

MARCO ERCOLANI

# LA MALATTIA CREATIVA



La malattia creativa

(Da: L'opera non perfetta  
*Note tra arte e follia*  
1999-2009)

*Non si scrive con le proprie nevrosi [...] La malattia non è processo ma arresto del processo.*  
(Gilles Deleuze)

## *Le vibrazioni del vuoto*

Nell'atto creativo convivono tre stadi: l'enigma del nascondersi, la passione dello svelarsi e la bellezza dell'esserci. In quell'atto nulla è dato per vissuto prima e nulla è mai vissuto per la prima volta. L'artista si fa sismografo che capta non l'indeterminatezza del vuoto ma le vibrazioni emanate dal vuoto stesso. Se Novalis nota che «i rapporti fondamentali del vivente sono i rapporti musicali» Marius Schneider ricorda come «l'abisso primordiale è un fondo di risonanze», quasi a suggerire che ogni arte deve essere pronta a inseguire queste tracce acustiche, che si perdono nella memoria arcaica della mente umana.

La mente non è uno spazio statico occupato da facoltà concettuali superiori o ideologie funzionali a qualche potere ma campo attraversato da vibrazioni che sono pensieri o immagini, spesso immagini di pensieri. E il concetto di *tono* - in senso propriamente musicale l'intonazione con cui una certa melodia viene espressa in quella forma precisa - è in relazione profonda con questa simbolica della mente. Novalis chiamava il tono *Luftseele*, cioè «anima d'aria», vibrazione. «Dal cristallo all'uomo, ogni formazione plastica» - si chiedeva il poeta - «non potrebbe spiegarsi, in termini acustici, come un movimento bloccato?». E ogni racconto, in cui confluiscono storie di origine, di metamorfosi, di creazione, di morte, non è forse un racconto che risuona ancora del *tono* con cui è stato evocato nell'orizzonte del linguaggio e continua a esserlo, in metafore e miti?

L'etimo di *mythos* ci riporta alla radice *mu*. E *mu* deriva da *mugio*, muggisco, risuono; da *musso*, mormoro fra i denti, parlo sottovoce; da *muzo*, sbuffo, gemo, brontolo, succhio; da *muo*, sto chiuso e calmo, taccio. Il mito si presenta così, nel suo stesso nome, come un insieme di suoni, dal silenzio al mormorio, dalla suzione al gemito al grido, che esprimono qualcosa di arcaico, di corporeo, non ancora articolato a parola. Alla radice *muo* si accosta in modo analogo la radice *dheu*, *dheua*, *dheues*, che esprime la vibrazione attiva del respiro.

## *Wahnstimmung*

Un respiro disordinato e affannoso, un tumulto di toni e di suoni, un'accelerazione dell'intero essere, è quanto si percepisce nella fase iniziale della 'dissociazione psichica', in quella *Wahnstimmung* che altera la *Stimmung*, la 'tonalità emotiva' caratteristica di ogni individuo. Novalis definisce la *Stimmung*, che traduce in tedesco il latino *concentus* e il greco *armonia*, non come una psicologia, ma come un'"acustica emotiva". La sua alterazione - la *Wahnstimmung* - è una "tempesta emotiva" che genera un'area di tumultuosa ambivalenza dove reale e immaginario oscillano fra l'esperienza annichilente del nulla e l'estasi di una simultanea dilatazione di significati. Cominciano a delinarsi forme simboliche arcaiche, le cose familiari diventano inconoscibili, il mondo conosciuto si dissolve, perde la sua forma abituale. Si profila un aut-aut fra l'io e il mondo esterno. Gettato in una realtà carica di angosce

persecutorie perché asintonica e deludente rispetto alle sue pulsioni, l'io vive uno squartamento fra sé e il non-io. O accetta l'esistenza di sé come soggetto (negando il mondo) o accetta l'esistenza del mondo come oggetto (negando se stesso), senza mai supporre una coincidenza o una relazione fra le cose. O reinventa il mondo rifiutato attraverso una riorganizzazione delirante del reale, iniettando nel mondo esterno le maschere del suo desiderio e moltiplicando le illusioni, o si chiude nel proprio spazio corporeo, determinando la sua assenza come soggetto vivente, azzerando se stesso nell'indifferenza emotiva.

Sperimentare la visione 'frontale' del nulla è vivere l'esperienza diretta dell'alterità, subire il *fascinum* dell'oggetto guardato, sprofondare in un terrore arcaico. È questo terrore a causare uno stato di 'follia', una dissociazione degli affetti e del pensiero. Dissociazione che si presenta sotto due forme fondamentali: la psicosi catatonica e la psicosi delirante. La prima forma ci conferma alla lettera il mito di Medusa: chiunque si trovi a guardare *direttamente* il volto della Gorgone muore *impietrito di terrore*. L'estrema difesa dal terrore è l'ipnotica paralisi del movimento, del flusso vitale. La catatonìa pietrifica attraverso il rallentamento del pensiero, del moto cardiaco, delle reazioni emotive. Lo sguardo si rannicchia nell'oggetto fissato fino a identificarsi nella sua immobilità e attua un suicidio biologico, una resa totale alla potenza medusea. Il vivente è rifiutato come estraneo. Ci si identifica con la fisiologia della cosa, l'immobilità dell'inorganico, il silenzio della pietra. Al contrario, nella schizofrenia delirante, e soprattutto nella *Wahnstimmung* che precede il delirio, si assiste a una reazione caotica e tumultuosa, ma 'vivente': il terrore suscitato dall'alterità crea un'area di immensa ambivalenza dove reale e immaginario fluttuano in una dilatazione infinita di significati, come se tutto fosse immerso in un incessante divenire. Affiorano tachicardia, ansia, accelerazione del pensiero e dei processi emotivi, possibilità di pensare l'altro da sé.

Due le prospettive che si confrontano e alternano: da un lato, la conservazione-pietrificazione della forma, dove l'identità è nell'alterità che nega il divenire, nell'apparente eternità della cosa; dall'altro, l'immaginazione mitopoietica, che tende alla dissipazione e all'invenzione di immagini, alla creazione di una realtà fantastica, mutevole, inafferrabile, fuori dalla dimensione temporale.

### *Stati immaginali*

Secondo lo psicoanalista greco Nicolaidis, il mondo interiore della psicosi è affollato di immagini arcaiche, che non arrivano a essere simboliche perché sono sempre vissute come concrete, non ambivalenti, prive di un rapporto dinamico fra simbolo e coscienza. Lo psicotico costruisce uno schema privato di verità, al quale non ci sono alternative. Non immagina che il mondo potrebbe essere diverso da come viene imposto dalla sua allucinazione. Paradossalmente non ha sintomi, se si intende per sintomo la rappresentazione simbolica di una mancanza, ma solo convinzioni rigide e fragili, che il mondo esterno gli contesta o gli nega con maggiore o minore brutalità.

Ma, al di qua della psicosi, esistono per Nicolaidis degli *stati immaginali* che ricordano i fenomeni arcaici e primordiali descritti da Schelling come *Urphanomen*. Sono dispercezioni, immagini estranee e parassitarie che arrivano e rubano il pensiero, rappresentazioni endogene dove il tempo è sospeso e che in qualche modo fanno parte del tessuto psichico dell'individuo. Nicolaidis definisce queste immagini-rappresentazioni come qualcosa di simile al connettivo per il corpo umano: una sostanza necessaria alla sopravvivenza dell'individuo, il residuo immaginale di un'idea del proprio io, del proprio schema corporeo. Probabilmente questo arcaico rapporto del corpo con le immagini viene riattivato nelle formazioni deliranti - ma esiste in sé, ed è la materia di cui sono fatti i sogni. Secondo l'antica sapienza greca, un uomo potrebbe perdere la ragione se gli venisse tolta la facoltà di sognare.

### *Tra libertà e prigione*

L'immaginazione psicotica è il regno antimetaforico dell'immaginario, il mondo 'altro' da cui non si fa ritorno, il disordine 'costruito' contro l'ordine della normalità. Le immagini allucinatorie respingono i conflitti fra io e mondo. La fantasia delirante svuota il reale di realtà e pietrifica il fantasma a cosa esistente; annulla il divenire quotidiano per sostituirlo con la scenografia del proprio desiderio o della propria paura. Il delirio non è la libertà dell'immaginazione ma un ibrido, composto da immagini iniettate dal soggetto nell'oggetto. Chi, immerso in un delirio malinconico, si crede rifiuto del mondo e pensa che i resti, gli escrementi, le scorie prodotte dal pianeta penetrino nella sua pelle (Minkowsky), non è un uomo che immagina progetti ma che cerca immagini a sostegno della sua tesi. Pienezza di un desiderio che allucina la cosa desiderata, il nuovo codice è speculare al vecchio che vuole trasgredire. In assenza di mediazioni simboliche, il delirio tenta una sutura della *Spaltung*, della ferita aperta fra io e mondo, colmandola con fantasie narcisistiche e riparative. Ma, letto nel contesto in cui si sviluppa, 'de-lirare' (letteralmente, 'uscire dal solco che l'aratro scava nel terreno') è anche la volontà di spazzare via una situazione imm modificabile attraverso una verità opposta, altrettanto violenta di quella a cui si oppone. È, in un certo senso, *verità rivelata*, incorreggibile e inattaccabile come una profezia, e forsennata, quanto impotente, strategia di libertà. Ma *quella* libertà scaturisce da una *certa* prigione. Rituale esasperatamente privato, che fa però ricorso ad immagini arcaiche e simboliche collettive, il delirio è il soccombere del soggetto a un pensiero che inventa immagini a partire dalla distruzione di un rapporto io/mondo: illusione compensatoria di identificazione in qualche figura o mito che soccorra, in modo onnipotente, allo sfacelo. Ma si può, seguendone a ritroso la nascita, comprenderne alcuni motivi.

## *Essere di vetro*

Tomás Rodaja, il protagonista della novella esemplare di Cervantes *El licenciado Vidriera*, racconta, in prima persona, la storia della sua follia: Tomás, senza mezzi termini, crede che il suo corpo sia diventato di vetro. Dalle trasgressioni medioevali delle feste carnascialesche, da una follia collettiva che al tempo del Carnevale aveva licenza di frantumare tutte le gerarchie, deriva, in epoca rinascimentale e barocca, la figura personalizzata del folle: il *bobo*, il *gracioso*, il *fool*. La follia individuale prende il posto della licenza temporale. Ma perché la sua forma dominante è quella del ‘sentirsi uomini di vetro?’ Il commentario di Enea Silvio Piccolomini sulla pazzia di Carlo VI, gli studi sulla malinconia di celebri medici come Ponce Santa Cruz, una favola di Tommaso Garzoni tratta da *Theatro de' vari e diversi cervelli mondani*, ci riportano alla parabola dell'uomo di vetro; e già Galeno e Ippocrate, nell'antichità, avevano parlato di casi analoghi, senza proporre interpretazioni. Si profila un'ipotesi. La figura del folle rappresentata nei trattati medici del XVII secolo si delinea come opposta, se non speculare, alla figura del ‘conquistador’ alla Fernando Cortez. Il mondo non viene più *conquistato* ma *allontanato*. Il corpo, ormai di vetro, si nega al rapporto con le cose e le persone, che ne minaccerebbero la fragile integrità. E l'immagine di vetro non ci parla delle capacità riflettenti dello specchio, della potenza mitopoietica della rifrazione, ma di una fragilissima materia perennemente esposta agli urti, alle fratture, alla distruzione. Questa distruzione possibile e sempre imminente è il ‘luogo di follia’ in cui la volontà di possesso e di conquista incontra il suo comprensibile contrario.

## *Una casa di pazzi*

Descartes annota nelle sue *Méditations*: «Sebbene i sensi talvolta ci ingannino riguardo alle cose minute e troppo lontane, forse non si può tuttavia completamente dubitare delle altre, e sono la maggior parte, anche se le conosciamo attraverso i sensi: come per esempio che io sono qui seduto accanto al fuoco, con indosso una vestaglia, con in mano dei fogli di carta e altre cose dello stesso genere. Per quale ragione infatti si potrebbe negare che queste stesse mani e tutto questo corpo sarebbero miei? A meno forse che non mi si paragoni a non so quali insensati, il cui cervello è talmente sconvolto dagli irriducibili vapori dell'atra bile, da convincersi di essere dei re quando non sono invece che dei miserabili, di essere vestiti di porpora quando invece sono nudi, o di avere il capo di argilla o di essere tali e quali a delle zucche, o fatti di vetro. Ma costoro sono pazzi e io sarei altrettanto folle se li prendessi ad esempio». Come osserva Foucault a proposito delle riflessioni di Descartes, «Ormai la follia è esiliata. Se l'uomo può sempre essere folle, il *pensiero*, come esercizio della sovranità da parte di un soggetto che si accinge a percepire il vero, non può essere insensato». L'esercizio della meditazione sembra escludere del tutto la possibilità di essere folli. All'obiezione di Derrida che Descartes, in fondo,

non parla della follia in se stessa e della sua esclusione, ma solo di una certa 'nozione corrente di stravaganza', Foucault ribatte con le parole dello stesso Descartes, quando afferma: «Io con cura starò attento a non ricevere tra le mie opinioni alcuna falsità». Se l'uomo saggio non ammette la falsità e al massimo può *pensare* che cielo, aria, terra, colori, suoni, siano illusioni e sogni, il folle *crederà* invece che il suo corpo sia di vetro, ma *non penserà affatto di crederlo falsamente*. D'altronde Descartes, pur esiliando il 'mondo altro' della pazzia dai territori della ragione, evoca, sebbene con l'opportuno distacco, proprio quel bizzarro universo in cui gli uomini rendono letterale il loro desiderio o la loro paura, e diventano veri e propri 'sogni diurni', uomini di zucca, di legno, di vetro. Così, pur opponendosi alla sragione, Descartes la mostra nella parata delle sue stravaganti e destrutturanti 'immagini', sottolineandone la minacciosa presenza. E, dopo due secoli, Esquirol, specularmente all'autore delle *Méditations*, potrà affermare: «Quante meditazioni per *il filosofo* che, sottraendosi al tumulto del mondo, *percorre una casa di pazzi!* Vi ritrova le stesse idee, gli stessi errori, le stesse passioni, gli stessi infortuni: è lo stesso mondo che ha appena lasciato; ma in una simile casa i lineamenti sono più forti, i colori più vivi, gli affetti più contrastanti, poiché l'uomo vi si mostra in tutta la sua nudità, non dissimula il suo pensiero, non nasconde i suoi difetti».

### *L'insegnamento degli spiriti*

Nel 1832 John Perceval, figlio del primo ministro inglese Spencer Perceval, scrive il resoconto del suo delirio. Il 19 dicembre 1830, all'età di ventisette anni, mentre è a cena con amici, Perceval sente che deve parlare una lingua sconosciuta. Pervaso da uno stato di esaltazione, è costretto a intonare canti mistici, obbedendo così alle sacre Scritture. Internato in manicomio, Perceval si abbandona a pratiche degradanti, sente voci, canta in toni, chiavi e ritmi diversi, tenta il suicidio. «A quel punto - riferisce nel suo resoconto - non ero cosciente di essere matto... mi immaginavo di essere stato messo là dentro per ricevere insegnamenti dagli spiriti». Guarito, dopo tre anni, dall'episodio allucinatorio, Perceval afferma: «Ho il sospetto che molte delle idee deliranti dalle quali sono oppressi i malati di mente consistano nello scambiare una forma di discorso figurato e poetico per un discorso letterale: lo spirito parla poeticamente, ma l'uomo capisce letteralmente». Perceval, inconsapevolmente, propone l'uso della metafora e dell'immaginazione nella follia. Non ripudia affatto il suo delirio ma ne contesta l'assolutezza. Pur rinsavito, lo considera uno fra i modi che la fantasia adopera per curare se stessa, per modulare la sua potenza: «Gli anni e le sofferenze mi hanno insegnato che nessun malato potrebbe sfuggire all'isolamento per approdare a uno stato mentale di vera salute senza ammettere che l'inganno e la duplicità sono coerenti con una coscienza sana... Io non avrei potuto trovare la salute con una condotta sana. Non avrei potuto riconquistare la salute mentale, se non con metodiche che soltanto la follia può giustificare». La chiarezza di simili assunti è inequivocabile: andare fino in fondo al delirio, ma deludendone la natura di profezia

letterale, è il messaggio, neppure troppo celato, del resoconto del 'guarito' John Perceval.

### *Tra pensiero e voci*

*Memorie di un malato di nervi*, il resoconto scritto dal Presidente della Corte d'Appello di Dresda Daniel Paul Schreber sugli anni della propria follia, è l'ulteriore esempio di un delirio tanto paradossale quanto comprensibile. Schreber racconta che le prime allucinazioni gli sono apparse in un momento di insonnia, durante il quale ha sperimentato per la prima volta l'incapacità di pensare. Nella sua mente di funzionario abituato dalla professione all'esercizio costante della logica, si spalanca una lacuna vertiginosa e intollerabile, che viene velocemente colmata dal delirio. Tutte le zone della mente che erano state occupate dal *pensiero* ora vengono occupate dal *suono*. Schreber ascolta voci, lamenti, strida inarticolate, dal rumore del vento al ruggito della belva. Lui stesso vive l'impulso, coatto e irrefrenabile, a emettere quel ruggito. Dove il pensiero è scomparso, irrompe un universo impensabile che ha le caratteristiche selvagge e imprevedibili del suono caotico da cui è composta la prima sostanza delle cose.

Tutto il materiale inconscio che non è stato né trasformato né assimilato ma solo rimosso, dissolta la censura della logica, irrompe rovinosamente alla coscienza. È una patologia analoga, sul versante psichico, all'ipermnesia indagata dallo psicologo A.R. Lurja nel personaggio di Seresevskij, 'l'uomo che non dimenticava nulla'. Come là l'eccesso di memoria era una sovrabbondanza di nessi e di immagini che sottraevano la parola al suo statuto di discorso per trasformarla in un nodo di assonanze intrecciate a dissonanze, così, nella mente di Schreber, vacante il pensiero, affiora il suo substrato invisibile: una dimensione infera, soltanto sonora, fatta di voci confuse e indistinte, una materia arcaica e prelogica che non aveva mai avuto occasione di esprimersi prima. Lo scandaloso silenzio del pensiero crea un vuoto che solo voci, stridii, lamenti, ruggiti, possono placare, otturando così quel senso vertiginoso di perdita che nasce dalla mancanza di una logica razionale.

Dal pensiero al suono, dalla veglia al sonno, la regressione si fa totale e assoluta. Le voci diventano fischi, non dicono più nulla, sono frammenti insensati. All'ordine enunciativo della frase si sostituisce il disordine sonoro tipico del linguaggio inarticolato. Degli strani disturbi, che Schreber chiama 'miracoli', lo assalgono - le corde schiantate del pianoforte, le magie contro i nervi della testa, la putrefazione del basso ventre, i nani che aprono e chiudono le palpebre, i prodigi del petto stretto, il diaframma che schiaccia la gola: si tratta di ipocondrie e allucinazioni che si sostituiscono al logico succedersi degli eventi. La cronica repressione dell'universo immaginativo, operata dalla vita del Presidente della Corte di Dresda, giustifica, una volta rimossa la barriera, l'irruzione delle immagini più arcaiche, fra cui la certezza della progressiva femminilizzazione del proprio corpo. Schreber vive questo suo 'diventare donna' con voluttuosa sensualità, come un'introiezione del proprio pene



contrastata dai 'raggi della terra', che sono invece un'emanazione persecutoria e maschile. Ma Jung non parlava forse degli archetipi dell'Anima, dell'assunzione di Maria in cielo, della natura bisessuale dell'Ermafrodito, di Luna e Sofia nel processo alchemico, come degli strumenti necessari all'uomo per raggiungere la pienezza del proprio Sé? L'unica differenza è, come diceva John Perceval, che «lo spirito parla poeticamente, ma l'uomo capisce letteralmente». Jung ha creato teorie e non sintomi, benchè quest'affermazione non sia del tutto esatta. Un'oscura 'malattia creativa' ha colpito sia Jung sia Freud, negli anni decisivi della loro formazione, ed Ellenberger ne parla come di quella 'tempesta emotiva' che, nell'uno come nell'altro, ha preceduto la consapevolezza della propria opera e la rivelazione, a sé e al mondo, del suo significato essenziale.

Schreber, più direttamente di entrambi, pensa di essere *l'unico individuo vivo* in un mondo di cadaveri. Concepisce l'utopia di una primogenitura divina che deriverà dalla sua sola persona; esprime dubbi sulla propria mortalità affermando di essere vissuto per lungo tempo anche senza gli organi interni e senza parti di sé ritenute indispensabili alla continuazione della vita. La descrizione dei miracoli osservati sulla propria persona, l'esperienza di una lotta stremante contro un Dio diabolico e persecutore, la sicurezza che dalla propria persona nasceranno rivoluzioni religiose che trasformeranno il mondo, ci porta a riflettere al delirio schreberiano nell'ottica di una 'sindrome di immortalità'. Osserviamo una singolare analogia fra ciò che il corpo di Schreber vive nel complesso dei suoi sintomi e l'ossessione, comune a ogni artista e scienziato, dell'opera come messaggio di sé. È la follia impressa nel proprio corpo a testimoniare una 'quasi-immortalità', nell'evoluzione del pensiero artistico o filosofico questo compito è affidato ai 'segni' dell'opera.

### *Ri-creazione*

Il delirio schreberiano, benché spostato sulla letteralizzazione di un 'assassinio dell'anima' concepito sul proprio corpo, è anche una strategia di ri-costruzione che ha qualcosa in comune con le utopie di salvezza proposte dai miti e dalle religioni. Il delirio, al contrario delle religioni che sviluppano miti analoghi in tradizioni diverse, è il sacrificio di una vita personale all'idea che la possiede. Tutte le chiavi interpretative dell'esistente si trasformano in una sola chiave di lettura, che azzerava la possibilità della differenza. Schreber racconta la sua 'visione' come Dio stesso racconterebbe l'origine e la fine del mondo che ha appena creato. La sua storia, ossessiva e monotematica, si attesta come presenza assoluta che esorcizza il terrore dell'assoluta mancanza. Sulla rimozione di questo terrore, vissuto come inaccettabile, si organizzano i nessi e le omologie della struttura delirante: ne nasce un discorso autonomo e assoluto, che nella sua apertura all'impensabile rende l'impensabile una cosmogonia che spiega le sue immagini e i suoi miti come un sistema filosofico le sue teorie e i suoi postulati.

Il delirio testimonia un'alienità fra altezza della rivelazione e capacità recettive della persona, uno squilibrio fra verità psichica ed espressione di questa nel mondo. Ma la «tempesta emotiva» che precede il delirio è uno stato dell'anima non dissimile dall'estasi della creazione artistica o dall'intuizione della scoperta scientifica. Soltanto *dopo*, quando estasi e intuizione lasciano spazio all'organizzazione di un senso, sopravviene la fissazione del delirio in una trama formale di coincidenze ed eventi - trama che, se non fosse per la diversità dei contenuti, non sarebbe troppo lontana, formalmente, dalla struttura dei sistemi filosofici e scientifici. «Qual è la differenza fra superstizione e paranoia da una parte, e scienza dall'altra, se indicano entrambe una propensione compulsiva a interpretare i segni aleatori per attribuire loro un senso, una necessità, una destinazione?» (Derrida). La conoscenza dell'identico e l'ambizione della differenza sono le due forme di pensiero in cui l'io delirante e l'io scientifico si affrontano, il primo accentuando i poteri magici dell'identificazione proiettiva, il secondo ampliando il senso dell'identificazione con la collettività. Ma entrambi tendono a offrire un sistema, una determinazione di senso. «Non gettatemi di nuovo in questo dubbio pauroso! Lasciatemi e io vivrò per tutta la vita in una bella pazzia. Mi si dia una possibilità. È la più grande esperienza che io abbia, dopotutto». Le parole pronunciate da questo paziente ci dicono che la 'rivelazione' delle coincidenze, la scoperta di una trama che consegna la 'confusione' delirante a una certa chiave del mondo, la negazione del dubbio come vertigine inaccettabile, corrispondono in qualche modo alla fase di *eureka*, di 'malattia creativa', di *Gestaltswitch* dello scienziato, che mette a punto le sue scoperte e fissa in un ordine nuovo le analogie dell'intuizione. «Forse posso illustrare nel modo migliore ciò che ho sperimentato attraverso un'analogia: quella del tentativo di un'ascesa al picco fondamentale ancora sconosciuto della teoria atomica. E ora che il picco è proprio davanti a me, l'intero territorio dei rapporti interni nella teoria atomica è chiaramente disteso dinanzi ai miei occhi» (Heisenberg).

### *Ipocondria sublime*

Da Gustav Fechner, pioniere della psicologia sperimentale e della filosofia della natura, Freud aveva tratto alcuni principi fondamentali per la sua topica della mente, come il concetto di energia mentale, il principio di piacere-dispiacere, incorporandoli nella cornice teorica della psicoanalisi. A trentanove anni, a causa di diversi esperimenti sulla vista, Gustav Fechner ebbe un forte collasso nervoso, con note depressivo-ipocondriache che complicarono le alterazioni visive organiche. Ormai semicieco, visse da allora in una stanza buia dipinta di nero, con una maschera nera dipinta sul volto perché non lo ferisse la luce del giorno. Poi, riprendendo lentamente le forze, fece un sogno premonitore in cui comparve il numero 77: predisse che sarebbe guarito dopo settantasette giorni, e così avvenne. I tre anni di depressione furono seguiti da un periodo di breve ma intensa esaltazione spirituale e benessere psicofisico. Fechner sentì di avere scoperto un principio fondamentale, 'il principio di

piacere' e da fisico sperimentale divenne filosofo panteista. La trasformazione fu radicale. La nevrosi depressiva divenne così la chiarificazione personale di un itinerario intellettuale non ancora definito. Novalis parla di uno stato di 'ipocondria sublime' da cui sia possibile acquisire un'esperienza di assoluta verità e radicale novità.

La 'malattia creativa' sarebbe dunque una particolare forma di nevrosi di transizione nella vita di un uomo non comune, consapevole di essere alle soglie di una scoperta fondamentale: uno stato depressivo caratterizzato dall'isolamento e dalla concentrazione in un'idea dominante. La condizione di 'nevrosi creativa' insorge in soggetti che, a prezzo di una tensione intellettuale eccessiva, vogliono raggiungere e definire alcuni principi fondamentali la cui verità è visibile alla luce della loro intuizione ma invisibile al mondo che li circonda e ancora non suffragata da prove concrete. Nelle lettere e nei taccuini lasciati da Freud in quel periodo tormentoso, si ritrovano diversi accenni a questo problema. «Vivo nello stato di più grande isolamento, come se avessi scoperto le più grandi verità... Un uomo come me non può vivere senza una passione dominante: essa è diventata il mio tiranno, in suo potere non conosco misura. Due desideri mi assillano: vedere come si trasformerebbe la teoria delle funzioni psichiche se si introducessero delle considerazioni quantitative, una specie di economia dell'energia nervosa; e in secondo luogo mettere in luce ciò che la psicopatologia può dare alla psicologia normale... Non sono altro che un "conquistador" per temperamento - un avventuriero, se volete tradurre il termine - con la baldanza e la tenacia propria di quel genere di individui. Tutti li considerano preziosi se hanno davvero scoperto qualcosa; altrimenti li gettano da parte, e ciò non è certo ingiusto».

### *Diventare donna*

Daniel Paul Schreber non vuole che la sua 'malattia' venga relegata nel limbo di un'incomprensibile malattia mentale. Quando il rigore dell'architettura delirante si attenua, riesce a ragionare sulle immagini delle sue allucinazioni con pazienza e disponibilità, come un attento giurista. In quei momenti di pausa può 'pensare' e restare 'maschio'; ma sa che è condannato, prima o poi, a non pensare più, a vedere visioni e udire allucinazioni, a 'diventare donna'. Tuttavia non disprezza la sua follia: «La presenza di nervi sani è per così dire spiritualmente cieca rispetto a colui che in seguito alla sua morbosa costituzione nervosa rivive impressioni sovrasensibili».

Schreber si sente depositario di una verità rivelata. Ascolta direttamente la parola divina e annota come Dio lo chiami 'Luden', cioè 'carogna', perché non è ancora preparato a quell'ascolto. Trascrive i canti degli uccelli parlanti. L'aut-aut schreberiano è: restare sempre svegli al pensiero, perfettamente sani, o dormire un sonno senza sogni, succubi del delirio. La sua metafora principale - essere donna contro la terribilità dei maschili raggi divini - è la metafora psicotica di una palingenesi del mondo. Il suo sogno di progenitura spirituale è il rovesciamento

positivo della distruzione dei poveri 'uomini fatti fuggacemente', che abitano la terra come simulacri. Marchiato da Dio e dal suo 'maledetto giocare con gli uomini', Schreber considera la guarigione come una giusta assimilazione dei 'raggi', una concentrazione dell'anima, l'accettazione, infine, di una femminilità che distrugga le sicurezze dell'Io-Legge-Padre. Diventando donna e sognando una specie beata, sfugge all'idiozia distruttiva dell'*auctoritas*.

Se è vero ciò che dice Esquirol, che a ogni malattia mentale corrisponde una certa 'smisurata passione', allora la passione di Schreber è quella, esclusiva, per la distruzione del pensiero logico e dei suoi nessi; nessi che poi, in occasione del processo di appello che sosterrà per evitare l'interdizione, userà in modo paradossale, da vero 'avvocato del diavolo', per giustificare, davanti ai rappresentanti ufficiali della società del suo tempo, la necessità della propria pazzia. Le metodiche capziose della legge, messe al servizio della causa del delirio, legittimano una guarigione *riconoscibile* dal mondo - guarigione che in realtà non è mai avvenuta ed è stata accuratamente simulata.

Nelle sue *Memorie* Schreber racconta: «Miracoli di spavento nella forma di ombre nere, che apparivano repentinamente, si sono avuti da anni e ancora oggi quotidianamente, giorno e notte, mentre vado in giro per il corridoio o suono il pianoforte ecc., nella mia vicinanza immediata; essi talora assumono una forma simile alla figura umana. Io posso addirittura evocare volontariamente i miracoli dello spavento o qualcosa di simile ad essi, quando tengo la mia mano davanti a una superficie bianca, per esempio la porta imbiancata della stanza oppure la stufa smaltata di bianco, sicché diventano visibili deformazioni delle ombre assai singolari, dovute evidentemente a un cambiamento del tutto particolare dell'irradiazione della luce che viene dal sole. Avanzo l'ipotesi - e qui naturalmente non si può parlare d'altro - che i "miracoli dello spavento" siano da considerare forse come i primi inizi della creazione divina, che in certe condizioni sarebbero suscettibili di condensarsi in uomini "fatti fuggacemente", fino a raggiungere gradualmente la consistenza degli uomini reali o di altre creature».

Supporre lo spavento come origine possibile della creazione umana è certamente l'ipotesi delirante che Schreber vive e trascrive: ma questo delirio di ri-creazione è così diverso da tante leggende sull'origine del mondo che arrivano dall'Africa e dall'India o dai racconti di creazione di certe tradizioni gnostiche o vediche? Uno di questi racconti, narrato dallo gnostico Valentino, dice: «All'inizio vi era l'Eone insondabile, preesistente a ogni cosa, il padre originario, Bythos. Era invisibile e nulla poteva avvilupparlo, afferrarlo o circondarlo: eterno e non generato, restò a lungo nella più profonda immobilità. Fin dall'inizio Ennoia era con lui. All'improvviso Ennoia concepì l'idea che bisognava far nascere in Bythos un germe, qualcosa di nuovo, un seme, che egli avrebbe messo nel suo ventre. Ricevuto questo seme, Ennoia restò incinta e diede alla luce il Nous».

Non è difficile leggere, in questa storia, l'anticipazione mitica del delirio di Schreber, l'uomo-donna che reca in sé lo Spirito del Mondo. Come Ennoia, l'Anima in antitesi rispetto al Logos, è la donna che riceve il seme, così Schreber-donna ridà origine al Nous e rivive quella parte della creazione rimossa dalla sua vita cosciente. Viversi

donna o immortale - e quindi pazzo agli occhi del mondo - significa, per Schreber, vivere il più a lungo possibile in questa fase della creazione che non aveva mai conosciuto. Il sapere diacronico e scientifico, che per decenni lo aveva salvato dalla potenza della rivelazione, cede alla coscienza drammatica della simultaneità, dell'accadere sincronico di tutti i possibili nel corpo-psyche, e in-scrive la storia millenaria dell'immaginazione nella trama del suo delirio.

### *Pensare oltre*

Il magma da cui nasce la follia - il mondo arcaico degli archetipi e dei miti, dei mondi possibili e delle identità parallele, dove fantasia e realtà si mescolano nelle forme più bizzarre - può essere traversato, se gli strumenti riflessivi si adatteranno all'evento e saranno abbastanza flessibili. Riguardo a questa 'conoscenza' della follia Benjamin esprime un auspicio: «Rendere coltivabili i territori su cui finora cresce soltanto la follia; penetrare con l'ascia affilata della ragione senza lasciarsi attirare dalla selva primordiale». Ma rendere coltivabili questi territori significa strutturare quel senso di simultaneità e quel caos di analogie di cui ci parla Musil: «Il senso della possibilità si potrebbe anche definire come la capacità di pensare tutto quello che potrebbe ugualmente essere e di non dare maggiore importanza a quello che è, rispetto a quello che non è».

Prima di trasformarsi in delirio, la coscienza della simultaneità è un'attenzione vigile e insonne alle analogie e alle differenze – è nuova coscienza che non limita il reale agli avvenimenti concepibili e diacronici ma lo spinge a farsi progetto, utopia, costruzione di eventi da inventare e reinventare. Possiamo supporre che nessuna follia, in sé, produce nessuna opera: ne è però il substrato, il materiale primario. E l'artista è il cavo conduttore attraverso cui l'energia dell'atto creativo può tradursi in forme intelligibili. Certi eccentrici destini di artisti, che culminano nella malinconia, nella schizofrenia o nella morte violenta, sono comprensibili nel momento in cui l'arte è vissuta come un 'pensare oltre', che provoca la vita oltre i limiti della sua percezione. Le visioni di Angela da Foligno, l'isolamento malinconico di Pontormo, le genealogie d'anima pensate da Artaud, l'afasia di Nietzsche, l'autismo di Hölderlin, le teste ammucchiate da Filippo Bentivegna nel giardino di Sciacca, la villa dei mostri del principe di Palagonia, le allucinazioni paranoiche di Gérard de Nerval, le esaltazioni religiose di Germain Nouveau, il tempio di cocci di vetro costruito da Raymond Picassiette, sono forme di quel 'pensare oltre'. Suicidio e follia sono i rischi conseguenti e accettabili di un *poiein* dell'arte che non si accontenta di modelli stabiliti ma cerca sempre, al di là degli esempi e delle tradizioni di cui si nutre, una via eteronoma e insondabile, un gesto di «enigma, bellezza e passione», che quasi mai corrisponde alle norme rassicuranti dell'esistenza quotidiana. Compito dell'artista è avere che fare con quanto di non prevedibile e di non apprendibile ci mostrano le emozioni; ma suo dovere è difendersi dalle due realtà sostanziali della follia: il silenzio e il delirio. Il silenzio assoluto è inservibile: occorre quello relativo,

sostanziato della materia delle opere. E il delirio è una strategia personale, ormai cristallizzata, da cui è necessario prendere le distanze per trovare forme espressive condivise.

L'opera artistica vive fra silenzio e delirio - in quello spazio in cui tradire il silenzio è necessario quanto non essere succubi di un'allucinazione -, ma con la follia non può che avere un rapporto stretto ed esclusivo. Come osserva Schelling, la follia è 'il perturbante che non può venire alla luce', è la necessaria e invisibile radice dell'umano. Così continua il filosofo: «Che cos'è lo spirito umano? Risposta: un essente, ma che procede dal non-essente, quindi l'intelletto, ma che procede da ciò che è privo di intelletto. Qual'è allora la base dello spirito umano, nel senso che noi diamo alla parola "base"? Risposta: ciò che è privo di intelletto. L'essenza più profonda dello spirito umano è dunque la follia. La follia dunque non nasce ma viene fuori quando ciò che propriamente è non-essente, cioè privo d'intelletto, si attualizza e diventa essente. La base dell'intelletto è dunque la follia. Per questo la follia è un elemento necessario, che però non deve assolutamente venire alla ribalta, né assolutamente essere attualizzato. Quello che noi chiamiamo intelletto, quando è intelletto vero, vivente, attivo, non è propriamente altro che *follia regolata*».

### *La presenza della corda*

L'arco omicida - l'arma di Apollo - e il canto lirico - la cetra dello stesso dio - hanno in comune la presenza della corda. Tesa nell'arco come nella lira, la sua forma mantiene la possibilità della tensione e della distensione, assicura armonia fra la necessità del divenire e la quiete dell'essere. Se l'arciere tende l'arco, lo fa per scoccare la freccia, raggiungere il bersaglio, interrompere la tensione della corda. La freccia balza fuori, coglie la mèta, risolve la tensione. Così, se il musicista tende la corda, lo fa perché lo strumento emetta un suono. Ma il suono non è la freccia che tocca il bersaglio o uccide la preda, conficcandosi e fermandosi. Lo stato di tensione non si risolve nella quiete dell'atto compiuto - omicidio cruento, bersaglio raggiunto, forma compiuta - ma diventa suono che lascia echi nell'aria: le corde continuano a vibrare ricordando che il suono non si esaurisce e ogni oggetto continua a mandare vibrazioni, anche se inudibili.

L'etimo comune dell' 'accordare' - *cor* e *chorda* - avvicina l'elemento acustico a quello spirituale. Il celebre mito ci chiarisce definitivamente i rapporti fra mondo e suono: il mito di Apollo e Marsia. «Entra nel petto mio, e spira tue / sì come quando Marsia traesti / da la vagina de le membra sue»(Dante). Atena, che vorrebbe suonare il flauto, cerca di emettere suono dallo strumento e nel farlo gonfia le mascelle; nello stesso momento si vede riflessa nell'acqua e, inorridita dalla 'difformità' del suo viso, abbandona il flauto. Se ne impadronisce Marsia, il satiro, che, esaltato dallo strumento, vorrebbe gareggiare con Apollo nell'ambizione di batterlo. Ma Apollo lo punirà per l'insano orgoglio, scorticandolo vivo.

Il suono, che in Marsia nasceva dal contatto diretto bocca-strumento, è sostituito dalla nobile cetra di Apollo. Al corpo di Marsia viene tolta la pelle, e con la pelle l'immediato attrito del corpo con il mondo, dell'io con il non-io. Da questo svisceramento doloroso e brutale nasce vittorioso lo strumento a corda: la cetra. La voce che soffiava *direttamente* nello strumento diventa canto che esce *indirettamente* dalle dita che toccano le corde della cetra. Ma cosa è successo realmente? Apollo ha battuto Marsia e la sua voce - *phoné* che esce dalle caverne del corpo - si è trasformata in una parola raffreddata e precisa, che ha dimenticato la sua origine? O piuttosto Apollo diventerà per sempre debitore di Marsia, riuscendo così ad esprimere, con parole indirette e compiute, il violento e muto svisceramento che ha introiettato? Alla fine, dovremmo concludere: «L'accennare e il far segni si stremano e ne nasce qualcosa di corrosivo: la furia per la parola» (Max Kommerell). Dove la 'furia per la parola' non è più il caos iniziale ma il progetto ulteriore, che mantiene quel furore espressivo nel rigore di una forma. «L'umana esistenza, ad un tratto, ci sembra che possa senz'altro essere vissuta, riusciamo a sopportare il mondo, perfino quello reale, a gettare uno sguardo nella sua follia; vi riusciamo nella folle speranza che il caos si lasci ordinare e comporre come una frase, e la forma, ovunque la si realizzi, abbia una virtù di consolarci senza eguali» (Max Frisch).

### *Follia modulata*

Si può ancora, con Maurice Blanchot, sostenere il potere meraviglioso e demonico della follia? In un celebre saggio su Hölderlin, *La folie par excellence*, Blanchot scrive, a proposito degli schizofrenici: «Tutto accade come se nella vita di questi esseri si manifestasse, traversandoli, qualcosa che li libera al fremito, al terrore e al rapimento. La condotta di vita diventa più appassionata, più incondizionata, senza freni, più naturale, ma nello stesso tempo più irrazionale, demoniaca. È come se apparisse nel mondo dello stretto orizzonte umano una meteora e, spesso prima che l'ambiente abbia preso coscienza della stranezza di questa apparizione, l'esistenza demonica finisce nella psicosi o si dà alla morte».

Ma questa libertà 'al fremito, al terrore e al rapimento', questa 'meteora' che consegna il folle alla misteriosa magia del suo demone, è un mito irrealistico. Non appartiene all'universo della pazzia una veggenza che consenta di oltrepassare le cicatrici del dolore personale, anche se mediato da miti arcaici o angosce regressive. Indifferente alle forme dell'espressione, il folle emette profezie che sono le *sue* grida di dolore. Contestando i canoni di una ragione comune e sostituendoli con la *sua* verità, mette in crisi una visione condivisa del mondo; minaccia il sentimento di 'familiarità' che accompagna i normali vissuti con l'irruzione di un 'altro' metodo, valido solo per sé, e riduce a dramma privato le complessità del dolore e del caso. Magari graffia un muro di manicomio con le fibbie della divisa per scrivere e disegnare nella pietra un libro cosmogonico lungo parecchi metri. O le allucinazioni gli impongono di inventare, sulle lapidi delle tombe, una scrittura invisibile e

illeggibile agli individui 'normali'. O, all'acme del delirio, avendo letto migliaia di libri e visto migliaia di film, urla: «Io sono tutta una citazione».

In ogni caso, il folle parla sempre ed esclusivamente del *suo* dolore. L'artista, invece, non parla mai *solo* di sé. «Da secoli e millenni, in ogni luogo e paese, - scrive Michaux - l'alienato soffre. Dice che vive accanto al suo corpo. Che il suo corpo è altrove. Che glielo hanno rubato. Che porta con sé un cadavere. Che il suo corpo è vuoto. Che lo si è cambiato. Che è un morto vivente. [...] Dice che non pesa più niente, che è un angelo, non più che un pallone o una palla, [...] che è trasparente, che è di vetro! E ha paura di frantumarsi. Dice che è vuoto, trasformato in bambola, che non ha organi, intestini, stomaco, che di conseguenza non deve mangiare, che è artificiale, truccato, che un altro occupa il suo corpo». La materia di questa sofferenza, vissuta singolarmente, è la stessa materia che sostanzia le visioni, le descrizioni, le riflessioni dell'artista contemporaneo. Se la condizione creativa non è poi troppo lontana da quello stato *borderline* in cui si fantastica la creazione di un mondo ulteriore, è altrettanto vero che ogni volta il problema è la forma: una forma che dia senso, ragione e spietatezza al folle discorso che la genera. L'atto artistico è l'accordo momentaneo fra creazione e dissolvimento, la 'messa in opera' di quella tempesta creativa che, se vira nel dolore personale, diventa dissociazione e delirio, si *letteralizza*; ma se, invece, cerca una sua realtà universale ed esprimibile, diventa opera - anche se concepita in stato di allarme, sul crinale instabile della moltiplicazione e dell'inganno. Così come lo sgretolamento effettivo della pazzia è la perdita dell'identità personale, così la descrizione di questa perdita è il momento fragile e tenacissimo dell'arte, che ha le chiavi per entrare nell'inferno senza essere sopraffatta, per ricavare da esso nuove strategie espressive, nuovi «archetipi fenomenici» (Hillmann), nuovi toni per le proprie immagini. Come sostiene ancora Blanchot: «L'esistenza dello scrittore fornisce la prova che, nello stesso individuo, accanto all'uomo angosciato sussiste un uomo a sangue freddo, accanto a un pazzo un essere sano di mente, e strettamente unito a un muto che ha perduto tutte le parole, un retore signore del discorso».

Essere folli significa vivere senza soluzione di continuità la condizione di sentirsi «scorticati» dal mondo. Essere artisti è controllare *appena* questa condizione, sentirla non come profezia, ingiunzione, verità rivelata, ma come crogiuolo di immagini, suoni, combinazioni - serbatoio inesauribile di mille verità ancora da mostrare. Come afferma ancora Michaux: «In sogno non si scrive. Il mistico in trance non scrive. Rapito, non scrive. Se si scrive, dopo c'è tutto salvo *questo*». Compito dell'artista, allora, è cercare una forma che, anziché ripetere un dogma delirante, annunci qualcosa di espansivo, di mobile, che tende al non-finito. L'opera nasce così, ansiosa e imperfetta, nel punto in cui tutto non è letterale o assoluto, ma delude e illude sempre, e l'autore, non più costretto a essere il centro delle sue visioni, non più condannato a recitare da folle poeta o da eroe suicida, a esibire un corpo artaudianamente straziato dall'«assassinio dell'anima», si distacca dal suo dolore personale e si scopre ombra di un'ombra, ago di un sismografo già arreso all'anima e al suo inevitabile destino di follia. Per citare ancora le *Memorie* di Schreber, fra il 'miracolo del ruggito' e le 'grida d'aiuto che partono dai nervi', fra il suono



inarticolato e la parola che cerca l'altro da sé, esiste un terzo suono: il 'levarsi del vento, fuori dall'ospedale'. A questo 'levarsi del vento', che non si mescola né al grido né al ruggito ma si distingue dal richiamo dell'uno e dalla ferinità dell'altro, l'artista può infine prestare ascolto. Ma come? Come riordinare il caos informe e trasformarlo in 'malattia creativa'? Seguiamo ancora le indicazioni di Schreber: per difendersi dalla 'confusione delle lingue', delle 'anime impure', il solo rimedio è 'legare alle terre' le anime attraverso filamenti tenuissimi. Un compito apparentemente misterioso, ma che non può essere classificato come intraducibile delirio. Quel 'legare' è trovare un accordo, una forma; far sì che l'aria non sia solo un soffio inarticolato, ma una trama precisa, un tessuto leggibile. Di fronte al 'levarsi del vento' il folle Schreber, come l'artista, si pone un compito: cerca una trama, 'lega alle terre' - cioè 'trascrive' quanto non deve restare solo 'soffio', traducendolo in una scrittura che è traccia anomala e deviante, riducibile soltanto al proprio mistero. La traccia inizia dal sonnambulismo della follia e ne tenta *sempre e comunque* la narrazione, senza sottrarsi né alla necessità del sogno - «di quale sonno è sogno il delirio?» (Racamier) - né al peso della sua completa, impossibile trascrizione. Come suggerisce Robert Walser: «Tutto era terribile. Non vi era più cielo, e la terra era umida. Camminavo, e camminando mi domandavo se non fosse meglio voltarmi e tornarmene a casa. Ma qualcosa di indistinto mi attraeva, e continuai per la mia via sotto la buia cappa di nuvole».