accogliere i significati che il soggetto può rivelare, accettandone contraddizioni, ambiguità, zone oscure.

¹⁰⁴ Cfr. § *Una fragile Armada* nel capitolo 1.4.

La cosa immutabile

Percival è il settimo personaggio che attraversa questo spazio temporale fatto di colori, ombre, profumi, qualità tattili, suoni. Non ha soliloqui, parlano gli altri per lui, descrivendolo come un "condottiero medievale" (Woolf, 2014, p. 25), il loro centro, il loro fulcro, amato o invidiato, pietra dura cui girano attorno loro sei come pesciolini guizzanti e ammalati; rappresenta qualcosa di importante per ognuno di loro, monito, sacrificio, rivelazione, passione, dolore.

-disse Rhoda, - Percival è la pietra che cade in uno stagno, intorno alla quale sciamano a frotte i pesciolini. Come pesciolini, noi che prima sfrecciavamo di qua e di là, appena è arrivato, gli siamo corsi intorno. Come pesciolini, consci della presenza di una grande pietra, onduliamo e turbiniamo soddisfatti. Ci invade un senso di conforto. Nel sangue affluisce l'oro (Woolf, 2014, p. 98).

-disse Louis, - [...] il cerchio che è nel sangue e già tante volte si è troncato di netto, poiché siamo tanto diversi, si riaggancia ad anello. Qualcosa si compie. [...] "Non muoviamoci, non andate via. Teniamolo per sempre"» (ivi, p. 105).

«Teniamolo per un momento, - disse Jinny, - l'amore, l'odio, qualunque sia il nome che vogliamo dare a questo cosmo le cui pareti sono fatte di Percival, della giovinezza, della bellezza, e di qualcosa che sta sepolto dentro di noi tanto profondo che forse un momento così non lo riavremo più con nessuno» (ivi).

«C'è ciò che verrà, - disse Bernard. - È l'ultima goccia, la più luminosa, che come fosse argento vivo, dall'alto dei cieli lasciamo cadere nel momento magnifico, pieno, creato per noi da Percival (ivi).

Neville si domanda in quale modo potrebbero lasciare loro un segno al tempo che verrà dell'amore che hanno provato verso Percival, lì, proprio in quella strada, mentre lo guardano andare via, partire per l'India.

Ed ecco una di quelle annunciazioni sottili, crudeli e complici, nell'interludio impersonale, e perciò universale, della Natura. "*Il sole si era levato al suo colmo*¹⁰⁵" (ivi, p. 106), la sua luce è così forte che i verbi per descriverla sono netti e violenti, come 'picchiare', 'bruciare', 'catturare'. E così le ombre si allungano e sprofondano le

¹⁰⁵ Nell'opera gli interludi sono tutti scritti in corsivo.

cose, gli alberi, in pozze oscure. Le onde si frangono, ricoprono la riva, si ammassano e ricadono. "Cadevano, si ritiravano e cadevano ancora, con il tonfo di una bestia enorme che scalpiti" (ivi, p. 108).

La sezione successiva si apre con un soliloquio tragico di Neville, poiché Percival è morto cadendo da cavallo, nel fulgore della giovinezza.

È caduto. Il cavallo ha scartato. L'ha sbalzato di sella. Le vele del mondo si sono voltate di scatto e l'hanno colpito alla testa. È tutto finito. Le luci del mondo si sono spente. Lì c'è l'albero che non posso oltrepassare (ivi, p. 109).

L'albero che Neville non può oltrepassare è quello del limite umano.

All'inizio dell'opera, Rhoda, Louis, Susanne, Bernard, Neville, Jinny sono creature infanti che si muovono fra stanze, cespugli e i profili solo accennati di qualche adulto che si occupa di loro. Una sera, ancora bambino, Neville ascolta non visto il racconto di una cuoca a proposito di un uomo trovato sgozzato in un fosso. Il suo sguardo si dirige all'improvviso verso le foglie del melo in giardino, che, abbagliate dalla luna, gli appaiono fisse e rigide. "La fissità, la rigidità d'ora in poi la chiamerò *morte tra i meli*¹⁰⁶ [...] tutti siamo condannati dall'albero delle mele, l'albero inesorabile che non riusciamo a oltrepassare" (ivi, p 16).

Gli alberi hanno guizzato, lo steccato bianco si è rovesciato a pioggia. C'è stata un'ondata, un rullio di tamburi nell'orecchio. Poi il colpo, il mondo è crollato, lui ha respirato forte. È morto là dov'è caduto.

Granai e giorni d'estate in campagna, stanze dove sedevamo - ora tutti sprofondano nel mondo irreali ormai svanito per sempre. Il passato si stacca da me. [...] Sotto la finestra passano alcune donne, come se nella strada non si fosse spalancato un abisso, e non ci fosse l'albero delle foglie rigide che non si può oltrepassare. Ci meritiamo, perciò, di inciampare nelle montagnole di terriccio che fanno le talpe. Siamo infinitamente spregevoli ad avanzare così, ad occhi chiusi. [...] Perché incontrarsi e ricominciare? Perché parlare e mangiare e formare altre combinazioni con altra gente? Da questo momento io sono solo. Nessuno mi conosce. [...] Percival è caduto, è morto, è stato sepolto, e io sto a guardare la gente che passa, che si tiene ben stretta alle maniglie degli autobus, decisa a conservare la propria vita. [...] Mi fermerò, un momento sotto l'albero implacabile, solo con l'uomo dalla gola tagliata [...] La gente continua a passare. Ma non mi distruggerete. In questo momento, in questo preciso momento, siamo

¹⁰⁶ Tra virgolette nel testo, corsivo nostro.

insieme. Ti stringo a me. Vieni, dolore, nutriti di me. Affonda le zanne nella mia carne. Sbranami. Singhiozzo, singhiozzo» (ivi, pp. 109, 110).

Neville ci restituisce la necessità di un riconoscimento del limite umano che l'uomo ignora e non onora, preferendo rimanere a occhi chiusi, aggrappato alla sicurezza di una maniglia dell'autobus, rassegnato o soddisfatto per il ruolo di passeggero inconsapevole.

Il dolore di Neville per la morte di Percival è tremendo. Lo è se leggiamo fra questi passaggi la sofferenza provocata da ciò che può significare simbolicamente la morte di Percival, unico cavaliere della Tavola Rotonda ad avere visto il Sacro Graal. Lo è se vediamo dentro a questa disperazione la rabbia per il mondo che non si ferma, non smette di parlare, mangiare, ricominciare, quando per noi, che abbiamo perduto la persona che amiamo, dovrebbe interrompersi per corrispondere al nostro dolore.

Neville evoca quell'uomo dalla gola tagliata, ha bisogno di vivere un tempo presso l'albero che non si può oltrepassare, invoca il dolore perché si nutra del suo corpo: deve poter 'sentire' tutta la sofferenza fin dentro la carne, perché il legame con la morte e il morire riaprano alla vita, che non è sopravvivenza.

In Neville tornano a rianimarsi la passione e la gioia non già perché consegnino il proprio lutto all'oblio, ma poiché trova un luogo e un simbolo che lo custodiscano. "C'è un olmo, e lì c'è Percival" (ivi, p 130). Mentre qui, ora c'è un'altra possibilità di amare, di trasfigurare il volto del tempo.

Questa stanza mi sembra ora il centro del mondo, un cuore scavato nella notte eterna. Fuori miriadi di fili si intrecciano, si incrociano tutt'intorno a noi, ci avvolgono. Ma qui siamo al centro (ivi).

Sull'orlo del fuoco

E ancora la Natura con la voce lirica dell'interludio sembra annunciare qualcosa che vedremo nello spazio dei soliloqui. "*C'era paura nel loro canto, e il presentimento del dolore, e la gioia da agguantare subito, all'istante*" (ivi, p. 51): il canto degli uccelli risuona nel biancore di una luce che svela i contrasti tra estasi e introversione, fra eccitazione e terrore, tra fuoco erotico che libera e fiato rovente che spaventa di due figure femminili, forse due possibilità di una stessa esistenza.

«Che strano, - disse Jinny, - che la gente dorma, spenga la luce e vada su in camera. Si spogliano, si mettono le camicie da notte bianche. In nessuna di queste case le luci sono accese. [...] Ma la notte inizia. Mi sento risplendere nel buio. [...] Ondeggio. Mi incresco. Galleggio come una pianta nel fiume, scorro pur restando radicata, così che lui possa giungere a me. "Vieni", dico, "vieni". [...] Ci abbandoniamo a una piena che gonfia lenta. Entriamo e usciamo dalla musica esitante. Le rocce rompono la corrente della danza che stona, che vibra. Un, due, siamo trascinati in un vasto disegno; ci tiene; non possiamo uscire dalle volute sinuose, esitanti, scoscese, che perfettamente ci chiudono. I nostri corpi, il suo duro, il mio fluido, sono stretti insieme dentro l'altro corpo che ora ci tiene, e ora, distendendosi in pieghe morbide e sinuose, ci avvolge e ci spinge. D'improvviso la musica cessa. Il mio sangue continua a circolare, ma il corpo si arresta. La stanza mi gira intorno. Si ferma. [...] Il corpo è più forte di quanto pensassi. La testa mi gira più di quanto credessi. Non mi importa più di nulla. [...] Sollevo il calice dal gambo sottile, sorseggio. Il vino ha un sapore drastico, astringente. Nel bere non posso fare a meno di trasalire: eccoli, i profumi, la luce, il caldo, tutti distillati in questo liquido giallo, infocato. Dietro la schiena, tra le scapole, un che di secco, di spalancato, si ravvolge dolcemente, e piano piano si addormenta. È l'estasi, la liberazione. [...] I veli tra di noi cadono. Penetro nel calore e nell'intimità di un'altra anima. [...] Lui sta melanconico in piedi sul ciglio della strada. Io mi chino. Colgo un fiore azzurro e in punta di piedi, per raggiungerlo, glielo ficco all'occhiello. Ecco! È il mio momento d'estasi. Ora è finito (ivi, pp. 73-75).

-disse Rhoda [...] Sposterò la tenda per guardare la luna. Ventate di oblio spegneranno la mia agitazione. La porta si apre, la tigre balza. La porta si apre, il terrore irrompe, mi insegue. Andrò furtiva a visitare i tesori che ho messo da parte. Dall'altra parte del mondo ci sono pozze d'acqua in cui si riflettono colonne di marmo. La rondine tuffa l'ala in pozze scure. Qui la porta si apre ed entra della gente; vengono verso di me. Lanciano pallidi sorrisi per mascherare la crudeltà e l'indifferenza, mi afferrano. La rondine tuffa l'ala, la luna solitaria naviga attraverso mari azzurri. [...] Mi sento ributtata tra le fiamme del mio corpo goffo, maldestro [...] Una pressione immensa mi schiaccia. Non mi posso muovere senza spostare il peso di secoli. Mi trafiggono milioni di frecce. Mi trafiggono il disprezzo e il ridicolo. Io, che potrei affrontare la tempesta e con gioia lasciarmi soffocare dalla grandine, sono qui immobilizzata; allo scoperto. La tigre balza. Si avventano su di me lingue sferzanti. Mobili, incessanti mi guizzano intorno. [...] C'è un amuleto contro una tale sciagura? Che faccia posso invocare perché

raffreddi questo calore che sento? [...] Da sola cullo le mie bacinelle, sono la signora della mia flotta. Ma qui attorciglio le nappe della tenda di broccato che ripara la finestra della mia ospite, mi spezzo in tanti pezzi, non sono più una. [...] Osservo il cielo ornato di soffici piume per l'improvviso fulgore della luna. Vedo anche le ringhiere della piazza e due persone senza faccia, che si stagliano come statue contro il cielo. C'è dunque un mondo immune al mutamento. [...] Ma in punta di piedi sull'orlo del fuoco, bruciata dal suo fiato rovente, spaventata dalla porta che si apre, dal balzo della tigre, non sono abbastanza calma da poter concepire anche una sola frase. [...] Sarò sbattuta tra questi uomini e queste donne [...] come fossi un sughero su un mare agitato. [...] Sono la schiuma che invade e riempie di bianco gli orli più alti delle rocce (ivi, pp. 75-77).

Il momento bastava

È lo sforzo, è la lotta, la guerra perpetua, fare a pezzi e rimetterli insieme - questa è la battaglia quotidiana, che si vinca o si perda, questa l'appassionante ricerca. Gli alberi sparsi si riordinarono; il verde spesso delle foglie si assottigliò fino a diventare luce in movimento. Li raccolsi in una frase che venne improvvisa. Li salvai dall'informe con le parole (ivi, p. 199).

E a metà cena sentimmo l'enorme tenebra di ciò che è fuori di noi, espandersi. Il vento, l'impeto delle ruote si trasformarono nel ruggito del tempo, e precipitammo- dove? E chi eravamo? Per un attimo scomparimmo, ci spegnemmo come faville e l'oscurità ruggì. Passammo al di là del tempo, della storia (ivi, p. 2015).

Nel crepuscolo evanescente, irreale, a sprazzi come l'eco di voci ridenti che venissero da qualche viottolo, mi ritornò il buon umore, e riebbi il mio corpo. Sullo sfondo del cancello, contro un cedro, vidi tra le fiamme Neville, Jinny, Rhoda, Louis, Susan, me stesso, la nostra vita, le nostre differenti identità. [...] sullo sfondo dei mattoni, contro i rami - noi sei, tra milioni e milioni di altri, per un momento sottratti a chissà quale incommensurabile abbondanza di tempo passato e a venire, divampammo in trionfo. Il momento era tutto: bastava (ivi).

Fu, dunque, questo dissolvermi in Susan, in Jinny, in Neville, Rhoda, Louis, una specie di morte? O un nuovo montaggio degli elementi! Un'allusione a qualcosa a venire? (ivi, p. 2016).

C'è il nero del cielo, il suo imbiancarsi con l'alba, del rosso che si addensa sui fiori. "Le stelle si ritirano" (ivi, p. 220). "I contadini accendono le prime candele" (ivi). L'onda si leva anche in Bernard. Lui, che ha tessuto con le parole la storia e l'esistenza di tutti loro, ora cavalca contro la morte, come un cavaliere, come Percival. Le onde si rompono a riva.

Ri-comprendendolo.



C. Claudel, *La vague*, 1897-1903

PER CONCLUDERE

*Con Mrs Dalloway*¹⁰⁷

“Dite ai pompieri che su un cuore in fiamme
ci si arrampica con le carezze”.

V. Majakovskij

*Fear no more the heat o' the sun
Nor the furious winter's rages*

“Non temere la vampa del sole / né la furia scatenata dell'inverno”.

I versi appartengono al *Cimbelino* di Shakespeare e attraversano tutto il testo di Woolf e la nostra ricerca. Fanno parte di un canto funebre, sono versi creati per accompagnare il passaggio da un mondo a un altro, descrivono luce e ombra, tracciano il legame invisibile tra Clarissa Dalloway e il giovane reduce di guerra Septimus Warren Smith, le due figure protagoniste del romanzo poetico della scrittrice, che sono l'una parte, necessaria, dell'altra.

La pace discese su di lei, era calma, contenta, mentre l'ago con delicatezza tirava il filo di seta fino alla pausa gentile, e raccogliendo le pieghe, le riprendeva insieme leggere, intorno alla vita. Così si raccolgono, si sollevano, e ricadono, si raccolgono e ricadono ancora le onde in un giorno d'estate; e il mondo intero sempre più gravemente sembra che dica “è tutto”, finché anche il cuore, che sta nel corpo disteso sulla spiaggia al sole, dice è tutto. Non temere, dice il cuore. Non temere, dice il cuore, affidando il suo fardello al mare, che sospira per tutte le pene, e riprende, e ricomincia, e si raccoglie, e ricade (Woolf, 2013, p. 35).

Affidiamo la suggestione conclusiva di questo lavoro ai versi che hanno dato il titolo alla nostra ricerca, poiché proprio in questa esortazione è custodito il senso di

¹⁰⁷ Mrs Dalloway è un'opera letteraria di Virginia Woolf, pubblicata nel 1925. La traduzione italiana cui facciamo riferimento è quella di Nadia Fusini (2013).

una relazione fra i contrari che ci siamo proposti di rianimare e tutelare per esplorare le sofferenze della psiche.

L'attività di ricerca teorica e pratica svolta in questi anni, all'interno di uno scenario culturale che riabilita il potenziale conoscitivo ed educativo dell'arte, ci ha incoraggiato ad elaborare un progetto di formazione immaginativo nell'ambito della salute mentale.

Ci ha mosso prima di tutto il desiderio di esplorare l'immaginario più diffuso sulla follia e sull'esperienza della sofferenza psichica, tramite la raccolta delle rappresentazioni più ricorrenti, emerse all'interno di percorsi formativi laboratoriali.

Questa dimensione pratica si è intrecciata nel corso della ricerca ai momenti teorici: ognuno dei due aspetti ha potuto trarre vantaggio da tale integrazione.

Così, abbiamo potuto acquisire via via consapevolezza delle immagini maggiormente rappresentative dell'esperienza di disagio mentale insieme ai partecipanti dei laboratori, e potuto sperimentare diverse proposte di esercizio ermeneutico simbolico con opere di qualità differenti, per integrare il nostro immaginario simbolico, laddove sbilanciato, o per risvegliare e nutrire la sensibilità immaginativa se sopita.

Nella prima parte del lavoro mostriamo il potenziale della nostra scelta teorica e metodologica, che invita a mantenere una posizione mediana fra le polarità che coinvolgono le esperienze di dolore della psiche, per rispettarne la complessità e comprendere i significati che cerca di esprimere attraverso le sue manifestazioni.

La seconda sezione è dedicata all'esplorazione e alla riflessione delle forme culturali, pedagogiche in particolare, maggiormente riconoscibili nel cosiddetto occidente contemporaneo: riscontriamo la prevalenza di un atteggiamento razionale, funzionale, influenzato da miti positivi che non concedono spazi per vivere, conoscere, accogliere anche esperienze di discesa, caduta, solitudine, angoscia, limite.

A fronte degli elementi emersi nella seconda parte, abbiamo cercato opere d'arte dense di contenuti archetipici, e di simboli riferibili a uno stato di sofferenza psichica, e caratterizzate da immagini dalle funzioni eufemistiche, in grado di controbilanciare i simboli e le forze dell'immaginario dialettico predominante.

L'esperienza di contatto psico-corporeo con opere d'immaginazione poetica portatrici di nuclei simbolici sulla follia si è rivelata possibilità trasformativa dello sguardo e dell'atteggiamento rispetto alla sofferenza psichica.

Abbiamo cercato di arricchire questo testo di contributi descrittivi e simbolici anche per fornire materiale a chi desideri formare e formarsi a una comprensione poetica della sofferenza psichica, all'interno della zona liminale dell'immaginazione simbolica e ludica.

RINGRAZIAMENTI

Grazie a Francesca Antonacci, per la condivisione dello stupore e della fatica, per il dialogo e la fiducia, per le *possibilità leggere* e gli insegnamenti.

Grazie ai gruppi di ricerca di Pedagogia del gioco e Puer Ludens.

Grazie a Paolo Mottana e a Marina Barioglio, per *quella* scintilla che ha aperto un varco.

Grazie al gruppo di ricerca di Pedagogia Immaginale e all'Associazione Iris.

Grazie a Monica Guerra, Emanuela Mancino, Cristina Palmieri, per parole e gesti, entusiasmo e consigli.

Grazie a tutte le persone che hanno partecipato in questi anni ai laboratori formativi, all'Atelier, alle lezioni, all'esperienza di teatro sociale, per la disponibilità e lo scetticismo, la passione e i suggerimenti, per la bellezza degli sguardi.

Grazie ai ragazzi del C.I.O.F.S. F.P. di Milano, per le emozioni autentiche che vivono e danno, e grazie a Ombretta, Suor Patrizia, Marta e a tutti gli altri docenti, perché ci mettono cuore e pelle ogni giorno.

Grazie a Eugenio Borgna e a Peppe Dell'Acqua, di insegnarci che *l'immaginazione, la relazione e la vita* sono terapeutiche.

Grazie a Stefano, perché lui non lo sa, ma la sua rabbia e il suo dolore quotidiani rimettevano in discussione ogni frase che si andava componendo.

Grazie a Elena, per i Tre Porcellini e per l'aiuto a non prenderci sul serio.

Grazie a Marta Potter, per l'incantesimo, il coraggio e la sua forza delicata.

Grazie a Fabio, per un affetto che sento sempre sincero, fin da quel viaggio insieme a Genova per incontrare Don Andrea Gallo.

Grazie alla *Pozione magica* di 'zia' Emma, perché il mare così era già più vicino.

Grazie a Marzia, perché la sua è stata la mia parte più disciplinata.

Grazie a Ferna e Andrea, per la gita a S. Sostene.

Grazie a Dario, per i *livelli*, le *docce*, le *aziende*, la *provinciale 86*. Per il giocare sul serio, anche infrangendo le regole.

Grazie a Nico e a Il Lorenzo, per i confronti e il sostegno.

Grazie a Mari, per l'amicizia che si fa forte nelle differenze da un numero di anni strabiliante.

Grazie a Lele, per quella qualità speciale di farmi bene anche quando ci facciamo male.

Grazie a Savina, per i nostri *angeli*, per la rinascita verso cui mi ha accompagnato.

Grazie a Claudio, perché s'indigna, a papà, per le cene, a Iris, creatura dagli occhi *smeraldini*.

Grazie a nostra mamma. *Gioia di vivere*.

Grazie a ogni poeta delle immagini che abbia saputo trasformare la sofferenza personale in creazione artistica, parola o forma da cui possiamo essere salvati. Grazie a Virginia Woolf, inizio e percorso, nonostante sia riuscita a scriverne molto meno di quanto avrei voluto. Grazie, in particolare, a Rhoda, Clarissa, Septimus e *al Faro* per tutto ciò che rappresentano.

Grazie assoluto a Fede, cui non posso che donare semplicemente un ottaedro troncato, simbolico e reale. Perché la nostra ricerca insieme continui, perché *un teorema* è per sempre.

LE FONTI

Antonacci F., Cappa F. (a cura di) (2001), *Riccardo Massa. Lezioni su la peste, il teatro, l'educazione*, FrancoAngeli, Milano.

Antonacci F. (a cura di) (2007), *TerrAcqua. Schermi immaginali*, Mimesis, Milano.

Antonacci F. (2012a), *Puer ludens. Antimanuale per poeti, funamboli, guerrieri*, FrancoAngeli, Milano.

Antonacci F. (2012b), "L'immaginazione ludica come respiro della materia", in Bonicalzi F., Mottana P., Vinti C., Wunenburger J.J. (a cura di), *Bachelard e le 'provocazioni' della materia* (pp. 203-212), Il Melangolo, Genova.

Antonacci F. (a cura di) (2012c), *Corpi radiosì, segnati, sottili. Ultimatum a una pedagogia dal "culo di pietra"*, FrancoAngeli, Milano.

Antonacci F. (2013), *La guerra dei bambini. Gioco, violenza e rito da una testimonianza rinascimentale*, FrancoAngeli, Milano.

Artaud A. (2000), *Le Théâtre et son double* (1964), tr. it. *Il teatro e il suo doppio* (a cura di) Morteo G.R., Neri G., Einaudi, Torino.

Artaud A. (2003), *Van Gogh le suicidé de la société* (1974), tr. it. *Van Gogh il suicidato della società*, Adelphi, Milano.

Bachelard G. (1992), *L'eau et le rêve. Essai sur l'imagination de la matière* (1942), tr. it. *Psicoanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Red, Como.

Bachelard G. (1997), *L'air et le songe. Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), tr. it. *Psicoanalisi dell'aria. Sognare di volare. L'ascesa e la caduta*, Red, Como.

Bachelard G. (1989), *La terre et les rêveries de la volonté* (1947), tr. it. *La terra e le forze. Le immagini della volontà*, Red, Como.

Bachelard G. (1994), *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité* (1948), tr. it. *La terra e il riposo. Le immagini dell'intimità*, Red, Como.

- Bachelard G. (2011), *La poétique de l'espace* (1957), tr. it. *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari.
- Bachelard G. (1993), *La poétique de la rêverie* (1960), tr. it. *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari.
- Bachelard G. (2010), *L'intuition de l'instant* (1966), *La psychanalyse du feu* (1967), tr.it. *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*, Dedalo, Bari.
- Bachelard G. (2008), *Le droit de rêver* (1970), tr. it. *Il diritto di sognare*, Dedalo, Bari.
- Barbetta P. (2014), *La follia rivisitata. Umori, demenze, isterie*, Mimesis, Milano.
- Barioglio M., Mottana P. (a cura di) (2005), *Mentori immaginali*, Moretti&Vitali, Bergamo.
- Barioglio M. (2008), *Nel regno dell'immaginazione. Da Jung alla pedagogia immaginale*, Moretti&Vitali, Bergamo.
- Barioglio M. (a cura di) (2010), *Ricerche immaginali. Eros, Corpo, Notte*, Mimesis, Milano.
- Barone P., Orsenigo J., Palmieri C. (2002), *Riccardo Massa. Lezioni su "L'esperienza della follia"*, FrancoAngeli, Milano.
- Basaglia A. (2014), *Le nuvole di Picasso*, Feltrinelli, Milano.
- Basaglia F., Ongaro F. (a cura di) (1975), *Crimini di pace*, Einaudi, Torino.
- Basaglia F. (2000), *Conferenze brasiliane*, Cortina, Milano.
- Bateson G. (2002), *Steps to an Ecology of Mind* (1972), tr. it. *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano.
- Bateson G., Bateson M.C. (1989), *Angel fear. Towards an epistemology of the sacred* (1979), tr. it. *Dove gli angeli esitano*, Adelphi, Milano.
- Bedoni G., Tosatti B. (2000), *Arte e psichiatria. Uno sguardo sottile*, Mazzotta, Milano.
- Bedoni G., Mazzotta G., Spadoni C. (a cura di) (2013), *Borderline. Artisti tra normalità e follia*, Mazzotta, Milano.

- Benasayag M., Schmit G. (2014), *Les passions tristes souffrange psychique et crise sociale* (2003), tr. it. *L'epoca delle passioni tristi*, Feltrinelli, Milano.
- Benjamin W. (1962), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino.
- Berengo Gardin G., Cerati C., Ongaro F. (1969), *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, Einaudi, Torino.
- Bernardini A. (a cura di) (2012), *Bill Viola. Reflections*, Silvana, Milano.
- Bonnefoy Y. (1990), *Dans le leurre du seuil* (1975), tr. it. *Nell'insidia della soglia*, Einaudi, Torino.
- Borgna E. (2007), *Come in uno specchio oscuramente*, Feltrinelli, Milano.
- Borgna E. (2009), *Come se finisse il mondo*, Feltrinelli, Milano.
- Borgna E. (2011), *La solitudine dell'anima*, Feltrinelli, Milano.
- Borgna E. (2012), *Di armonia risuona e di follia*, Feltrinelli, Milano.
- Borgna E. (2015), *Il tempo e la vita*, Feltrinelli, Milano.
- Bousquet J. (1998), *La connaissance du soir* (1947), tr. it. *La conoscenza della sera*, Panozzo, Rimini.
- Brambilla L., Palmieri C. (a cura di) (2010), *Educare leggermente. Esperienze di residenzialità territoriale in salute mentale*, FrancoAngeli, Milano.
- Brontë E. (1992), *Wuthering Heights* (1847), tr. it. *Cime tempestose*, Einaudi, Torino.
- Bucaccio E., Colja K., Sermoneta A., Turco M. (2011), *C'era una volta la città dei matti*, Alpha Beta Verlag, Merano.
- Caillois R. (2000), *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige* (1967), tr. it. *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Bompiani, Milano.
- Campo C. (2000), *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano.
- Čechov A. (2007), *Палата № 6* (1892), tr. it. *Reparto n.6* in *Racconti*, Rizzoli, Milano.

- Čechov A. (2010), *Чёрный монах* (1894), tr. it. *Il monaco nero* in *I racconti della maturità*, Feltrinelli, Milano.
- Celan P. (1998), *Poesie*, Mondadori, Milano.
- Corbin H. (2005), *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabî* (1958), tr. it. *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, Laterza, Bari.
- Corbin H. (2000), *Historie de la philosophie islamique* (1964), tr. it. *Storia della filosofia islamica*, Adelphi, Milano.
- Corbin H. (1986), *Corps spirituel et Terre céleste. de l'Iran mazdéen à l'Iran shî'ite* (1979), tr. it. *Corpo celeste e Terra celeste. Dall'Iran mazdeo all'Iran sciita*, Adelphi, Milano.
- Debray R. (2004), *Vie et mort de l'image* (1992), tr. it. *Vita e morte delle immagini*, Il Castoro, Milano.
- De Leonardis O., Emmenegger T. (2005), "Le istituzioni della contraddizione", in *Rivista sperimentale di freniatria, fascicolo 3*, FrancoAngeli, Milano.
- Del Giudice G. (2015), *...e tu slegalo subito. Sulla contenzione in psichiatria*, Alpha Beta Verlag, Merano.
- Dell'Acqua P. (2007), *Non ho l'arma che uccide il leone*, Nuovi Equilibri, Viterbo.
- Dell'Acqua P. (2013), *Fuori come va. Famiglie e persone con schizofrenia. Manuale per un uso ottimistico delle cure e dei servizi*, Feltrinelli, Milano.
- De Martino E. (1961), *La terra del rimorso*, Il Saggiatore, Milano.
- Dickinson E. (1994), *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano.
- Donfrancesco F. (1998), *L'artefice silenziosa*, Moretti&Vitali, Bergamo.
- Donfrancesco F. (2011), *Una volta*, Manoscritto Inedito.
- Durand G. (2009), *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire* (1963), tr. it. *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Dedalo, Bari.
- Durand G. (2012), *L'imagination symbolique* (1964), tr. it. *L'immaginazione simbolica*, Ipc, Milano.

- Durand G. (1996), *L'imaginaire* (1994), tr. it. *L'immaginario*, Red, Como.
- Fachinelli E. (2012), *Su Freud*, Adelphi, Milano.
- Foucault M. (1997), *Maladie mentale et psychologie* (1954), tr. it. *Malattia mentale e psicologia*, Cortina, Milano.
- Foucault M. (2014), *Historie de la folie à l'âge classique* (1961), tr. it. *Storia della follia nell'età classica*, Rizzoli, Milano.
- Foucault M. (1993), *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), tr. it. *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino.
- Foucault M. (2004), *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France 1973-1974* (2003), tr. it. *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France 1973-1974*, Feltrinelli, Milano.
- Franza A.M., Mottana P. (1997), *Dissolvenze. Le immagini della formazione*, CLUEB, Bologna.
- Freire P. (2014), *Pedagogia da autonomia. Saberes necessários à prática educativa* (1996), tr. it. *Pedagogia dell'autonomia. Saperi necessari per la pratica educativa*, Gruppo Abele, Torino.
- Fusini N. (2007), *Possiedo la mia anima. Il segreto di Virginia Woolf*, Mondadori, Milano.
- Fusini N. (2012), *Nomi*, Donzelli, Roma.
- Goffman E. (1968), *Asylums* (1961), tr. it. *Asylums*, Einaudi, Torino.
- Guarino U. (1979), *Zitti e buoni! Tecniche del controllo*, Feltrinelli, Milano.
- Han B.C. (2015), *Müdigkeitsgesellschaft* (2010), tr. it. *La società della stanchezza*, Nottetempo, Roma.
- Han B.C. (2014), *Transparenzgesellschaft* (2012a), tr. it. *La società della trasparenza*, Nottetempo, Roma.
- Han B.C. (2013), *Agonie de Eros* (2012b), tr. it. *Eros in agonia*, Nottetempo, Roma.
- Hillesum E. (2009), *Etty. De nagelaten geschriften van Etty Hillesum, 1941-1943* (1986), tr. it. *Diario 1941-1943*, Adelphi, Milano.

- Hillman J. (2010), *Suicide and the soul* (1965), tr. it. *Il suicidio e l'anima*, Adelphi, Milano.
- Hillman J. (2008), *An essay on Pan* (1972), tr. it. *Saggio su Pan* Adelphi, Milano.
- Hillman J. (1988), *Saggi sul puer* (1973-79), Cortina, Milano.
- Hillman J. (2000), *Re-visioning psychology* (1975), tr. it. *Re-visione della psicologia*, Adelphi, Milano.
- Hillman J. (2011), *Plotino, Ficino, and Vico, as precursor of archetypal psychology* (1974), *The thought of the heart* (1981), *Anima mundi. the return of the soul of the world* (1982), tr. it. *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Cortina, Milano.
- Hillman J. (2009), *The soul's code. In search character and calling* (1996), tr. it. *Il codice dell'anima*, Adelphi, Milano.
- Hillman J. (1999), *Politica della bellezza*, Moretti&Vitali, Milano.
- Hillman J. (2013), *Alchemical psychology* (2010) tr. it. *Psicologia alchemica*, Adelphi, Milano.
- Huizinga J. (2002), *Homo ludens* (1946), tr. it. Einaudi, Torino.
- Jung C.G. (2006), *Psysologie und Alchemie* (1935), tr. it. *Psicologia e alchimia*, in C.G. Jung, *Opere*, vol. 12, Bollati Boringhieri, Torino.
- Jung C.G. (2002), *Mysterium coniunctionis. Untersuchungen über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie* (1956), tr. it. *Mysterium coniunctionis. Ricerche sulla separazione e composizione degli opposti psichici nell'alchimia*, in C.G. Jung, *Opere*, vol. 14, Bollati Boringhieri, Torino.
- Jung, C.G., Wilhelm, R. (2001), *Das Geheimnis der goldenen Blüte* (1971), tr. it *Il segreto del fiore d'oro. Un libro di vita cinese*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Laing R.D. (1990), *The politics of experience e The bird of Paradise* (1967), tr. it. *La politica dell'esperienza*, Einaudi, Torino.
- Laing R. D. (2007), *Knots* (1970), tr. it. *Nodi*, Einaudi, Torino.
- Livio M. (2013), *La sezione aurea*, Rizzoli, Milano.

- Machado de Assis J. M. (2002), *O alienista* (1882), tr. it. *L'alienista*, Lindau, Torino.
- Merini A. (1995), *La pazza della porta accanto*, Bompiani, Milano.
- Merini A. (1998), *Fiore di poesia*, Einaudi, Torino.
- Morgigno T. (2012), "Poetica androgina all'ombra della quercia. Il corpo di Orlando", in Antonacci F. (a cura di), *Corpi radiosì, segnati, sottili. Ultimatum a una pedagogia dal 'culo di pietra'*, (pp. 137-149), FrancoAngeli, Milano.
- Mottana P. (2000), *Miti d'oggi nell'educazione. E opportune contromisure*, FrancoAngeli, Milano.
- Mottana P. (2002), *L'opera dello sguardo. Braci di pedagogia immaginale*, Moretti&Vitali, Bergamo.
- Mottana P. (2004), *La visione smeraldina. Introduzione alla pedagogia immaginale*, Mimesis, Milano.
- Mottana P. (a cura di) (2009), *L'immaginario della scuola*, Mimesis, Milano.
- Mottana P. (2010a), *L'arte che non muore. L'immaginale contemporaneo*, Mimesis, Milano.
- Mottana P. (2010b), *Eros, Dioniso e altri bambini. Scroribande pedagogiche*, FrancoAngeli, Milano.
- Mottana P. (2011), *Piccolo manuale di controeducazione*, Mimesis, Milano.
- Mottana P. (2013), *La "controeducazione" di James Hillman*, Ipoc, Milano.
- Nietzsche F. (2011), *Die Geburt der Tragödie* (1872), tr. it. *Nascita della tragedia*, Adelphi, Milano.
- Ongaro Basaglia F. (2001), *Manicomio perché?*, Edizioni Centro Franco Basaglia, Roma.
- Ongaro Basaglia F. (a cura di) (2005), *Franco Basaglia. L'utopia della realtà*, Einaudi, Torino.
- Ongaro Basaglia F. (2012), *Salute/malattia. Le parole della medicina* (1982), a cura di M. G. Giannichedda, Alpha Beta Verlag, Merano.

- Orsenigo J. (2006), *Schegge di pedagogia generale*, Unicopli, Milano.
- Palmieri C. (2007), *La cura educativa. Riflessioni ed esperienze tra le pieghe dell'educare*, Franco Angeli, Milano.
- Paris G. (2002), *La grazia pagana. Artemide Hestia Mnemosine*, Moretti&Vitali, Bergamo.
- Parmeggiani F., Zanetti M. (2007), *Basaglia. Una biografia*, Lint, Trieste.
- Pirandello L. (1994), *I giganti della montagna*, Comete, Cosenza.
- Rampello L. (2005), *Il canto del mondo reale*, Il Saggiatore, Milano.
- Rilke R. M. (1978), *Duineser Elegien* (1923), tr. it. *Elegie duinesi*, Einaudi, Torino.
- Scabia G. (2011), *Marco Cavallo*, Alpha Beta Verlag, Merano.
- Shakespeare W. (2002), *Cymbeline* (1623), tr. it. *Cimbelino*, Mondadori, Milano.
- Szasz T. S. (1966), *The myth of mental illness. Foundation of a theory of personal conduct* (1961), tr. it. *Il mito della malattia mentale*, Il Saggiatore, Milano.
- Szasz T. S. (2009), "My madness saved me". *The madness and marriage of Virginia Woolf* (2006), tr. it. "La mia follia mi ha salvato". *La follia e il matrimonio di Virginia Woolf*, Spirali, Milano.
- Turner V. (1986), *From ritual to theatre. The human seriousness of play* (1982), tr. it. *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna.
- Weil S. (2012), *La personne et le sacré* (1957), tr. it. *La persona e il sacro*, Adelphi, Milano.
- Weil S. (1982), *Cahiers I* (1970), tr. it. *Quaderni. Volume primo*, Adelphi, Milano.
- Winterson J. (2006), *Art objects. Essays on ecstasy and effrontery* (1995), tr. It. *L'arte dissente*, Mondadori, Milano.
- Woolf V. (2013), *Mrs Dalloway* (1925), tr. it. *La signora Dalloway*, tr. it. Feltrinelli, Milano.
- Woolf V. (2014), *The Waves* (1931), tr. it *Le onde*, Einaudi, Torino.

- Woolf V. (2005), *A writer's diary* (2005), tr. it. *Diario di una scrittrice*, Minimum Fax, Roma.
- Woolf V. (2006), *On being III* (1930), *The convalescence, in Elia and the last essays of Elia* (1987), tr. it. *Sulla malattia*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Wunenburger J.J. (1999), *Philosophie des images* (1997), tr. it. *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino.
- Wunenburger, J.J. (2007), *La vie des images* (2002), tr. it. *La vita delle immagini*, Mimesis, Milano.
- Zambrano M. (2010), *Filosofia y poesia* (1939), tr. it. *Filosofia e poesia*, Pendragon, Bologna.
- Zambrano M. (2004), *Claros del bosque* (1977), tr. it. *Chiari del bosco*, Mondadori, Milano.
- Zambrano M. (1996), *Hacia un saber sobre el alma* (1991), tr. it. *Verso un sapere dell'anima*, Cortina, Milano.
- Zolla E. (1994), *Lo stupore infantile*, Adelphi, Milano.
- Zolla E. (1995), *The androgyne. Fusion of the sexes* (1978), tr. it. *Incontro con l'androgino. L'esperienza della completezza sessuale*, Red, Como.

DALLA RETE

- Barbetta P., *La scomparsa dell'infanzia*, 20 dicembre 2013, da www.doppiozero.com
- Basaglia a Roma dopo la legge* (1979-1980), da https://www.youtube.com/watch?v=NNok3_45UqU
- Basaglia e l'antipsichiatria*, da <http://www.news-forumsalutementale.it/basaglia-e-l'antipsichiatria/>
- Fiori S. (a cura di), "Il sogno degli italiani? Essere ascoltati", intervista a Eugenio Borgna, in *Repubblica*. 28 agosto 2014 da http://www.repubblica.it/cultura/2014/08/28/news/borgna_il_sogno_degli_italiani_essere_ascoltati-94557587/

Gaber G. (1974), *Dall'altra parte del cancello*, da <http://www.youtube.com/watch?v=n6mosmNZr24>

Nasodoble (2004), *Dall'altra parte del cancello*, da <http://www.nasodoble.com/video.htm>

Rapelli R. (2013), *Gli angeli di Klee*, da <http://www.lettere.unimi.it/imago/RRKlee.htm>

Read J. (n.d.), *Interpretation of this Drawing*, da www.alchemylab.com/melancholia.htm

Sironi F. (a cura), "Giù le mani dalla psiche. Ecco perché il Dsm 5 sbaglia", intervista a Eugenio Borgna, in *L'Espresso*. 27 marzo 2014, da <http://espresso.repubblica.it/visioni/scienze/2014/03/21/news/giu-le-mani-dalla-psiche-il-dsm-5-tutto-sbagliato-1.158037>

Tropea L. (a cura di), *Intervista a Durand*, 18 maggio 2000, da www.filosofia.unimi.it/itinera

www.thetownoflight.com/ita

PER AGIRE SULLA SOGLIA

NARRATIVA E POESIA

Artaud A. (2003), *Van Gogh le suicidé de la société* (1974), tr. it. *Van Gogh. Il suicidato della società* (1974), tr. it. Adelphi, Milano.

Benni S. (2012), *Di tutte le ricchezze*, Feltrinelli, Milano.

Čechov A. (2007), *Палата № 6* (1892), tr. it. *Reparto n.6* in *Racconti*, Rizzoli, Milano.

Čechov A. (2010), *Чёрный монах* (1894), tr. it. *Il monaco nero* in *I racconti della maturità*, Feltrinelli, Milano.

Celan P. (1998), *Poesie*, Mondadori, Milano.

Dickinson E. (1994), *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano.

Machado de Assis J. M. (2002), *O alienista* (1882), tr. it. *L'alienista*, Lindau, Torino.

Merini A. (1995), *La pazza della porta accanto*, Bompiani, Milano.

Merini A. (1998), *Fiore di poesia*, Einaudi, Torino.

Pozzi A. (2010), *Poesia che mi guardi*, Luca Sossella, Bologna.

Rilke R. M. (2010), *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), tr. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Garzanti, Milano.

Rilke R. M. (1978), *Duineser Elegien* (1923), tr. it. *Elegie duinesi*, Einaudi, Torino.

Sacks O. (2014), *The man who mistook his wife for a hat* (1985), tr. it. *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, Adelphi, Milano.

Woolf V. (2013), *Mrs Dalloway* (1925), tr. it. *La signora Dalloway*, tr. it. Feltrinelli, Milano.

Woolf V. (2008), *To the Lighthouse* (1927), tr. it. *Al Faro*, Feltrinelli, Milano.

Woolf V. (2014), *The Waves* (1931), tr. it *Le onde*, Einaudi, Torino.

INSTALLAZIONE

1000 Shadows progetto artistico di Herbert Baglione, realizzato all'interno dell'ex manicomio di Colorno, vicino Parma, 2013.

FILM E DOCUMENTARI

A beautiful mind, regia di Ron Howard, 2001

C'era una volta la città dei matti, regia di Marco Turco, 2010.

Come in uno specchio, regia di Ingmar Bergman, 1961.

Elling, regia di Peter Næss, 2001.

Family life, regia di Ken Loach, 1971.

Harvey, regia di Henry Koster, 1950.

Il grande cocomero, regia di Francesca Archibugi, 1993.

Il lato positivo, regia di David O. Russell, 2012.

Il posto delle fragole, regia di Ingmar Bergman, 1957.

Kitchen stories, regia di Bent Hamer, 2003.

La leggenda del re pescatore, regia di Terry Gilliam, 1991.

La meglio gioventù, regia di Marco Tullio Giordana, 2003.

La pecora nera, regia di Ascanio Celestini, 2010.

Melancholia, regia di Lars von Trier, 2011.

Qualcuno volò sul nido del cuculo, regia di Miloš Forman, 1975.

Shine, regia di Scott Hicks, 1996.

Si può fare, regia di Giulio Manfredonia, 2008.

Stalker, regia di Andrej Arsen'evič Tarkovskij, 1979.

The village, regia di M. Night Shyamalan, 2004.

Tideland, regia di Terry Gilliam, 2005.

Una giornata particolare, regia di Ettore Scola, 1977.

I giardini di Abele, documentario di S. Zavoli, Rai, 1968.

Lo stato della follia, docufilm di Francesco Cordio, 2014.

TEATRO

La canzone degli I.M. e degli F.P., Teatro delle Albe, tratto da un componimento poetico di Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968). Visibile su <https://www.youtube.com/watch?v=FHIZYSNRv9Q>

Lola che dilata la camicia, testo di Marco Balliani, Cristina Crippa e Alessandra Ghiglione, regia di Marco Balliani, 1996.

Mentre rubavo la vita...!, Monica Guerritore, Giovanni Nuti cantano Alda Merini, regia di Mimma Noselli da un'idea di Rossella Martini, 2014.

Muri - Prima e dopo Basaglia, con Giulia Lazzarini, regia di Renato Sarti, 2009.

Prodigiosi deliri, testo di Lorenzo Loris, Mario Sala, Roberto Traverso, Patrizia Zappa Mulas, regia di Lorenzo Loris, 2013.

Skianto, di e con Filippo Timi, 2014.

DALLA RETE

www.fondazionebasaglia.it

www.news-forumsalutementale.it

In particolare Dell'Acqua G., *Lettera aperta a un giovane operatore della salute mentale*, 6 luglio 2015, da www.news-forumsalutementale.it/a-un-giovane-operatore-della-salute-mentale/

www.stopopg.it

www.triestesalutementale.it

www.olinda.org

www.doppiozero.com

www.immaginale.it

www.puerludens.it