

MARCO ERCOLANI

# L'OPERA NON PERFETTA

*Note tra arte e follia*

1999-2009



## La Biblioteca di RebStein (IV)



Marco ERCOLANI



(Immagine: **Paul Klee**, *Senecio*, 1922)

(Fonte: : <http://images.easyart.com/i/prints/rw/lg/1/6/Paul-Klee-Senecio--1922-162871.jpg>)

## **L'opera non perfetta**

Chi afferra la massima irrealtà plasmerà la massima realtà.

*Paul Klee*

La follia [...] non come l'astuzia di una significazione nascosta ma come una prodigiosa *riserva* di significati.

*Michel Foucault*

Se si potesse trasformare completamente la sofferenza in creatività, si schiuderebbero nuove, incredibili possibilità.

*Ernst Ludwig Kirchner*

## La malattia creativa

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 delinearci 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 sopporre 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'ipermnnesia 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 azzerà 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

crystallizzata, 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 irreali. 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, ridicibile 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».

## Pensiero-immagine

Non dobbiamo sempre pensare gli organi sensoriali come altrettante porte attraverso le quali la vita circostante penetra in noi.

*Eugène Minkowski*

### *Copia e segno*

Il fisiologo Johannes Muller, nel 1825, elabora una tesi sulle sensazioni visive fantastiche che sgretola l'interpretazione idealistica della sensazione, così come è stata concepita nella *Critica della ragion pura*. Kant affermava che la sensazione è affine al sigillo impresso sulla cera; è *Eindruck*, impressione; copia, non originale. Quando Kant afferma: «È un'immagine», definisce il 'regime inferiore' in cui veniva collocata, dal punto di vista speculativo, l'attività dell'immaginazione. Muller, al contrario, ribadisce che i sensi agiscono secondo una modalità innata di ricezione ed elaborazione dello stimolo. Non sono *Abbild*, copia, ma *Zeichen*, segno.

La luce è qualcosa che sta nell'occhio, non nella sorgente visiva, come il suono è nell'orecchio e non nel movimento dell'aria. Muller elabora questa teoria, che chiamerà *legge delle energie specifiche dei nervi*, partendo da percezioni visive di non vedenti, da 'allucinazioni della vista'. La sensazione è finalmente considerata come processo, non come copia; esperienza della soggettività e non risposta meccanica a stimoli esterni, fenomeno primario e non secondario a nessun ente metafisico.

Helmholtz, ne *Il pensiero nella medicina*, considera questa legge analoga, per valore epistemologico, alla legge newtoniana della gravitazione universale, perché «l'uomo è nell'essere, non nell'apparenza dell'essere». Come intuì Aristotele, nel III libro del *De anima*, l'uomo, pur immerso nella natura, può analizzarne i fenomeni senza considerarli riflesso di qualche superiore entità metafisica.

Dalla legge di Muller, e dal conseguente postulato dell'autonomia della sensazione, ha origine la moderna psicologia. Se la sensazione non è una copia ma un segno, se è una 'lettera' all'interno della parola, bisogna decifrare il significato di questa parola e indagare il rapporto fra stimolo e sensazione attraverso una nuova scienza: la psicofisica. Fechner, il filosofo della natura di cui Freud si considera discepolo, dimostrerà che occorre un abnorme aumento dello stimolo perché la sensazione aumenti o raddoppi o triplichi intensità. La quantificazione di Fechner conferma la legge di Muller: la sensazione è originale e indipendente dalla crescita dello stimolo.

Valorizzata l'autonomia della sensazione, la via di accesso alla psicologia del profondo è tracciata. La sensazione, nella sua totalità psicofisica, dalla percezione all'allucinazione, è analizzata in quanto singolare e irripetibile, interna al corpo che la produce, la ricorda, la interpreta e la collega con la realtà obiettiva in modo relazionale (vissuto, sentimento) o deformato (illusione, allucinazione). L'illusione è

una parziale deformazione della realtà, l'allucinazione uno stravolgimento totale, ma entrambe concorrono a formare l'*originalità* della sensazione psichica – nucleo generatore della psicodinamica.

### *Dipsichismo e polipsichismo*

Una delle prime fonti da cui si svilupperà il concetto di psicodinamica è stata la riflessione della filosofia romantica sull'immaginazione: con il termine 'immaginazione' si comprendeva un campo eterogeneo di fenomeni, dai sogni alle visioni alle idee fisse alle fobie agli stati di possessione o di trance. Gli *Urphanomen*, descritti da Friedrich Schelling come fenomeni primordiali oggetto di continue metamorfosi, sono un arcaico concetto di inconscio come misterioso legame fra vita umana e movimenti cosmici della natura. Questo legame, rimosso dalla ragione cosciente, si intensifica in certi stati anomali come l'estasi mistica, l'ispirazione poetica e il sogno. «La natura è spirito visibile, - scrive Schelling - lo spirito natura invisibile». In *Psyche* (1850), Carl Gustav Carus abbozza un'ulteriore definizione dell'inconscio. Polarità fondamentale che si oppone alla coscienza, l'inconscio è prometeico e plastico, rivolto al futuro e al passato, inconsapevole del presente, inesauribile e sano, in possesso di una innata saggezza comunicabile a tutti gli individui. Ha funzioni conservative: ricorda, percepisce, trattiene immagini, accumula memoria. Ma anche funzioni dissolutive: ospita i frammenti scissi dell'io, le personalità multiple e «alternanti» che possono comparire in momenti crepuscolari della coscienza, in sogno, in delirio, sotto ipnosi, in stato di trance. E funzioni creative e mitopoietiche; fantasie romanzesche e architetture fantastiche irrompono nel campo della coscienza attivando l'immaginazione sub-liminale inconscia (di cui parlano, da Mesmer a Flournoy, gli studiosi delle 'personalità multiple').

Carus scrive: «Il sogno è l'attività della coscienza nell'anima ritornata alla sfera dell'Inconscio». Il sogno non è dunque solo una fantasia notturna ma possiede una funzione coscienziale. Questa definizione anticipa, profeticamente, la metapsicologia freudiana e la teoria junghiana del Sé, e propone un concetto di immaginazione attiva, produttrice di forme reali, lontana dal concetto di fantasticheria passiva, serva di sensazioni informi. «L'anima, nel sogno, scegliendo le immagini corrispondenti a certi sentimenti, procede come il poeta desto, che ugualmente evoca e cerca di condurre alla massima limpidezza immagini il più possibile adatte ai sentimenti che si agitano in fondo all'anima». Con parole che echeggiano quelle di PseudoLongino in *Del sublime*, il filosofo descrive l'adeguatezza della parola all'impulso emotivo. Sono le prime lucide intuizioni della filosofia occidentale sul 'racconto' del sogno, sulla 'dicibilità' dell'evento onirico e poetico. «Il progresso della coscienza sarebbe contrario alla durata stessa della vita se l'Inconscio non intervenisse per rituffare periodicamente l'essere nelle sue profondità creatrici. Il "sentimento", con i suoi alti e bassi, rispinge senza posa l'anima nell'inconscio e ripone così l'accento sull'elemento duttile, vitale, malleabile, di sé». Carus vede, nello scambio incessante tra coscienza e inconscio, una discesa ciclica dell'io nelle parti infere di sé. Il mondo

sotterraneo, rivelato dalla *phantasia* e dal sogno - per Giordano Bruno inesauribile attività dell'immaginazione, per Carl Gustav Jung matrice arcaica di simboli e miti -, equivale al concetto di inconscio collettivo. Dentro questo crogiuolo la passione particolare e individuale, l'impulso insopprimibile dell'inconscio personale, consente alla coscienza di confrontarsi con le sue parti rimosse. Per i romantici, come osserva Benjamin, il processo riflessivo è 'la cellula germinale di ogni conoscenza': pensando se stesso in una costante attività autoriflessiva, abbatte ogni barriera fra soggetto e oggetto e mostra una realtà totale, dinamica, che assorbe sempre nuovi piani di conoscenza.

Heinrich Von Schubert, agli inizi del XIX secolo, teorizza una triplice natura dell'uomo: Anima, Spirito, Corpo vivente, che preannuncia i classici concetti della topica freudiana, Io, Super-io, Es. Von Schubert distingue inoltre un 'amore dell'io', molto simile al futuro concetto di narcisismo; e in un libro fondamentale e dimenticato, *Il simbolismo dei sogni*, analizza le immagini oniriche, definendole un tipo di algebra superiore, un 'pensare per immagini' che contrasta con il linguaggio verbale dello stato di veglia.

Due concetti si contrappongono. Da un lato, la psiche umana sarebbe costituita di due stratificazioni diverse, ognuna delle quali costituita da catene complesse di associazioni: una coscienza superiore e una coscienza inferiore, un Io primario e un io secondario, separati da una barriera, come i sotterranei di una casa sono separati dalle stanze visibili: tanto nei sotterranei quanto nella casa la vita scorre autonoma, come in due regni differenti, uno doppio dell'altro. È il modello statico del 'dipsichismo', da cui deriva la psicologia di Janet e il concetto freudiano di inconscio come somma degli impulsi e dei desideri rimossi, opposti alla coscienza. Dall'altro lato, la psiche è un arcipelago di 'sub-io', sottoposti alla gerarchia di un Io coscienziale, ma simultaneamente presenti e fluttuanti - pietre oggi sommerse dall'acqua come scogli e domani emerse dall'acqua come isole. La seconda teoria presuppone una psiche inconscia di tipo 'aperto', che al concetto di 'barriera' sostituisce quello, mercuriale, di 'porta'. Da questo 'polipsichismo' deriverà la teoria junghiana dell'inconscio, in cui psiche dell'individuo e inconscio collettivo degli archetipi entrano in reciproco rapporto di scambio, attraverso la facoltà dell'immaginazione.

Freud ha accennato all'inconscio come radice del principio di non-contraddizione, però non ha sviluppato questa parte strutturale, limitandosi a sistematizzare concetti che già Von Schubert, Carus, Nietzsche, Schopenhauer avevano utilizzato a partire da una prospettiva filosofica. Il suo sistema clinico, nato da un patrimonio psichico che appartiene all'irrazionalismo romantico, nonostante un relativismo molto ampio intorno ai concetti di inconscio e di coscienza, arriva a definire il processo primario e il processo secondario come categorie rigide e distinte, attraverso le quali la logica simmetrica della coscienza si contrappone al caos asimmetrico dell'emozione. «Come possiamo arrivare a conoscere l'inconscio? Naturalmente lo conosciamo soltanto in una forma conscia dopo che ha subito una trasformazione o traduzione in qualcosa di conscio. Il lavoro psicoanalitico ci fa sperimentare ogni giorno che una traduzione del genere è possibile». L'inconscio, come «pura simmetria», per Freud non è dicibile: lo

diventa solo attraverso letture trasversali, che provengono dalla nostra coscienza e la arricchiscono attraverso continue 'traduzioni'. La coscienza vive, si trasforma, rinasce, in quanto è nutrita dall'inconscio e non in quanto afferma un suo dominio razionale, una sua monotona e oppressiva verità. Il sogno ne è il massimo esempio: una *gestalt* composta di scene familiari, di persone note, di spazi abituali, ma deformati dalle pulsioni del sognatore. Un contesto apparentemente comprensibile, 'l'arredo del sogno', viene traversato da contenuti illogici, spostamenti, condensazioni, alterazioni dello spazio e del tempo, che rendono la realtà raccontata traduzione deformante della realtà invisibile.

Quando Freud scrive: «Dove era l'Es, deve subentrare l'Io», accenna, in modo cifrato e prudente, alla funzione di *traduzione* che la coscienza assume verso l'inconscio. La funzione di traduzione - in definitiva la funzione simbolica - è l'immagine riflessa di qualcosa che in sé non ha forma e struttura ed è indefinibile, pur contenendo potenzialmente un numero infinito di forme. Al concetto statico di *rimozione* - che suppone un inconscio rigido, sepolto oltre una barriera, inaccessibile alla ragione cosciente - subentra il concetto dinamico di *traduzione*, come formazione di aperture che facilitano l'accesso dall'inconscio al conscio, in una necessità mercuriale di scambi dove fenomeni, stili, opere, sintomi, pensieri, interagiscono senza confondersi. Come suggerisce Henry Maldiney: «Non si danno mai, in nessun dominio d'esperienza, percezioni integrali. L'idea di completezza contraddice l'essenza stessa della percezione. [...] La percezione è costitutivamente inadeguata a causa dell'inesauribilità dei profili della cosa». Il paesaggio psichico, come l'esperienza fenomenica, sono incompleti, inesauribili. Ogni tentativo di irrigidire la potenzialità del vivente è un sistema difensivo che prima o poi mostrerà le sue crepe.

### *Pathos e logos*

«L'immaginazione consiste nell'espellere dalla realtà diverse persone incomplete per ottenere, mettendo a profitto le potenze magiche e sovversive del desiderio, il loro ritorno nella forma di una persona interamente soddisfacente. È, allora, l'inesauribile reale creato». René Char descrive l'immaginazione con i tratti evidenti del delirio: frammentare il reale, sostituirlo magicamente con altre immagini e soddisfare così, in modo inesauribile perché rigorosamente personale, un desiderio non realizzato. Il 'fantasma' deforma il reale, stravolge l'esperienza cosciente, si colloca nel regno 'immobile' dell'allucinazione, contrapposto al dato obiettivo dell'esperienza razionale. Ma la forma 'mobile' in cui l'immaginazione può essere percepita, la sua *Gestalt*, si riassume con maggiore intensità nel concetto di *Wahnstimmung*, la 'tempesta emotiva' dove trova forma simultaneamente il desiderio di allontanarsi dall'io conosciuto e il bisogno di compenetrazione nell'altro. Questo 'perturbamento' - passione ermeneutica per un 'oltre' che metta in scacco l'esistente - ha dei tratti comuni con il concetto di 'passione'. Platone distingue tra *pathos* e *logos*, privilegiando il *logos* come momento fondante della filosofia occidentale. Ma il momento iniziale di ogni dinamica psichica è l'energia della mania (da *mainestai*,

‘essere in preda a follia’). Ancora Platone: «La follia è superiore alla mente sana perché questa ha un'origine soltanto umana, quella, invece, divina». Il divino, nella sua immanenza, è la necessità tutta umana di oltrepassare i limiti umani: è uscire da uno stato di quiete per entrare in una felice e infelice turbolenza, in uno ‘stato d'amore’ che offusca i sensi. «Si può dire che la mente ha due poteri. Uno è la visione della mente sobria, l'altro è la mente in stato d'amore; quando, ebra di nettare, perde la ragione, entra in uno stato d'amore, effondendosi nella gioia; ed è meglio per essa impazzire così che restare lontana da tale ebbrezza» (Plotino).

L'ebbrezza, come equilibrio paradossale di una nuova coscienza, è proprio tanto lontana dal senso profondo del *logos*? In *leghein* (da cui *logos*) convivono due significati diversi, ‘dividere, separare’ e ‘legare, raccogliere, narrare’. Solo chi *separa* l'invisibile può vedere con maggiore chiarezza. Ma solo chi *raccoglie* parti dell'invisibile, lo custodisce e ne può *narrare*. Il ‘raccontare’ è già mettere insieme, ricordare, rimodellare, ritrovare nessi, re-immaginare.

Secondo le teorie tradizionali, l'immaginazione non ha né l'immediatezza della sensazione diretta né la coerenza del pensiero astratto, ed è confinata in un regno intermedio, legato alla fisiologia corporea. La tradizione filosofica sospetterà di debolezza ontologica questo mondo di apparenze e lo marchierà come ‘vacanza’ o ‘infanzia della mente’. Ma le forme dell'immaginazione - le diverse e molteplici ‘immaginazioni’ - sono legate a movimenti affettivi. Se volessimo pensare un'analogia biologica, queste forme ci riportano ai sistemi complessi della fisica contemporanea, sistemi di non-equilibrio che generano paradossali equilibri, dove prende forma un continuo scambio fra cellula e habitat della cellula. Quanto è innato non esiste in modo autonomo, come caratteristica a priori del genoma cellulare, ma è soggetto a modificazioni che arrivano dall'ambiente esterno, a mutazioni perturbanti e strutturali. «L'io biologico non esiste in se stesso e per se stesso: è sempre immerso nella vita (Minkowski)». Ogni cellula intreccia relazioni con una cellula altra da sé. La vita, in questo senso, è dinamismo teleonomico, dove le forme non sono mai conservate per se stesse ma all'interno di una metamorfosi che ne garantisce la sopravvivenza.

L'immaginazione è il potere di rappresentare queste forme: esistono aree mentali in grado di intuire un campo formale anche prima del dato sensibile dell'immagine. Kant chiama queste aree mentali *forme preformanti*. Potremmo aggiungere: ‘forme del possibile’ in assenza di immagini del reale. L'immaginazione, prima delle figure e delle visioni che produrrà, è sospensione della realtà e sua messa in scacco, sua vertigine. È inappagamento, *Entwerfen*, dove il prefisso *Ent*, che significa sradicamento, rimanda alla dinamica della metafora e alla psicodinamica del sogno.

L'immaginazione non è soltanto gioco dell'immaginario, bizzarro *divertissement*, ‘licenza di follia’, come nelle feste carnevalesche del Medioevo: esige la sua centralità nell'esistenza umana come area ludica, superflua, “vacante”. Il gioco esiste al di là della ragionevolezza pratica, e non ha nulla a che vedere con l'utilità, il dovere, la verità: è esperienza di transizione fra io e non-io, spazio creativo per l'attività immaginativa, che da *fantasia passiva* si trasforma in *potenzialità immaginativa*.



Il substrato innato dello spirito, *Gemut*, si divide in *Sehnsucht* e *Gefult*, struggimento nostalgico e sentimento. Il primo tende verso il basso, a forme indefinite e inafferrabili. Il secondo verso l'alto, a forme adeguate e dicibili. Sono i due momenti che si intrecciano nel sentire umano. L'immaginazione si lega indissolubilmente *ai modi del sentire*, irriducibili a una regola logica valida in assoluto. «La metafora è radice dell'avversione contro qualcosa che ha l'aria di essere stabilito per sempre» (Musil). Ciò che scrive Musil della metafora può essere applicato alla facoltà immaginativa, che costruisce/decostruisce il mondo percepito in altre immagini possibili, che erodono quell'unica verità e ci parlano nella lingua del sogno. Non si tratta di immagini in sé ma di *funzione immaginativa*, di come l'immagine onirica può essere percepita e vissuta da persone diverse, in epoche e notti diverse; non un archetipo inconoscibile, ma la relazione di quest'archetipo con la storia dell'individuo, non il significato occulto di un simbolo ma il rapporto che quel simbolo intreccia con la vita della persona e le sue caratteristiche psicologiche. «È vera l'immagine in quanto tale, in quanto fascio di significati, mentre non lo è uno solo dei suoi significati oppure uno solo dei suoi numerosi piani di riferimento (Mircea Eliade)».

### *L'emozione e l'immagine*

Questo invisibile 'sentire' genera aree formali - che chiameremo 'possibilità espressive' - attraverso i quali può diventare visibile. Di queste aree ci parla Ignacio Matte-Blanco, che al tradizionale sapere psicoanalitico aggiunge la prospettiva di una logica non tradizionale. Per il filosofo e psichiatra brasiliano la psicoanalisi tratta un materiale le cui radici non appartengono alle categorie della logica e dell'epistemologia ma alle forme dell'inconscio e dell'emozione. Forme dove la sospensione del senso e l'inadeguatezza della ragione generano l'idea di *sublime* e il concetto di *perturbante*. Massimo Carbone, accennando alla celebre *Lettera a Lord Chandos* di Hugo von Hofmannsthal, osserva: «È dunque con il silenzio che ha inizio la vera esperienza di Chandos. La lettera che ci rimane è l'enunciazione ultima di un morto al linguaggio, che compartecipa si inabissa nel *questo*, nel *così*, nel *qui*, nell'*ora* della cosa. Meglio, nell'aver luogo della cosa».

Nonostante la teoria tardiva di un inconscio non-rimosso (1921), Freud aveva considerato l'inconscio prevalentemente come il magazzino segreto dove viene scaricato quanto resta inaccessibile alla coscienza. Pur accettando il concetto 'penoso' e 'negativo' di un *perturbante* che risveglia «idee di dolore e di pericolo» (Burke), Freud ha cercato di contenere con strategie interpretative l'abisso dinamico di un'emozione 'infinita' e 'indefinita'. Il sintomo psicopatologico diventa così una formazione di compromesso fra contenuti rimossi e forze difensive dell'io - un sistema finito dove l'energia tende a scaricarsi seguendo le regole della degenerazione entropica.

Per Matte-Blanco, invece, il concetto di inconscio si trasforma in *modello logico*, ma permeato di una logica che non ha nulla in comune con un pensiero sistematico ed esaustivo, tentando al contrario di definire a se stessa il concetto di 'infinito'. Lo

psicoanalista parla di un *inconscio bi-logico*, dove convivono una *logica asimmetrica* e una *logica simmetrica*, in proporzioni più o meno diverse, dove si intende per *logica simmetrica* l'inconscio inclassificabile, magico, immerso nella copresenza di tutti i possibili, vincolato a emozioni assolute, quello che si potrebbe definire come il «regno arcaico dell'immaginario» e per *logica asimmetrica* il pensiero della differenza, della separazione, della coscienza, della logica, dell'esperienza ermeneutica razionale.

Matte-Blanco non distingue in modo netto un sistema inconscio da un sistema cosciente, e in questo senso, come Jung, abolisce il concetto di preconcio. Trasforma la tripartizione topologica freudiana descrivendo un Sé potenzialmente dotato di tutte e tre le funzioni: Io, Es, Super-Io. La sua attenzione è rivolta all'inconscio come momento *strutturale* piuttosto che *energetico* e al rapporto inconscio-coscienza. Dell'inconscio evidenzia due principi logici. Il primo, il 'principio eterogeneo di asimmetria', è la logica bivalente classica, che sta alla base del conoscere e riconoscere il mondo. Secondo questa logica, l'inconscio tratta una cosa individuale come elemento di una classe che contiene più elementi, distinguendo così la parte dal tutto: su questo principio si basano le funzioni di spazio-tempo, la differenza, la generalizzazione. Il secondo è 'il principio omogeneo di simmetria' che, all'opposto, ignora il primo e, quando e dove viene applicato, fa sparire lo spazio, il tempo, le distinzioni fra parte e tutto, fra individuo e classe, tra individui e cose singole; e dissolve il principio di non-contraddizione. Il pensiero 'eterogeneo' tenta di risolvere l'omogeneo mondo inconscio in tre modi: esprimerlo all'esterno, cercando un possibile dominio della ragione; venire a patti con esso, modulandone l'incomprensibilità in una sequenza di manifestazioni comprensibili; infine, cercare di pensarne la natura impensabile, di *tradurne* l'essenza.

Quest'ultimo modo, prediletto da Matte-Blanco, distingue il suo concetto di 'infinito': un pensiero asistemico e circolare, privo di una base precisa dove costruire il suo edificio logico, legge l'omogeneo come infinito e l'eterogeneo come strumento che tenta l'ipotetica, impossibile descrizione di questo infinito.

### *Il pensiero dell'emozione*

In questa descrizione è fondamentale definire l'emozione. L'emozione, per Matte Blanco, è un fenomeno psicofisico. Nelle sue principali componenti psicologiche, è composta da due fenomeni distinti: la *sensazione-sentimento* e il *pensiero*. La pura esperienza sensoriale di partenza genera un'immagine e si sviluppa fino a diventare un'esperienza percettiva, organizzata sulla base di esperienze passate, grazie al lavoro dell'immaginazione e della memoria, strettamente collegato allo stabilirsi di nessi e di relazioni, cioè al *pensiero*. Il pensiero lavora, *strutturalmente*, all'interno dell'emozione.

Jean-Paul Sartre scrive: «Si può comprendere l'emozione solo se vi si cerca un significato. Questo significato è di ordine funzionale. Ci troviamo dunque a dover parlare di una finalità dell'emozione. Ora possiamo intendere cos'è l'emozione: è una

trasformazione del mondo. Quando le vie tracciate diventano troppo difficili o quando non scorgiamo nessuna via, non possiamo più rimanere in un mondo così pressante e così difficile. Tutte le vie sono sbarrate. Allora tentiamo di cambiare il mondo, cioè di viverlo come se i rapporti delle cose con le loro potenzialità non fossero regolate da processi deterministici, ma dalla magia [...] Non bisogna vedere nell'emozione un disordine passeggero dello spirito, che verrebbe a turbare *dal di fuori* la vita psichica [...] L'emozione è un modo di esistenza della coscienza, una delle maniere in cui essa *comprende* (nel senso heideggeriano di *verstehen*) il suo essere-nel-mondo». Maria Zambrano osserva: «Non è pensabile che all'inizio della conoscenza il capire e il sentire vivessero separati; e il fatto di contemplarli separati misura la distanza del filosofo contemporaneo da una visione integrale dell'uomo. Unirli richiede una certa arte, basata sulla fiducia nella non irrazionalità del sentire e sulla docilità dell'intelligenza». Per Flavio Ermini dovrebbe esistere «una maniera di conoscere non concettuale» e «convenire che il mondo non è una docile provincia delle nostre idee. Accettare che l'esistenza non sia qualcosa di spiegabile esclusivamente nei limiti del tempo e dello spazio. [...] Pensare il sentire. Aderire al pensiero nel suo stato nascente».

Trovare il 'pensiero dell'emozione', cogliere un 'sentipensare' in cui la struttura divagante del sogno e il pensiero logico della veglia si compenetrano, sarebbe la strada da percorrere. 'Sentire' e 'capire' sono uniti da una conoscenza poetica che non si limita solo ai principi della logica ma conferisce al capire un sentimento e un pathos da cui lasciarsi pervadere. L'emozione è il solo modo di sperimentare la tensione di questa compresenza. Essa possiede, infatti, due aspetti differenti: da una parte, protesa verso il regno oscuro della mente, viene sentita e non vista; dall'altra, protesa verso il mondo della ragione, si rappresenta nelle immagini e nei fenomeni.

Un oggetto è vissuto, a livello psichico, in entrambi i modi. La luce simmetrica-inconscia è scura, chiusa nel regno dell'ombra. La luce asimmetrica-conscia è chiara, aperta alle articolazioni del discorso. Ma la luce interna è più intensa, nella sua inesauribilità, del calore esterno. Entrambe sono cariche di *logica* e di *energia* - energia come dinamica vivente non di un oggetto finito e decifrabile, ma di un oggetto infinito, inesauribile, dove nessuna energia ha il predominio su nessuna logica e viceversa.

L'attività *poietica* e creativa è questo 'leggere' l'inconscio inestinguibile, i suoi 'stati immaginali' (Nicolaidis), in un continuo atto di estrazione e di scavo, sempre fallito e sempre rinnovato. Mentre l'emozione può riflettersi nel pensiero, poiché questo le garantisce una dimensione simbolica, il pensiero si rispecchia nell'emozione come un traduttore nel testo da trascrivere. «La notte nutre il giorno, il giorno affina la parte nutrita» (René Char). Ma il pensiero non può che fermarsi quando l'emozione diventa percezione simultanea, magica, in traducibile – evento definibile non tanto come dissociazione di affetti o esplosione di passioni quanto come «eccesso di realtà» della percezione stessa. Questo eccesso è lo scorticamento delle maschere logiche, delle difese minuziose e ossessive che rendono l'uomo normale, se si suppone la normalità come un opportuno vedere e sentire 'di meno', come una fisiologica intermittenza. La follia si mostra nella sua vera natura come *eccesso* ingestibile, *surplus* simultaneo di

emozioni/pensieri. I 'colpi di sonda' attraverso cui l'arte esplorerà la follia sono, simultaneamente, il desiderio di attingere alla sua ricchezza e la ricerca di una forma estrema che sostenga, esprimendolo, il suo strazio. Solo allora il concetto plotiniano della 'mente in stato d'amore' si trasformerà in un atteggiamento non di *estasi* da cui dipendere passivamente ma di *abbandono* rappresentato e voluto proprio *attraverso* e *con* le nostre finzioni - pensieri di immagini, immagini del pensiero, visioni.

## La pietra della follia

L'opera deve restare la «scatola nera». Viva o no. Nient'altro. Se non lo è, significa che è da buttar via.

*Henri Michaux*

### *Residuo delle galassie*

Tra i profili di una cinquantina di folli che Raymond Queneau descrive nel suo *Aux confins des ténèbres. Les foux littéraires* il posto predominante è occupato da Pierre Roux, vissuto nel XIX secolo, teorico di filosofie della natura e dello spirito equiparabili a certe visioni della religione gnostica. Roux scrive: «Quando Dio mi diede l'ordine formale di scrivere, scrissi». [...] «Sono gli angeli prevaricatori che hanno formato o creato l'universo materiale visibile con le loro secrezioni/escrezioni». Il filosofo vede questi angeli come fondatori di un universo composto dalle deiezioni della loro natura sublime ma violenta. «Allora il suo corpo cade nel dominio o nella sostanza di un sole, ed è così che si formano i soli, perché i soli non sono che delle spugne madreperla, formate, in virtù della legge 76.20, da un aggregato di comete o di uova sparse nelle nebulose del caos, e queste uova non sono altro che corpi d'angeli ibernati, e le escrezioni che formano le nebulose del caos sono le escrezioni degli angeli, e soprattutto degli angeli prevaricatori».

Pierre Roux formula un'ipotesi originale sulla natura del sole, in antitesi con qualsiasi idea metafisica: il sole non sarebbe l'astro che illumina il mondo, simbolo di chiarezza e di potenza, ma un residuo escrementizio delle galassie. Questa ipotesi, non dissimile da un delirio, deriva da un pensiero non ortodosso, di origine gnostica, sulla natura del sole. Antiche simbologie descrivono l'astro del giorno come un'entità sotterranea e notturna - un residuo di stelle morte. Nell'*Apocalisse* di Giovanni viene evocato un sole nero a simbolo della futura catastrofe. Giovanni da Filopono considera il sole non come un astro sublime ma come una stella composta dalla materia dell'ombra. L'ipotesi di un «sole buio» non è una bizzarra allucinazione da classificare nelle anamnesi psichiatriche ma il pensiero di una luce non staccata dal mondo e isolata nel cielo, non confinata in qualche iperuranio mentale, che nasce dalla materia stessa delle cose, dalla fisicità del corpo. Roux, con il suo 'sole escrementizio', ci parla di un astro che non illumina niente fuori di sé e si avvolge tutto dentro di sé - astro autologo che sembra *volere* fare a meno del mondo, del quale si vedono i raggi ma di cui non si sente il calore. Questo 'sole della malinconia', questa 'scoria del cosmo' - che ci ricorda certe stelle collassate, certi buchi neri di antimateria sparsi effettivamente nel cosmo - fa pensare a sguardi che ignorano la presenza del mondo, o lo riducono ai minimi termini, inutile ingombro sulla via della trasparenza e della veggenza. A commentare la celebre quartina di Gérard de Nerval

che evoca il *Soleil noir de la Mélancolie* c'è sempre il disegno di Odilon Redon, *Soleil noir* - un cerchio fumoso, di una luminosità abbacinante, il cui misterioso chiarore proviene da una sorgente di luce nascosta.

### *La pietra della follia*

Jeronimus Bosch è celebre per la compostezza visionaria con cui raffigura immagini mostruose, simili ai *grilloi* medioevali - macchine, sistemi, organismi, trucchi, mostri, emblemi, a cui l'osservatore cerca istintivamente, ma vanamente, di trovare una chiave. Bosch fa generare analogie misteriose tra corpo e non-corpo, vivente e inanimato, organico e inorganico, come se indagasse una personale teratologia dell'immaginario. Invita il sé a rispecchiarsi *dentro di sé*. Privilegia uno specchio interno più che una visione aperta all'esterno. La sua predilezione per organismi stravaganti e meravigliosi avvicina la sua arte ai processi dell'alchimia. Ostentando una eccessiva precisione formale, assembla, secondo le logiche del delirio, allegorie mostruose, *sur-reali*, simili a scrigni da cui le immagini del mondo esterno sono viste come materiali da ricomporre nelle visioni del mondo interno. La realtà è un'officina che serve a Bosch per fornire immagini a un universo interiore che, senza quelle immagini, forse non sarebbe possibile. La percezione del mondo viene utilizzata dall'artista per erigere i mattoni del suo antimondo, per costruire le immagini dell'invisibile utilizzando i colori e le forme del visibile.

L'albero maestro, nella celebre tela *La nave dei folli*, simboleggia l'Albero della Cuccagna - bizzarria non dolente ma gioiosa, esibita come realtà paradossale, ricca di suggestioni e di desideri, non di esclusioni. Nel quadro *L'estrazione della pietra della follia* un medico - un cerusico con sulla testa un bizzarro imbuto, quasi un'ampolla rovesciata da alchimista - opera al cranio un uomo malato. Nell'operazione è osservato da una vecchia, con un libro posato sulla testa, e da un monaco inginocchiato. Il medico, anticipando il moderno psichiatra, estrae dal cranio del matto la «pietra della follia» che si rivela essere un fiore, un tulipano rosa. La pazzia, pur essendo un'ombra spessa che occupa la testa del paziente, è potenzialmente questo fiore solitario a sei petali, simbolo di un tre raddoppiato. Sole nascosto nel cranio, il tulipano ci riporta, per analogia, a quel 'fiore rosso' che Jurij Garsin, eccentrico scrittore russo di fine ottocento, morto suicida a poco più di trent'anni, descrive, nel racconto omonimo, come il delirio di un folle che, cercando di raggiungere il fiore sognato dal magnifico colore purpureo, morrà di gelo nel cortile del manicomio.

### *Da Nodier a Gaudì*

Per John Cleaves, scienziato iconoclasta e bizzarro del XIX secolo, il sole visibile dall'occhio esterno non era che la copia del sole reale, quello sotterraneo, visto dall'occhio interno. A distanza di oltre un secolo, lo scultore schizofrenico Davide

Raggio si chiede ancora: «Il sole, il sole... hanno sempre detto che è venticinquemila anni che brucia sempre, e non è ancora bruciato, adesso, com'è?». Ancora una volta si profila, annunciato dalle parole di uomini considerati matti dall'opinione comune, il tema dell'astro autologo, che non illumina niente, ben chiuso dentro di noi, come un occhio introflesso che vede soltanto l'interno del corpo – topografia di un labirinto, che si snoda dalle scissure del cervello alle anse intestinali.

Di un 'sole sotterraneo' visto all'interno di un labirinto scrive con persuasione Charles Nodier: «La porta sepolcrale che ci accolse o piuttosto che ci spinse a uscire da questo abisso si apriva su un campo senza orizzonti, che non aveva mai prodotto nulla. Vi si distingueva appena, in un angolo spostato del cielo, il contorno indeciso di un astro immobile e oscuro più immobile dell'aria, più oscuro delle tenebre che regnano in quel soggiorno desolato. Era il cadavere del più antico dei soli coricato sul fondo tenebroso del firmamento come un battello sommerso sotto un lago ingrossato dalla fonte delle nevi. Il pallido splendore che mi colpiva non veniva da lui». Ancora Nodier descrive così il mondo di Piranesi: «L'effetto dei suoi grandi edifici non è meno straordinario. Danno le vertigini come se li si misurasse dall'alto e quando ricercate la causa dell'emozione che vi ispirano, siete tutti sorpresi di tremare di spavento su una delle loro cornici, o di veder girare tutti gli oggetti sotto i vostri occhi dal capitello di una delle loro colonne [...] Piranesi aveva sicuramente l'incubo della solitudine della costrizione, della prigione e della bara, di ciò che è privo d'aria per respirare, di voce per gridare, di spazio per muoversi: e l'ha espresso con una potenza miracolosa nel più mirabile dei suoi capricci».

Non troppo dissimili da questo incubo, le architetture della *Sagrada Familia* di Gaudì sembrano villi abnormi di gigantesche mucose. All'interno dell'antro, cavo e buio, della cattedrale in costruzione, l'architetto catalano, negli ultimi anni della sua vita, amava anche dormire. Se Gaudì utilizza delle figure geometriche precise, per evitare che la sua visione smisurata e irregolare resti un grumo informe, non sostenuto da un'idea razionale, è altrettanto vero che la precisione delle sue architetture nasce comunque della deformazione straniante di un incubo personale. Ogni edificio da lui costruito - chiesa, casa o giardino - , non è tanto un luogo in cui abitare o riposare ma un sogno minaccioso che incombe sulla vita dello stesso sognatore e lo esclude dal resto del mondo. Nella *Sagrada Familia* l'artista catalano riesce a dare forma di immane e bizzarra cattedrale a una sua irrapresentabile ossessione del mondo, in cui le pietre cercano di far rivivere le forme cangianti di un deforme universo subacqueo. Un suo celebre palazzo, La Pedrera, è suggestivo non tanto per l'ossessiva presenza della linea curva nell'architettura delle sue forme quanto per gli stupefacenti balconi dalle contorte ringhiere di ferro, simili a foglie accartocciate e irreali che vorrebbero trattenere l'energia che emana dalle pietre come un sommovimento tellurico.

Scrivono Nicola Cusano: «E quando l'occhio è in una tenebra che è caligine, sa di essere arrivato di fronte al sole. Questa caligine nasce nell'occhio dall'eminenza della

luce del sole. Dunque, quanto più l'occhio sa che la caligine è grande, con tanta maggiore verità coglie nella caligine la luce invisibile».

### *Le leggi della creatività*

Quando Schelling scrive: «La follia, l'assenza di ragione, è il fondo dell'essere», pensa alla follia come al 'nulla' che regola le sorti del mondo. Ma, quando l'artista psicotico sprofonda nella sua *personale e diversa* ragione, tende a trovare non forme estetiche o speculazioni filosofiche ma strategie di persuasione che rappresentino la *realtà oggettiva* del suo delirio.

Si può distinguere, nella creatività del folle, un primo momento - la *regressione dell'io* (Kris), la 'percezione' analogica, turbolenta, simultanea, la tempesta emotiva della *Wahnstimmung* - e un secondo momento - il *delirio strutturato*, quando l'idea fissa, la convinzione allucinatoria, è immagine incongrua stilizzata, chiusa nella sua rituale ripetizione.

Le macchie d'inchiostro di Louis Soutter o le figure nervose di Henri Michaux non hanno nulla in comune con il tratto micrografico e primitivizzante di certe 'opere' di folli, dove domina l'ossessivo decorativismo dei dettagli ed è assente lo slittamento del gioco, la plasticità delle metafore, quella percezione sonnambolica e veggente che dissolve i nessi e sfuma i contorni. Nonostante alcune analogie tematiche, anche i disegni di Klee - come i disegni infantili - si articolano all'interno di un vuoto, di un'ariosità, che costantemente li avvolge e li libera.

Nel momento della *Wahnstimmung*, nel tempo breve della 'tempesta emotiva', l'artista 'psicotico' osa nuove analogie, nuove metafore. Ma, nei tempi interminabili del delirio, realizza, al contrario, formule enigmatiche o figure ornamentali che consolano e semplificano. Nella prima fase c'è un'immersione nel caos dei segni e delle parole, negli scarabocchi indecifrabili, nelle deformazioni prospettiche o cromatiche; nella seconda il caos è circoscritto a ornamento, variazione, rituale.

L'artista è sano quando cerca prima di ogni cosa la rappresentazione delle sue angosce ed è in grado di iniziare e di finire un lavoro creativo all'interno della sua logica; l'artista è folle quando subisce i suoi incubi e non è in grado di controllare le forme dei suoi prodotti artistici, confondendoli con profezie o incubi, spesso lasciandosene annichilire.

L'artista, quando manifesta sintomi psicopatologici, cerca sempre un'artificiale pienezza. Tutti i suoi disegni hanno la caratteristica di una compressione-addensamento di scene, corpi, avvenimenti, come se il disegno fosse la lanterna magica da cui proiettare, *tutta e tutta insieme*, senza nessuna differenza prospettica determinata dai diversi stati coscienziali, la rappresentazione psichica di sé, esterna



ed interna, capace di esprimere dicibile e indicibile *sincronicamente*, nel bisogno di scongiurare/allontanare la minaccia di un vuoto non tollerabile. I volti, ad esempio, sono visti come facce tracciate una di seguito all'altra, senza nessuno spazio che le separi. Trapelano, in alcuni disegni di 'malati mentali', tendenze evidenti e irreversibili alla rigidità, alla stilizzazione formale, quasi che, intorno alle figure evocate - fonte di allarme e inquietudine come nell'imminenza di una catastrofe – sia necessario porre subito una cornice che consenta il controllo di un'angoscia informe e devastante.

L'artista 'psicotico' non è mai del tutto autonomo. Può scrivere o dipingere, con risultati anche esteticamente apprezzabili, ma quasi mai sa costruirsi regole logiche, decidere la conclusione di un racconto, stabilire il tratto finale di una tela. La sua opera, vicina all'insondabilità di certe pulsioni normalmente segrete, si presenta come una trance ipnotica ininterrotta. Tutto sembra avvenire come all'interno di un film mai finito, in cui non è prevista la presenza dello spettatore.

L'artista 'sano' è ugualmente affascinato dall'irrazionale: predilige l'estasi, il sonno, il sogno; vive pensieri prevalenti, ossessioni, fantasie, paure; ha aspettative grandiose di ri-nominare e ri-definire il mondo. Ma, mentre è pervaso da tutto questo, anzi un attimo *prima*, ne ferma l'invasione. Impedisce che diventi ininterrotta, che la sua *manca* di misura oltrepassi la *necessità* di una misura, la possibilità di organizzare formalmente quello che, all'inizio, può essere visto come un progetto impensabile e *senza realtà*. Come osserva Winnicott: «La salute è strettamente legata alla capacità dell'individuo a vivere in un campo intermedio tra sogno e realtà».

L'opera artistica, nella mente psicotica, non è mai vista come *terminabile*. Osserva Ernst Kris in *La funzione del disegno in un artista schizofrenico*: «L'opera dello psicotico è parte essa stessa del mondo magico: ma anche quella dell'artista normale non è priva di magia. Anch'egli tenta di assumere il controllo del mondo, e nella sua creazione è racchiusa una certa credenza magica. Ma la differenza è chiara sotto due aspetti: in primo luogo, l'artista normale non crea per trasformare il mondo esterno, ma per rappresentarlo di fronte ad altri che intende influenzare; in secondo luogo, lo scopo del suo lavoro ha un preciso significato nella realtà. L'artista procede per tentativi ed errori, consapevole di sé e dei suoi strumenti; di conseguenza, anche i suoi modi espressivi e il suo stile mutano. L'artista 'psicotico' crea per trasformare il mondo reale; non cerca un pubblico e i suoi modi espressivi non mutano più, una volta che il processo psicotico abbia raggiunto una certa intensità». Ogni frammento a cui lavora l'artista 'psicotico' è solo una delle variazioni che cerca di aggiungere all'interno di un progetto che non ha mai realmente né fine né inizio. La sua opera tende a costituire una *serie*, a consolidarsi in una propria ripetizione magica – 'variazione' *ad libitum* che si oppone a qualsiasi forma di evoluzione. Scrive Louise Bourgeois: «Cos'è il mio lavoro se non un autoritratto per esorcizzare i demoni?».

## *Arte interminabile*

Adolf Wölfli, la cui opera viene giudicata da André Breton «una delle tre o quattro più importanti del Novecento», scrive un'autobiografia interminabile di 25.000 pagine, fitta di microscritture, collages di giornali e riviste, animali fantastici e stilizzati, uccellini, anelli, campanelle, pentagrammi realizzati con una scrittura musicale non tradizionale. Fernando Oreste Nannetti, nel manicomio di Volterra, impagina i muri del cortile e scrive il suo libro di pietra usando la fibbia di un vecchio panciotto. Wölfli, rigorosamente descritto dalle annotazioni dello psichiatra Walter Morgenthaler che sul suo destino ha scritto un libro di fondamentale importanza, elabora la sua interminabile autobiografia chiuso nella cella di un manicomio, giorno dopo giorno, reinterpreta i miti della creazione, delle città-giganti, delle immense pareti rocciose, dei grandi anelli, della volontà divina.

Nannetti, senza il sostegno e la guida dell'autorità psichiatrica, scrive il suo libro di pietra *en plein air*. Si descrive chiuso nella sua 'cassa di salute', ingegnere astronautico e minerario, abitante di un mondo dove luce e suono hanno la stessa lunghezza d'onda, dove la terra è ferma e gli astri girano. Taciturno, impagina i muri del cortile e poi scrive in quelle pagine di pietra. Descrive i fantasmi, «formidabili alla seconda apparizione», afferma che «le ombre sono vive e che l'uomo invisibile è armato e vivo, con ossa, occhio, spirito» e che «le immagini hanno una temperatura, sono materia vivente, poi muoiono». Si sente uno scienziato che con scrupolosa precisione traccia il grafico della mortalità ospedaliera, determinata spesso anche dai rancori umani.

Wölfli, bersagliato da un destino avverso che lo rese orfano in età giovanissima, protagonista di atti di violenza più autodistruttivi che aggressivi, chiuso per trentacinque anni nell'ospedale psichiatrico di Waldau, compagno forse anche di Robert Walser, è ormai considerato uno dei più grandi talenti artistici di quella 'zona' mai ben definita che mette in allarme sia la ragione umana che la natura stessa dell'arte.

Nannetti, più ostinato e meno violento di Wölfli nelle sue espressioni artistiche, si limita a impaginare il libro di pietra delle sue allucinazioni, autonominandosi Imperatore di Inghilterra e di Francia e descrivendo una sua leggendaria mitobiografia. Mentre riempie di scrittura pagine ricavate nella pietra dei muri, rispetta i corpi dei catatonici che su quegli stessi muri appoggiano la schiena e scrive sopra le loro teste, non disturbandoli ma non arrestando mai il suo gesto, ossessionato dalle scoperte di una 'scienza' che lo porterà anche a prevedere, nel suo delirio, lo sbarco sulla luna dell'uomo.

Questi due esempi di 'arte interminabile' sono conclusi il primo dalla morte naturale di Wölfli che lascia incompiuta la sterminata autobiografia e le decorazioni fantastiche fatte di soli, cupole e uccelli, il secondo dal trasferimento di Nannetti in altri luoghi più anonimi di reclusione. Il suo libro di pietra, ancora leggibile ma solo in parte nel cortile interno dell'ex-ospedale psichiatrico di Volterra, sta progressivamente disgregandosi per effetto del tempo.

## *Artisti irregolari, 1*

Nei prossimi due capitoli proverò, con schizzi sommari, a descrivere le opere di alcuni artisti scoperti e catalogati da Jean Dubuffet e Michel Thévoz nel *Musée d'Art Brut* di Losanna, e di altri artisti 'irregolari' che sono stati esposti in mostre simili nel corso degli ultimi decenni. Nell'accennare a questi 'incubi' l'ossessione dello scrivente sprofonda nelle ossessioni degli artisti descritti, confrontandosi con quel 'mistero senza enigma' (definizione coniata da Blanchot per la scrittura di Michaux) che è la loro opera.

Aloise, servendosi di mezzi semplici rudimentali come matite colorate e carta d'imballaggio, cuce centinaia di fogli con ago e filo formando rotoli lunghi fino a dieci metri, dove emergono colorati mantelli di principesse e il volto regale di Benito Cereno.

In 15145 pagine dattiloscritte di Henri Darger compone tre enormi volumi di centinaia di pagine, dove viene rappresentata una saga di liberazione di schiavi-bambini dalle violenze erotiche di tiranni-adulti.

Le macchie d'inchiostro impresse con le dita da Louis Soutter negli spazi vuoti della carta o della tela appaiono come silhouettes minacciose.

I cinquecento minutissimi disegni ad inchiostro eseguiti da Madge Gill serializzano il volto umano come un intrico cellulare.

Le carte d'identità contraffatte di Vincenzo Sciandra, con nomi e indirizzi fantastici, esprimono le personalità multiple del loro inventore.

I trentatre disegni delle teste del Cristo di Nazareno Venturi scandiscono la magia rituale del numero, corrispondente all'età in cui Cristo fu crocefisso.

I ritratti in punta di penna realizzati da Gaston Chaissac emanano direttamente dai caratteri tipografici della sua scrittura.

I disegni di Theodor Gordon sono teste umane e ferine tracciate con la penna stilografica, nobili e composti ritratti sfigurati da smorfie di sarcasmo e di collera.

Reinhold Metz scrive a mano, in dieci anni di lavoro, tre versioni miniate del Don Chisciotte per un totale di trecento pagine.

Michael Nedjar costruisce macabre bambole di stracci, che appende al soffitto del suo studio come corpi strangolati o impiccati, vittime di esecuzioni.

Giuseppe Fornaciari ricopre i lenzuoli del manicomio con una fitta scrittura a biro, descrivendo codici esoterici e figure umane elementari.

Giovanni Bosco dipinge cuori rossi e gialli, corpi spezzati e smembrati, date, nomi, strofe di canzoni, in tutti i muri del suo paese, Castellammare del Golfo, come un vagabondo posseduto dal suo demone.

Henri Michaux, in una pagina dei *Ravagés*, descrive così il disegno di un alienato di cui non conosciamo il nome: «Su una pianura liquida di grande vastità, in una piroga colossale, ponderosa, protestante, venuta dal Nord, lui sta, inflessibile e solo, solo come si può esserlo quando non si è sulla via della salvezza, quando nella zona nera il paesaggio proibito è espugnato. Intorno, l'acqua: assolutamente tranquilla, né animata né amata, un'acqua pesante. Su questo piano orizzontale, dove avanzare è

faticoso, come se lui si trovasse su un pendio da risalire, l'uomo del recesso, eremita dell' "Assoluto", non mostra che la sua schiena, diritta come un muro».

### *Artisti irregolari, 2*

In tutte le opere citate, e in molte altre, non è possibile percepire una *visione complessiva* dell'insieme mentre è possibile studiare l'accurata composizione dei *singoli frammenti*. Il ripetersi dei dettagli ha qualcosa del rituale incantatorio, dell'esorcismo propiziatorio verso/contro qualche demone minaccioso e invisibile; è permanente stato di ipnosi attraverso il quale l'artista realizza il suo duplice progetto: ripetere all'infinito la propria ossessione - dominante, interminabile - e tradurla in un numero di forme finite, rigide, semplificate. Come scrive Michel Thévoz in una lettera a Vittorino Andreoli (1992), le composizioni degli artisti 'classici' dell'Art brut – da Gill a Wilson, da Lesage a Aloïse, da Carlo a Jakic - «non possono assumere il loro vero significato senza essere viste in serie, nella persistenza e ostinazione dei loro principi creativi, come una scrittura o un testo continuo di cui non si ha diritto di disperdere le pagine».

Paul Duhem disegna su carta straccia migliaia di teste senza collo che sbucano da corpi rozzi, schiacciate contro porte chiuse.

John B. Murray realizza scritture indecifrabili e microscopiche, leggibili attraverso l'acqua di un pozzo sacro.

Philippe Dureux bizzarri collages di foglie essiccate, bucce e altri scarti vegetali, con volti in metamorfosi che diventano musi di pesci o code di uccelli.

Pierrette Bloch, vecchissima, tesse sculture fatte di crini e scritture d'inchiostro, come lunghe linee cifrate.

Judith Scott, autistica, mummifica *objets trouvés* con gomitolini di filo e di spago.

Johann Hauser dipinge con fondi di bicchiere e di caffè, recuperando il catrame delle sigarette fumate.

Jacques Receveur brucia pezzi di carta per scoprire i raggi del fuoco che illuminano le cose.

Tarcisio Merati, in «lettere-turbine», accese e gioiose, dipinge le cifre dell'alfabeto come uccellini posati su cactus spinosi e trascrive le partiture dei loro canti.

Jules Dandin dispone i suoi disegni ermetici di sfingi e di croci su carta da pacchi.

Marc Lamy, con la sua penna Rotriny, disegna in stato di ipnosi grotte e bambini.

Anselme Boix-Vives dipinge società universali di re, papi, regine, missionari, apostoli, circondati da fiori e animali colorati, come un nuovo paradiso terrestre.

Benjamin Bonjour dipinge fiori, alberi, montagne, paesaggi, su rotoli di carta di calcolatrici, buste di cartone, scatole di cioccolatini.

Simone Le Carré-Gallimard scopre bizzarre bambole-fiore in foreste immaginarie e le disegna con un unico tratto di penna a sfera fino a saturare il foglio.

Janko Domsic dipinge figure composte di linee parallele, simili a scheletri o radiografie, traversate da linguaggi in codice e scritture mistiche.

Federico Saracini trascrive concetti di filosofia e di morale su larghi fogli quadrettati, che poi colora con schizzi grotteschi

Augustin Lesage traccia grafie astratte, realizzate con polvere di gomme e gusci d'uovo.

Hans Krusi crea i suoi esseri umani con mosche attaccate agli occhi e serpenti al naso.

Gerard Sendrey infila i suoi quattrocento volti, sgranati e allarmati, in una tela unica, contenuti uno nell'altro.

Juliette Gamiche decora piccole tappezzerie usando tessuti macchiati di ruggine.

Piero Ghizzardi strofina i suoi cartoni con le foglie di un'erba di palude e disegna le sue donne-tigre usando la fuliggine che recupera dalle canne fumarie.

Carlo Zinelli affolla di pretini neri, cavalli, corvi, muli, Pinocchi, le rive di un Adige visionario.

Rosemarie Koczy con i suoi disegni in bianco e nero traccia facce-teschi che evocano i corpi visti da bambina nel lager di Auschwitz.

### *Oggetti interni*

Figure e paesaggi dell'arte irregolare - dipinti, scarabocchi, disegni - assomigliano spesso a bizzarri oggetti interni, così come sono visti dall'occhio dell'autore. Organismi sotterranei, radiografie del proprio corpo, comunque frammenti di un sogno così come è stato captato dall'occhio interno. Lo sguardo dell'artista, come nel cinema di David Cronenberg, mette in evidenza escrescenze, villosità, deformità, figure arcaiche e mostruose, simili alle *grotescas* delle cattedrali medioevali. E queste figure colmano tutto lo spazio pittorico, microuniversi alternativi di stupefacente compiutezza, da cui il mondo sembra assente se non come reperto lontano, grafito astratto. L'occhio annota queste stranezze senza *volarle* confrontare con qualche rappresentazione esterna. Filippo Bentivegna, lo scultore di Sciacca, scrive: «Scavo gallerie e mi sprofondo nella terra... E' nella terra che si pompa il seme dell'uomo... Ho fatto un buco profondo 48 metri e poi l'ho richiuso e ci ho messo una pietra sopra... La pietra della mia verità. Sono tutto e dappertutto nello stesso tempo». Lo sguardo dell'artista folle vede «tutto e dappertutto». Esiste, per lui, un occhio estroflesso che può vedere il mondo esterno; e un occhio introflesso, che sa vedere solo nelle tenebre del corpo. Forse è lo stesso occhio, capace magicamente di scindersi, di sdoppiarsi. E, più diventa cieco al mondo esterno, più si acuisce la vista verso il mondo interiore, che popola di fantasmi d'incubo come di figure angeliche altrettanto terribili. Qui, in questo mondo interno, l'artista è sicuro. Sa quello che vede. Non ci sono interferenze, contraddizioni, né mondi esterni che possano contaminarlo. Al limite, ciò che esiste fuori di sé può servire come materiale grezzo per conferire maggiore intensità e autenticità alle proprie energie interne. La creazione, autologa e conclusa, si rispecchia solo in se stessa. Le forme non si espandono fuori, come quando l'occhio si libera verso l'esterno, ma implodono dentro, creano 'anarchitetture', oggetti ibridi e fantastici, simili a nuvole, meduse, funghi, ippocampi - non dissimili dalla radiografia deformante del proprio stesso corpo. La funzione dell'occhio - la visione del mondo esterno - si capovolge nel suo

contrario. Lascia spazio a una vista interna che, normalmente atrofica, diventa ipertrofica e smisurata, come se la pupilla rovesciata al suo interno inventasse un contromondo demonico e onnipotente.

Francesco Toris e Marie-Rose Lortner ci offrono due esempi antitetici di ‘oggetti interni’ realizzati attraverso le loro sculture. Francesco Toris, internato in manicomio alla fine dell’ottocento, recupera migliaia di ossa di manzo, resti dei pasti suoi e dei suoi compagni, li leviga attentamente fino a farli sembrare pezzi sottili d’avorio, e poi comincia la sua opera, che lo terrà impegnato per decenni e che chiamerà *Il Mondo nuovo*. Incide quelle ossa sottili di facce zoomorfe, portali, simboli, figure, linee, che incastra le une alle altre senza usare nessun tipo di chiodo o di supporto esterno, realizzando una torre babelica intricata e fragilissima di cui solo lui conosce le regole di composizione e di equilibrio. *Il Mondo nuovo*, nel suo assemblaggio, è il più perfetto esempio di delirio realizzato in scultura. Il mondo sparisce per mostrare ciò che lo sostituisce: una nuova, intricata, esoterica struttura verticale che l’ex-carabiniere Toris, tormentato da deliri persecutori, concepisce come una aguzza cattedrale interiore opposta e speculare all’aggressivo mondo esterno. *La misura del vuoto*, di Marie-Rose Lortner, all’opposto, è una scultura pacificata e silenziosa, un miracolo di architettura tessile. In un complesso intrico di fili, irrigiditi da qualche ‘sostanza segreta’, come la chiamava Marie-Rose, si delineano le volute perfette e minuziose di una cattedrale traforata, con un portale d’ingresso e molte aperture-finestre, simile a suo modo a una *Sagrada Familia* domestica. Questo straordinario ricamo sospeso nel vuoto, le volute di pizzo bianco perfette come codici miniati, rivelano non tanto l’impazienza di una persona tormentata dal delirio quanto il segreto sentimento di attesa di una donna malinconica. Marie-Rose Lortner ha saputo tessere, nel vuoto della sua esistenza, un tempio da ‘appoggiare nell’aria’, anno dopo anno, notte dopo notte, ricamando, con quelle che lei chiamava le sue ‘dieci dita-candele’, la forma complicata e gentile che le avrebbe assicurato la pace che le mancava.

### *Gabbie di segni*

Anche le scritture sono universi demonici per gli artisti *brut*. Talvolta si tratta di pulsioni grafiche elementari, discontinue e irregolari come impronte; talvolta di reticoli esatti di frasi, di circuiti ossessivi di parole. «Né strumenti né utensili, le parole sono la vera carne umana, come il corpo del pensiero (Valère Novarina)». I segni grafici - maiuscoli, minuscoli, corsivi - sono di dimensioni diverse, ora enormi e sghembi, ora minimi e indecifrabili, volutamente insensati. Incubo di lettere disposte in stravaganti labirinti e criptiche geometrie, questa scrittura ha le caratteristiche di un palinsesto ininterrotto, ideato in stato di trance, e nessun palinsesto è riducibile a un discorso logico che ne decifri la complessità, la sua profonda natura di ‘fortezza vuota’. Dalle luminose e illeggibili calligrafie di Francis Palanc alle partiture scritte ma mai eseguite di Wölfli, affiora la sensazione che l’artista voglia costruire, consapevolmente, una gabbia di segni, un reticolo simbolico

del proprio stato di 'prigionia mentale'. E, attraverso le rappresentazioni di quelle gabbie e di quei reticoli, indurre in chi guarda una sorta di ipnosi, stregarlo e catturarlo in quella diabolica ragnatela. Nella scrittura di Emmanuel Deriennic, calligrafo notarile, i caratteri di certe parole vengono scritti in modo decorativo e fantasmatico. Nel *Libro di magia* di Constance Schwartzlin-Berberat le lettere dell'alfabeto subiscono variazioni di misura e di forma e si dispongono sulla carta in una combinazione fantasmagorica di pieni e di vuoti, sismografia fedele dell'inconscio corporeo, ossessione manuale più che idea ossessiva. Di certi folli, che passano la loro giornata a scrivere, alcuni psichiatri sottolineano la coazione della scrittura come gesto manuale ripetitivo - stereotipia da *dreamed state*.

August Walla, diagnosticato come insufficiente mentale, amava ricoprire di scritture fitte e squadrate i tronchi d'albero, nel giardino della sua casa, e, mentre passeggiava da solo, a notte alta, i muri della strada. Questa tendenza a riempire tutte le superfici con segni grafici onnipresenti è stata attribuita all'*horror vacui* dello psicotico, che all'intolleranza del vuoto risponde con la coazione a colmarlo. Ma, al di là di questa elementare verità, l'artista psicotico, che scrive sui supporti più diversi, dalla carta alla pietra al legno al metallo, rappresenta, più che il bisogno di riempire un vuoto, l'ansiosa necessità di cancellare, con le tracce dei propri segni, i segni ostili del mondo esistente. Sovrapponendo alle impronte del mondo i suoi scritti, le sue cifre, le lettere del suo alfabeto, è come se l'artista dissolvesse le cose reali, che parlano con lingue aliene dalla sua, trasformandole in idoli familiari che portano le impronte del suo corpo. L'artista riduce il mondo esterno a rappresentazione privata del proprio io collassato, tappezzando cose e fogli con una scrittura che ammette solo il suo «essere segno» - atto di resistenza alla morte, strategica difesa che mette a tacere i rumori minacciosi del mondo con i suoni di lettere e nomi conosciuti, simultaneamente magici sortilegi e gabbie ossessive. «Gabbie, violentemente agitate, ma tuttavia, pur sempre gabbie! (Michaux)». Non troppo dissimili da queste ostinate e assolute scritture sono certe smisurate e stravaganti strutture architettoniche, dalla Città ermetica della Scarzuola di Tomaso Buzzi al Castello incantato di Filippo Bentivegna, dalle Rochers sculptés di Adolphe Julien Fouré alle Watts Towers di Simon Rodia, dalla Maison Picassiette di Raymond Isidore al Palais idéal di Ferdinand Cheval, dal Giardino di pietre di Nek Chand al Parco dei Tarocchi di Nicki-de-Sainte-Phalle. Immense caverne, templi-cimiteri, idoli totemici, lunapark di rifiuti, incubi eretti a cielo aperto, che compensano, con la loro potente e utopica presenza, come enormi specchi rovesciati, le macerie dell'io da cui probabilmente vengono edificati.

### *Il chimerico deliberato*

Marcel Réja nota, nelle opere scritte degli psicotici, un tono cerimoniale, di supplica e di invettiva, come se, per loro, fosse di importanza vitale poter dimostrare la validità, la necessità, la *verità* della propria ossessione, e avessero come loro unico scopo, *esistenziale* e non *letterario*, uscire dall'esclusione e dal silenzio. Spesso le

loro parole sono eccessive, le frasi ridondanti e farfugliate. Chi scrive, scrive sempre *di più* per farsi capire *meglio*. Deve *convincere* perché non si sente *accettato*, deve dire con chiarezza ciò che lo assilla, e così ripete idee anomale, non condivise, perturbanti.

In modo analogo, chi dipinge o disegna non si limita ad abbozzare un paesaggio, a tratteggiare una figura. Chi dipinge, dipinge sempre di *più* per poter essere visto *meglio*. Traccia innumerevoli disegni, che occupano tutti gli spazi della carta e della tela. Ha un'esigenza: convincere sé e l'eventuale spettatore della potenza esclusiva delle proprie immagini. E così, togliendo spazio al vuoto annichilente, annerendo in modo totale il bianco del foglio, assorbe lo spazio circostante con le sue ininterrotte presenze fantasmatiche.

Un artista come Franco Bellucci lega con dei nodi o protegge con della plastica oggetti reali che potrebbero fuggire e morire. Rappresenta il proprio dolore creando immagini fuori di sé che nascono dai sintomi sofferti dentro di sé. All'invisibile, dove si è torturato per decenni, oppone con fatica un visibile fatto di scorie, frammenti. Scopre che la follia non è solo un mondo nascosto, di cui vergognarsi, carico dei propri fantasmi, ma un *quid* che produce opere visibili, universali, riparatrici, feconde.

«Un altro sole potrebbe fare un altro mondo» scrive Wallace Stevens. L'esperienza creativa è inventare questo 'altro sole', è spingersi oltre, varcare i confini. Ogni arte autentica nuoce alla ragione. Salva la vita, ma la mette anche in pericolo. Ha in sé la sua costruzione felice e la sua distruzione infelice. La sua sproporzione. C'è l'incessante bisogno di rappresentare un orrore, un inferno, e poi di ricucirlo, ripararlo, almeno provvisoriamente, in qualche oggetto che sia visibile e non solo interno. La finzione dell'artista alienato è più vera e tragica e di quella dell'artista sano, perché l'attività artistica, nella psicosi, è il bisogno di reinvestire la realtà di cui si è perduto il senso, reinterrogarla con maggiore vibrazione emotiva, con maggiore energia e verità. Una verità violenta da esprimere, perché è questione di vita o di morte esprimersi. Se ciò non accade, resta una muta follia. Un sintomo senza eco. Una sofferenza senza rappresentazione.

Scrivono Elisa Fulci: «Se l'Art Brut, per usare la definizione forse meno conosciuta di Dubuffet, non è che un vento che soffia più o meno forte nella creazione di ogni artista, nelle opere *brut*, chissà, sono più visibili gli effetti di un vento continuato». Dello stesso vento parla anche un artista *brut*, Franz Level: «Tra gli artisti e gli alienati non c'è che lo spessore di un capello». Gli fa eco Dubuffet mentre annota: «Gli artisti tacciati di follia sono quelli che hanno sposato la loro creazione più intimamente che non gli altri, al punto da abbandonare tutto per trasportarsi totalmente nel mondo che hanno creato. In questo sono esplosivi, e non oserei mai assimilarmi a loro». D'altronde è proprio Dubuffet a definire l'arte dei marginali, degli anomali, come *Art Brut* (etimologicamente, arte 'grezza', anche se il pittore si



diverte, in un'intervista, a definire il termine *brut* come 'frizzante', riferendosi ai vini *pétillants* di cui era appassionato produttore).

Gillo Dorfles descrive tre caratteristiche dell'Art Brut: 1) *Perseverazione*: la ripetizione coatta di teste, gesti, corpi, dettagli. 2) *Bourrage*: il riempimento di ogni spazio disponibile. 3) *Nominazione*: l'impiego di nomi illustri e storici, di conflitti mondiali e internazionali, che simboleggiano l'onnipotenza di cui si sente investito l'artista. Io ne aggiungerei una quarta: la costante *introflessione* dell'occhio dentro di sé, la riduzione del mondo a un'idea dominante, l'attenzione ossessionata alla propria percezione creativa. Come annota ancora Dubuffet: «C'è il chimerico involontario e il chimerico deliberato, assunto in piena lucidità, potente arma contro il reale, contro l'altro da sé, contro l'ordine». È di questo «chimerico deliberato» che l'artista deve impossessarsi: ritenersi una selce o una pietra, piuttosto che un membro della specie umana, antropologicamente classificabile e riducibile a tassello di una verità condivisa, è l'atto sempre chimerico della creazione artistica, ribelle alla corruzione del tempo e alla mortalità dell'uomo. Osserva Charles Winnicott: «L'appercezione creativa (*l'accorgersi di percepire*), più di ogni altra cosa, fa sì che l'individuo abbia l'impressione che la vita valga la pena di essere vissuta. In contrasto con ciò vi è un tipo di rapporto con la realtà esterna, che è di compiacenza, per cui il mondo e i suoi dettagli vengono riconosciuti solamente come qualcosa in cui ci si deve inserire o che richiede adattamento. La compiacenza porta con sé un senso di futilità per l'individuo e si associa all'idea che niente sia importante e che la vita non valga la pena di essere vissuta».

È nel suo 'accorgersi di percepire' che l'uomo ritrova cose perturbanti. Perché ogni arte deve rifiutarsi di compiacere. Disadattata e infantile, non rispetta nessuno - è inconciliante, irriverente, sur-realista. L'arte è un'*intrusa*, come ricorda Pascal Quignard: «Intruso è colui che entra con forza, che si introduce violentemente, senza il diritto di farlo. È *colui che non è stato invitato*». Si apre una frattura incolmabile tra il desiderio del soggetto, le sue pulsioni, e l'ordine già statuito del mondo, che le esclude.

### *Un'idea incomparabile*

M., una giovane psicotica, scopre, nelle pitture rupestri provenzali di una grotta a *double issue* (a doppia uscita), un 'sole nero', incoronato di spine, così come G., la schizofrenica descritta da Ronald Laing, si sente «traversare dai raggi brucianti di un sole nero». M. paragona quel 'sole incoronato di spine' al volto straziato, la testa rapata a zero, di Renée Falconetti, interprete di Giovanna d'Arco ne *Il Processo di Giovanna d'Arco* di Theodore Dreyer. Non è casuale che il volto di M - volto scheletrico di vittima, capelli rasati, zigomi sporgenti, occhi sbarrati - sia fisiognomicamente simile al volto di Giovanna così come viene raffigurato nel celebre film. Secondo una logica di analogie e di corrispondenze non troppo lontana dal delirio, il 'sole nero' è questo volto dolente da cui estrarre, come medici e

creatori, 'la pietra della follia' - il segreto di un senso ulteriore, di una ragione nuova che vuole essere invasa e illuminata da saperi *altri*. «Il folle fa la follia, - scrive ancora Michaux - la fa restare, non permettendole di correggere, neppure con l'idea altrui, l'idea pervasiva alla quale conferisce la sua *adesione*. A questa idea soccombe, si sottomette alla suggestione come qualcuno alla suggestione di un ipnotizzatore. Totalmente. [...] In qualsiasi modo l'«idea» appaia agli altri, stramba, delirante, limitata (perché loro ne vedono soltanto la punta d'iceberg), è per lui un'idea incomparabile, un'idea-cattedrale che lo piazza fuori delle critiche meschine e in un certo modo lo iscrive nei segreti dell'Universo. [...] Il suo sapere, che è sapere per illuminazioni, non ha niente in comune con gli altri saperi e abita dentro di lui come un fantasma senza confini, che nessuna critica può esaminare». Nessuna forma di sapere, nessuna forma di critica, se non è pervasa da un progetto impossibile e chimerico, può definirsi reale. Il dolore personale trasforma la nostra mente in un teatro e ciò che sembrava una catastrofe è ora una danza, una forma speciale e delicata di musica da rappresentare non solo a noi stessi. Ciò che rende originale un uomo non è solo il fatto che egli *vede* una cosa che tutti gli altri non *vedono*, ma che è capace di evocarla, di mostrarla. Occorrerebbe obbedire alla serena affermazione di Peter Handke quando scrive: «In sogno ho letto un testo di Kafka che non esiste nemmeno. Mi ha turbato tanto da farmi piangere». E saper godere della polifonia energica della follia, tante volte sostenuta da Michaux contro le teorie che ne sostengono la riduzione o il contenimento: «[...]Ah, quanti matti dentro di me! Avete vissuto un anno, dieci anni in questa pelle comune, e dettate legge, a me che sono...».

## Sentire voci

Sentire voci è anche un modo tranquillo per non sentire il frastuono del mondo.

*Gaston Chaisac*

### *All'origine del suono*

Marius Schneider, osservando i chiostri romanici di Saint Cugat e di Gerona, annotò le figure fantastiche effigiate nei capitelli di quei chiostri e assegnò a ciascuna di esse un valore musicale, il simbolo di una nota, basandosi sulla tradizione indiana delle *Upanisad*; così scoprì che le serie corrispondevano all'esatta notazione musicale degli inni gregoriani dedicati a quei chiostri. *Le pietre cantavano melodie precise.*

Suggerisce Schneider: «La fonte dalla quale emana il mondo è sempre una fonte acustica. L'abisso primordiale, la bocca spalancata, la caverna che canta, il 'singing o supernatural ground' degli Eschimesi, la fessura nella roccia delle 'Upanisad' e il 'Tao' degli antichi cinesi, da cui il mondo emana come un albero, sono immagini dello spazio vuoto o del non essere, da cui spira il soffio appena percepibile del creatore. Questo suono, nato dal vuoto, è il frutto di un pensiero che fa vibrare il nulla e, propagandosi, crea lo spazio. E' un monologo il cui corpo sonoro costituisce la prima manifestazione percepibile dell'invisibile. L'abisso primordiale é dunque un fondo di risonanza».

Il linguaggio, nella teoria schneideriana, è solo ciò che resta dell'essenza del suono. Secondo il *Satophata brahmata (IV, 1, 3, 166)* Indra, inebriato dal corpo, divise il suono in quattro parti: tre le assegnò ad animali, uccelli, insetti, e solo la quarta all'uomo: questo dono residuo è il linguaggio che conosciamo, fatto di voce e parola.

Questo nodo d'anima - nodo di *pathos* e *phoné*, emozione e voce - è il luogo linguistico in cui si attua il cortocircuito poetico e onirico. La pneumatologia e psicologia amorosa, dagli antichi miti sciamanici al *pneuma phantastikòn* dei medici e filosofi arabi, dalla poesia stilnovista alla medicina medioevale, genera i demoni, gli spettri, le parvenze del sogno, la parola poetica.

Le immagini che compaiono nei sogni e il loro significato hanno sempre risvegliato l'attenzione dei filosofi e degli artisti. Platone considera le immagini del sogno residui dell'agitazione diurna, 'fuochi interni': quando il 'fuoco interno', scesa la notte, non trova più consonanza con la luce esterna, il fuoco si ritira sotto le palpebre, nella pace del sonno; ma, se la veglia è stata inquieta, il sonno è offuscato da resti di immagini del mondo - i sogni. Lucrezio paragona le immagini oniriche a simulacri che si staccano dal corpo come il fumo dalla legna e i vapori dalle fiamme, simili alla luce che passa attraverso le tende colorandosi con i riflessi degli specchi - simulacri che si muovono a grandissima velocità e penetrano nel sonno dell'uomo. Sinesio, nel suo *Trattato sui sogni*, parla dell'immaginazione; metà percezione e metà idea, l'immaginazione esige un substrato che sia metà corpo e metà spirito: il *pneuma*,

organo di percezione dei sogni, che plasma le immagini oniriche. Secondo antichissime credenze, soggetto dei sogni è un doppio psichico e vagante dell'io. Il *pneuma*, come è stato descritto nella pneumatologia medica e stoica, è questo doppio, questa 'percezione interna' che si attiva in assenza della percezione esterna. Per Novalis il sogno, come la poesia, è 'irregolarmente' significativo, perché «Interamente non ci comprenderemo mai, ma potremo assai più che comprenderci. [...] Intelletto, fantasia, ragione, ecco i miseri compartimenti dell'universo in noi. Non una parola dei loro meravigliosi collegamenti, paesaggi, raffigurazioni. A nessuno è venuto in mente di andare a cercare altre energie nuove senza nome, di indagare i loro rapporti sociali. Chissà quali congiungimenti meravigliosi, quali meravigliose generazioni, ci aspettano ancora nell'interno di noi». Il sincretismo di Novalis non indaga le passioni notturne espresse dal sognatore ma i rapporti relazionali e diurni fra le immagini oniriche, i modi con i quali genereranno immagini poetiche. Secondo il filosofo romantico Von Jacob, «Il sogno non è altro che poesia involontaria: è il prodotto dall'occlusione dei sensi esterni - il sonno - e dalla concentrazione nel senso interno - l'immaginazione». Riprendendo alla lettera alcune indicazioni del filosofo persiano Sohrevardi, Von Jacob considera l'immaginazione non come creazione di visioni fantastiche, aliene dal mondo reale, ma come un eccessivo *pathos* che cerca la sua adeguata *phoné*. Samuel Coleridge afferma che nei sogni le immagini sono uno strumento e rappresentano le impressioni perturbanti che quelle immagini suscitano. Non proviamo orrore perché in qualche sogno ci turba la presenza della sibilla, ma sogniamo la sibilla per rappresentare il perturbante.

La voce della Sirena - chiamata *melissa*, cioè «ape» dai poeti antichi - distilla parole dolci come il miele, è «Coei che incanta con il dolce epos». Una delle Muse - «Coei che incanta addolcendo il Nous» - è invece Peitho, dea della persuasione e dell'oratoria, che dispone di 'sortilegi dalle parole di miele', e viene spesso definita con sostantivi come *philtron*, *pharmakòn* (farmaci ma anche veleni) e verbi come *thelgein* e *terpein* (incantare, affascinare). Le voci della sirena e della musa sono incantamenti che non dipendono dalla sostanza del *logos*. Sono seduzioni, inganni, trappole. Emanano un fascino arcaico che incanta e pietrifica: il sortilegio timbrico.

La Sibilla Cumana, come conferma Eraclito, «fa udire una voce senza sorrisi, senza ornamenti, senza profumi, che sa valicare mille anni». Questa voce - pura percezione interna - parla 'in poesia', animata dal *furor* che la scuote, con un *timbro* ai limiti del comunicabile.

Secondo Al-Ghazâlî, mistico persiano vissuto tra il 900 e il 1000 D.C., la conoscenza non può esprimersi attraverso le parole del linguaggio comune ma attraverso stati di estasi (*wajd*), spesso provocati da suoni, voci, canti. Certi suoni agiscono sul cuore, generando estasi, o sulle membra (la danza, il gridare, lo strapparsi delle vesti). «Per prima cosa» scrive «viene l'ascolto della musica. La musica produce nel cuore, come frutto, uno stato denominato 'estasi'. L'estasi, a sua volta, porta con sé, come frutto, la messa in moto delle estremità del corpo in virtù di un movimento che può essere scomposto o armonioso». Il mistico persiano accosta la frenesia della possessione, tipica delle fasi maniacali della pazzia, al movimento armonioso della danza, dove

tecnica e abbandono si congiungono. L'emozione procurata dal sortilegio della voce pervade il corpo, e il corpo pervaso dai suoni non è soltanto scomposta agitazione di membra ma danza ispirata - prodotto visibile di una possessione invisibile.

Il timbro è lo stile della voce, il gesto vocale dell'anima. Nel timbro e nelle sue variazioni vibrano gli strati più profondi della corporeità vocale. Il timbro è l'elemento più naturale della voce, il suo sesso, e si esprime su tonalità basse, rauche. La voce rauca evoca una voce che sta dietro le parole, come un cuore messo a nudo; sale dal diaframma anziché dalla testa e dal naso, facendo risuonare le parti meno sublimite della voce. È con questo timbro che immaginiamo la voce della Pizia sentenziare oracoli e lo sciamano obbedire al suo dèmone. La voce dello spirito, entrato nelle orecchie dello sciamano in forma di sibilo, lo squassa come è squassato un albero dalla violenza del vento: la voce 'altra', preso possesso del corpo, riempie la gola, ansiosa di erompere in grido estatico. Questo grido è comune alle esperienze mistiche, alle vertigini dell'amore, ai deliri della follia, all'*ek-stasis* della poesia. La 'voce' è un comando che viene fuori dal corpo e che bisogna ascoltare. All'"audire" (*azouein*) si deve rispondere con l'"obbedire" (*upakouein*). La parola non esorcizza ancora la forza animalesca, sovrannaturale, inumana della voce; non riempie gli interstizi tra la vocale - il pieno - e la consonante - il vuoto. L'irruzione del suono, il soffio espirato dai polmoni, non si configura ancora come parola-legge, pronta a contenere la potenza demiurgica della fonazione in campi epistemologici rassicuranti. I Vangeli, non ignorando la potenza e l'energia del *pneuma* prima dell'avvento del *logos*, affermavano che il *pneuma* feconda Maria per bocca del messaggero, l'*Angelos*. Il Medioevo concretizzerà questa fecondazione nell'immagine icastica della *conceptio per aurem*, del flusso gassoso, del *pneuma phantastikòs* che soffia nell'orecchio umano. Ma cosa c'è, in comune, tra questo soffio-voce, fecondo atto di veggenza, e le 'voci' della follia, simbolo concreto di una disgregazione psichica?

### *Sentire voci*

I mistici *sentono voci*, i folli *subiscono allucinazioni*. I suoni del mondo, con cui l'io dovrebbe venire a patti per esistere, si trasformano in voci minacciose. La voce si stacca dall'*ex-pressione*, facoltà attiva, per diventare *im-pressione*, facoltà passiva. Julian Jaynes ipotizza un'arcaica mente bicamerale, dove emisfero destro e sinistro avevano funzioni separate e distinte: la voce della coscienza e la voce degli dèi. Le vestigia dell'emisfero sinistro, meno sviluppato nell'uomo attuale di quello destro, sarebbero i resti dell'«emisfero degli déi» - quegli dèi che abitavano in noi e si rivelavano attraverso voci e comandi interiori. L'ipotesi è suggestiva ma stimola un'interpretazione *soltanto simbolica* della follia e delle 'voci' come un enigmatico 'marchio degli dèi' da cui sarebbero 'segnati' i folli.

*Sentire voci* è, a tutti gli effetti, una forma di disperato abbandono della condizione umana. L'uomo non è più un essere ri-flessivo, simbolico, metaforico, e si identifica

con l'inconscio più arcaico, 'come se lui fosse dio', come se in lui, cera, si imprimesse l'intollerabile sigillo del dio. La *voce* che risuona smette di essere *espressione* di un io nel mondo per diventare *impressione* di una rottura fra io e mondo - voce *pato-logica* sintomo di un *logos* sofferente ritornato arcaico *pathos*.

Lo psicotico non ha una propria voce da far risuonare nel corpo e da mostrare al mondo. Squartato fra interno ed esterno, getta fuori di sé parti arcaiche dell'io che cominciano a parlare *soltanto con la voce di quell'io*, aloni parassiti degli oggetti reali, monotoni fantasmi che recitano con immagini diverse la stessa frantumazione. Il mondo diventa così un *ibrido* mostruoso, un universo autologo, fatto di *voci* che sono frammenti della sua psiche esplosa, aggressivi contro il suo stesso pensiero. Il confine fra io e non-io si dissolve. Il mondo è un 'fuori' che l'angoscia popola di voci ripetitive, segnali di un'arcaica indifferenziazione, di un pensiero prelogico e mitico - barriera difensiva a una relazione vivente con il reale. «Il pensiero-immagine, - scrive Michaux – diventando nell'allucinazione unicamente immagine forte, immagine-spettacolo, [il folle] lo proietterà davanti a sé. Il pensiero parlato, la riflessione trasformata in parola e suono, è tanto forte quanto *fenomenale*. Viene dalla spalla, dice uno. Dal collo, dice un altro. Dal ventre. Talvolta è dietro, o arriva dal muro. Assurdità? No, è la verità. Lui dice come è.»

James Hillmann suggerisce che, indagando il metodo sbagliato, cioè l'errore del delirio, potremmo arrivare al metodo giusto, la verità della rivelazione. Occorre distinguere fra 'delirio', come credenza assoluta, e 'visione', come memoria cosciente dell'oggetto allucinato. Certe vite, vissute per rivelare verità che gli altri uomini non erano ancora pronti ad ascoltare, sono state «voci» che echeggiano nel deserto.

Nonostante la verità psichica di cui si fa messaggero, il delirio resta una strategia 'sbagliata' di libertà, un errore di tempi e di modi. Lo strumento psichico non si accorda a quanto di impensabile e impossibile *doveva* dire. Diventa discordante. Le voci rispecchiano un 'desiderio' che si neutralizza nel suo eccesso insaziabile. Questo eccesso distrugge le varietà e la molteplicità della metafora riducendola a fisiologia corporea dell'allucinazione. Il folle fa difficoltà a sentire un proprio corpo: si vive ancora, psichicamente, *dentro* il corpo della madre. Le 'voci', esplose *fuori* di lui, ci dicono di questo luogo fantasma, che la logica paradossale del delirio trasforma in spazio reale. La vita, in quanto esistenza, soffre i passaggi del tempo, sperimenta morti, contraddizioni e mutamenti. Il folle rifiuta a priori questa prova. La 'voce' a cui il suo orecchio interiore presta ascolto non sarà mai un concerto o una polifonia ma una nota ribattuta, martellante e senza risonanze, non accordata alle vibrazioni discontinue del mondo, intonata alla propria rigida verità personale.

## *Che cos'è il delirio?*

Pur facendo ricorso a immagini simboliche e arcaiche collettive, il delirio è un rituale privato che, con nessi apparentemente logici, vuole ricreare un mondo perduto. I simboli aperti (gli archetipi junghiani) sono il suo substrato mitico, mentre i simboli difensivi (le categorie freudiane) rappresentano la strategia classificatoria dell'io coscienziale. Il delirio è il soccombere del soggetto a un pensiero che inventa simboli a partire dal vissuto di distruzione del personale rapporto io/mondo; è un'identificazione illusoria e compensatoria in qualche figura o mito la cui onnipotenza salvi l'identità dallo sfacelo. La «trama» delirante diventa la costruzione patologica – e pre-logica - di un disegno che mette a distanza l'orrore del dubbio e della lacerazione sperimentati dall'angoscia psicotica.

Ogni individuo non psicotico attenua l'immaginario privato con la percezione e intelligibilità del reale. Chi non accorda le sue immagini interne a questa percezione, attua una ri-creazione personale del mondo e lascia le sue 'visioni interne' dominare le 'sensazioni esterne', le fa diventare 'percezioni uditive' rigorosamente personali, cioè «voci».

Il delirio è *ciò che non potremo mai letteralmente sapere*: è la voce del non-io e con quella parola non si può venire a patti. La sua fisiologia resta un fenomeno inspiegabile - una macchina mitopoietica che produce deviazioni e convergenze confondendo le leggi del cosmo con le sensazioni del corpo in un intreccio inestricabile che abolisce lo spazio flessibile del gioco, della rappresentazione, della finzione, cioè della vera 'perfezione' umana. «L'unica possibile perfezione voluta dall'anima è la perfezione della capacità di comprenderla nella sua finzione, di coglierla nelle sue immagini... La differenza fra pazzia e salute mentale dipende interamente dal nostro senso della finzione» (Hillmann).

S., un giovane *borderline* di ventidue anni, affida al suo psichiatra un taccuino di impressioni, dove traccia con semplicità un 'nuovo modello' del mondo. Fra le sue diverse riflessioni/annotazioni, spesso frammentarie, ne ricordo una, più articolata e precisa: «Vedi, dottore, è semplice raccontarlo, perché il fatto è semplice. Ma è anche difficile raccontarlo, proprio perché il fatto è semplice. Voi siete delle bestie, voi uomini, e noi gli Eletti. Noi abbiamo pensato la ruota, le Piramidi, la Tour Eiffel, Internet, e voi avete eseguito i nostri ordini, come bestie. Non diversi dai cani. Con gli stessi sensi dei cani. Avete costruito ruote pensate da Noi, le piramidi pensate da Noi, i grattacieli pensati da Noi. Costruito, non pensato. Tu, per esempio, non sarai mai uno di noi. E, pur essendo tra i migliori della tua razza, sarai sempre peggiore del più difettoso di noi. Mi chiedi se Einstein sia della nostra specie. E come posso saperlo? Io non l'ho mai visto, non l'ho mai conosciuto. Se lo avessi visto o conosciuto, potrei dirtelo. Ci sono uomini che ascoltano le nostre parole e poi le eseguono. Einstein avrebbe potuto essere uno di questi. Una bestia, come te. Noi, ora, siamo molti. Non siamo tutti uguali. Alcuni di noi funzionano meglio, altri meno. Per

fortuna, la televisione li recupera, li perfeziona. I programmi, con i personaggi e gli eroi, servono a ripristinare le Unità Difettose. Perché non scrivo le mie teorie? Non hai capito nulla: non sono affatto teorie. E non voglio che nessuno sporchi le nostre verità con l'etichetta: romanzo di fantascienza. Io non voglio convincere nessuno. Noi non vogliamo convincere nessuno. NOI SIAMO. Punto e basta. NOI esistiamo contro di voi, e voi siete i nostri schiavi».

Di questo modello, concepito contro l'ipocrita società dell'immagine, S. è assolutamente sicuro, come un filosofo sarebbe sicuro dell'etica del suo pensiero o un utopista della necessità del suo mondo alternativo. S. percepisce se stesso come il demiurgo che ha trovato le chiavi di una creazione ulteriore e finalmente vede il mondo *come dovrebbe essere*. Inventa un'ipotesi, dall'apparenza fantascientifica, che è inconciliabile con la realtà inerte e senza valori della sua mediocre biografia quotidiana alla quale, sollecitato dai genitori, dovrebbe consentire. Si libera di una malinconia eccessiva e di una rabbia incontrollabile, tracciando le coordinate fantastiche del suo mondo ipotetico, composto di Supereroi non umani. E dove, pur ammettendo di essere lui stesso un'unità difettosa nel sistema, si sente superiore agli altri uomini, come allo psichiatra che lo cura. 'Essere un supereroe' egli impedisce di adattarsi alla banalità dell'esistente, ma 'essere difettoso' gli consente di non perdersi nell'onnipotenza del delirio. Così S. può, con una sottile strategia di dislocamento, stabilire un legame fra il mondo in cui vive, percepito come debole e inautentico, ma al quale parzialmente si adatta per non esserne punito diventando 'malato psichiatrico', e il mondo nuovo, diverso ed emozionante, del quale è l'unico demiurgo e padrone. Riesce, con chissà quanto consapevole sapienza, a innestare nella sua vita un delirio 'relativo' per non sprofondare in quello 'assoluto'. E, grazie a quella 'visione ulteriore', può tollerare l'insopportabile mondo degli stupidi uomini medi.

Intorno a finzioni come questa si articola la salute dell'uomo e si reinventa l'equilibrio della psiche. Scrive Paul-Claude Racamier: «Letto di fantasmi. Tale è l'immagine della psiche quando è capace di accogliere le sue produzioni fantasmatiche. (Queste possono soltanto occupare il posto che si sono create)». La descrizione di queste finzioni si impone come necessaria nell'indagine dell'atto creativo.

### *Senza la logica del vedere*

Gli indigeni Dogon hanno immaginato una maschera sordomuta; seduta in un angolo appartato durante le feste rituali, guarda le altre maschere. Non è chiaro se stia sognando di poter parlare, un giorno o l'altro, con una di esse, o se il suo silenzio non sia invece rivelatore del vuoto di quelle. Non è chiaro se veda la realtà o se abbia delle visioni. Ma questa ambiguità ci costringe a fare i conti con lei. Non vede e non sente, ma esiste. Non vede e non sente ciò che è fuori di lei, ciò che per convenzione viene chiamato mondo. Ma niente ci vieta di pensare che senta delle voci o abbia delle allucinazioni.



«Sei matto? Per vedere il mondo come va, non c'è bisogno di occhi. Guardalo con le orecchie»

Le parole di re Lear sono l'inizio di una storia dove la meta della ricerca non è la logica del vedere e del possedere ma la magia del suono. Al posto della 'colla' dei concetti e dei sistemi filosofici compare un'altra connessione: la *com-presenza* di suoni, toni, timbri, armonie. Di ciò che sente e immagina l'uomo in assenza di mondo.

La fisica contemporanea ha abolito il modello cartesiano di cosmo matematico, regolato dal determinismo causale, dall'atomismo statico, dalla linearità del tempo e della conoscenza. L'atomo stesso non è interpretabile come modello planetario - il nucleo circondato dagli elettroni che gli orbitano intorno - ma come momento discreto fra energia e massa della particella atomica, onda quantica che è corpuscolo e onda insieme. Il principio di indeterminatezza di Schrodinger reinventa la nuova e antica concezione di un universo discontinuo, imprevedibile, afferrabile solo come sistema di connessioni, pieghe, prospettive, percezioni. L'uomo arriva solo *dove non si aspetta di arrivare*. I momenti di rottura e di svolta, gli eventi-limite, sono i minimi mutamenti catastrofici che annunciano un tempo modellato dal ricordo e inventato dall'immaginazione. La convenzione della memoria è solo un lineare accumulo di fatti, un banale 'passato'. Le scienze tradizionali scorrono in questo tempo 'ricordato', che non è mai il tempo del nostro futuro ma un sistema di conoscenze difensive alle quali ci aggrappiamo per non precipitare nell'indeterminatezza. La sostanza dell'atto creativo è, invece, la ricerca di un dis-ordine e di una complessità inesauribili, visti come caotici 'principi di speranza' che creano e ricreano prospettive *ad futurum*, in una felice fusione tra molteplicità e rigore.

L'artista 'vuole' questo tempo 'a venire', inconscio e impreveduto; non definisce risposte ma immagina ipotesi; coglie un mistero che, in sostanza, è un seduttivo *ragionar d'amore* con il volto letale di Medusa - l'essenza stessa della follia, l'ipotesi della rovina di ciò che è e della rinascita di ciò che è possibile, la scandalosa ed enigmatica pulsione di morte analizzata da Freud. Il volto meduseo, considerato parte integrante e sostanziale dell'esperienza umana, converte la forza della sua minacciosa frontalità in forma obliqua e feconda, che fa dialogare vuoto e pienezza.

L'atto artistico è, anche e soprattutto, la necessità di questa avventura antropologica nei misteri della percezione, dove 'capire' e 'sentire' si riuniscono nella presenza di un corpo che pensa e sente se stesso nella scissione/armonia fra io e mondo, in un costante divenire. Deleuze ricorda come non esista la 'giusta logica' di una forma ma una forma avvertita tra 'le pieghe dell'anima', dove ogni percezione è priva di mondo, cioè allucinatoria. L'io nel mondo e il mondo nell'io sono una *macchia cieca* nel chiarore della conoscenza. Non esiste una logica univoca ma la divaricazione delle logiche della percezione nel corpo che le trattiene ma non le contiene. La dicotomia tra inconscio e coscienza, la distanza tra conoscenza analitica e conoscenza intuitiva, è pura teoria. Riunirle, nell'irriducibile libertà del corpo che le percepisce, presuppone un sapere che si affidi all'irrazionalità del *sentire* e un'arte traversata dal rigore del *capire*. Mantenere sospeso questo incontro è interrogare Medusa non soltanto con lo scudo riflessivo di Perseo - la coscienza del limite - o lo specchio di

Dioniso - la molteplicità delle maschere - ma con l'Impresa di Chimera – il mistero senza enigma, che moltiplica sensi e sottrae significati, e nega che logica e follia siano due universi nemici e contrapposti. Scrive Friedrich Nietzsche, in una delle sue ultime lettere da Torino a Georg Brandes:

«Torino, 4 gennaio 1889.

Al mio amico Georg.

Dopo che mi hai scoperto, non è stata un'impresa trovarmi: la cosa difficile, adesso, è perdermi.

Il Crocefisso».

## Pazzie di artisti

«Devo proprio stare sola sull'orrore come su un vulcano? – esclamò la folle».

*Peter Handke*

### *Torquato Tasso*

Nelle lettere dal manicomio Torquato Tasso rende conto ai suoi destinatari del proprio tormento spirituale. L'accurata cronaca dei sintomi è la registrazione di un'angoscia che si trasforma in atto creativo inconsapevole. Analizzando le sue allucinazioni uditive, «le risa piene di scherni», gli «strepiti di cose inanimate», le «voci di animali e di uomini», si sente sopraffatto da «diabolici incanti», da entità maligne. «Perché, essendo io desto, mi è paruto di vedere alcune fiammette ne l'aria: ed alcuna volta gli occhi mi sono scintillati in modo ch'io ho temuto di perder la vista; e me ne sono uscite faville visibilmente; ho udito strepiti spaventosi; e spesso ne gli orecchi ho sentito fischi, tintinni, campanelle, e romore quasi d'orologi da corda; e spesso è battuta un'ora; e dormendo m'è paruto che mi si butti un cavallo addosso». L'allucinazione è una malattia di cui disfarsi, un corpo estraneo che insidia la propria immagine apologetica di poeta «incoronato». In quel periodo di ottenebramento il poeta Tasso non produrrà più versi ma solo quelle lettere dolorose e autobiografiche che sono la sua sola opera, bizzarra e sinistra. Egli scrive di sé come «rapito dall'immaginazione», rivelandoci così il sintomo centrale della malattia. Tra le tante pagine infarcite di lamenti per la mancata libertà, di ossequi esageratamente servili ai potenti, di progetti di stampe future, tra citazioni di versi classici e dissertazioni sulla magnanimità dei principi e sulle virtù della Chiesa, si aggira la persecutoria presenza del «folletto» di cui subisce i furti. Tasso, da paranoico, si lagna e inveisce; ma, da intellettuale, ci informa del suo male come inconsapevole terapeuta di se stesso, cercando *auctores* che lo garantiscano della dignità della sua sofferenza da «eroe» o «da filosofo». All'interno del suo delirio, dove magie e demoni si mescolano alle rassicuranti visioni della Vergine, persiste una volontà autocosciente; contro l'ossessivo timore di essere giudicato eretico, il poeta si tutela anche nelle visioni; e continua a separare, dentro di sé, l'uomo in balia delle passioni dal dotto intellettuale sicuro della sua *ars* retorica. Le costanti correzioni, mutilazioni e revisioni del suo poema principale, la *Gerusalemme liberata*, sono un omaggio all'occhio del mondo, il tentativo, sempre frustrato, di garantire alla lingua del poema un'identità sociale «ufficiale», in sintonia col pensiero religioso e politico del suo tempo. Tasso perde la ragione «per sospetto», temendo che il mondo non lo consideri più il massimo poeta della sua epoca. Alla sua malinconia delirante fa da sfondo la presunta mancanza di un pubblico riconoscimento. Solo il potere costituito può garantire validità e approvazione (e quindi realtà) al mondo interiore, e per questo il poeta si offrirà, vittima sacrificale, anche al giudizio dell'Inquisizione, smanioso di «ufficializzare» quel perdono che da solo non sa darsi. Le correzioni, le soppressioni, le cancellature,

sono che il sacrificio di sé da offrire al giudizio di un Potere divino e temporale allo stesso tempo. Il poema sarà riformato, ribattezzato, affollato di reminiscenze bibliche e dantesche, amplificato nell'architettura, ripulito degli episodi «amoralisti», ridotto nelle componenti fantastiche a favore di una generale accentuazione dei toni religiosi ed encomiastici. «È infine uscita in luce la mia Gerusalemme, la quale quanto più ha del celeste, tanto più dovrebbe piacere a Vostra Altezza, che non isdegnierà di vedervi scritto il suo nome, che per se medesimo è glorioso, e da me è stato con ogni studio consacrato a l'immortalità».

A quasi tre secoli di distanza fanno eco alle parole di Tasso le parole dello scrittore russo Nikolaj Gogol: «Sto lavorando a una completa revisione del primo volume delle *Anime morte*. Cambio, limo, rielaboro completamente molte cose... Un'opera stupenda si va delineando e cercando nella mia anima; più di una volta delle lacrime di riconoscenza mi hanno riempito gli occhi. Vi ravviso chiaramente la santa volontà di Dio: una simile ispirazione non proviene dall'uomo; un uomo non avrebbe mai potuto concepire un simile soggetto!». Per la seconda volta uno scrittore - impazzito «per timor di Dio» - si pente, abiurando il suo capolavoro. Gogol dà alle fiamme il libro che, per la sua ferocia fustigativa e grottesca, ritiene blasfemo. Materialmente vuole mostrarci il fuoco purificatore di un'opera da punire con l'annientamento. Quel fuoco ci lega al capolavoro abiurato più della scrittura zelante che lo ha riscritto. Così come, per la loro tortuosa ambiguità, per l'intreccio inquietante di patologia, umanità e opera letteraria, ci seducono molto di più le lettere di un Tasso «in grandissimo travaglio» di tutti i versi «celestiali» de *La Gerusalemme conquistata*.

### *Cristopher Smart*

Nel 1509, in un capitolo del suo celebre *Elogio della pazzia*, Erasmo sostiene che la Sacra Scrittura esalta la pazzia, che la religione e la felicità celeste sono una forma di pazzia, che i religiosi e i monaci e i teologi sono tutti pazzi. E aggiunge, parlando dei poeti: «Quanto è più felice, nei suoi vaneggiamenti, lo scrittore - lo scrittore leggero! - quando, senza nessuna elaborazione, ma così come gli detta la fantasia, come gli viene sulla punta della penna, lì per lì, affida tutto allo scritto, magari i suoi sogni, senz'altro spreco che di un po' di carta...».

Verrebbe facile esaltare questi sogni nel caso di Christopher Smart. Nato nel 1722 in una cittadina del Kent, Smart è presto poeta di successo. Le sue prime poesie, lodate dagli ambienti letterari più alla moda, sono, per il lettore contemporaneo, versificazioni piuttosto trascurabili. Poi, trentacinque anni dopo, Smart si ammala - le testimonianze dell'epoca parlano di una «mania religiosa» - e viene internato nel piccolo manicomio di Bethnal Green. Qui comincia a scrivere il suo *Jubilate Agno*, una sorta di poema indefinibile, a metà tra la summa medioevale e l'enciclopedia settecentesca, un'eterodossa Bibbia personale che ha l'ambizione di proseguire la Bibbia canonica. Nel suo delirio elencatorio convergono motivi cabalistici, alchemici, esoterici, neoplatonici; documenti massonici e sacre scritture, filosofie della natura e teorie del colore, cosmogonie e numerologie, si connettono con bizzarra compostezza

formale, come i frammenti casuali di un polimorfo ma luminoso universo. La struttura del poema mostra un'architettura sacrale che tenta di respingere l'assedio del caos ricreando, con l'onnipotenza del delirio e delle libere associazioni, una nuova genealogia del mondo. L'esito è quello di un inno solenne e gioioso, una Laude barocca ed eloquente e chi lo legge, ora, resta colpito dall'alta qualità visionaria di questa opera singolarissima, in bilico tra misticismo e follia - comunque opera artistica compiuta proprio grazie alla particolare patologia che l'ha sollecitata.

«Poiché Dio ci ha dato un linguaggio di monosillabi per impedire che ci mangiassimo le parole.

Poiché un rospo gode di una prospettiva più bella di ogni altra creatura per compensarlo della sua mancanza.

Poiché ci sono pietre, le cui particelle costitutive sono piccoli rospi. Poiché la musica spirituale è come segue.

Poiché c'è il timbro di tuono, che è la voce diretta di Dio.

Poiché gli altri timbri si sono costituiti dalle loro rime.

Poiché le rime della tromba sono suono buono, alto salto e altre cose come queste.

[...]

Poiché le rime del cembalo sono bella stella solo volo e altre cose come queste.

Poiché le rime del flauto sono flutto tutto fiuto liuto e altre cose come questa».

Nel 1764 Christopher Smart guarisce e lascia Bethnal Green. Continuerà a scrivere poesie simili a quelle composte in giovinezza, per alcuni periodici londinesi. Un'opera paragonabile al *Jubilate Agno* non uscirà più dalla sua penna. Sembra plausibile che la follia, nella vita e nell'opera di Smart, sia stata un periodo eccezionale ed euforico di «illuminazione» e di grazia creativa, una pausa del tutto inconscia in cui l'autore, come in sogno, è attraversato da un testo «assoluto», che nella vita «sana» non sarà più in grado di ricreare.

### *Friedrich Hölderlin*

Rinchiuso tra le mura protettive della torre di Tubinga, Friedrich Hölderlin firma le sue ultime quartine col nome fittizio di Scardanelli. Non sono tanto l'espressione di un linguaggio poetico folgorato dalla veggenza quanto la testimonianza di una pacificazione interiore tortuosamente raggiunta. Una pacificazione misteriosa ma appagante che qualsiasi psicanalista non esiterebbe a definire «rimozione». Il poeta impervio e frammentario degli ultimi inni, rinchiuso per trentasette anni come demente nella celebre torre, rompe il silenzio solo per comporre pacate e bucoliche quartine. Nel periodo della pazzia, le quartine del poeta Scardanelli, datate in un tempo anteriore o posteriore a quello reale, sono la regressione a una lingua che elude la presenza dell'abisso che stava per inghiottire l'uomo Hölderlin. La follia si orienta in una direzione «conservativa»: provata la scissione intollerabile fra finito e infinito,

sofferto il «venir meno» della ragione nell'estasi poetica, Hölderlin vive, da folle, una regressione consapevole. Rimuovendo ogni conflitto, e così approdando a uno stato di quiete, scriverà:

«I monti sono coperti di piante,  
l'aria superba va per spazi aperti,  
la larga valle per il mondo discende  
e casa e torre posano sui colli.

Con umiltà. Skardanelli».

La sua follia è lo *status* prescelto, la rigida maschera dietro alla quale ripararsi dal mondo per riprendere fiato dalla *Wahnstimmung* degli ultimi inni, frantumati e inafferrabili. Simile al futuro personaggio pirandelliano di *Enrico IV*, che vigila da attento regista sui sintomi della propria patologia reale e immaginaria, Hölderlin congela nell'innocua serenità delle sue quartine - che va componendo, all'occasione, per i visitatori devoti - l'enigma insostenibile della poesia che l'ha posseduto. Allo sguardo abissale di Medusa, a lungo affrontato nella forma lampeggiante degli inni, non regge più; cede e si inchina «umilmente» al suo mistero. Custode della propria sconfitta, nasconderà poesia, nome e persona in un'unica inscindibile identità, dentro una «forma chiusa», materialmente e simbolicamente, dentro le strofe di una quartina come dentro le pareti spesse della torre di Tubinga.

### *Gerard de Nerval*

«I testi di Nerval non ci hanno lasciato frammenti di un'opera ma la ripetuta constatazione che bisogna scrivere; che non si vive e non si muore che di scrivere. Da lì questa possibilità e impossibilità gemelle di scrivere e di essere, da lì questa appartenenza della scrittura e della follia che Nerval ha fatto emergere ai limiti della cultura occidentale». Così scrive Michel Foucault del nodo arte/follia che l'autore di *Aurélia* testimonia con commovente coerenza. Prima di uccidersi in una notte d'inverno del 1855, impiccandosi a un lampione di Rue de la Tuerie, le tasche gonfie dei suoi ultimi manoscritti, Nerval descriverà la notte della sua morte come una notte «nera e bianca», cioè come luogo degli opposti che convivono finalmente senza nessun conflitto - luogo in cui «l'io, sotto altra forma, continua l'opera dell'esistenza». A stento Nerval ha tollerato il mondo dei viventi, se non a patto di trasformarlo immediatamente in una malinconica e luminosa fantasmagoria. Né ha mai totalmente preso coscienza del suo delirio come malattia mentale, considerandolo orgogliosamente un prodotto eccezionale dell'immaginazione. Scrive in una lettera allo psichiatra Emile Blanche: «Mi hanno lasciato definitivamente uscire e fare questa vacanza tra persone ragionevoli quando ho riconosciuto formalmente di *essere stato malato*, cosa che è costata molto al mio amor proprio e anche alla mia sincerità. Confessa! Confessa! mi gridavano come si faceva un tempo con le streghe e con gli eretici e, per finirla, ho lasciato che mi classificassero in una *affezione* definita e

chiamata indifferentemente dai dottori, nel dizionario medico, Teomania o Demonomania. Con l'aiuto delle definizioni contenute in quei due articoli, la scienza ha il diritto di annullare e ridurre al silenzio tutti i profeti e i veggenti predetti dall'Apocalisse, di cui io mi vantavo di essere un rappresentante ». Vengono in mente, per analogia, le parole con cui André Isidore Méuriot, medico, descrive le condizioni cliniche di Guy de Maupassant come se descrivesse un misterioso e demente profeta: «[Maupassant] dice che Dio ha proclamato dall'alto della Tour Eiffel che lui è il figlio di Dio e di Gesù Cristo, accusa il suo cameriere di avergli rubato 70000 franchi poi quattro milioni, poi sei. Parla con i morti, perché i morti non sono morti. Intrattiene conversazioni con Gustave Flaubert, con suo fratello che si lamenta di stare stretto nella tomba...[...] dice di essere perseguitato dalla plebaglia di Parigi che vuole ucciderlo perché ha bruciato lui stesso la sua casa, e per l'odore di sale che crede di emanare, dice di essere la vittima dei suoi nemici che gli hanno mandato, con un mezzo nuovo che lui chiama la medicina viaggiatrice, la sifilide e il colera, crede di essere in agonia, che gli alimenti passino per i polmoni e fa storie per nutrirsi». Nerval è un io dominato dalle fantasie dell'immaginazione fino a non distinguere più i limiti della realtà dai non-limiti della follia. È un poeta a cui la favolosa vita parallela dei sogni non potrà mai concedere l'attesa di una morte tranquilla, comune, e quindi non potrà che impiccarsi a un lampione di Rue de la Tuerie, le tasche gonfie di manoscritti, in una notte che, qualche ore prima, in una lettera, aveva descritto come notte "nera e bianca" – cioè *impossibile*. Scrive Albert Camus: «un gesto come questo [il suicidio] si prepara nel silenzio del cuore allo stesso modo di una grande opera. L'uomo stesso lo ignora, e una sera o spara o si annega».

### *Robert Schumann*

L'autore di *Traumszenen* e *Kreisleriana* considera l'artista come un semidio immune dal mondo, un eroe esiliato che, se lo corrompesse la realtà, si «trasformerebbe in nuvola». Questa mancata volontà di 'accordo' rende la melodia trascurabile di fronte all'armonia – suo *invisibile* humus. «Accade nella musica come nel gioco degli scacchi. La regina (melodia) ha il massimo potere, ma il colpo decisivo dipende dal re (armonia)». Come la superficiale regina è battuta dal severo re, così la musica di Schumann è melodia che si delinea, rapsodica e imprevedibile, da un tortuoso cunicolo di armonie. Non a caso la tarantella di Chopin lo attrae come guizzo capriccioso, *rêverie* in cui le note inudibili diventano i suoni decisivi. «Ecco un pezzo della più folle maniera di Chopin: pare di vedere davanti a sé il danzatore piroettare spinto dalla follia e fa girare la testa anche a noi stessi. Nessuno può davvero dire bella questa musica, ma possiamo perdonare al maestro le sue selvagge fantasie, e gli si può permettere che per una volta ci lasci vedere le parti più tenebrose del suo animo». Schumann muore pazzo, credendo di sentire in mezzo ai suoni e ai rumori della realtà un *la* misterioso. Crederà di sentirlo anche nei rimbombi di una cascata e, per smettere di udire, un giorno si tufferà in quelle acque turbinose senza riuscire a

morire. Dopo, ancora vivo, sprofonderà nell'ottenebramento della demenza per sempre.

### *Sole dell'insonnia*

Hugo Wolf non lascia testimonianze scritte di sé, se non qualche rara e isolata lettera. Tra i suoi ultimi lieder, datati 1896, ce n'è uno tratto da una poesia di Byron che si intitola: «Sonne der Schlummerlosen, bleicher Stern!», in inglese «Sun the sleepless, melancholy star». Si potrebbe tradurre «Sole che non trova mai sonno, sole dell'insonnia». La frase di Byron penetra nell'inconscio di Wolf. Questo sole che non “dorme” mai, questa “luce perenne”, ricorda il bagliore gelido di certi paesaggi di Caspar David Friedrich, è la stessa luce in cui si sviluppa la musica dei suoi maggiori lieder. Strane strutture, in cui la complessità degli accordi pianistici raggiunge una pienezza che contrasta e quasi soffoca la linea della voce. La musica non accompagna la voce. Non è al servizio del canto. È quella che Schumann definisce la “diabolica armonia” che si alza dal silenzio contro la voce come un contrappunto oscuro. Viene in mente la frase di Nerval quando scrive: «Ciascuno sa che nel sogno non si vede mai il sole benché si abbia spesso la percezione di un chiarore più forte». Il sole di cui parla Nerval è il “sole nero” della malinconia.

Hugo Wolf muore demente in una cella del manicomio del dottor Svetlin, nel 1903, a causa di un'infezione luetica.

### *Vincent Van Gogh*

Hugo von Hofmannsthal fu uno dei primi a comprendere la necessità di un nuovo rapporto dell'uomo con l'oggetto che violasse la convenzione di una forma riconoscibile. Questo nuovo rapporto permetterà all'io di farsi medium di una percezione dove l'oggetto, trasformando lo sguardo, è trasformato dallo sguardo, in una mescolanza di terrore e piacere che evoca il concetto burkiano di *sublime* come evento sinistro, imminente. Lo testimoniano nelle parole di una lettera dello stesso Hofmannsthal, sconvolto dalla catastrofe di colori e di forme che un pittore allora sconosciuto gli svelerà, da alcune piccole tele, in una mostra vista per caso a Parigi, nel 1901: «E riuscivo a sentire di quadro in quadro qualcosa, a sentire il legame, l'accordo delle forme tra loro e come la loro vita più intima irrompesse nel colore, e i colori vivessero l'uno per volontà dell'altro, e un colore segretamente intenso reggesse gli altri; e riuscivo a sentire in questo l'anima di chi l'aveva fatto, che rispondeva a se stesso con questa visione». Il pittore si chiamava Vincent Van Gogh.

\*\*\*

I secoli sembrano aiutarci a dimenticare che Van Gogh è stato soprattutto la follia del colore. Molti pittori, adesso, occupano con sicurezza la casa del «suicidato dalla



società», come lo descriveva Artaud: la casa è rinfrescata, abitabile, confortevole; occhi e pennelli sono abituati alla potenza del colore di Vincent. Non si può che rabbrivire pensando alle imponenti commemorazioni contemporanee, ai musei stipati di tele nate precariamente in notti di tempesta e giorni di vento – luoghi-catacombe da cui il suo genio sarebbe fuggito. La plateale cloroformizzazione del sogno poetico di Van Gogh rimanda ad altri pittori fraintesi con analogia ottusità. Anche Corot diceva di dipingere alla sua maniera, solo per se stesso, e per questo le sue tele apparivano a tutti incompiute, irrealizzate, mediocri. Poi venne riscoperto, ma quando la novità della sua percezione ormai era accettabile, e si poteva parlare di lui e vedere *con lui*, dentro la sua materia pittorica. La realtà è che ogni opera, anche la più eretica, *può essere accettata* con il passare del tempo. Alla fine, si trasforma la percezione, e i cieli turbinosi di Van Gogh, i suoi verdi burrascosi, diventano eredità comune di uno sguardo diverso. Il genio *insegna* a vedere: poi vediamo. In che modo salvare la *giusta barbarie* di quella prima vista? Come conservare lo strabismo che consente di non dimenticare come, allora, Van Gogh e Corot guardarono *per primi* il mondo?

L'unanime consenso che l'artista di Arles ha ottenuto dopo la morte non sembra essere né a sua misura né a sua somiglianza. Si dimentica in fretta che Van Gogh, il pittore dei soli incendiati, dei cipressi cosmici e dei voli di corvi, non aveva nessuna grazia da regalarci ma solo un'offerta sanguinante e precisa - il suo orecchio tagliato, la carne mutilata del suo sentire il mondo. Chi ha fatto veramente i conti, in modo non simbolico ma reale, con questo orecchio, non si è salvato con le rifrazioni dell'arte ma è affondato tra sassi opachi.

\*\*\*

«I quadri di van Gogh mi danno l'impressione di essere visti dall'altro lato della tomba (Artaud)». Quella pittura - esplosione di colori e di segni che nessuno allora sapeva o poteva comprendere - nel tempo in cui venne concepita fu idea non condivisa, cioè delirio. Oggi è vero il contrario. La visione di Van Gogh, eccentrica e tragica, è patrimonio comune e riconoscibile per la vista dell'uomo e per l'estetica della pittura. Artaud, descrivendo la celebre *Camera di Arles*, ci consegna un atto di febbrile identificazione con gli oggetti del pittore. Quasi un secolo dopo Francis Bacon ridipingerà alcuni dei suoi più celebri quadri tentando di farli tornare *spaventosi com'erano*, in un clima sovraccitato e feroce, da citazione crudele.

### *Camille Claudel*

Scriva Camille Claudel, dal manicomio di Montdevergues, il 25 giugno del 1918: «Egregio dottore, forse non si ricorda della sua ex cliente, Mademoiselle Claudel, che fu portata via da casa sua il marzo del 1913 e trasportata nel ricovero dei pazzi da dove, forse, non uscirò mai. Sono cinque anni, quasi sei, che subisco questo detestabile martirio [...] Da parte della mia famiglia non c'è nulla da fare: sotto

l'influenza di gente cattiva, mia madre, mio fratello e mia sorella ascoltano soltanto le calunnie di cui sono stata ricoperta. Mi si rimprovera (ah crimine spaventoso!) di aver vissuto sola, di aver trascorso la mia vita con i gatti, di avere manie di persecuzione. Sulla scorta di queste accuse sono stata incarcerata per cinque anni come una criminale, privata della libertà, del nutrimento e del riscaldamento, delle più elementari comodità. [...] Se per caso non potessi più scriverle, la prego di non abbandonarmi e di agire, se può, il più in fretta possibile: ciò che infastidisce, in questa circostanza, è l'influenza segreta degli estranei che si sono impadroniti del mio atelier e che tengono mia madre nei loro artigli e le impediscono di farmi visita». Auguste Rodin, amante e maestro di Camille Claudel, ha derubato la scultrice del talento e del nome, arrivando a firmare molte opere che lei ha scolpito. L'oltraggio provoca, nella giovane Camille, crisi di furore impotente e di rabbia distruttiva che la costringeranno ad episodi deliranti e al conseguente internamento in manicomio, dove morrà vecchissima, diversi anni dopo, e dal quale cerca di liberarsi con inutili lettere rivolte a familiari e dottori. Ai fantasmi persecutori da cui era stata tormentata, a causa della violenza psichica subita da Rodin, subentrano le persecuzioni reali. Come accade spesso nei percorsi istituzionali della follia, chi viene giudicato e segregato per atti antisociali è marchiato per sempre come colui che *potrebbe ancora* commetterli. Ogni violenza che il «matto» subirà è giustificata in quanto capace di prevenire la *possibile* ripetizione della sua violenza *futura*. Camille viene punita per aver reagito ai soprusi di Rodin con comportamenti *normali*, come una persona *normalmente* aggressiva si oppone alle violenze che limitano la sua libertà, rifiutandosi di essere docile complice dell'iniquità perpetrata ai danni della sua opera e della sua vita.

### *Dino Campana*

È con molta riluttanza che Dino Campana, internato da diversi anni nel manicomio di Castel Pulci, parla della sua scrittura. «Non importa. Si ha quello che si vuole. Qualcosa ho già fatto». E aggiunge: «Io facevo un poco di arte». Di se stesso malato osserva: «La mia vita scorre monotona e tranquilla. Leggo qualche giornale. Non ho più voluto occuparmi di cose letterarie».

Campana vive, dall'età di diciotto anni in poi, come nomade e matto. Lavora da zingaro, fuochista, minatore, portiere. Fa l'accattone e l'ambulante. Arrestato per innumerevoli risse, conosce il carcere e il manicomio. In una pausa dalle sue sofferenze e dal suo vagare errabondo scrive i *Canti orfici*. Poi ancora ricoveri e arresti. Alla fine, il manicomio di Castel Pulci: e la tranquillità. Campana, pur tormentato ancora da allucinazioni uditive, da «deliri elettrici», trova nell'abulia, se non la pace, la fine dell'irrequietezza. Non ricorda più di avere scritto prose come queste: «Rivedo ancora Parigi, Place d'Italie, le baracche, i carrozzoni, i magri cavalieri dell'irreale, dal viso essiccato, dagli occhi perforanti di nostalgie feroci, tutta la grande piazza ardente di un concerto infernale stridente e irritante». Questo «concerto» non è mai lo smarrimento assoluto, la muta discesa agli inferi. Campana

non frantuma le strutture della comunicazione alfabetica, non crea nessun neologismo o *lingua-zaum'*: vive la parola, con tutte le sue risonanze e metafore, come una materia incandescente che fatica a organizzare in un discorso compiuto. Sembra che la scrittura, nel suo caso, non fissi l'oggetto ma dall'oggetto, come da un'apparizione epifanica, venga fissata, stordita. La contraddizione è espressa, nitidamente, nella poesia *Chimera*, che il poeta, con noncuranza, definisce «una fantasia che avevo, una fantasia qualunque».

«Guardo le bianche rocce le mute fonti dei venti  
e l'immobilità dei firmamenti...  
E ancora per teneri cieli lontane chiare ombre correnti  
E ancora ti chiamo Chimera».

La vita fisica e psichica di Campana procede nel senso inverso: da errabonda e febbrile che era si paralizza nella malattia, come in una parentesi sospesa tra vita e morte.

### *Antonin Artaud*

È dall'interno di un «dinamismo mai caratterizzato, mai situato, mai definito» che Artaud vive l'esperienza-scrittura. Nessuna forma definitiva, e quindi sepolcrale, potrà intrappolare la forza d'urto e d'urlo che ci arriva dai febbrili taccuini scritti e disegnati durante e dopo l'internamento nel manicomio di Rodez. Artaud rifiuta l'influsso centrale dello spirito, non tanto come soffio vitale quanto come senso teologico e ordinatore, forma delle cose, volume degli oggetti, tono della voce, codici sessuali, fisiologia corporea. «Io concepisco l'azione e la creazione/ in un dinamismo mai caratterizzato,/ mai situato,/ mai definito,/ la cui legge sono l'invenzione perpetua/ e il mio capriccio/ e tutto assume il valore/ nell'urlo e nell'urto vicendevole/ senza che si possa attribuire ad alcunché una virtù logica o dialettica caratterizzata/ poiché il mobile/ respinge le mire dello spirito e l'influsso dello spirito,/ da dove esso prende forma, volume, tono, splendore,/ non posso volere che appaiano degli elementi,/ dei principi, delle essenze,/ o delle qualità/ o delle virtù/ o soprattutto DEGLI ESSERI». Artaud si situa *al di qua* della logica creazione del mondo. La sua lingua scheggiata e frammentaria capovolge il mito dell'artista demiurgo. Artaud *sopporta le cose create* ma ne farebbe volentieri a meno. Dio trickster e buffone, distruggerebbe il mondo così come è creato per sostituirlo con un antimondo. Non c'è mai forma che gli basti, limite che lo fermi, ma solo il perenne, esasperato soliloquio di un'opera interminabile che si oppone a essere codificata in quanto «opera». «Artaud è un grande devastato che, guardandosi bene dal voler uscire dalla sua devastazione, fa di questa la propria lingua. È, dice di essere, colui che parla il linguaggio del suo incendio» (Bernard Noël). Artaud non vuole che ritornino a nascere *gli uomini*, quegli uomini fisici e reali che lo hanno torturato con elettroshock reali e avvelenamenti fantastici, che gli hanno usurpato la libertà senza

comprendere l'energia delle sue idee e dei suoi deliri. Lo scrittore, respingendo la violenza delle idee che formano le strutture del mondo, esige che la sua scrittura sia un paesaggio altrettanto violento, tellurico, indescrivibile, traversato da parole che non lo possederanno, «perché la logica anatomica dell'uomo moderno è non aver mai potuto vivere, né pensare di vivere, se non da invasato».

\*\*\*

Gli ultimi testi di Artaud - monologhi per la radio, mozziconi di lettere e poemi, stralci di conversazioni – sono appunti di un «condannato al rogo che fa segni attraverso le fiamme». Inducono a considerare la parola strumento di opposizione violenta e indiscriminata a qualunque tipo di codice: da quello linguistico a quello sociale, religioso e metafisico. Oggetto di mutilazioni sintattiche e fonetiche, la lingua si fa voce interrotta, graffito di uno strazio fisico e psichico più vicino all'animalità rauca del suono che ai nessi di un discorso articolato. È voce che sale dall'oscura visceralità del *bios* per scagliarsi contro l'ottusa ragionevolezza del mondo e rivendicare il mito della *mania* originaria, della «possessione». I testi di Artaud, in bilico fra poesia e autoconfessione, smascherano la contraddizione della scrittura come mediazione e ne irridono l'apparenza di opera conclusa, facendone schizzo visionario, atto di violenza, «colpo di sonda» scagliato sul foglio. L'io dello scrittore, nel suo monologare affannoso, diventa il suono ossessivo e sordo della sua invettiva - cronaca febbrile e sonnambolica di una trance ininterrotta.

«Volevo dire inoltre:

questa società che non vuol sentir parlare di invasamenti e di magie non cessa di perfezionarsi e mettere a punto una certa armatura psichiatrica per scoraggiare le menti più lucide, è nata da un gioco di prestigio, da un'immonda operazione che gli ha dato diritto di cittadinanza nelle cose e che continua a mantenere verso e contro tutti a colpi di invasamenti.

E le sue istituzioni sono sempre state create soltanto per difendere il gran segreto. Tutto quel che si ribella è dichiarato pazzo o reso pazzo, avvelenato, imprigionato, gettato in uno stato di demenza, costretto al suicidio, paralizzato».

\*\*\*

«Sono arrivato al punto di non sentire più le idee come idee, come rapporti di cose spirituali aventi il magnetismo, il prestigio, l'illuminazione dell'assoluta spiritualità, ma come semplici assemblaggi di oggetti. Non le sento, non le vedo, non ho più il potere di essere scosso da loro [...]. Ho perso il sentimento dello spirito, di quello che è propriamente pensabile, o il pensabile in me turbinata come un sistema assolutamente staccato, poi ritorna alla sua ombra. E presto la sensibilità si spegne. E nuota come se si trattasse di brandelli di piccoli pensieri [...]. Ma al centro di questa miseria senza nome, c'è spazio per un orgoglio, che è anche come un aspetto della coscienza. È

come se si concepisse la conoscenza attraverso il vuoto, una specie di grido abbassato che al posto di salire scende. Il mio spirito è aperto tramite il ventre, ed è attraverso il basso che entra un'oscura e in traducibile scienza, piena di sotterranee maree, di edifici concavi, di un'agitazione congelata. Che non si prenda ciò come mere immagini. Questa vorrebbe essere la forma di un'abominevole saggezza» Il testo, scritto probabilmente fra il 1925 e il 1930, è uno degli scritti di Antonin Artaud, poeta e teorico del teatro, o il documento dell'ossessione patologica di un individuo schizofrenico che, nei momenti di lucidità, fu lo scrittore Antonin Artaud? Forse l'una e l'altra cosa. Qui viene sospeso ogni atto critico e classificatorio. Lo scrittore parla di un grido 'abbassato' che non abbandona il corpo da cui scaturisce e si consuma in una dimensione 'infera', producendo quell''abominevole saggezza' che non può privarsi della carne reale dello scrivente (anche se Artaud teorizzava e desiderava la piena 'liberazione' dagli organi del suo corpo). La saggezza a cui allude è l'attenzione al buio del proprio corpo, la fisicità perturbante della fisiologia, il dolore *imploso* nelle corde vocali, dove ci sono ancora le 'maree', 'l'agitazione congelata' di una carne psicotica, *scorticata*, che vorrebbe staccarsi dal mondo degli esseri vivi.

### *Robert Walser*

Ha sempre tentato di sparire dal mondo, Robert Walser. Servo, assistente, studente, guardiano, scudiero dell'identità altrui – ha sempre cercato di essere uno «zero» come dichiara in *Jakob von Gunthen*, non un io che decide e dispone, perché qualsiasi azione è soltanto sinonimo di un'intollerabile violenza inflitta al reale. Walser si ritira da ogni rapporto di dominio sulle cose e sprofonda nell'ipnotica grazia di un ritmo vitale da cui l'io è «quasi» assente. «Ridono e nascono/ nel va e vieni del mondo/ tanti mondi profondi/ che nuovamente vagano/ e fuggendo, attraverso gli altri,/ sembrano ogni volta più belli./ Si concedono nel passare,/ s'impediscono nel fuggire,/ svanire è la loro vita./ Non sono più preoccupato/ perché posso, integro, attraversare/ il mondo come mondo». Vivere da assistenti o da servi è garantirsi l'immunità dai vincoli sociali, è la paradossale libertà da qualsiasi legge che struttura il reale. I mondi «si concedono nel passare», disponibili. Però si deve «fuggire», perché c'è confusione. I mondi fuggono uno attraverso l'altro, si compenetrano e «sembrano ogni volta più belli», anche se «svanire è la loro vita». Robert Walser morrà a settantotto anni, il giorno di Natale del 1956, durante una lunga passeggiata nella neve. La sua fine non è né tragica né imprevedibile, ma inevitabile. Il vecchio scrittore, ricoperto da una neve fitta e lenta che fa sparire i contorni del suo corpo, realizza se stesso. «Attraversare il mondo come mondo», fingendo che il mondo sia privo del corpo e della mente di chi lo traversa, è stato il suo impossibile compito. Scrittura e vita si sono alla fine alleate per rendere più evidente il destino di invisibilità di Robert Walser (davanti alla cui opera Franz Kafka si era sempre considerato uno scrittore minore) - invisibilità che aveva persuaso lo scrittore a

nascondere la sua opera degli ultimi anni in fogli o lettere o foglietti colmati da fittissime e semileggibili micrografie.

### *Paul Celan*

«Allora andò e bevve una strana goccia: / il mare. / I pesci - / con lui si schierarono i pesci?». I versi di Paul Celan, il massimo poeta tedesco del XX secolo, suicida a Parigi nel 1970, anticipano la fine terrena dell'uomo ma rinnovano la domanda che il poeta rivolge a se stesso durante la lettura del discorso di Darmstadt, in occasione del conferimento del premio Büchner, il 22 ottobre 1960: «Forse – è solo una domanda - forse la Poesia, come l'Arte, raggiunge insieme a un io dimentico di sé quell'alcunché d'arcano e straniato, e si rende – ma dove? ma in che luogo? ma con che cosa e in quanto cosa – si rende nuovamente libera?». Una 'nuova libertà' appare sempre di più l'utopia di questa poesia straziata, ellittica, ossessiva, non di rado composta da Celan durante i suoi periodi di convalescenza in clinica psichiatrica (numerosi, oltre alle crisi depressive, gli episodi di furore violento contro l'amata moglie Gisèle Lestrange, le cui magnifiche incisioni spesso illustrano le edizioni d'arte delle poesie del marito). Celan, come il Lenz dell'omonimo e amatissimo racconto di Büchner, cammina sulla testa e ha gli occhi rivolti al cielo come a un abisso. «La sua esistenza era per lui un peso necessario. Così, vivendo, si lasciava andare...». Celan capovolge il reale trasformando la parola in acido che dissolve o impietrisce il paesaggio, le emozioni. Si è parlato spesso dell'influenza del genocidio nazista sulla poesia di Celan, rumeno ebreo che decide di scrivere in lingua tedesca, 'la lingua dei carnefici', ma forse la realtà più intima della sua ricerca è altrove: è l'ampio spazio che i suoi versi affidano alle gelate regioni del non-io, alla violenza del sacro, al silenzio. Alla fine Celan non resiste. Si affida alle acque della Senna, ma ricordandoci che l'Arte, la Poesia, non è una creatura sublime, ma un «essere marionettesco e senza prole». Questa figura scimmiesca, simile a quella che domina l'*Incubo* di Füssli, non smetterà di premere il petto del poeta che, invece di liberarsi di lei, si libererà della parte che per lui conta di meno - se stesso.

### *Unica Zürn*

Henri Michaux, all'inizio degli anni Sessanta, va a trovare Unica Zürn, ricoverata nell'ospedale psichiatrico Sainte-Anne di Parigi. Misconosciuta pittrice di impronta surrealista, compagna di Hans Bellmer, autrice di misteriosi anagrammi e di disegni erotici sospesi tra mondo animale e vegetale, Unica Zürn è vittima di allucinazioni che stravolgono la sua idea di corpo e di linguaggio. Michaux le dona dell'inchiostro di china, un portapenne, delle matite colorate, e un quaderno bianco che porta come incipit queste parole: «Quaderno dalle bianche distese intonse / Lago in cui i disperati / possono nuotare in silenzio / adagiarsi in disparte e rivivere». Lo scrittore francese, che Unica descriverà nel suo libro *L'uomo nel gelsomino* con la sigla H.M. e per il

quale prova un sentimento d'amore, offre alla pittrice il materiale concreto perché lei possa dare alle immagini di sé, scaturite dalla propria follia, una loro misura di "lago", di luogo chiuso dove segni e parole possano "adagiarsi" e rivivere, un 'metodo' di salvezza. Michaux ha sperimentato la follia procurando artificialmente a se stesso turbamenti e allucinazioni con l'uso della mescalina, di cui descriverà meticolosamente gli effetti in alcuni disegni e libri memorabili come *Le miserable miracle* e *L'infini turbulent*. Ma "l'uomo nel gelsomino", protagonista di questi "viaggi agli inferi con ritorno", non le sarà utile nella decisione definitiva della sua vita. Nel 1970 Unica Zürn si suiciderà gettandosi nel vuoto dalla casa del suo compagno Hans Bellmer. In un suo testo teorico Bellmer aveva scritto: «la frase è paragonabile a un corpo che sembra invitarci a disarticolargli, affinché il suo vero contenuto si ricomponga in una serie di anagrammi senza fine».

### *Sylvia Plath*

«Ho paura. Non sono piena, sono vuota. Sento dietro gli occhi come una caverna pietrificata, inerte, un abisso infernale, un nulla con le mie sembianze. Non ho mai pensato, non ho mai scritto, non ho mai sofferto. Voglio uccidermi, fuggire dalle responsabilità, rintanarmi nel grembo materno.[...] Mi sono svegliata dopo un sonnellino e uno strano incubo: vedevo una nuova cometa, o un satellite, arrotondato ma a forma di cono, con dietro una punta come di diamante sfaccettato. Io ero in un posto alto e buio, e la guardavo passare sulla testa simile a una luna di diamante e scomparire velocemente e poi, all'improvviso, c'è stata una serie come di scosse secche e rapide e ho visto il pianeta fissato in una successione di istantanee, una vista che, per qualche motivo, non era data all'occhio umano e di colpo venivo sollevata, pancia e testa in giù, come appesa a mezz'aria in una stanza con un'asta che mi passava da parte a parte, intorno alla quale qualcuno mi faceva ruotare». In questa pagina di diario del 1952 a Sylvia Plath è concesso di vedere il pianeta come se fosse «fissato in una successione di istantanee». Questo sguardo onnicomprensivo la illude di possedere, per un attimo, la totalità di una visione simultanea e cosmica, non umana - dono straordinario e condanna senza appello. Quanto sia una condanna è testimoniato dalle parole che descrivono la sognatrice trapassata da un'asta: il «satellite, ma arrotondato a forma di cono», con «dietro una punta di diamante», è un occhio acuto, penetrante e terribile, la cui violenza sarà scontata con il sacrificio della ruota, con la carne del corpo trapassata dall'asta.

### *Giacinto Scelsi*

Nella sua scrittura musicale Giacinto Scelsi insegue il 'suono rotondo' di una sola nota, un suono da *trance*: «Il suono è sferico, - scrive Scelsi - mentre lo ascoltiamo, e a noi sembra possedere solo due dimensioni: altezza e durata; il terzo, la profondità, sappiamo che esiste, ma in un certo modo ci sfugge». L'immagine di fondo è il

sentimento fluttuante di un'identità che coglie *nell'unico suono* la coesione del molteplice. La musica di Scelsi provoca nell'ascoltatore uno stato che è insieme di panico e di quiete. Sconfina con un'ebbrezza silenziosa, dove ogni suono sarebbe superfluo. I suoi studi sulla musica mongola, tibetana e cinese testimoniano la ricerca di questo silenzio interno al suono stesso come un vuoto radicale e irriducibile. Fin dall'infanzia Scelsi era sopraffatto dall'ossessione di battere e ribattere la stessa nota. Anche quando componeva, improvvisava a partire da un solo suono, che ascoltava, correggeva e ricorreggeva, per poi trascriverlo o farlo trascrivere. Dopo aver percepito la musica come suono nello spazio, si disinteressava della sua esistenza fisica nella partitura. A Scelsi, che aveva eletto a simbolo della sua arte la forma del cerchio e che soffriva di periodici scompensi maniaco-depressivi, Michaux dedica una delle pagine più ispirate dei suoi *Ravagés* ("I devastati"): «Gli stagni delle anime dannate sarebbero anch'essi dei cerchi? Cerchi di illuminazioni rientrate, cerchi di ombre luccicanti. Una stessa targa designa quelli che, da una parte o dall'altra, furono designati. Per sempre».



## La crepa nel muro

«Qualcosa di strano – dentro –  
Quello che ero –  
E Questo che sono – non sembrano uguali –  
Potrebbe essere Pazzia - questo?»  
*Emily Dickinson*

L'arte è un «evento» sospeso tra follia e salute. Ma questa definizione rinforza un paradosso. Se da sempre il malato psichico è considerato un individuo disturbato e debole, incapace di provvedere a se stesso, privo delle risorse elementari per organizzare la sua vita quotidiana, in costante dipendenza dalle istituzioni, disfunzionale ai ruoli imposti dalle autorità e dalle norme sociali, da sempre è vero anche il contrario. L'individuo sopraffatto dal disagio psichico ha risorse, sensibilità, intuizioni, che lo rendono non sterile e povero, ma ricco di potenzialità maldirette, sfasate, a volte sgradevoli, ma sempre coinvolgenti. Queste potenzialità, che le civiltà più antiche riconoscevano e onoravano considerando il malato mentale come eletto o veggente, possono ancora dare lezioni alla nostra normalità di sani - se non di comportamento o di stile, lezioni di sensibilità interiore e di energia emotiva. L'adeguata modulazione e riorganizzazione delle risorse creative - nascoste ma presenti in chi vive «fuori dal coro» - è una delle vie maestre, e insieme marginali, per accedere a un concetto dinamico di libertà e di salute. Aiutare i folli a fidarsi della loro follia quando li ispira e accresce la loro percezione, ma a diffidarne, se restringe il loro spazio vitale e li pietrifica nel paradosso nel delirio o nella sterilità della depressione. Aiutarli a diventare persone né normali né matte, non allineate alle norme comuni, che agiscono e sognano «fuori dal coro». Se è vero che l'arte, con la sua eresia, mette in crisi la normalità e la rende in qualche modo «folle», perché non ci può essere arte senza il costante sommovimento di regole nuove, è vero anche il contrario: l'esercizio dell'arte, con i segni e le parole, incrina senza rimedio la compattezza muta della «follia», il suo mondo autistico e annichilente, orfano di osservatori.

«Lo scrittore in quanto tale non è malato ma piuttosto medico, medico di se stesso e del mondo. Il mondo è l'insieme dei sintomi di una malattia che coincide con l'uomo. La letteratura appare allora come un'impresa di salute: non che lo scrittore abbia necessariamente una salute vigorosa ma gode di un'irresistibile salute precaria che deriva dall'aver visto e sentito cose troppo grandi, troppo forti per lui, irrespirabili, il cui passaggio lo sfinisce ma gli apre dei divenire che una buona salute dominante renderebbe impossibili. Da quel che ha visto e sentito, lo scrittore torna con gli occhi rossi, i timpani perforati».

*Gilles Deleuze*

L'identità non è mai uno stato psichico definito e definitivo, ma si compone di tracce biografiche, sogni, rimozioni, desideri. Viviamo all'incrocio di molte vite possibili, che trasmutano e si trasformano, nonostante alcune invarianti genetiche. Qualora si coincidesse totalmente con un'identità, vorrebbe dire che o si è folli o si è morti. L'io, come scrive Giuseppe Rensi, è i pensieri che lo traversano, e il cervello un palinsesto fitto di scritture passate, presenti, possibili. Ma esiste un'identità segreta dove non vogliamo né essere compresi né essere visti e possiamo consentirci un progetto di libertà, separando il visibile dall'invisibile. «L'uomo non è tale se non alla condizione di essere duplice» (Charles Baudelaire). Secondo le antiche tradizioni l'identità «più segreta al mondo» è la follia.

L'estremo narcisismo, la difesa estrema della propria identità, conduce alla distruzione dell'identità. [...] C'è malattia non quando c'è un indebolimento dell'identità ma quando si produce un suo rafforzamento estremo.

*Massimo Recalcati*

Anche se Michel Foucault relativizza e contesta il concetto di follia come stato di possessione o perversione sovranaturale, il pazzo è stato spesso visto come il «maniaco» (da *mainomai*, *mainestai*, essere invasi): colui che viene prescelto dagli dèi, che sente e vede ciò che altri non sentono o non vedono. Poi, con il passare dei secoli e le strategie della censura medica e politica, il «maniaco» diventa «folle», da *follis*, mantice che si gonfia e si sgonfia per mano del fabbro che attizza il fuoco, simbolo evidente dell'alternarsi degli umori psichici. Alla fine è soltanto *follem*, sacco vuoto, vittima inerte, prigioniera di sintomi psicotici e istituzionali.

«I primordi del linguaggio - parlando metaforicamente le profondità marine - sono l'elemento in cui si calano entrambi, il poeta e il malato. Il poeta lirico si cala chiuso nella campana d'immersione della forma artistica, in modo responsabile e a termine; il malato è completamente nudo, in modo che si ferma fra i tesori del fondo marino che non riesce a portare a galla».

*Walter Benjamin*

Se una 'buona salute dominante' rende impossibile qualsiasi forma di arte perché lo stato di benessere è inerzia (da *iners*, non-arte); se ogni forma di inquietudine è necessaria, come motore dell'*ars*; al contrario, un *eccesso* di inquietudine, una 'cattiva salute dominante', procura un dolore psichico che rende la vita invivibile e porta a fallimento qualsiasi espressione artistica.

La parte «sana» della follia e la parte «matta» coincidono nella capacità di modulare la propria reciproca presenza, opponendo una rappresentazione *ordinata* al *disordine* interno. Se la struttura dell'universo è talvolta considerata una totalità armoniosa ed elegante, formata da legami matematici perfetti simili a vibrazioni musicali, la natura

dell'universo resta però discontinua e intermittente, distonica a quella perfezione ideale.

Esempio umano e fisiologico dell'«intermittenza» è la presenza delle ciglia, che rendono discontinua la vista, e del sonno, che rende discontinua la veglia. Una vista e una veglia ininterrotti non sono compatibili con una vita normale.

Se ogni maschera simboleggia un vuoto, una volta rimossa la maschera potremmo ritrovarci con un segreto *svelato*, un'unica verità di cui avere certezza. Se questo accadesse, avremmo la certezza della morte o della follia. La maschera dell'atto artistico rinvia questa ultima rivelazione.

Quando Nicola Cusano scrive: «Arriverà il giorno in cui non vedremo più le cose attraverso lo specchio ma direttamente, nel loro enigma», sottolinea la fine del «falso» volto, che ci distanzia con le sue ingannevoli apparenze, dal «vero» volto - l'enigma visto direttamente e frontalmente. Ma questo enigma misterioso, questa verità che sarebbe nostro compito liberare dalle maschere del visibile, non è forse il viso letale e frontale di Medusa? la visione di un abisso non definito, che il folle sperimenta nella continuità del malessere psichico e l'artista nell'attimo intermittente e folgorante dell'ispirazione?

Chi *esiste*, è attore di sé, si rappresenta. Chi *non si sente esistere*, come nel dolore psicotico, è vittima di rappresentazioni estranee.

Chi è sano *a metà* e chi è matto *a metà* può vedere i limiti della propria follia.

Le grandi esperienze della scrittura non si producono nella normalità. Al contrario, è proprio l'avversione alla normalità e all'ortodossia a inventare nuove fantasie e ossessioni, che a loro volta inventano e progettano nuove forme.

Sono ammirevoli i folli che fanno diventare sani. Non i sani che si credono narcisisticamente folli o quelli che temono la follia come uno sgradevole attentato alla loro buona salute.

Privo della possibilità di 'de-lirare', l'uomo si fissa nello stato attuale, resta inerte, senza sogni e senza progetti. Tormentato da un delirio eccessivo e ricorrente, si fissa in uno stato opposto, altrettanto stereotipato, che blocca la metamorfosi dell'energia psichica.

Quando uno scrittore, giudicato clinicamente pazzo, ha la sfrontatezza di produrre ancora testi, come nel caso di Artaud o di Wölfli, con quale criterio consideriamo le sue opere? È il caso psichiatrico da archiviare 'oltre' i confini della letteratura o l'evento perturbante che sconvolge i canoni stessi della scrittura, costringendola a ridefinirsi?

Il sano possiede parti folli che cortocircuita nell'opera artistica, mentre il folle, dovendo distanziarsi dal materiale oscuro delle sue emozioni, preferisce spesso innocui e banali prodotti espressivi.

«Quando, nel sonno, avviene di rilassarsi, l'Immaginazione attiva prende sopravvento nel *sensorium* e gli trasmette forme fantastiche, come accade nel sogno incoerente, o forme imitanti le realtà del mondo. Allora il sogno è veridico: un'esplicita comunicazione divina. A volte accade a epilettici e ipocondriaci d'aver conoscenza di talune cose dei mondi invisibili; perché i loro organi sono meno resistenti e le preoccupazioni del mondo ridotte al minimo. Epilettici e ipocondriaci vedono, a occhi chiusi od aperti; il che vuol dire che la visione deriva da una causa interna. Geni e demoni sono tra le forme che l'Immaginazione attiva attualizza».

*Sohravardi*

Non si è mai oggettivi, se si guarda con i propri occhi. Volente o nolente, l'uomo deforma sempre il mondo, lo accorcia o lo allunga, lo allarga o lo restringe. Tutta la nostra vita è dominata dalla *sproporzione*: dal più o dal meno. Un 'tono medio' – adattarsi, consentire, obbedire – è inadatto a spiriti liberi. Artisti, matti, bambini, *non stanno* nei limiti. Esagerano. Non sono normali, adattati, consenzienti. Quando un individuo presenta sintomi di malattia psichica, esagera sentimenti comuni: il sospetto, la tristezza, la gioia. Gli manca una regola a cui accordarsi e se ne deve inventare una nuova.

Ulisse e i suoi marinai si legano agli alberi della nave con le orecchie turate dalla cera per non sentire il canto stordente nelle Sirene. Ma Ulisse ascolta, il solo ad avere le orecchie libere dalla cera. Lui sente quelle voci stregate ma si vieta di sprofondare nel loro sortilegio. Si contiene *fisicamente* ma si lascia pervadere *intimamente*.

L'immaginazione dell'artista ci presenta un arcipelago di storie - reali, irreali, ipotetiche, favolose – mentre i sintomi della follia bloccano la fantasia in cronache private, benché impregnate di fantasie arcaiche e mitologiche.

Un uomo cammina vicino a una cascata, traversato da suoni acuti, gravi, bassi, alti, lunghi, brevi, deboli, forti. Sopraffatto, ascolta. Ma, quando li trascriverà, dovrà operare una scelta. Come se le armonie e le melodie taciute funzionassero da sismografi e fosse però presente una sola voce, portatrice di tutte altre, che cerca di essere udibile, ma come dentro una cascata scrosciante. Per chi parla ci sono mille voci che tacciono, forme di un tacere *non passivo*, composto di suoni bisbiglianti e confusi - polifonia segreta ma essenziale della monodia emergente.

Una *normale* ricettività alle sensazioni e alle emozioni scorticherebbe vivi. Una certa ottusità protegge, consente la crescita dell'illusione. La necessità dell'illusione e del gioco combatte la «vera follia» stemperandone la tragedia. Il matto non gioca mai,

ma edifica monumenti capovolti. L'artista gioca sempre, ma edifica gli stessi monumenti.

Possessione: dove la pelle cede, il demone possiede. *La peau cession* (il cedimento della pelle) indica la possessione.

*Jean-Pierre Brisset*

Nessun folle inventa dal nulla il suo delirio ma lo assembla pezzo per pezzo, con i propri fantasmi misti agli eventi e alle cose della realtà, per riparare quella che resta la sua frattura insanabile: la vita come lutto della vita.

Alcuni scrittori - il primo è Büchner nel suo racconto *Lenz* - hanno cercato di rappresentare la figura del folle come se questa potesse, per le sue caratteristiche di esclusione dal mondo e di veggenza interiore, ricordare la figura dell'artista. In parte è vero. Georges Braque osserva che il pittore, nell'attimo in cui rischia la malattia psichica, prova assurde esperienze, interne ed esterne; ma poi, nel momento successivo, un'ossessione gli si radica nelle dita, gli si imprime nella mente, deve fare il quadro e liberarsene, oppure muore. Insomma, l'arte non può sottrarsi ai suoi incubi mentali; ma da questi deve estrarre il suo quadro - il suo limite. Liberarsene. Poi, a opera finita, ricominciare a farsi possedere dall'incubo successivo. Nessuna arte ha una fine reale ma solo una serie di piccole vertigini, di catastrofi e approdi, utili solo per ripartire ancora, riprendere fiato, rinnovare il rito. Interminabilmente. Solo quando si sa che «la scrittura nasce quando non si sta né troppo bene né troppo male» (Lorenzo Pittaluga), *dire* la sofferenza con parole che la evocano e la mostrano, la nascondono e la ri-velano, diventa possibile.

Non occorre sprofondare *irreversibilmente* nelle proprie immagini psichiche. Questa esperienza estrema può procurare un dolore muto e intollerabile e diventare una follia senza ritorno, che non consentirebbe al viaggiatore di assolvere al suo preciso dovere: il resoconto del viaggio. Ogni discesa agli inferi - ogni domanda che cerca se stessa, senza soluzioni previste né risposte già formulate - è tanto *assoluta*, nel trovarsi il proprio mondo interno di immagini, simboli, analogie, quanto *relativa* nel definire il tempo preciso e limitato dell'esperienza. Difendersi dal pericolo di cui scrive Emily Dickinson: «Poi un'asse si spezzò nella ragione/ ed io precipitai sempre più in fondo» è seguire le parole prudenti dello psicoanalista Donald Winnicott: «Se il viso materno è privo di risposte, allora uno specchio è una cosa che si può guardare ma che non si deve guardare fino in fondo», senza dimenticare, come azzardo iniziale, il consiglio di Hermann Melville: «Preferirei essere folle piuttosto che saggio [...] mi piacciono tutti gli uomini che si immergono. Qualsiasi pesce può nuotare sino alla superficie, ma ci vuole una grande balena per scendere cinque miglia e oltre. [...] Fin dall'inizio del mondo i palombari del pensiero sono tornati con gli occhi iniettati di sangue».

Il *fool* viene rappresentato dall'iconografia medioevale e rinascimentale in modi diversi ma sostanzialmente simili. Vestito di stracci, con ali, piume e penne nel

cappello, in mano una canna o un bastone a cui è appeso un fagotto o una vescica di maiale, il lucchetto spesso stretto alla bocca, la testa rapata, l'abito a strisce, i campanelli alle maniche, intento a suonare il piffero e la cornamusa, equivalenti dell'aspro strumento a fiato di Marsia contro l'armonioso strumento a corda di Apollo. In una di queste immagini il *fool* porta sulla punta del bastone la raffigurazione di una marionetta. L'automa-marionetta, che trionferà nel XVIII secolo come meccanismo «meraviglioso», dallo scrivano di Jacquet-Droz all'anitra di Vaucanson, sfugge alla razionalità illuminista che lo ha prodotto e diventa feticcio sinistro, allarmante fantasma, non vivo e non morto, quindi 'folle', e produce movimenti autonomi in assenza di una volontà orientante dell'io.

Può un essere umano percepire realmente *tutti* gli orrori e i dolori del reale con la lucidità della ragione senza rischiare di perdere proprio quella ragione? Lo può solo in una condizione *estrema*, dove la perturbante molteplicità del sentire si rispecchia nella rarefatta lontananza dell'ascesi. Abbastanza spesso, come ci dimostra Giacometti, quest'ascesi è l'atto creativo.

L'artista vive la sua identità mentre la perde. E, perdendola, la configura in forme tanto cristalline e pertinenti quanto sfuggente e inafferrabile è il sentimento di sé. Al contrario, il folle rifiuta qualsiasi forma di lutto, chiuso nella fragile fortezza di un delirio che nega, con un atto di onnipotenza infantile, la mortalità delle cose e dell'uomo.

«Riuniti, prenderemo il nostro punto d'appoggio nell'aria».

*Pierre Roux*

Lewis Carroll, nei suoi *Taccuini*, si pone questa domanda: «Quando sogniamo e, come spesso avviene, ne abbiamo la vaga coscienza e cerchiamo di svegliarci, non diciamo e facciamo cose che nella vita da svegli sarebbero folli? Non possiamo allora definire talvolta la follia come l'incapacità di distinguere la vita da svegli dalla vita da dormienti? Spesso sogniamo senza il minimo sospetto di irrealtà. Il sogno ha il suo mondo, e spesso è realistico quanto l'altro». Carroll ci conferma che la funzione dell'illusione artistica nasce dalla pluralità dell'identificazione, come spesso succede nei sintomi del delirio. Delirare *nel solco* dell'arte e non *nella gabbia* del sintomo è l'atto ermeneutico indispensabile. Se il delirio è la costruzione di un antimondo senza ritorno, sigillato nel sintomo, l'arte è la costruzione dello stesso antimondo, ma nella libera ossessione delle immagini che lo rappresentano. Secondo Michel Foucault: «Il pensiero della follia non è un'esperienza della follia, ma del pensiero: diventa follia solo nel crollo». Georges Braque scrive: «L'emozione corregge la regola e la regola corregge l'emozione». Ma proprio *in questo* senso e *non* nel senso opposto. Infatti, se è vero che senza verità l'uomo muore, senza la finzione della poesia, della narrazione e del sogno l'arte non è mai *reale*. «Tutte le verità sono già state dette, ma lo spazio per altre menzogne è infinito (Alessandro Morandotti)».

Nella sua *Interpretazione dei sogni* Freud definisce il sogno un'allucinazione notturna e il delirio un'allucinazione diurna. Sogno e allucinazione sono fenomeni simili: li separa soltanto lo stato di coscienza e la durata del fenomeno. La differenza fra l'una e l'altro è la capacità di risvegliarsi, che nel folle è assente. Questa identità fra delirio e sogno ci allontana dalla presunzione degli aruspici, degli scienziati, dei filosofi, che hanno sempre voluto vedere, nel mondo perturbante dell'esperienza onirica, un mistero da decifrare o un'anomalia da spiegare. Se il sogno è come un delirio, ogni notte, quando l'io si addormenta e la censura tace, liberiamo la nostra possibilità di impazzire per un numero *definito* di ore. Il sonno garantisce all'uomo il riposo necessario solo permettendogli questo *misurato* periodo di follia. Lo psicotico chiuso nel suo universo delirante vive, come afferma Bion, uno «stato permanente di sogno». Racamier aggiunge che gli schizofrenici sono *dreamed out*, più 'sognati' che 'sognatori', e hanno sempre l'aria di essere frammenti onirici, apparizioni, sogni di chissà quale sonno di chissà quale individuo che sogna.

«Solo dalla paura nasce la percezione della vita. Solo dal momento in cui diventiamo consapevoli che la vita può esserci sottratta, più o meno brutalmente, sperimentiamo la gioia di esserci nell'attimo in cui temiamo di sparire per sempre. Siamo felici dei nostri muscoli, felici di poter camminare, felici della luce che si riflette nel buio del nostro occhio, della nostra pelle e dei nostri nervi [...]; felici ad ogni respiro, consapevoli che tutto ciò che esiste è una grazia. Senza questa lucida coscienza, che può nascere solo dalla paura, saremmo perduti, non saremmo mai esistiti...».

*Max Frisch*

L'atto creativo è simile a un grido, e quindi non lontano da quei momenti di follia e di parossismo che portano l'individuo fuori di sé. Il suo compito è resistere in una forma che si faccia pervadere dalla sostanza di quel grido senza frantumarsi. Non tanto 'arte e follia', dunque, quanto 'follia' che si fa 'arte' e diventa adulta senza rinunciare alla sua energia sovversiva e infera come al suo desiderio di perfezione formale. Uno stato di apoplezia che si muta in «racconto dell'apoplezia».

«Ma è dentro di noi che dobbiamo guardare il fuori. Il cupo specchio profondo è nell'intimo dell'uomo. Lì c'è il chiaroscuro terribile. Una cosa riflessa dall'anima è più vertiginosa che a vederla direttamente. È più che immagine, è simulacro, e nel simulacro c'è dello spettro. Curvandoci su quel pozzo che è il nostro spirito, vi scorgiamo, come in un abisso, in uno stretto cerchio, il mondo immenso [...]. L'uomo che medita vive nella cecità, l'uomo che sogna vive nell'oscurità. Abbiamo soltanto la scelta del nero».

*Victor Hugo*

Il folle è oggetto di attenzione "materna" del terapeuta presumibilmente sano, ma è anche soggetto disturbante, inconciliabile, che dice cose con le quali la maggior parte del mondo non è d'accordo e continuando a dirle le *toglie* da un silenzio *mortale*.

Il rischio della follia si misura sull'attrazione delle identificazioni in cui l'uomo impiega contemporaneamente la sua verità e il suo essere.

*Jacques Lacan*

*Les aliénés voyageurs* di Philippe Tissié, pubblicato nel 1887, mette a fuoco lo strano caso di Albert Dadas, operaio del gas di Bordeaux, affetto da «determinismo ambulatorio». Albert Dadas fugge a Vienna, Mosca, Lisbona, Costantinopoli. Fugge a piedi, in treno, in nave. Al momento del ritorno, non conserva nessun ricordo delle sue fughe - o almeno, riferisce ai medici di non ricordare nulla. Il suo nomadismo è un preciso riferimento alle “personalità multiple” che nessuna funzione logica ha mai saputo analizzare o prevedere.

La scrittura della follia non è solo “delirio in atto”, vomito verbale ininterrotto, ma anche malinconica e spietata descrizione di uno stato di separazione io/mondo. Non slancio maniaco che demiurgicamente sostituisce il mondo, ma lucida coscienza di una desertificazione, consapevole tragedia di un distacco reale piuttosto che esaltazione di una scrittura riparatrice, eccessiva, antiemorragica.

Rovine vero rifugio finalmente verso cui da tanto lontano dopo tanti falsi. Sempre e soltanto immaginato l'azzurro chiamato ceruleo in poesia immaginazione folle. Luce bianca quasi raggiunto testa attraverso l'occhio calmo ragionante nessun ricordo.

[...]

Piccolo corpo piccolo blocco cuore che batte grigio cenere solo in piedi. Tempo minuto saldato grigio cenere cuore che batte faccia fissa lontano. Piccolo corpo piccolo blocco genitali invasi culo blocco unico solco grigio invasivo. Chimera la luce l'aurora che dissipa le chimere e l'altra chiamata crepuscolo.

*Samuel Beckett*

Nel sistema speciale del proprio delirio il comune pensiero dei sani è un'allucinazione debole e ingenua, della quale dovrebbero vergognarsi.

Il pensiero anteriore al successivo  
tentavo in ogni modo di allacciare –  
ma la sequenza era un groviglio muto –  
gomitoli sul pavimento sparsi.

[...]

Approva – e sei sano –  
Dissenti – e sei subito pericoloso –  
E legato alla Catena

*Emily Dickinson*

*Sogno* deriva, etimologicamente, dalla stessa radice di *conoscenza*.



«Perdita di realtà? Come affermare questo di qualcuno che vive vicino al reale fino a un punto insopportabile [...]? Invece di comprendere la schizofrenia in funzione delle distruzioni che introduce nella persona, dei buchi e delle lacune che fa apparire nella struttura, bisogna afferrarla come *processo*».

*Gilles Deleuze*

Gli esseri colpiti da ‘malattia sacra’ erano gli epilettici, persone trascinate dalle convulsioni in una trance che non appare umana. Nella follia, come conferma Searles, «si respira l’inumano».

«La vera arte è là dove non la si aspetta, dove nessuno la pensa e pronuncia il suo nome».

*Jean Dubuffet*

Louis Wolfson, autore di *Le squizofrène et la langue*, descrive l’equivalenza del giorno della morte della madre – la sua catastrofe individuale – con tutte le catastrofi collettive possibili. Parlando del giorno di quella morte scrive: «evidentemente non so quanti milioni miliardi di nonilioni (è almeno un numero finito?) di pianeti si siano dati una vera eutanasia nucleare in quella notte tra il 17 e il 18 maggio 1977, ma la Terra non era (ancora?) sciaguratamente nel loro numero!».

«L’esistenza dello scrittore fornisce la prova che, nello stesso individuo, accanto all’uomo angosciato convive un uomo a sangue freddo, accanto a un pazzo un essere sano di mente, e strettamente unito a un uomo che ha perduto tutte le parole un rétor signore del discorso».

*Maurice Blanchot*

Blaise Pascal morì credendo di avere un abisso attorno alla propria sedia.

Turbolenza, a volte, è maturazione.

*Wilfred Bion*

I pazzi sono, simultaneamente, rami scorticati e vasi vuoti.

La salute è incompatibile con la negazione di quello che si è.

*C. Winnicott*

Il folle insegna all’uomo un rapporto “a-umano” con se stesso, prezioso per salvarsi dalle tirannie dell’ideologia e dalle consolazioni della religione.

Gerard de Nerval ha tollerato a stento il mondo dei vivi, se non a patto di trasformarlo immediatamente in una malinconica e luminosa fantasmagoria, né ha mai voluto prendere totalmente coscienza del suo delirio come malattia, considerandolo orgogliosamente un prodotto eccezionale dell’immaginazione.

Scrivono Karl Jaspers, nel 1959, a proposito della *Wahnstimmung*: «...Per strada tutto è differente da prima, ci deve essere qualcosa. Un passante ha uno sguardo così penetrante, forse è un detective... deve succedere qualcosa, il mondo si trasforma, comincia una nuova era. Ci deve essere dietro qualcosa di non naturale. Gli uomini sono comparse, le insegne sulle case storte, le strade non hanno un aspetto rassicurante». L'esordio della "tempesta creativa", prima di diventare delirio organizzato, è una semplice alterazione percettiva che sconvolge il paesaggio esterno e interno.

Con la terra che sembra tremare di coincidenze  
non ho fiato per gridare la mia indifferenza  
*Amelia Rosselli*

Un'opera d'arte pensata, all'interno della follia, da uno scrittore che una diagnosi psichiatrica definisce «malato mentale», non è mai «finita» realmente. Lo svelano con chiarezza i quaderni di Antonin Artaud decifrati da Paule Thévenin fra il 1948 e il 1993: fitti di stereotipie, deliri, disegni, lettere, poesie, lamentazioni, sono un palinsesto che lo scrittore Artaud, negli anni postmanicomiali, si guarda bene dal *non scrivere*. Arrivando a riempire fino a tre o quattro quaderni al giorno, trasgredisce così ogni codice di 'opera finita' e filologicamente corretta, orientandoci verso l'impensabilità, l'inesauribilità, il *monstrum* di un disegno-scrittura che mappa il visibile e l'invisibile. Ma arrivando anche a "pensare" la malattia mentale in modo non diverso da come, anni dopo, l'avrebbero descritta i fenomenologi Biswanger e Minkowski. Scrive Artaud nei *Cahiers de Rodez*, scritti durante il periodo della follia conclamata: «Le 3 grandi strutture patologiche della vita mentale, mania mentale,/ ciò che resta indietro,/ il presente negato,/ arresto del tempo interiore,/ l'individuo schiacciato dal tempo del mondo,/ 1° mania, melanconia,/ arresto del tempo vissuto,/ l'essere vive nel passato,/ i disturbi dell'automatismo mentale,/ 2° deliri d'influenza,/ non vive che nella presenza e si proietta nello spazio,/ le persone lo toccano ed egli tocca tutto,/ 3° schizofrenia, transitivismo,/ la persona si sposta in qualcuno,/ la proiezione di se stesso in qualcuno mediante un arresto del tempo vissuto in cui l'*avvenire* non viene più avvertito, in cui l'individuo è immobilizzato in una specie di pozza stagnante».

Non sempre al crepuscolo della ragione corrisponde, nello scrittore folle, il silenzio della scrittura. Capita, talvolta, di leggere una scrittura *euforica, onnipotente, incresciosa*, nata nei periodi di follia, che mette in crisi l'opera precedente dello stesso autore, canonica e prevedibile rispetto a quella sconcertante deviazione.

« Riflettete piuttosto sulle cose incomprensibili che dite! Sono stato troppo a lungo il vostro buffone».

*Paul Adler*

Nel desiderio di pensare l'impensabile, il folle plasma un incubo capovolto, parallelo al mondo ostile da cui distoglie lo sguardo. Se questo incubo non è fatto soltanto di sintomi, ne nascono stravaganti ed essenziali finzioni poetiche.

Ciò che vivono i malati mentali altro non è che una scuola universale dell'incubo, necessaria per poter rivivere nel proprio sentire personale quella stessa libera caduta che l'arte moderna, per esempio, ormai da tempo ha saputo cogliere e rappresentare.

*Dieter Schlesak*

L'artista provoca, azzarda, disorienta. Si sradica dalle percezioni abituali. Mantiene lunghi intervalli di lucidità durante i quali elabora i materiali dell'inferno in cui si è addentrato. Il disegno della sua opera è sommario, discontinuo, ma consapevole. Ma talvolta si accosta a furie che non può controllare. Allora non seleziona, non corregge. Si affida a una «dettatura» surrealista dell'inconscio. Alterna pause di lavoro frenetico a lunghi intervalli di silenzio. Impara che il lavoro dicibile e ossessivo dell'arte è anche la simultanea visione *della sua ferita* indicibile e irrappresentabile.

Moosbrugger non badava alle voci e alle visioni, non “pensava” soltanto. Diceva così perché la parola gli aveva sempre fatto impressione. Pensava meglio degli altri, perché pensava di dentro e di fuori.

*Robert Musil*

Non sempre la psicosi è il luogo del non-ritorno. Chi è stato legato alla propria mente tanto da essere imprigionato nei lacci dei sintomi, può trasformare quei lacci in nodi, enigmi, temporanei “stati d'eccezione”, di cui diventare il *flâneur* passeggero e non il carcerato a vita.

La follia è un prodigioso equilibrio in uno stato di disastro ininterrotto, in un continuo franare.

*Henri Michaux*

Non mi metteranno in manicomio perché danzo.

*Vaslav Nijinsky*

Un eccesso di “scorticata percezione” dell'io nel mondo porta a vedere mondo e io non come un continente compatto e solido, abitato da logica e ragione, ma come un arcipelago ramificato di identità, dove logiche, ragioni, emozioni, eventi, dolori, *giocano* ruoli perturbanti che scagliano il lettore nella selva oscura delle fantasie e delle interpretazioni, quella “selva” che Benjamin si augurava di traversare con lame che ne tagliassero i rami troppo spessi per inventare nuove vie, nuove aperture.

Donald Winnicott suggerisce la possibilità che non esista mai la distruzione completa di un essere umano e che anche nei casi più estremi si nasconda negli uomini una vita possibile, espressione creativa originale proprio di quell'esistenza. Questa convinzione è importante perché non si perda la speranza che un essere impazzito, segregato, deprivato del mondo, possa mantenere dentro di sé *una vita segreta*, sogno di un'esistenza parallela, quasi felice.

Ogni individuo vivo, cercando di lasciare una traccia di sé, scava, giorno dopo giorno, nel muro che lo circonda; batte la testa contro le sue pareti, sempre troppo alte o troppo strette, crede di impazzire, cerca nuove fessure, immagina di uscire; poi vede nuove macchie, nuove forme nel muro, le ammira, si ferma; inappagato, riprende a scavare, guarda altre forme, le descrive, si rintana, scava ancora. Non vuole né fuggire né restare. Ma trovare la sua strada, sì. Alla fine morrà, come tutti. Ma dopo aver lasciato *la sua crepa nel muro*. La sua opera non perfetta.

## Indice

### L'opera non perfetta

La malattia creativa

Pensiero-immagine

La pietra della follia

Sentire voci

Pazzie di artisti

- Torquato Tasso*
- Cristopher Smart*
- Friedrich Hölderlin*
- Gerard de Nerval*
- Robert Schumann*
- Hugo Wolf*
- Vincent Van Gogh*
- Dino Campana*
- Antonin Artaud*
- Robert Walser*
- Paul Celan*
- Unica Zürn*
- Sylvia Plath*
- Giacinto Scelsi*

La crepa nel muro



**(La Biblioteca di RebStein, Vol. IV)**