

Stefano Polenta

Bisognerebbe essere esploratori. Dinamiche psicologiche nell'arte

### *Premessa*

Questo studio tratterà del contributo che un'opera artistica può fornire alla comprensione delle dinamiche psicologiche. A tale scopo, è stata utilizzata la parte conclusiva della poesia *East Coker* di Thomas Stearns Eliot, di cui si parlerà nella seconda parte. È stato, tuttavia, necessario definire preliminarmente alcuni concetti, contenuti nella prima e più estesa parte. Fra questi risulta basilare l'idea che l'arte trovi il suo fondamento in ciò che, antropologicamente parlando, contraddistingue l'uomo dagli altri esseri viventi, ovvero il fatto che il suo comportamento non è interamente predeterminato da schemi innati, ma è in buona parte «aperto» e da definire. L'aver perso la propria appartenenza con la «grande madre natura» fa sì che l'uomo debba vivere «in prima persona» assumendosi, in quanto cosciente di sé, il compito di interpretare la propria esistenza, compito rispetto al quale egli è sempre fallibile e «colpevolmente» gravato da un fardello di responsabilità. L'arte è l'espressione di tale tragico ed affascinante «farsi» dell'uomo; essa narra dei pericoli che l'uomo affronta nell'esplorazione di quel nuovo modo di sperimentare la realtà che deriva da suo essere cosciente di sé e che lo ha sottratto all'unità con la natura; in tal senso l'arte contiene una sorta di «nostalgia delle origini», la sensazione di un luogo mentale in cui l'appartenenza originaria possa essere ricomposta, il desiderio di attingere ad una «comunione piena con l'oggetto». Ma l'arte si alimenta anche del fascino e dello stupore che il mondo, in quanto vivido e reale, desta nell'uomo: la realtà, infatti, non è un sogno o una fantasia, ma qualcosa di veramente esistente, irriducibile alle trame della soggettività; il semplice esistere del mondo è fonte di bellezza e di meraviglia, rappresenta un mistero da indagare; costituisce, di più, qualcosa da celebrare.

#### *1. Il rapporto fra psicologia e arte*

L'interesse che desta il rapporto fra psicologia e arte deriva dall'evidente affinità fra i due ambiti. Ciò nonostante, non è affatto semplice stabili-

re le loro reciproche relazioni; ci si chiede, ad esempio, se la psicologia possa trarre vantaggio dalla conoscenza implicita dei moti dell'animo che ogni opera artistica pare possedere. A tal proposito Freud riconosceva, con Shakespeare, che

i poeti sono alleati preziosi, e la loro testimonianza deve essere presa in attenta considerazione, giacché essi sono soliti sapere una quantità di cose tra il cielo e la terra che la nostra filosofia neppure sospetta. Particolarmente nelle conoscenze dello spirito essi sorpassano di gran lunga noi comuni mortali, poiché attingono a fonti che non sono state scoperte dalla scienza<sup>1</sup>.

Luigi Pirandello, dal canto suo, si chiedeva se la scienza non potesse contribuire ad illuminare quella psicologia implicita che l'opera d'arte contiene (e in virtù della quale essa ha una risonanza nel fruitore):

Dalle combinazioni sintetiche e simultanee create spontaneamente dall'arte non può forse svolgere la critica, col sussidio dell'analisi scientifica, tutti quei rapporti razionali e tutte quelle leggi che dimostrano come in ogni arte sia inclusa una scienza, non riflessa, ma istintiva; rapporti, leggi che vivono nell'istinto degli artisti, e a cui l'arte obbedisce senza neppure averne il sospetto? [...]

Chi non s'accontenta più d'un giudizio su le opere d'arte fondato soltanto o quasi tutto su gli effetti che essa produce su la sensibilità relativa e vuole spiegarsi le riposte ragioni della loro efficacia possente deve pur ricorrere a questa critica che ci pone in grado di intravedere tali ragioni: quella scienza che l'artista spontaneamente concentrava in quelle espressioni d'arte<sup>2</sup>.

1.1. *L'arte come momento del «diventare umani»*. È forse opportuno interrogarci, innanzitutto, su quale ruolo giochi l'arte per l'uomo e quali dimensioni psichiche rendano possibile il fenomeno artistico. Propongo allora di partire esaminando in che modo l'uomo si differenzi, a livello antropologico, dagli altri esseri viventi, allo scopo di evidenziare come l'arte dipenda da tale peculiarità.

Si può constatare come l'essere umano possieda una caratteristica che, a prima vista, non è affatto positiva. Infatti, egli è un essere biologicamente incompleto, che non possiede un corredo istintuale tale da guidarlo nelle disparate situazioni di vita, come avviene invece per gli animali; un essere umano non sarebbe in grado di sopravvivere se i suoi genitori non si prendessero cura di lui e, per lunghi anni, non gli insegnassero l'arte di vivere;

<sup>1</sup> S. FREUD, *Il delirio e i sogni nella «Gradiva» di Wilhelm Jensen* (1907), in *Opere*, vol. V, Torino, Boringhieri, p. 264.

<sup>2</sup> L. PIRANDELLO, *Arte e scienza* (1908), in *Saggi, poesie e scritti vari* a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1965<sup>2</sup>, pp. 177-179.

se la cultura in cui è capitato non gli fornisce un sistema di orientamento e interpretazione dell'esistenza. Ma tale debolezza dell'uomo costituisce anche una forza, una potenzialità: infatti l'uomo, nel bisogno che ha di darsi un sistema di orientamento senza il quale non saprebbe come vivere, è costretto a generare dei valori e una «cultura» che sopperiscano all'insufficienza della sua «natura». Egli deve «inventare» la sua umanità, deve escogitarla e crearla dal nulla; nascendo si assume l'onere di «diventare» umano. Scrive Francesco Remotti.

Diventare umani è un compito a cui gli esseri umani non possono sottrarsi: l'umanità non è data e garantita biologicamente: esige invece di essere costruita culturalmente. Essa non è un presupposto, se non in minima parte: è invece un *telos*, una meta, un qualcosa che va cercato (e non è detto che venga raggiunto): più radicalmente un qualcosa che va inventato<sup>3</sup>.

L'uomo, quindi, deve convertire la fragilità insita nel suo essere psichico, derivante dall'incompletezza dei programmi di comportamento innati, nell'occasione per sviluppare nuove dimensioni mentali. Anche per Margaret Mead il problema che si pone l'uomo è innanzitutto come «mantenersi» umano, come «prendersi cura»<sup>4</sup> dell'umanità che custodisce in sé. Tale cura, prima di diventare un discutere speculativo, è da intendersi come un proteggere e difendere lo *status* di essere umano.

Molto prima che esistessero i filosofi che si occupassero della questione, uomini coi capelli incolti e il corpo sporco di fango compresero che la loro natura umana correva il rischio di essere perduta, che era fragile, che doveva essere salvaguardata con offerte, sacrifici, proibizioni e che avrebbe dovuto essere oggetto di cure da parte di tutte le generazioni avvenire<sup>5</sup>.

1.2. *L'angoscia connessa all' «essere umano»*. Tale rischio di perdere l'umanità di cui parla la Mead genera «angoscia». L'essere umano è qualcosa di costantemente in pericolo, che corre il rischio di essere inghiottito nell'indistinto-natura da cui è emerso, spezzato nelle deboli strutture che sorreggono il suo «esserci», come ci ha raccontato Ernesto De Martino in bellissime pagine. A proposito di tale basilarietà del sentimento dell'angoscia, egli ricorda quanto disse una volta l'eschimese Aua all'antropologo Rasmussen:

Noi non crediamo: noi abbiamo angoscia... Abbiamo angoscia per lo spirito della terra che fa le intemperie... Abbiamo angoscia per la Sila... Abbiamo angoscia per gli

<sup>3</sup> F. REMOTTI, *Prima lezione di antropologia*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 111.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>5</sup> M. MEAD, *Male and female*, New York, Morrow, 1949, trad. it *Maschio e femmina*, Milano, Il Saggiatore, 1962, p. 168.

spiriti maligni dell'aria, del mare, della terra che possono aiutare gli sciamani maligni a far del male ai loro simili. Abbiamo angoscia per le anime dei morti e per quelle degli animali che abbiamo ucciso...<sup>6</sup>.

Tuttavia, come evidenzia sempre De Martino, l'umanità non è contraddistinta solo da paura, ma anche da un voler «andare a vedere» cosa si cela dietro il sentimento angoscioso, se e quale mistero esso nasconde, un desiderare il «riscatto della presenza» umana, un volerne carpire il segreto. Se a fronte del debole «al di qua» dell' «esserci» c'è un grande «al di là» indomabile, che a capriccio annulla l'uomo e gli sottrae il suo senso di alterità, minacciando di farlo retrocedere ad essere cosa fra le cose, non basta fuggire da esso: occorre avvicinarsi e capire. Questo è il compito che per De Martino si assume lo sciamano, animato da una sacra curiosità, nel mondo magico. Egli, peraltro, non agisce da solo, perché il problema non è solo suo, ma dell'intera collettività, che lo spalleggia nella sua attività di indagine dei mondi oscuri. La libertà, come sostiene Erich Fromm, è un dono ambiguo: da un lato essa consente all'uomo di svincolarsi dall'assoggettamento ad ogni potere esterno in modo che egli possa sviluppare le sue potenzialità ed essere il creatore di se stesso; dall'altro lato, però, la libertà è fonte di paura, perché essa presuppone una rottura di radici e identità collettive: l'uomo libero è solo col peso della sua solitudine, esiste in prima persona; sa di essere mortale e di doversi assumere l'onere di dare un senso alla sua esistenza, senza sapere se potrà riuscirci. La libertà può essere anche una condanna terribile.

1.3. *Il desiderio di comprensione della stranezza dell'esistere*. Ci possiamo ora chiedere se l'arte non sia collocabile in questo spazio che differenzia l'uomo da tutti gli altri esseri viventi e che lo apre ad una dimensione antropopietica; dimensione che include non solo un desiderio di consolidare e rinsaldare la condizione umana intrinsecamente fragile, ma anche un tentativo di comprendere gli enigmi connessi all'«esserci». Se si avvalora questo secondo aspetto, non è forse possibile sostenere che l'arte esprime un desiderio di esplorare i confini del mondo, sia esteriore che interiore, in modo che esso non assuma mai i contorni di una rigida datità che pietrifica il mistero? La realtà è per l'uomo un enigma indecifrabile che genera non solo angoscia, ma anche interesse e desiderio di comprendere. Per Aristotele la filosofia nasce dalla meraviglia di fronte alle «stranezze» del mondo<sup>7</sup>. Ma se Aristotele sembra

<sup>6</sup> E. DE MARTINO, *Il mondo magico* (1948) Torino, Boringhieri, 1973, p. 184.

<sup>7</sup> «Gli uomini, sia nel nostro tempo che dappprincipio, hanno cominciato a filosofare a causa della meraviglia, poiché dappprincipio essi si meravigliavano delle stranezze che erano a portata di mano, e in un secondo momento, a poco a poco, procedendo in questo stesso modo, affrontarono maggiori difficoltà, quali le affezioni della luna e del sole e delle stelle e l'origine dell'universo» (Aristotele, *Metafisica*, I, 2, 982b).

parlare della «stranezza» come ciò che sta di fronte all'uomo, potremmo aggiungere che la stranezza più grande deriva non dall'esistere del mondo, ma dalla consapevolezza che possiede ogni uomo di essere un soggetto staccato dalla realtà, dalla sensazione che si ha di esistere in senso autoconsapevole. Si pensi all'interesse e al fascino che si prova davanti ad una fotografia, sia questa nostra, di una persona conosciuta o di qualsiasi altro tipo: essa attrae maggiormente la nostra attenzione rispetto all'immagine reale in quanto «racconta» la realtà, ma non si identifica con essa; mostra che la realtà non è solo quella in cui siamo immersi inconsapevolmente, ma che è reale anche la nostra capacità di tematizzare la realtà, di rappresentarcela, di porcela davanti e di osservarla come spettatori, quasi ponendoci al di fuori della realtà medesima e riservandoci un punto d'osservazione sottratto al mero fluire delle cose. Esiste dunque una «stranezza» che è connessa alla sensazione di esistere sapendo di esistere, che non genera solo sentimenti di paura e isolamento, ma anche meraviglia e stupore. Il puro «darsi» dell'esistenza, l'eccedenza che ciascuno sperimenta in quanto esistente, può generare sia sentimenti di «nausea» e oppressione, come ci racconta Jean Paul Sartre in *L'essere e il nulla*, sia di gioia e di celebrazione. L'arte, allora, non contiene solamente, come pensavano Melanie Klein e Hanna Segal<sup>8</sup>, una tendenza a ricreare un mondo pacificato a fronte di un mondo interno a pezzi e minacciato da angosce persecutorie e di morte – che anteporrebbe l'angoscia alla gioia, la distruttività alla creatività – ma anche una meraviglia per il mistero, un desiderio di indagarlo, la capacità di essere colpiti «con un'esperienza di appassionata qualità», come afferma Donald Meltzer<sup>9</sup> sulla scia del pensiero bioniano.

L'idea dell'arte come celebrazione dell'esistenza ricorda lo stretto legame che, a partire dal pensiero greco, esiste fra arte e *daimon*, ovvero la capacità del poeta di andare oltre e fuori di sé per sintonizzare la sua soggettività su una dimensione altra da sé. In tale estasi (da *ex-stasis*, lo star fuori) dell'artista, Platone ravvisa addirittura un pericolo: quello di lasciarsi sedurre dalle proprie passioni e con ciò renderle incontrollabili. Nel *Fedro*, Platone paragona, a tale proposito, la poesia alla mania e al delirio ispirato dalle Muse. A questo tema si collega l'idea dell'artista come folle, che, al pari dello sciamano di cui si parlava sopra, si lascia rapire dal mistero e dall'indagine dei mondi «liminali», sconfinando al di là di quella «soglia» in cui la sua soggettività è ancora saldamente insediata in se stessa, perdendo il solido ancoraggio alla realtà quotidiana. Qui la bellezza diventa

<sup>8</sup> H. SEGAL, *Dream, Phantasy and Art*, London, Routledge, 1991, trad. It. *Sogno, fantasia e arte*, Milano, Raffaello Cortina, 1991.

<sup>9</sup> D. MELTZER, M. HARRIS WILLIAMS, *The Apprehension of Beauty. The Role of Aesthetic Conflict in Development, Art and Violence*, London, Karnac Books, 1988, trad. It. *Amore e timore della bellezza*, Roma, Borla, 1989.

una passione vorace che annienta la ragione dell'uomo, seduce Ulisse col suo canto di sirena, irretisce il soggetto avvincendolo nella visione di mondi archetipali, vividi ma che non consentono la crescita psichica, che si trasformano anzi in prigioni nei quali l'individuo sacrifica se stesso restando inglobato in dimensioni di senso coinvolgenti, ma simbiotiche<sup>10</sup>.

Tuttavia questa visione esaltata e un po' romantica dell'arte e l'idea, ad essa connessa, che l'artista sia un individuo tendenzialmente folle estremizzano i fatti e rischiano di mettere in ombra la dinamica quotidiana e «normale» della creazione e della fruizione artistica. All'idea dell'artista che cerca di armonizzare passioni incontrollabili è opportuno accostare la visione dell'artista come colui che è capace di concedersi uno spazio ricreativo, un luogo di «rilassamento» che gli permetta di sperimentare una vicinanza con le cose che non sia immediatamente ricondotta al nucleo centrale dell'identità, una gioia di sperimentare, di vedere la realtà nella bellezza del suo esistere, un sostare sul limitare di quella «stranezza» che separa l'essere umano dalla realtà, un saper vivere l'«innaturalità» della condizione umana in modo naturale<sup>11</sup>. Ritengo che Donald Winnicott si avvicini molto al nucleo emotivo dell'arte quando parla dell'esperienza del bambino che, quando non è eccitato, può permettersi un sano rilassamento, un lasciarsi penetrare dalla bellezza del mondo, un lasciar fluire il suo Sé lasciandosi «fluttuare» dentro e fuori le cose, sperimentando una sorta di intimità con esse.

...nei momenti di tranquillità non c'è confine tra il mondo interno e il mondo esterno, solo una quantità di cose separate: il cielo visto attraverso gli alberi, qualcosa che ricorda gli occhi della madre che vagano fuori e dentro di lui... Manca ogni necessità di integrazione.

Questa è una cosa estremamente importante da ricordare: senza di essa ci manca qualcosa. È un concetto che ha a che fare con l'essere calmi, rilassati, riposati, sentendosi tutt'uno con le altre persone e le cose, quando non c'è eccitazione in giro<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Si pensi all'idea junghiana che gli archetipi sono dotati di natura ambivalente. Ad esempio, la «Grande Madre», che dà sostegno e appartenenza all'individuo, può tramutarsi in una madre distruttiva e simbiotica se l'individuo non intraprende il suo percorso autonomo di individuazione.

<sup>11</sup> Si legga quanto afferma Géza Róheim, «Se i fenomeni culturali non fossero naturali, come potrebbero darsi? Se amassi i paradossi, potrei proclamare che è naturale per l'uomo comportarsi in maniera innaturale. [...] la natura umana, che significa cultura, si fonda su un sostrato biologico. A questa affermazione andrebbe aggiunta la parola "fantasia", ovvero "immagine mnemonica", di cui non comprendiamo esattamente la natura, ma la cui funzione è di prolungare e iperenfatizzare ciò che è specificamente umano rispetto a ciò che condividiamo con tutti gli altri animali»: G. RÓHEIM, *Psychoanalysis and Anthropology. Culture, Personality and the Unconscious*, New York, International University Press, 1950, trad. it. *Psicoanalisi e antropologia. I rapporti fra cultura, personalità e inconscio*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 498).

<sup>12</sup> D. WINNICOTT, *L'introduzione primaria alla realtà esterna* (1948), in D. WINNICOTT, *Thinking about children*, The Winnicott Trust, London, trad. it. *Bambini*, Raffaello Cortina, Milano 1997.

1.4. *L'arte come gioco*. Proseguendo con quanto già detto, propongo di esaminare soprattutto la dimensione «affettiva» dell'esperienza artistica, ancor prima che quella percettiva o cognitiva. A tale scopo è utile menzionare l'idea winnicottiana del gioco.

A differenza di Sigmund Freud – per il quale l'arte deriva dal conflitto tra pulsione e realtà e rappresenta un mezzo di appagamento sostitutivo delle pulsioni inconse<sup>13</sup> – per Winnicott l'arte rientra nell'area del gioco, o «area transizionale», in quanto deriva dal desiderio dell'uomo di vivere in una realtà che non sia totalmente estranea alla sua soggettività. Egli dà molta importanza alla creatività e al gioco, intesi non primariamente dal punto di vista cognitivo, ma come delle «aree libere» in cui far interagire il sentimento che ciascuno ha di sé col mondo esterno, avvertendo contemporaneamente la sensazione che il confronto con la realtà non contraddice il sentimento che ciascuno ha di sé. Viceversa, si usa dire di alcune persone che sono state «indurite» dalla realtà. Si può affermare che esse abbiano perso quello spazio antropo-poietico che caratterizza l'uomo e che pertanto il loro comportamento è sempre «realistico», aderente al presentarsi dei bisogni, assente di ogni dimensione del gioco. L'uomo deve poter pensare che la sua interiore appartenenza a se stesso – ciò che Winnicott chiamava «Vero Sé» – possa avere un posto nel mondo reale, altrimenti il soggetto si sentirebbe totalmente annullato e schiacciato da esso. L'individuo, per usare altri termini, deve mantenere una comunicazione interiore con «oggetti soggettivi» ed è quanto ad esempio, per Winnicott, fa il bambino quando assegna un particolare privilegio ad alcuni oggetti (come la «coper-

<sup>13</sup> L'impostazione del problema dell'arte in Freud discende da una visione teorica di fondo che interpreta le vicende umane in termini di conflitto che si instaura fra pulsione e realtà. Per Freud, in sostanza, quando il soggetto è incapace di un confronto maturo con la realtà esterna, perché questa esige una rinuncia al soddisfacimento pulsionale, egli può, grazie alla sua abilità artistica, creare con la fantasia degli appagamenti allucinatori dei suoi desideri, che vengono poi riconosciuti come prodotti artistici dalla collettività perché quest'ultima, a sua volta, prova un'analoga insoddisfazione di fronte alla rinuncia pulsionale che la realtà esige. L'artista gode così di un accesso privilegiato al mondo, perché è riuscito a creare una nuova specie di «cose vere» ed egli è dispensato dall'impegnarsi nella faticosa modificazione del mondo esterno a cui tutti gli altri devono sottostare. Si veda Sigmund Freud, *Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico* (1911). Tuttavia, come spesso succede con Freud, un conto è rendere il suo pensiero in modo manualistico e altro è addentrarsi nella sua straordinaria capacità di descrivere i moti dello spirito anche indipendentemente, si potrebbe dire, dalle sue ipotesi di fondo. Così, ad esempio, Ernst H. Gombrich fa bene a ricordare come vi sia per Freud un piacere che il bambino prova nel giocare col linguaggio, che è un piacere collegato alla padronanza: nell'arte non vi è solo un'espulsione mascherata di moti pulsionali, ma anche una capacità di giocare e di godere nello sperimentare combinazioni e permutazioni. Vedremo sotto come Winnicott amplii quest'area di sperimentazione includendovi l'affettività e l'identità e non solo il piacere cognitivo della *performance*. (E. H. GOMBRICH, *Freud's Aesthetics*, «Encounter», XXVI, n.1, gennaio 1966, trad. it. *Freud e la psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 28-39).

ta di Linus», l'orsacchiotto ecc.), che appartengono al mondo reale ma sono anche un'espressione del Sé del bambino. Anche l'artista e, in maniera ancor più estrema, il mistico, si riservano uno spazio in cui comunicare con tali fenomeni soggettivi. Crescere e diventare adulti significa confrontarsi con la realtà senza perdere il contatto con la propria intimità, ovvero con ciò che, affettivamente, dona continuità alla nostra esistenza. Se tale senso di continuità viene smarrito, e l'individuo vive nella realtà senza contatto con i propri vissuti, egli perde la sensazione di sentirsi «vero e reale». L'arte consente, tramite la creazione di oggetti artistici, di elaborare affettivamente il sentimento che ciascuno ha di sé come persona che sta in rapporto con la realtà, nella speranza di modificare il mondo esterno da muto e privo di significato ad abitato da cose dotate di senso per il soggetto. Scrive György Lukács che la fortuna del mondo greco fu proprio quella di sentire che l'anima non era estranea al mondo.

Felice il tempo nel quale la volta stellata è la mappa dei sentieri praticabili e da percorrere, che il fulgore delle stelle rischiara. Ogni cosa gli è nuova e tuttavia familiare, ignota come l'avventura e insieme certezza inalienabile. Il mondo è sconfinato e in pari tempo come la propria casa, perché il fuoco che arde nell'anima partecipa dell'essenza delle stelle: [...] «Filosofia è propriamente nostalgia – dice Novalis – anelito a fare di ogni cosa la propria casa». [...] Il dover-essere è per lui [il greco] soltanto un problema pedagogico, l'equivalente del non-essere-ancora-tornato-in-patria<sup>14</sup>.

In base a queste idee, l'arte non si colloca solamente all'interno del principio di piacere, del quale sarebbe un'elaborazione raffinata, e neppure discende dal gioco inteso come attività ludica e *divertissement* fine a se stesso: essa rappresenta piuttosto un tentativo di raccordare soggettività e realtà nel senso in cui s'è detto, un desiderio di riportare le strutture dell'esserci con quelle del mondo e di interpretare i sentimenti del nostro esistere in base ai dati forniti dalla realtà esterna, una modalità per cercare l'origine della bellezza nelle trame della quotidianità. Ciò costituisce per Winnicott un'area del gioco, in cui vivono la maggior parte della loro vita gli individui psichicamente sani. Tale è, per lo psicoanalista inglese, l'area dell'esperienza culturale, che include la religione, l'arte, la musica, la creatività ecc.

1.5. *La necessità di un autoriconoscimento.* Freud e Abraham avevano descritto l'«evoluzione libidica» dell'individuo descrivendo l'interazione tra affettività e realtà. Il mondo non è mai solamente esterno: esso pene-

<sup>14</sup> G. LUKÁŠ, *Die Theorie des Romans*, in «Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft», 2, 1916, trad. it. *Teoria del romanzo*, La Spezia, Melita, 1981, pp. 35-42.

tra sempre nei nostri vissuti, fornendo soddisfacimento e piacere, essendo fonte di frustrazione e conflitto; si lega ai nostri stati interni consentendo l'articolazione delle pulsioni, immaginate dai celebri psicoanalisti come originarie e primitive. In particolare, per essi l'individualità è un esito dell'incontro, sempre conflittuale, di «forze che spingono dal basso» con la realtà quotidiana<sup>15</sup>. Ma se ritorniamo al concetto sopra espresso circa la peculiarità antropologica dell'uomo, cioè alla sua capacità di avvertire e tematizzare il sentimento del suo esistere, allora possiamo sostenere che l'individualità non rappresenta solo il prodotto di un conflitto. Esistono sentimenti che derivano dalla peculiare condizione umana, che rappresenta una frattura rispetto al mondo animale, e dalla conseguente capacità di dilatare e , come spiega G. Róheim, «iperenfaticizzare ciò che è specificatamente umano rispetto a ciò che condividiamo con tutti gli altri animali». Negli animali, l'angoscia, la paura, il desiderio di relazione e l'affettività sono in buona parte esperienze riconducibili al termine istinto (e dei concetti ad esso correlati, come quelli di *pattern* di comportamento, di meccanismi innati di evocazione ecc.) e che si appagano quando vengono formite dall'ambiente delle risposte idonee. Nell'uomo la linearità di tale soddisfacimento viene meno e quei sentimenti necessitano di un costante modellamento e interpretazione, debordano dalle trame della concatenazione stimolo-risposta e hanno bisogno di trovare nuovi spazi all'interno dei quali essere compresi; si potrebbe affermare che necessitano di nuovi «confini» all'interno dei quali essi possano essere circoscritti per trovare, così, un luogo dove abitare. Le prime azioni psicologiche che compie la madre nei confronti della mente del bambino sono state a tale proposito definite dei «contenimenti», ovvero restituzione di significati ai sentimenti, ancora indistinti, che avverte il piccolo e, ancora prima, un «tenere assieme» e integrare quei vissuti che, altrimenti, non potrebbero organizzarsi e rischierebbero di perdersi nel vuoto.

L'uomo ha bisogno anche di uno spazio auto-relazionale; egli ha – in quanto cosciente di sé – la necessità di definire se stesso, di sapere chi egli è e di dare una consistenza alla propria soggettività. Ciò rende importante quella dimensione che, per utilizzare una parola con sfumature di significato negative, si può definire «narcisismo». Il narcisismo va inteso primariamente come una questione riguardante l'autoriconoscimento, il possedere una qualche certezza circa il proprio «essere», la percezione di sé come individui realmente esistenti. Ma come possiamo avere una qualsivoglia sicurezza rispetto a ciò che siamo se nulla, in realtà, può essere certo rispetto a questo punto? E come si può vivere tranquilli se non ci si conosce, se non si sa chi si

<sup>15</sup> Anche se in Freud esiste una più raffinata concezione dell'individualità come frutto delle identificazioni.

è? E in quale modo si può giungere a conoscersi se l'uomo è, antropologicamente, un essere incerto, indeciso, senza sicurezze? Solo l'ambiente in cui è inserito può garantire conforto e sicurezza. Eppure l'uomo non è passivo rispetto all'ambiente, ma è un polo attivo, dotato di un potere di «trascendenza» rispetto alle cose. Egli mostra di voler prevalere sulla realtà, di anteporre addirittura ad essa il suo Io onnipotente, ribaltando radicalmente così la sua soggezione al mondo e agli eventi da cui è dominato. Friedrich Nietzsche racchiuse tali aspetti nel concetto di «volontà di potenza». Tale volontà non rappresenta tanto un desiderio di prevaricazione, quanto una volontà di autoaffermazione, di dominio su cose ed eventi, un voler essere i creatori di se stessi. Egli accosta pertanto anche l'arte alla volontà di potenza.

La grandezza dell'artista non si misura dai «bei sentimenti» che egli suscita [...] bensì dal grado in cui si avvicina al grande stile, dal grado in cui è capace del grande stile. Questo stile ha in comune con la grande passione il fatto che disdegna di piacere, che dimentica di persuadere, che comanda, che *vuole*... Dominare il caos che si è, costringere il proprio caos a diventare forma: a diventare logico, semplice, univoco, matematica, legge: è questa, qui, la grande ambizione<sup>16</sup>.

Heinz Kohut ha il merito di avere messo in rilievo, nell'ambito della psicologia psicoanalitica, l'esistenza di una linea di sviluppo narcisistica secondo la quale l'evoluzione sana dell'individuo non può prescindere dall'aver riconosciuto se stessi in delle immagini onnipotenti<sup>17</sup> («oggetti-Sé»). Durante la crescita del bambino, vi è da parte dei genitori la capacità di sostenerlo empaticamente nella creazione di tali immagini grandiose e, successivamente, di «disilluderlo» gradualmente, al fine di permettere che queste immagini vengano gradualmente sottratte ad una modalità di funzionamento arcaica e immatura (che impedirebbe il confronto con la realtà) acquisendone di più mature. Il bisogno di rispecchiamento in oggetti-Sé – che con lo sviluppo diventa man mano più realisticamente vissuto<sup>18</sup> – permane però anche nell'individuo adulto ed è per questo che ciascuno ha bisogno di dipendere da alcuni oggetti-Sé di sostegno, come gli amici, i figli, il partner, un ambiente sociale di appartenenza.

<sup>16</sup> F. NIETZSCHE, *Ecce homo, Ditirambi di Dioniso, Nietzsche contra Wagner, poesie e frammenti postumi 1888-1889*, Milano, Mondadori Oscar Saggi, 1977, p. 230. L'artista è dotato sia di grande sensualità e eccitabilità sia un grande istinto dominante che regola gli eccessi (*ibid.*, p. 390).

<sup>17</sup> Kohut afferma che la formazione di tali «immagini grandiose» concerne sia se stesso («Sé grandioso») sia i genitori («*imago* parentale idealizzata»).

<sup>18</sup> Il venir meno di una dipendenza assoluta da oggetti-Sé è possibile quando essi vengono «interiorizzati», andando a costituire dei modi permanenti di funzionamento della psiche, definiti da Kohut «strutture endopsichiche» (cioè facenti parte in maniera permanente della struttura psichica dell'individuo, che non ha così bisogno di cercare un costante rinforzo nel mondo esterno per sentirsi narcisisticamente appagato).

Il narcisismo permette di ricollocare la conflittualità che caratterizza la vita psichica dall'area «desiderio/frustrazione» (di cui parlava Freud) in quella che attiene all'individuazione («sono/non-sono»)<sup>19</sup>, ovvero alla ricerca di sé nell'inevitabile confronto con la realtà esterna<sup>20</sup>. Siccome l'autoriconoscimento avviene all'interno di un contesto sociale, autori come Kohut e Winnicott (ma anche Ronald Fairbairn, Michail Balint e, in generale, gli psicologi delle relazioni oggettuali e i cosiddetti «relazionali») enfatizzano il contesto interpersonale delle prime fasi di vita, in quanto viene ritenuto capace di fornire una fonte di amore e un supporto empatico all'interno del quale il soggetto possa, nel sentirsi riconosciuto da altri, riconoscere anche se stesso. Per Winnicott, infatti, la capacità dell'individuo di accettare la realtà esterna senza mortificare l'impulso personale si instaura nei primi stadi dello sviluppo emotivo se egli ha avuto la fortuna di avere una madre «rispondente», ovvero su cui poter contare dal punto di vista del sostegno affettivo. In tal modo egli può fare esperienza dell'onnipotenza, ovvero di essere totalmente presso di sé e mai contraddetto dal mondo esterno e dai limiti che esso impone alla nostra soggettività. Forte di questo narcisismo vissuto nella piena responsabilità di oggetti empatici e rispecchianti, il sé potrà conoscere delle progressive disillusioni, che però non andranno ad intaccare la già consolidata sensazione interiore di essere se stessi, di avvertire la continuità della propria esistenza. Per Winnicott, questa autoappartenenza interiore, caratterizzata dalla fede assoluta in se stessi, non deve andare più persa, neanche nella vita adulta. «Aiutatemi a scrivere un inno umanista», egli chiede:

Essere la rotella di un ingranaggio  
 Essere parte di una collettività  
 Lavorare in armonia con gli altri  
 Essere sposato senza perdere l'*idea* di essere il creatore del mondo!<sup>21</sup>

È opportuno ricordare che una linea evolutiva del narcisismo si trova già anche in Freud. Egli ipotizza che esista un'autostima originaria («narcisismo primario») che precede la relazione oggettuale (che non sfocia quindi nel bisogno, come avviene in Narciso, di specchiarsi in un'immagine di

<sup>19</sup> Kohut parla a tale proposito di «Uomo Colpevole» e «Uomo Tragico»: «mi sembra che il funzionamento dell'uomo miri in due direzioni. Per identificarle potremmo parlare dell'Uomo Colpevole se le mete sono dirette verso l'attività delle pulsioni e dell'Uomo Tragico se le mete sono verso la realizzazione del Sé» (H. KOHUT, *The Restoration of the Self*, Madison, Conn., International University Press, 1977, trad. it. *La guarigione del Sé*, Torino, Bollati Boringhieri, 1982, p. 126).

<sup>20</sup> Ciò non significa negare gli impulsi e le motivazioni che abitano l'inconscio, ma contestualizzarle all'interno di un'istanza più ampia, quella dell'autoriconoscimento.

<sup>21</sup> D. WINNICOTT, *Vivere creativamente* (1970), in D. WINNICOTT, *Home is where we start from*, London, Penguin Books, 1986, trad. it. *Dal luogo delle origini*, Milano, Raffaello Cortina, 1990.

sé). Solo successivamente il narcisismo primario evolve in un narcisismo secondario, in cui cioè l'autostima originaria viene raggiunta tramite:

1. la relazione con oggetti;
2. la conferma che giunge dall'«Io ideale» (che è un'istanza psichica derivata dal narcisismo primario e rappresenta una sorta di eredità della sua virtù e perfezione)<sup>22</sup>.

Freud sottolinea l'importanza dell'amore di sé che giace in ogni uomo e al quale solo a malincuore egli deve rinunciare. Egli pare trovarsi d'accordo con Nietzsche nel sostenere che l'invidia alberga in chi è incapace di estrinsecare la propria potenza (e quindi la ammira in chi invece la riesce a manifestare). Il narcisista, infatti, esercita un'attrazione soprattutto in chi ha rinunciato all'interiore consapevolezza di forza. Ma anche più in generale, il narcisista è una persona che suscita interesse: egli viene ammirato perché capace di ridestare in ciascuno la propria onnipotenza sopita. Si legge in *Introduzione al narcisismo* (1914):

Il fascino del bambino risiede in gran parte proprio in quel suo narcisismo, che è auto-soddisfacimento, che è inaccessibilità: è il fascino che ci è dato di vedere in certi animali, come i gatti o le grandi belve da preda, che sembrano non curarsi affatto della nostra presenza. E, ancora, perfino i grandi criminali e i grandi umoristi, almeno come sono descritti nella letteratura, catturano il nostro interesse per quello spessore narcisistico con cui si adoperano per allontanare dal loro Io qualsiasi cosa che lo possa rimpicciolire.

E forse è un po' come se noi li invidiassimo per quel loro conservare una condizione psichica beata – una posizione libidica inattaccabile – che noi invece abbiamo da tempo perduta.

Anche l'arte potrebbe essere un modo di creare un oggetto narcisistico, tramite il quale soddisfare il nostro Io mediante l'ammirazione degli altri per l'oggetto artistico da noi creato. In *Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico* (1911), Freud parla, fra le «motivazioni» dell'arte, non solo di desideri erotici, ma anche di desideri «ambiziosi», che troverebbero nell'arte l'occasione per uscire dall'inconscio – in cui erano stati confinati per l'incapacità dell'artista di viverli secondo il «principio di realtà»; essi

<sup>22</sup> Si legge ad esempio in *Introduzione al narcisismo* (1914): «[Ogni] individuo ha costituito in sé un *ideale* rispetto al quale misura il proprio Io attuale [...] A questo Io ideale si rivolge ora quell'amore di sé di cui l'Io reale ha goduto nell'infanzia. Il narcisismo appare ora spostato su questo io ideale che si trova in possesso, come l'Io quando si era bambini, di tutte le più preziose qualità [...] Ciò che [l'uomo] proietta avanti a sé come proprio ideale è il sostituto del narcisismo perduto nell'infanzia, in quell'epoca, cioè, in cui egli stesso era il proprio ideale». Davide Lopez e Loretta Zorzi hanno efficacemente evidenziato come l'Io ideale sia un'istanza connessa al narcisismo maturo e come in Freud – e, a seguire, in buona parte della psicoanalisi – vi sia stato, successivamente al lavoro del 1914, un riamalgamare Io ideale e Super-Io in un concetto solo, che occulta la «potenza risanatrice» dell'Io ideale, (cfr. D. LOPEZ, L. ZORZI, *Dalla depressione al sorgere della persona*, Milano, Raffaello Cortina, 1990. In particolare vedasi le pp. 73 ss.)

possono però, come si diceva, affacciarsi sul mondo reale qualora trovino il modo per ricevere l'apprezzamento e il riconoscimento da parte della collettività come avviene per le creazioni artistiche. In *Il poeta e la fantasia* (1908) nota come il sentimento narcisistico di onnipotenza sia al centro di molti romanzi e racconti:

Nelle creazioni di questi narratori una caratteristica ci colpisce particolarmente: c'è sempre un eroe al centro dell'interesse, per il quale lo scrittore cerca di ottenere la nostra simpatia con tutti i mezzi, che egli cerca di collocare sotto la protezione di una speciale Provvidenza. Se, alla fine di un capitolo della mia storia, lascio l'eroe privo di sensi e sanguinante per le gravi ferite, sono sicuro di trovarlo all'inizio del capitolo successivo sollecitamente curato e in via di guarigione. [...]

Questo sentimento di sicurezza con il quale seguo l'eroe attraverso le sue pericolose avventure è lo stesso sentimento con il quale un eroe nella vita reale si lancia in acqua per salvare un uomo che sta annegando, o si espone al fuoco nemico per prendere d'assalto una batteria. È il vero sentimento eroico, che uno dei nostri migliori scrittori di teatro, Anzengruber, ha espresso in una frase inimitabile: «Nulla mi può accadere!». Tuttavia mi sembra che attraverso questa caratteristica rivelatrice dell'invulnerabilità, possiamo immediatamente riconoscere Sua Maestà l'Io, l'eroe di tutti i sogni a occhi aperti e di tutti i romanzi.

La linea narcisistica, come notano Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, lungi dall'essere abbandonata da Freud, verrà da lui riproposta fino agli ultimi suoi scritti, lasciando intravedere una comprensione dell'Io non solo come «oggetto» o «serbatoio» di identificazioni («narcisismo secondario»), ma come un vero e proprio «soggetto» da cui si diramano investimenti libidici verso gli oggetti<sup>23</sup>. Il narcisismo primario precederebbe invece l'autoriconoscimento in immagini di sé ed apparterrebbe pertanto ad uno stadio «inoggettuale», che trova il suo prototipo nell'esperienza di comunione con tutte le cose che prova il bambino nell'utero materno. Si legge in *Disagio della civiltà*:

Originariamente l'Io include tutto, in seguito separa da sé un mondo esterno. Il nostro odierno senso dell'Io è perciò soltanto un avvizzito residuo di un sentimento assai più inclusivo, anzi un sentimento onnicomprensivo che corrispondeva a una comunione più intima con l'ambiente. Se [...] tale senso primario dell'Io si fosse conservato nella vita psichica di molte persone [...] i contenuti rappresentativi ad esso conformi sarebbero precisamente quelli dell'illimitatezza e della comunione con il tutto, ossia quelli con cui il mio amico [Romain Rolland] spiega il sentimento «oceanico».

Tale legame fra narcisismo e sentimento «oceanico» mi pare molto inte-

<sup>23</sup> J. LAPLANCHE, J-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, trad. it. *Enciclopedia della psicoanalisi*, Roma-Bari, Laterza 1998<sup>4</sup>, pp. 291-292.

ressante per le connessioni fra arte e psicologia. Indica che il vissuto artistico (al pari di quello mistico) non può essere interpretato solamente come un restare assorbiti nell'oggetto (si vedano sotto i paragrafi 1.7. e 1.8.), ma implica anche una presenza dell'Io e, contemporaneamente, una sua capacità di riuscire a dilatare i suoi confini fino ad averli così estesi da comprendere il mondo intero. Tale intuizione è contenuta, ad esempio, nelle Upaniṣad, dove si afferma che l'Ātman (l'anima individuale), immergendosi nella contemplazione delle sue radici più profonde, scopre che queste sono tanto vaste quanto quelle del principio divino (Brahman), così che il mistico può affermare: «Io sono in realtà questo intero universo». Questa volontà di onnipotenza è espressione del desiderio che la soggettività non sia espulsa dal mondo ma, viceversa, che essa faccia addirittura parte della sostanza stessa dell'universo. Per Pirandello, che traeva tali considerazioni da Gaetano Negri che a sua volta le aveva mediate dalla cultura indù,

le barriere, i limiti che noi poniamo alla nostra coscienza sono illusioni, sono le condizioni dell'apparizione della nostra individualità relativa, ma, nella realtà, quei limiti non esistono punto. Nella realtà, forse, non esiste che un'unica coscienza universale, donde siamo venuti e a cui ritorneremo<sup>24</sup>.

Quei limiti, però, esistono e sono sperimentabili nella realtà quotidianamente vissuta, dal suo essere un dato di fatto. Ciò ci riporta alle considerazioni sopra espresse e all'importanza di mettere in relazione il mondo oggettivo e quello soggettivo. A tale proposito, nonostante Winnicott avesse indicato l'importanza dell'instaurarsi di una relazione «transizionale» fra soggetto e oggetto, in un tardo scritto<sup>25</sup> sosterrà che anche negli individui sani c'è una scissione insuperabile fra *vero Sé* e realtà esterna, e che è legittimo sostenere che ci sia un diritto di «non comunicare».

Sebbene le persone sane comunichino e godano di questo comunicare, è pur vero l'altro fatto, ossia che ogni individuo è isolato, costantemente non comunicante, costantemente ignoto, di fatto non scoperto. [...] Secondo me, nella persona sana c'è un nucleo della personalità che [...] non comunica mai col mondo degli oggetti percepiti e il singolo individuo sa che esso non deve essere mai comunicato alla realtà esterna o influenzato da questa.

Esiste pertanto un desiderio di mantenere viva un'autorelazione di carattere narcisistico, un anteporre Sé al mondo, un non voler rinunciare a esse-

<sup>24</sup> L. PIRANDELLO, *Scienza e critica estetica* (1892), in G. ANDERSSON, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Pirandello*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1966, p. 229.

<sup>25</sup> D. WINNICOTT, *Comunicare e non comunicare: uno studio su certi opposti* (1963), Roma, Armando, 1970.

re pienamente se stessi. Ciò può condurre ad un volersi sottrarre al dialogo completo con il mondo esterno per non essere disconfermati da esso e mantenere, invece, vivo il sentimento di una comunicazione piena con sé e, addirittura, ad un nascondersi per non essere scoperti, un costruire delle maschere da far interagire con la realtà esterna per permettere a se stessi di rimanere in un luogo sicuro, al riparo, dove nessuno ci possa trovare. Nietzsche parlava, in tal senso, del desiderio di avere una «maschera».

I libri non si scrivono per nascondere ciò che si custodisce in sé? [...] ogni opinione è anche un nascondiglio, ogni parola anche una maschera. [...] Ogni profondo pensatore teme più l'essere compreso che l'essere frainteso<sup>26</sup>.

1.6. *Comunicare ed essere reali*. La volontà di stare in relazione e comunicare non deriva però solamente da un'esigenza di vedere riflesse negli altri le immagini di sé e di conquistare un autoriconoscimento. Comunicare è un desiderio basilare, che non è fondato solamente sulla brama di una conferma di sé. Occorre quindi distinguere fra la comunicazione che avviene interiormente o rivolgendosi ad oggetti-Sé e il dialogo reale con il mondo esterno e con altre persone. Il mondo è veramente altra cosa da sé e forse proprio per questo è così interessante essere in comunicazione con esso. Esiste un desiderio di percepire la realtà nella sua bellezza. A tal proposito, Erich Fromm parlava del gusto che avverte il bambino nel veder rimbalzare una palla, motivato dal solo stupore del suo rimbalzare. Per Michail Bachtin il momento estetico trova la sua ragion d'essere proprio nel fatto che l'*alterità* non è riconducibile ad *identità*. L'artista è «staccato» dalle cose e dalle persone. Esse esistono nella loro realtà, ed egli, in virtù di tale suo essere collocato lontano dal mondo che osserva («extralocalità»), riesce a rispettare cose e persone nella loro alterità e ad innescare con esse un dialogo che costituisce la base dell'arte<sup>27</sup>.

L'essere in comunicazione con persone e cose che sono altro da sé permette inoltre a ciascuno di sentirsi egli stesso reale, perché un siffatto modo di essere in relazione supera l'autoreferenzialità dell'Io, permette di uscire da un mondo interno popolato solo da sogni. Desiderio di comunicare e

<sup>26</sup> F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male. Preludio di una filosofia dell'avvenire*, Roma, Newton Compton, 1984, pp. 209-210.

<sup>27</sup> Afferma ad esempio Bachtin: «Se si ha un solo, unico e unitario partecipante, non ci può essere evento estetico; una coscienza assoluta, che non abbia nulla che sia transgrediente rispetto ad essa, nulla di extralocalizzato e di limitante dall'esterno, non può essere estetizzata, ad essa si può solo partecipare, ma non la si può vedere come una totalità passibile di compimento. L'evento estetico, per aver luogo, necessita di due partecipanti e di due coscienze non coincidenti» (M. BACHTIN, *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva 1979, trad. it. *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988, p. 21)

desiderio di essere reali sono due momenti che procedono parallelamente. Wilfred Bion sostiene che «il senso della realtà ha per l'individuo la stessa importanza che hanno il cibo, l'acqua, l'aria e l'eliminazione delle scorie»<sup>28</sup> ed è per questo che si accetta lo sforzo di comprendere e di comunicare i propri sentimenti. Nessuno ambisce a restare confinato all'interno dei suoi pensieri e delle sue fantasie (anche se assolutamente gratificanti) senza aver speranza di comunicarle ad altri; anche il mistico rimane in comunicazione con una realtà spirituale altra da sé, è inserito in una comunità storicamente esistente ed è connesso ad un ordine di uomini e di idee esterna al suo io. Viceversa, come accade a Raffaele, uno schizofrenico di cui ci parla lo psichiatra ad orientamento fenomenologico Eugenio Borgna, talvolta non si vuole uscire dal proprio mondo interiore perché esso ci appare dotato di senso («felice è il saggio che ha trovato l'eternità delle cose e che vivrà al di là del corpo», dice Raffaele) mentre quello esterno appare insensato («la gente è come robot»). Negandosi una relazione con la realtà esterna, Raffaele si condanna all'irrealtà e alla tristezza di un mondo di sole fantasie; egli avverte la sensazione di essere impigliato nel gelo di una solitudine senza rimedio («non c'è nessuno che divida con me i miei pensieri»).

Il mio mondo è un mondo triste, un mondo solitario, senza relazioni, senza comunicazione: non c'è nessuno che divida con me i miei pensieri e le mie meditazioni. Vorrei essere in un mondo di relazioni [...] La gente sembra falsa, vuota, lavora come un robot, guadagna, ma senza uno scopo, un fine. Passeggiando per le strade del mio paese sento, a volte, la malignità, la stupidità, della gente: la sua incapacità a entrare in profondo. Ma non so chi sia felice. Lei è felice? Felice è il saggio che ha trovato l'eternità nelle cose e sa che vivrà al di là del corpo, nell'eternità, per mille e mille anni; e questa è l'immortalità<sup>29</sup>.

È legittimo pertanto riconoscere all'arte non solamente un'azione della fantasia, perché in essa è contenuta l'ambizione ad essere in relazione con la realtà, riscoprendone magari volti diversi e forse più autentici, ma anche più problematici, di quelli usuali, in cui predomina non la volontà di soddisfacimento di determinati desideri, e neanche di quelli di pacificazione, ma la capacità di avvertire più profondamente la vita. Pirandello distingueva in tal senso fra artisti che adottano uno «stile di cose» e altri che propendono per uno «stile di parole». Pirandello amava i primi – fra i quali includeva Dante, Machiavelli, Ariosto, Manzoni, Leopardi e Verga – in quanto per essi le parole non «vogliono avere un valore per sé, oltre a quello della cosa significata», ma sono importanti nella misura in cui riescono a delineare l'autentica realtà delle cose, di modo che queste «nascono e vi

<sup>28</sup> W. BION, *Learning from Experience*, London, Heinemann, 1963, trad. it. *Apprendere dall'esperienza*, Roma, Armando, 1972, p. 83.

<sup>29</sup> E. BORGNA, *Come se il mondo finisse*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 122.

si pongono davanti sì che voi ci camminate in mezzo, vi respirate dentro, le toccate: pietre, carne, quelle foglie, quegli occhi, quell'acqua»<sup>30</sup>. Più in generale, per Pirandello l'artista è tale quando riesce a «realizzare» il mondo facendosene «una coscienza in cui esso viva, in noi come in sé stesso; vedendolo com'esso si vede, sentendolo com'esso si sente»<sup>31</sup>, in cui cioè la coscienza dell'artista sia posta al servizio della realtà com'essa è e non presumendo, viceversa, che «gli altri, fuori del nostro io, non siano se non come noi li vediamo»<sup>32</sup>. In un senso analogo Michail Bachtin utilizza l'idea di «compimento» per qualificare il momento propriamente estetico, che deriva sia dal dialogo empatico con gli individui, sia del rispetto della loro alterità irriducibile all'artista. Nella misura in cui l'arte desidera essere in contatto col mondo reale, essa ambisce ad uscire da ogni «circolo ermeneutico» per aprirsi ad una visione più vera della realtà.

1.7. *La fatica dell'esistere e la sospensione della soggettività.* La bellezza dell'oggetto non è sufficiente a riscattare il fardello di responsabilità e di colpa, di incertezza, di noia e di angoscia che ciascuno sperimenta per il semplice fatto di esistere. Si ricordi quanto scriveva in modo mirabile Giacomo Leopardi ne *Il canto del pastore errante dell'Asia*: ciò che costituisce il disagio del pastore sta nell'incapacità di liberarsi dal fastidio connesso all'essere autocosciente e la conseguente difficoltà di avvertire la vita con pace e tranquillità; egli, pur senza provare un qualche dolore specifico («e pur nulla non bramo, e non ho fino a qui cagion di pianto»), avverte un «fastidio» che gli «ingombra la mente» ed uno «spron» che quasi lo «punge, sì che, sedendo, più che mai [... egli è] lunge, da trovar pace o loco».

Si può sostenere che vi sia, quindi, un desiderio di «liberarsi» dal peso della soggettività, com'è testimoniato dal fatto che vissuti di *trance*, perdita del Sé e assorbimento totale nell'oggetto sono presenti in molte forme di godimento, compreso quello estetico. Freud sosteneva che l'atteggiamento repressivo verso le pulsioni, che ogni società si è data per esistere, conosce dei momenti di sospensione, come i Saturnali romani e il Carnevale, in cui è consentita la violazione di ogni regola. Ciò, per Freud, avviene per permettere una possibilità di sfogo dei desideri inconsci. Propongo di rinunciare alla centralità della visione freudiana basata sul principio di piacere, per focalizzare l'attenzione sulla fatica di essere individui, sul dover continuamente confrontarsi con la realtà esponendosi a gratificazioni ma anche a inevitabili frustrazioni. Nei Saturnali e nel Carnevale non sarebbe

<sup>30</sup> L. PIRANDELLO, *Giovanni Verga* (1920), in *Saggi, poesie e scritti vari*, op. cit.

<sup>31</sup> L. PIRANDELLO, *Illustratori, attori e traduttori* (1908), in *ibid.*, p. 221.

<sup>32</sup> *Supra*.

allora prioritario lo sfogo pulsionale, ma il piacere di un funzionamento «senza Sé», una sospensione del «centramento» sulla soggettività (il «non pensare a niente») e solo secondariamente un concedersi ad un vitalistico eccitamento degli impulsi, che viene avvertito come liberatorio soprattutto perché rappresenta una libertà da se stessi. Michail Balint e Donald Winnicott parlano a tale proposito dell'esperienza artistica come una capacità di sperimentare in sicurezza stati di «non-integrazione» del Sé, dove «in sicurezza» significa che il Sé conosce una «sospensione», un rilassamento, come si diceva nel brano di Winnicott sopra riportato, e non una disgregazione, come temeva Platone.

In ogni caso è opportuno mettere in luce come vi sia un piacere *tout court* nel fare a meno del peso del proprio Sé. Esiste cioè, ritengo, il desiderio di essere affrancati dall'autocoscienza in quanto luogo inadatto a contenere la bellezza, al fine di arrivare ad una percezione della realtà che precede la distinzione soggetto-oggetto e che non è pertanto sperimentabile come «coscienza di». Tali considerazioni sono ben presenti, ad esempio, in Pirandello, secondo il quale va messa in crisi proprio la modalità intenzionale della coscienza su cui si basano le distinzioni interno-esterno, io-tu. Nella sua arte esistono momenti epifanici nei quali avviene un superamento della distinzione soggetto-oggetto e il soggetto perde la sua autoreferenzialità per sentirsi «alla mercè dell'essere»<sup>33</sup>, allo scopo di avvertire un'unità e una comunione con le cose. Egli, cioè, desidera, almeno per qualche momento, liberarsi da tutto il peso connesso al sentirsi responsabile della sua vita, alla fatica che comporta il dover dare – per effetto di quella condizione antropologica di cui s'è detto – un senso e un'interpretazione al proprio esistere. Il rapporto con la realtà è sempre inesorabilmente frustrante e, soprattutto, le attribuzioni di senso alla nostra vita sono sempre precarie: oggi possono sembrare sensate e domani no. Esse assomigliano ad un rischioso inerpinarsi per una scala che non porta da nessuna parte, perché ciò che in realtà l'uomo cerca è la riconquista di un'appartenenza pacificatrice che sta «al di qua» della sua separazione dall'unità con la natura.

La campagna! Che altra pace, eh? Vi sentite sciogliere. Sì; ma se mi sapeste dire dov'è? Dico la pace. [...] sapete da dove proviene? Dal semplicissimo fatto che siamo usciti or ora dalla città; cioè, sì, da un mondo *costruito*: case, vie, chiese, piazze; non solo per questo, però, *costruito*, ma anche perché non ci si vive più così per vivere, come queste piante, senza saper di vivere; bensì per qualche cosa che non c'è e che ci mettiamo noi; per qualcosa che dia senso e valore alla vita; un senso e un valore che qua, almeno in parte, riuscite a perdere, o di cui riconoscete l'affliggente vanità. E vi vien languore, ecco, e malinconia. Capisco, capisco. Rilascio di nervi. Accorato bisogno di abbandonarvi. Vi sentite sciogliere, vi abbandonate. [...]

<sup>33</sup> L. PIRANDELLO (1908), *L'umorismo*, Milano, Mondadori Oscar Saggi, 1983.

Ah, non aver più coscienza d'essere, come una pietra, come una pianta! Non ricordarsi più neanche del proprio nome! Sdraiati qua sull'erba, con le mani intrecciate dietro la nuca, guardare nel cielo azzurro le bianche nuvole abbarbaglianti che veleggiano gonfie di sole; udire il vento che fa lassù, tra i castagni del bosco, come un fragor di mare.

Nuvole e vento<sup>34</sup>.

Con riferimento a tale desiderio di rilassamento, Winnicott ricordava il desiderio dell'arte che avverte lo scienziato e in generale chi, esigendo da sé un rapporto con la realtà sempre più efficiente, avverte il richiamo dell'indulgenza pacificante della madre<sup>35</sup>, il desiderio di «riequilibrare» le energie richiamandole alla fonte, in un luogo dove la pienezza di senso non è un obiettivo da perseguire, ma un qualcosa di già dato.

1.8. *La comunione con l'oggetto*. La volontà dell'arte di superare la divisione fra soggetto e oggetto si riscontra anche nel desiderio di raggiungere una «fusione con l'oggetto». L'arte e la bellezza implicano una capacità di saper vivere, come direbbe Meltzer, una relazione intima, di vera conoscenza, di comunione – quasi in senso biblico – con l'oggetto (basti pensare, ricorda sempre Meltzer, alle innumerevoli raffigurazioni artistiche di Madonne col bambino). Per Meltzer – e per la psicoanalisi in generale – il prototipo dell'esperienza totalmente soddisfacente è rappresentato dal primo rapporto con la madre. Balint parla a tale proposito di un' «armoniosa mescolanza primaria» che caratterizza lo stato fetale, che l'individuo cercherà di riconquistare anche durante la vita adulta. Otto Rank ipotizza che la frattura dell'unità che il feto ha con l'utero materno è causa di un «trauma della nascita» che, lungi dal poter essere dimenticato, si ripresenta ogni volta che si sperimentano situazioni di separazione, tanto che tutti i vissuti psicologici esprimerebbero tale desiderio di ricomporre l'unità perduta. Anche Freud si interessò di tali problemi e, con riferimento a Rank, non disdegnò affatto la sua ipotesi. Anzi, inizialmente prese in seria considerazione tale fantasia di un «ritorno all'utero», per poi lasciarla cadere. In Freud si trova, piuttosto, un'altra spiegazione del desiderio di comunione con l'oggetto: egli lo mette in relazione con la capacità dell'Io del neonato di percepire un'unità con tutte le cose (vedi paragrafo 1.5.). Tale comunione più intima con l'ambiente rimarrebbe come il prototipo di una vita perfetta e un obiettivo da riconquistare, anche se di fatto irraggiungibile. Infatti la vita adulta è contraddistinta da strutture evolute e separate, da un'elevata capacità di circoscrivere e definire motivazioni e sentimenti, da forze «centrifughe» che spingono verso l' «individuazione» ed esigono un rappor-

<sup>34</sup> L. PIRANDELLO (1926) *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 31.

<sup>35</sup> F. R. RODMAN, *Winnicott. Life and work*, Perseus, Hardcover, 2003, trad. it. *Winnicott. Vita e opere*, Milano, Raffaello Cortina, 2004, p. 324.

to sempre più forte col mondo. Eppure, come sostiene Stephen Mitchell<sup>36</sup>, esistono anche forze «centripete» che tendono a ricondurre le attribuzioni di senso del mondo adulto ad una «fonte» di significato originaria («il punto da cui si parte» come si dice nella poesia di Eliot che verrà esaminata sotto), ad una «densità primaria»<sup>37</sup> simile alla materia incandescente da cui si sono diramate le galassie. Harry Guntrip, anch'egli impegnato nell'elaborazione psicoanalitica di questo genere di considerazioni, scriveva a tale proposito:

Dietro ogni fantasia di «giardino dell'Eden» e di rapporti d'amore perfetti giace sepolto qualche ricordo della beatitudine della vita del grembo materno, così come per tutti i desideri d'un «bene assoluto» mistico e insondabile che gli uomini hanno provato in ogni epoca, esprimendo il desiderio dell'età aurea che viene sempre posta nel passato. La sua perdita deve condizionare ciò che può essere chiamato l'insoddisfazione senza requie o meglio la «divina scontentezza». Poiché essa implica non solo il possesso dell'oggetto, ma anche la completa soddisfazione con esso, sorgono da qui tutte le soddisfazioni, e ciò deve contribuire in forma idealizzata all'esperienza mistica dell'unione con la divinità (simile alla visione platonica dell' «idea di Dio»).

Tale idea che solo una comunione con l'oggetto può presagire ad una vera conoscenza delle cose è inclusa nel detto ebraico: «nel corpo della madre l'uomo conosce l'universo, nella nascita lo dimentica».

1.9. *La differenziazione dall'oggetto.* Il prototipo dell'esperienza artistica sta dunque nella fusione con l'oggetto. Ma tale fusione non potrà mai essere completa perché l'individuo rimarrà comunque distinto dagli oggetti. Come concepire che nell'arte coesista una separazione fra soggetto e oggetto e un'esperienza di tipo fusionale? Per Mitchell, com'è stato già detto, permane una costante connessione fra le attribuzioni di significato adulte e la matrice psichica originaria dalla quale esse si sono distaccate. In tal senso, per Mitchell, la malattia mentale rappresenta uno squilibrio fra «forze centripete» (agite dalla «densità originaria») e «forze centrifughe» (che dipendono dal processo di individuazione). Dove le forze centrifughe siano troppo forti, la realtà risulta privata delle sue connessioni con la fantasia e tutto diventa privo di passione.

La capacità di vedere gli oggetti come realtà a noi esterne e, contemporaneamente, riconducibili ad una fonte originaria di significato interna a noi, rappresenta il duplice versante su cui si muove l'arte. Se il soggetto non

<sup>36</sup> S. MITCHELL, *Relationality: From Attachment to Intersubjectivity*, Analytic Press, Inc., Hillsdale, New Jersey, 2000, trad. it. *Il modello relazionale. Dall'attaccamento all'intersoggettività*, Milano, Raffaello Cortina, 2002.

<sup>37</sup> Nell'elaborare tali concetti, Mitchell utilizza l'approccio teorico e la terminologia di Hans Loewald.

separasse gli oggetti dall'originaria dimensione fusionale, essi non arriverebbero a definirsi; non potremmo vedere affatto degli oggetti e non vi sarebbe nessun tipo di rapporto estetico; viceversa, se gli oggetti fossero semplicemente esterni a noi senza nessuna risonanza per la nostra soggettività, essi non potrebbero essere visti come artisticamente interessanti, perché costituirebbero semplicemente della realtà esterne, prive di qualsiasi interesse e investimento affettivo. Winnicott, come si è detto, aveva sintetizzato tali argomentazioni nel concetto di «oggetto transizionale», che consente di avvertire che la soggettività non è un nulla, ma che essa ha un posto nel mondo reale, che fra soggettività e realtà può esservi rapporto e dialogo.

Ora, bisogna mettere in luce che il progressivo processo di differenziazione dell'individuo dalle dimensioni simbiotiche e onnipotenti con l'oggetto si intreccia in modo emblematico con l'impulso aggressivo. Per Winnicott, quando l'oggetto è collocato al di fuori del controllo onnipotente del soggetto, esso diventa il bersaglio di una continua distruzione. L'aggressività non è una pulsione, ma è un sentimento che l'Io prova quando, a motivo dell'evoluzione delle sue strutture cognitive, l'oggetto si inizia a collocare al di fuori della sua area narcisistica. L'io, cioè, non tollera che le cose si situino al di fuori del suo controllo, e allora prova l'impulso di distruggerle. Naturalmente le cose sopravvivono alla distruzione e proprio in virtù di tale loro sopravvivenza all'attacco subito, diventano oggetti esistenti al di fuori dell'area di controllo onnipotente, cioè diventano cose esterne. La «rabbia», intesa in tal senso, è un sentimento al servizio della crescita. È stato osservato, ad esempio, che nella parte conclusiva della cosiddetta «fase orale» i bambini mordono con violenza il seno della madre<sup>38</sup>; a partire da 16-18 mesi compare il comportamento oppositivo e quello che Spitz ha chiamato l'«organizzatore del “no”» che conduce i bambini a manifestare comportamenti reattivi qualora gli adulti vogliano boicottare le azioni da loro autonomamente intraprese o quando essi tendono forzare il bambino in una mera passività<sup>39</sup>. Un altro esempio è quello dell'adolescente, che vuole «distruggere» gli orizzonti di senso e le norme che gli propongono i genitori in quanto essi rappresentano delle dimensioni che egli non ha scelto; egli può incamminarsi verso la conquista di una sua autonomia solo tramite la negazione delle norme, che a sua volta costituisce il presupposto per una relazione con esse caratterizzata da maggior

<sup>38</sup> A tale proposito si vedano le considerazioni psicoanalitiche circa la «fase orale tardiva», sviluppate da Karl Abraham.

<sup>39</sup> Per Spitz il fatto che i bambini inizino a fare «no» con la testa indica che l'aggressività da loro provata contro la proibizione adulta e contro l'inibizione di un'attività da loro iniziata si accompagna al dispiacere della consapevolezza che è proprio l'oggetto libidico (la madre o una persona cara) a causare una tale esperienza; il superamento di tale conflitto avviene con una identificazione con l'aggressore.

maturità (ecco perché, normalmente, passata la fase adolescenziale, i figli si riconciliano con i genitori e ne riscoprono i valori). Si pensi anche alla passione adolescenziale per quella musica apparentemente violenta che rientra nell'etichetta di «hard rock» (con tutta una serie di coloriture che vanno dal richiamo a simboli onnipotenti fino a quelli mortiferi). Anch'essa può essere considerata una riaffermazione onnipotente del sé che tende a smarrirsi a fronte dell'incalzare del mondo esterno. La distruttività è un indice, anche in questo caso, di mediazione col mondo esterno e non è da intendere sul versante dell'oggetto (non si vuole distruggere per distruggere) ma sul versante del sé (si vuole distruggere per affermare se stessi).

Tale trionfo sulla realtà percepita oggettivamente non può però mai avvenire completamente. In tale ambito si può collocare l'ammirazione per la distruzione e per il potere, i quali consentono un dominio totale sull'oggetto. Per Fromm la pulsione di distruzione ha la stessa valenza esistenziale della pulsione di vita, ancorché di segno opposto, perché è espressione di un desiderio di esistere senza sentirsi totalmente passivi («se distruggo, sono»). Afferma Winnicott:

Le fotografie dei grandi cacciatori che, come H. Hemingway, si fanno immortalare di fianco a un leone massacrato, ci danno un'idea degli sforzi estremi che un essere umano può compiere nel tentativo di trionfare sull'oggetto percepito oggettivamente<sup>40</sup>.

Molte attività umane contengono tale distruttività espressa in forma del tutto simbolica, e ciò avviene anche per l'arte, senza che ciò sia da intendere e rappresenti un'adorazione dell'aggressività. Il mondo esterno è sempre amato e odiato al contempo, poiché è sia fonte di bellezza e stupore, che limitazione della nostra onnipotenza e fonte di frustrazione<sup>41</sup>. Si è già fatto

<sup>40</sup> F. R. RODMAN, *Winnicott. Vita e opere, op. cit.*, p. 324. Circa l'intreccio fra distruzione, creatività e amore si vedano le novelle di Pirandello *Il chiodo e Soffio*.

<sup>41</sup> Meltzer – sottolineando l'importanza della bellezza per lo sviluppo psichico – intuisce che «il sentimento della bellezza contiene nel suo profondo la possibilità della sua stessa distruzione. In termini bioniani, l'oggetto presente sembra contenere l'ombra dell'oggetto-assente-come-persecutore» (D. MELTZER, M. HARRIS WILLIAMS, *Amore e timore della bellezza, op. cit.*, p. 23). Infatti Meltzer, rifacendosi al pensiero kleiniano, ritiene che il tema della bellezza sia da mettere in relazione con la scissione e con l'idealizzazione primaria. Per la Klein, com'è noto, il bambino vive una posizione schizo-paranoide in cui buono e cattivo (bello e distruttivo) sono separati. La Klein riconobbe l'importanza di realizzare una idealizzazione di sé e dell'oggetto (oggetto buono-bello) ai fini di uno sviluppo armonioso. «Nella sua visione – spiega Meltzer – attraverso questo meccanismo diviene possibile per una parte idealizzata del sé infantile allearsi con un oggetto idealizzato, in prima istanza il seno materno, come baluardo contro l'angoscia persecutoria e la confusione. In particolare la confusione tra buono e cattivo nel sé e negli oggetti viene eliminata in modo categorico, esagerato e rigido, è vero, ma che consente di fornire una base di lavoro per il compito di graduale reintegrazione degli aspetti scissi nel corso dello sviluppo; i valori della posizione schizo-paranoide sono gradualmente sostituiti da quelli della posizione depressiva, con l'abbandono dell'egocentrismo in favore di una sollecitudine per il benessere

cenno alla concezione della dimensione estetica di Bachtin secondo la quale l'arte si fonda proprio sull'impossibilità di ricondurre l'altro a sé. Il dialogo è basato sull'impossibilità di ricomprendere le creature nell'ambito di un unico «essere». La possibilità di concepire la bellezza scaturisce dalla mia capacità, in quanto sono un «Io» staccato dalle cose, di poter «trovare un mondo fuori di me» irriducibile alla mia soggettività:

Soltanto allora l'esistenza si rivelerà nei suoi bisogni, nella sua debolezza e nella sua fragilità, come un bambino solitario e indifeso, nella sua passività e nella sua santa ingenuità. Già essere significa aver bisogno; aver bisogno di essere convalidato dal di fuori, di essere confortato e salvaguardato dal di fuori; essere presente (dal di fuori) significa aprirsi in modo femminile, alla pura attività convalidante dell'*io*. [...] tutta la sua presenzialità chiede, vuole, esige l'extralocalità [l'alterità fra io e mondo] piena di tensione che io posso instaurare rispetto ad essa; e questa attività di extralocalizzazione deve attuarsi mediante una piena convalida dell'esistenza indipendentemente dal senso, a beneficio dell'esistenza soltanto, e grazie a questo atto la femminile passività e ingenuità dell'esistenza presente diventano bellezza<sup>42</sup>.

Contemporaneamente, l'artista tenta di distruggere simbolicamente la realtà esterna a sé avvertita come aliena. Michelangelo, accorgendosi della bellezza della sua scultura (Mosé), provò un moto d'odio perché esso rappresentava un'oggettivazione del suo sé che non era più una sua parte, né in relazione con lui («perché non parli?»).

Ma esiste anche una distruzione simbolica della «realtà interna» al soggetto, a cui è possibile ricondurre, ad esempio, il tipo di aggressività espressa nell'opera di Nietzsche:

Qual è la cosa più grande che possiate provare? L'ora del grande disprezzo. L'ora in cui la vostra felicità vi dà la nausea, e così la vostra ragione e la vostra virtù<sup>43</sup>.

Vale forse la pena di soffermarsi brevemente sul pensiero del filosofo a motivo della chiarezza con cui ha espresso un tale disprezzo verso un certo tipo di umanità – quella che non riesce a sopportare il peso della sua debo-

degli oggetti amati della realtà psichica ed esterna. Questo graduale spostamento nella scala dei valori ha un effetto radicale sulla considerazione in cui sono tenuti i vari attributi della natura umana. Così la bontà, la bellezza, la forza e la generosità sostituiscono nella nostra stima l'iniziale incanto per la grandezza, il potere, il successo e la sensualità» (*Ibid.*, p. 18). Al di là della derivazione kleiniana, l'enfasi di Meltzer sull'importanza per la psiche di aver sperimentato e di essere capace di difendere, pur tra difficoltà e idealizzazioni, un'esperienza di bontà e bellezza, indica che questi vissuti, assieme alla speranza, sono esperienze costitutive dello sviluppo: non si può evolvere in maniera sana se non si ha una buona idealizzazione di sé e dell'oggetto.

<sup>42</sup> M. BACHTIN, *op. cit.*, pp. 122-123.

<sup>43</sup> W. F. NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra* (1885), in W. F. NIETZSCHE F. W., *Werke in Drei Bänden*, K. Schlechta zweite Band, München, Hanser 1966, trad. it. *Così parlò Zarathustra*, Roma, Newton Compton, 1988, p. 6.

lezza – motivato dal desiderio di affermare con forza l'esistenza di un Io recondito e onnipotente, capace di condurre una lotta vincente contro le sue stesse identificazioni e la sua medesima identità. Questo rivolgere il proprio Io contro se stesso fino a volerne annullare ogni identificazione e consistenza è una reazione ad ogni tentativo di espropriazione che si teme venga avanzato nei confronti del proprio Sé più profondo, pensato come irraggiungibile e inaccessibile («Ognuno è per se stesso la cosa più lontana»<sup>44</sup>; «Tutto ciò che è profondo ama la maschera; le cose più profonde provano perfino odio per l'immagine e il simbolo»<sup>45</sup>). Vi è anche, forse, una debolezza e passività originaria dell'io che va difesa: per tale ragione, usando le parole di Winnicott, l'io teme di essere ferito e «sfruttato all'infinito», pertanto si riserva il «diritto di non comunicare»<sup>46</sup>. Fromm, nel suo studio sull'aggressività umana<sup>47</sup>, metteva in particolare rilievo il piacere che provano i sadici nell'infliggere dolore verso ciò che è debole. Nietzsche pensava che la ragione che induce il cristiano ad avviarsi lungo un percorso di autoconoscenza e di sublimazione dei tormenti interiori in direzione della bontà e dell'amore non avesse lo scopo di arrivare a conoscere le radici più profonde della soggettività, ma di ottenere una pacificazione della sofferenza; ma la mancanza di forza nell'affrontare le problematicità della vita e i suoi stessi tormenti interiori, per Nietzsche, fa sì che egli vada perdendo il bene più prezioso per l'uomo: l'autoappartenenza. Egli si sottomette ad un credo perché non è abbastanza forte per fronteggiare le difficoltà della vita («Il "credente" non si appartiene, egli può solo essere mezzo, egli deve essere *adoperato*, ha bisogno di qualcuno che lo usi»<sup>48</sup>). Per Nietzsche l'uomo «eroico», invece, deve desiderare sopra tutto di non tradire il suo Sé più profondo, un Sé che, come si è detto, risulta grandiosamente inaccessibile. Per lui, come e più che per il cristiano, vale l'equazione: verità = sofferenza. L'uomo eroico, si legge in *Schopenhauer come educatore*

sa bene, quanto un piccolo uomo, come la vita si possa prendere alla leggera, e quanto morbido sia il letto in cui potrebbe distendersi se si comportasse con se stesso e con i suoi simili con garbo e secondo le consuetudini: e tutti gli ordinamenti dell'uomo tendono proprio a questo, a far sì che la vita, in una continua distrazione di pen-

<sup>44</sup> W. F. NIETZSCHE, *Zur Genealogie der Moral* (1887), trad.it. *Genealogia della morale*, Roma, Newton Compton, 1977, p. 39

<sup>45</sup> W. F. NIETZSCHE, *Jenseits von Gut und Böse* (1885), trad. it. *Al di là del bene e del male. Preludio di una filosofia dell'avvenire*, Roma, Newton Compton, 1984, p. 72.

<sup>46</sup> F. R. RODMAN, *Winnicott. Vita e opere*, op. cit., p. 288.

<sup>47</sup> E. FROMM, *The anatomy of Human Destructiveness*, New York-Holt, Rinehart and Winston, 1973, trad. it. *Anatomia della distruttività umana*, Milano, Mondadori Oscar Saggi, 1975.

<sup>48</sup> W. F. NIETZSCHE, *Der Antichrist* (1895), trad. it. *L'Anticristo*, Roma, Newton Compton (Testi), 1984, p. 79.

sieri, non venga *avvertita*. Perché egli allora vuole con tanta forza il contrario, sentire cioè proprio la vita, vale a dire soffrire la vita? Perché egli si accorge che lo si vuole defraudare di se stesso, e che c'è una specie di accordo per strapparla alla sua caverna. Allora recalcitra, drizza le orecchie e decide: «voglio rimanere mio!». È una decisione terribile; e solo poco alla volta se ne accorge. Ora infatti deve tuffarsi nel profondo dell'esistenza con una serie di domande insolite sulle labbra: perché vivo? Quale lezione devo apprendere dalla vita? Come sono diventato così come sono, e perché soffro di questo esser-così? Si tormenta: e vede che nessuno si tormenta così, che le mani dei suoi simili sono appassionatamente tese ai fantastici avvenimenti che il teatro politico offre loro; oppure che vanno girando tronfi in cento maschere, come adolescenti, uomini, vecchi, padri, cittadini, preti, impiegati, commercianti – assiduamente preoccupati della loro comune commedia e niente affatto di se stessi! Alla domanda «a che scopo vivi?» tutti risponderanno senza esitare e con orgoglio: «per *diventare* un buon cittadino o un buono studioso o un buono statista», eppure essi *sono* qualcosa che non può diventare nulla di diverso.

Le radici della *cattiva volontà* del cristiano (ovvero il suo cercare non la verità, ma la sublimazione della sofferenza) e la psicologia dell'uomo nietzschiano si iscrivono all'interno delle medesime coordinate, com'egli stesso riconobbe:

...devo ripetere ancora una volta che sono un esperto in materia di *décadence*? L'ho compitata in ogni senso [...] Con l'ottica di malato guardare a concetti e valori *più sani*, o all'inverso, dalla pienezza e sicurezza della vita *ricca* far cadere lo sguardo sul lavoro segreto dell'istinto della *décadence* – questo è stato il mio più lungo esercizio, la mia vera esperienza, l'unica in cui, se mai, sia diventato maestro<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> W. F. NIETZSCHE, *Ecce homo. Wie man wird, was man ist* (1908), trad. it. *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, Milano, Adelphi, 1991 (Piccola Biblioteca), p. 19. È interessante leggere per esteso quanto Nietzsche scrive in *Ecce homo*: «Mio padre morì a trentasei anni: era dolce, amabile e morboso, come un essere fatto per passare oltre – un ricordo benevolo della mia vita, più che della mia vita. Nell'anno in cui era declinata la sua vita, declinò anche la mia: nel trentaseiesimo anno la mia vitalità scese al punto più basso – vivevo ancora, eppure non riuscivo a vedere tre passi avanti. Allora, si era nel 1879 – mi dimisi dalla cattedra di Basilea, passai l'estate a St. Moritz, sopravvivendo come un'ombra, e l'inverno seguente, il più povero di sole della mia vita, a Naumburg: ero *diventato* ombra. «Il viandante e la sua ombra» nacque in quel periodo, Non c'è dubbio, me ne intendevo di ombre, allora... L'inverno seguente, il mio primo inverno genovese, quell'addolcimento e quella spiritualizzazione, che sono quasi determinati da una estrema povertà del sangue e dalla debolezza muscolare, produssero la «Aurora». La perfetta limpidezza e la serenità, quasi l'esuberanza dello spirito, che si riflettono in quell'opera, vanno insieme per me non solo con la più grave debolezza fisiologica, ma addirittura con un eccesso di sofferenza. Durante le torture che mi diede il cervello ininterrottamente per tre giorni, accompagnate da un penoso vomito di muco – io disponevo di una eccezionale lucidità dialettica e riuscivo a pensare a sangue freddo e in ogni particolare cose per le quali in migliori condizioni non dimostro una sufficiente agilità da scalatore, una sufficiente raffinatezza e neppure una sufficiente *freddezza*. I miei lettori forse già sanno fino a che punto io consideri la dialettica un sintomo della *décadence*, per esempio nel caso più illustre: il caso di Socrate. – Non ho mai conosciuto disturbi dell'intelletto a causa di malattia, neppure quel mezzo stordimento che dà la febbre; tutto quello che ho imparato sulla natura di

La differenza fra le due modalità di approccio alla vita discende dalle diverse soluzioni di affrontare la debolezza e di confrontarsi con se stessi e con la realtà. Nietzsche si fa promotore della capacità di saper guardare sempre in faccia la realtà (interiore ed esteriore) e accettarla anche nei suoi aspetti più terribili (Zarathustra è capace di «concepire la realtà *come essa* è [...], non è estraniato, separato da essa, è *identico* a essa, contiene in sé tutto ciò che la realtà ha di terribile e problematico, e *ciò solo può fare la grandezza dell'uomo...*»<sup>50</sup>). A tale capacità di accettare e «dire sì» alla vita fa riferimento la prima delle «tre metamorfosi dello spirito» riportata in *Così parlò Zarathustra*, che corrisponde a quella che trasforma lo spirito in un cammello, che per amore della verità è capace di farsi carico delle asprezze e delle durezza della vita («di entrare nell'acqua sporca, se è l'acqua della verità, e non respingere da sé rane fredde e rospi caldi»). La seconda metamorfosi è quella che trasforma il cammello in un leone predatore, che sa contrapporsi con la sua volontà a chiunque voglia soggiogarlo. Il leone sa ribellarsi a qualsiasi costrizione esteriore di carattere etico per affermare la sua libertà. Ma il leone, con la sua forza di contrapposizione verso ogni «tu devi» che giunge dall'esterno, non riesce ancora a creare nuovi valori. La reattività e l'intolleranza non riescono ancora a trasformarsi in una sensazione di essere e di libertà. Il leone deve essere capace di divenire, ed è la terza metamorfosi, un fanciullo capace di «dimenticanza» e di voglia di «ricominciare», «un gioco, una ruota che gira su se stessa, un primo moto, un santo dire sì».

Nietzsche pare voler preservare la purezza intoccabile di un Sé interiore che deve restare alieno al mondo, sottraendolo a qualsiasi ipotesi che possa definirlo e inglobarlo; eppure egli, per restare alla sue metafore, pare essere un cammello che ha accettato un carico troppo ampio di sofferenza e che ora gioca a fare il leone e a distruggere tutto. Il fanciullo che, lontano, in una virtuosa «dimenticanza», è capace di libertà e affermazione della vita appare un colpo d'estro, una magia che non si avvera. Nietzsche non accetta nessuna mediazione, tutto è disprezzato, egli si sente un inattuale, le sue stesse parole sono solo maschere. Soprattutto, egli reagisce violentemente contro la sopravvalutazione della bontà e della debolezza professate, a suo parere,

questi fenomeni mi viene dai libri. Il mio sangue circola lentamente. Mai nessuno ha potuto accertare che avessi febbre. Un medico, che mi curò piuttosto a lungo come malato di nervi, finì per dirmi: «No! I suoi nervi stanno benissimo, sono io che sono nervoso». Degenerazioni locali sono del tutto inaccertabili, nessun mal di stomaco di origine organica, anche se soffro parecchio per una gravissima debolezza del sistema gastrico, conseguenza di un esaurimento generale. Anche il male agli occhi, che a tratti mi porta alla cecità, è una conseguenza, non una causa infatti, ogni incremento della forza vitale mi fa migliorare la vista. – Per me, guarire vuol dire una serie di molti, troppi anni, – vuole dire purtroppo anche le ricadute, il deperimento, la periodicità di una sorta di *décadence*» (Ibid., pp. 17-19).

<sup>50</sup> Ibid., p. 133.

dal cristianesimo. Ma se la bontà è «debolezza», l'odio e la distruzione sono «forza»: «condizione del dire sì è il negare e *il distruggere*»<sup>51</sup>. I «buoni» falliscono nella capacità di creare («i buoni, infatti, non sono capaci di creare»<sup>52</sup>; «gli uomini buoni non dicono mai la verità»<sup>53</sup>) perché non riescono a «dire sì», che invece può essere pronunciato dal fanciullo:

sì al gioco della creazione, fratelli, occorre un santo dire sì: lo spirito vuole la *propria* volontà, chi è perduto al mondo conquista il *proprio* mondo<sup>54</sup>.

Il «dire sì» pare rappresentare una lotta ai ferri corti contro quel sentimento di debolezza che caratterizza la natura umana, che pure è cercato quale fonte di ogni verità (l'uomo eroico «in tutte le cose vuole penetrare con lo sguardo fino a raggiungere questo fondo privo di speranza»<sup>55</sup>). Egli sembra scegliere la perdita di ogni consistenza identificatoria dell'identità («chi è perduto al mondo conquista il *proprio* mondo»), il disprezzo verso se stessi («l'uomo eroico disprezza il suo benessere o il suo malessere, le sue virtù e i suoi vizi e comunque il misurare le cose su se stesso [...] La sua forza è nel dimenticare se stesso»<sup>56</sup>) e verso ciò che è umano in generale («All'umanità uno deve essere superiore per forza, per *altezza* d'animo, – per disprezzo...»<sup>57</sup>).

La distruttività, insomma, pare usata da Nietzsche per forgiare il proprio mondo interiore e il suo rapporto con la realtà, ma anche come una «maschera», a fronte della passività di un Io debole e capace di essere ferito.

1.10. *Conclusioni*. Per l'uomo, il prototipo di ogni soddisfazione sta nella sua comunione con l'oggetto, che precede ad ogni differenziazione fra soggetto e oggetto. L'arte si potrebbe intendere come un tentativo di riconquistare tale prototipo di perfezione senza negare però la struttura della soggettività. La riconquista di una comunione con l'oggetto, cioè, scaturisce da quella caratteristica antropologica dell'uomo in base alla quale il suo comportamento non è predeterminato da schemi innati, ma è in buona parte «aperto» e da definire; essa non vuole essere la negazione di tale peculiarità dell'uomo, ma si basa proprio sulla «distanza»

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>53</sup> *Supra*.

<sup>54</sup> W. F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, *op. cit.*

<sup>55</sup> W. F. NIETZSCHE, *Unzeitgemässe Betrachtungen, Drittes Stück. Schopenhauer als Erzieher* (1874), in G. COLLI, M. MONTINARI, E. BAND(a cura di), *Nietzsche Werke, Kritische Gesamtausgabe Dritte Abteilung*, Walter De Gruyter & Co., Berlin 1972, trad. it. *Schopenhauer come educatore. Considerazioni inattuali, III*, Roma, Newton Compton, 1982, p. 63.

<sup>56</sup> *Supra*.

<sup>57</sup> W. F. NIETZSCHE, *L'Anticristo*, *op. cit.*, p. 23.

fra Io e mondo, pur volendone essere, paradossalmente, il superamento. La dialettica fra soggetto e oggetto non rappresenta pertanto, psicologicamente, una contrapposizione frontale «ad esclusione», ma una coesistenza di vicinanza e distanza, di «separazione e individuazione», un'evoluzione da un rapporto simbiotico con l'oggetto ad un rapporto maturo con esso. Nondimeno rimane la memoria di un luogo delle origini, di «un punto da cui si parte», in cui le contrapposizioni possano trovare conciliazione. Tale conciliazione appare però irraggiungibile perché precede la struttura dell'autocoscienza. Come direbbe Jacques Lacan con altri termini, l'ordine simbolico si fonda sulla rimozione dell'immaginario (la fusione madre-bambino). Da quel momento in poi, sempre per Lacan, l'unico itinerario possibile per l'uomo è quello della «soggettivazione» all'interno della cultura e della società. Null'altro garantisce l'armonia dell'uomo con l'Altro se non, heideggerianamente, il suo farsi progetto a se stesso (senza scadere nell'onnipotenza). Attraverso la realistica percezione del mondo, il soggetto utilizza la libertà che gli rimane per trovare se stesso in un costante rimando di interpretazioni. «Ma il soggetto non è mai senza il riconoscimento dell'altro, al quale pertanto sospende la sua esistenza in un gioco di domande e risposte dove, al contempo, si realizza e si smarrisce»<sup>58</sup>. L'esito di tale gioco di domande e risposte dipende dalle interpretazioni che ciascuno saprà dare del suo percorso esistenziale.

Ho anche voluto mettere in evidenza come l' «oggetto» non sia solo l'esito di uno sviluppo psicologico-ermeneutico; esso possiede una dimensione di exteriorità rispetto al sé, non solo in quanto costituisce un limite per l'individualità, ma perché è qualcosa di effettivamente reale, che può essere odiato per le limitazioni che ci impone, ma che, ancor prima, suscita meraviglia e stupore. Nonostante si possa tracciare un parallelismo fra evoluzione del senso estetico e sviluppo della personalità, esiste anche una reazione emotiva elementare al bello, quella che consente anche ad un bambino autistico di esclamare nei confronti della sua terapeuta: «sei una donna o sei un fiore?»<sup>59</sup>. Nonostante la bellezza venga espressa per lo più tramite un meditato e faticoso studio dell'artista e necessiti di una pari raffinatezza del gusto in chi la fruisce, esiste un momento artistico elementare che deriva dal saper vedere la bellezza intrinseca di un oggetto. «In un certo senso – scrive Meltzer – la psicoanalisi scopre che la creatività è impossibile per il sé»; egli riporta la domanda che Keats rivolgeva al suo amico Reynolds:

<sup>58</sup> S. VEGETTI FINZI, *Storia della Psicoanalisi. Autori opere teorie 1895-1985*, Milano, Mondadori, 1986, p. 382.

<sup>59</sup> D. MELTZER, M. HARRIS WILLIAMS, *Amore e timore della bellezza*, op. cit., p. 16.

Chi sono io, per essere un poeta che scorge la grandezza delle cose?<sup>60</sup>.

Se la bellezza sta non solo nel Sé, ma anche nelle cose stesse, solo attraverso il dialogo con la realtà si spezza l'autoreferenzialità dell'essere e si raggiunge una nuova comprensione di sé e del mondo. È questo, credo, il fondo di speranza che si respira nella poesia di Eliot che andremo ad esaminare tra breve, quando afferma che occorre raggiungere «un'altra intensità», «un'unione più completa», una «comunione più profonda», che possono essere attinte incamminandosi non solamente per un percorso interiore, ma anche confrontandosi con il mondo reale «attraverso il buio, il freddo, la vuota desolazione, / il grido dell'onda, il grido del vento, la distesa d'acqua / Della procellaria e del delfino». L'arte scopre, come direbbe Luigi Pareyson, non solo l'infinità del soggetto – che, lasciata a se stessa, rischierebbe di trasformarsi in uno sterile processo autoreferenziale – ma anche l'infinità dell'oggetto, svelando le relazioni fra i due poli. Essa lascia intravedere e sperare in una conciliazione fra spirito e materia. Per Pirandello, l'arte

pare che risolva, senza che noi ce ne accorgiamo, il problema insolubile dei rapporti dello spirito e del corpo. Lo spirito si fa corpo, il corpo si fa spirito [...] Lo spirito par che si dilati per riprodurre le cose e si moltiplichi e si divida con esse; il mondo perde l'estensione reale per concentrarsi nel pensiero<sup>61</sup>.

## 2. Dovrebbero essere esploratori

*La casa è il punto da cui si parte<sup>62</sup>.  
 Man mano che invecchiamo  
 Il mondo diventa più strano, la trama più complicata  
 Di morti e di vivi. Non il momento intenso  
 Isolato, senza prima né poi,  
 Ma tutta una vita che brucia in ogni momento  
 E non la vita di un uomo soltanto  
 Ma di vecchie pietre che non si possono decifrare  
 C'è un tempo per la sera a ciel sereno  
 Un tempo per la sera al paralume  
 (La sera che si passa coll'album delle fotografie).  
 L'amore si avvicina più a se stesso  
 Quando il luogo e l'ora non importano più.  
 I vecchi dovrebbero essere esploratori  
 Il luogo e l'ora non importano*

<sup>60</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

<sup>61</sup> L. PIRANDELLO, *Almanacco letterario Bompiani 1938*, Milano, p. 28.

<sup>62</sup> Il verso «Home is where one starts from» è stato utilizzato per titolare una raccolta postuma di scritti di Donald Winnicott. Per il riferimento bibliografico completo si veda *supra*, nota 21.

*Noi dobbiamo muovere senza fine  
Verso un'altra intensità  
Per un'unione più completa, comunione più profonda  
Attraverso il buio, il freddo, la vuota desolazione,  
il grido dell'onda, il grido del vento, la distesa d'acqua  
Della procellaria e del delfino. Nella mia fine è il mio principio*<sup>63</sup>.

Ritengo che il brano conclusivo della poesia *East Coker* di Thomas Eliot sopra riportato sia particolarmente attinente alle considerazioni sviluppate nella prima parte. Spero anche che dal suo esame risulti concretamente evidente il perché il ricorso alla psicologia possa giovare all'analisi di brani poetici.

Eliot parla dell'esistenza di un momento originario («il momento intenso, isolato, senza prima né poi») che viene paragonato ad una «casa» «da cui si parte». Prefigurando una sorta di ciclo della vita, Eliot narra prima della perdita di tale momento originario (crescendo «il mondo diventa più strano, la trama più complicata») e poi del suo ritrovamento («nella mia fine è il mio principio»). Viene descritto, pertanto, qualcosa che in origine è posseduto, che poi si perde ma che è possibile riconquistare. Eliot sembra alludere proprio al riavvicinamento ad una dimensione originaria smarrita. La crescita che l'individuo realizza durante il ciclo del suo sviluppo («man mano che invecchiamo»), viene immaginata inizialmente come una perdita di significato continua («freddo il senso e perduto il motivo dell'azione»<sup>64</sup>). Col crescere «il mondo diventa più strano», la «trama più complicata» e, peggio ancora, la vita sembra costituita da «vecchie pietre che non si possono decifrare». Tutto brucia in ogni istante, ma di un fuoco che distrugge le connessioni di senso e il significato stesso del procedere: i morti sono morti, i vivi sono vivi («di morti e di vivi») e nulla di più.

A questi primi versi, ne seguono altri che indicano ulteriori prospettive.

*C'è un tempo per la sera a ciel sereno  
Un tempo per la sera al paralume  
(La sera che si passa coll'album delle fotografie).*

La sera sembra significare quel momento in cui, essendo spente le luci del giorno, ognuno è ricondotto a se stesso. Ma, si osservi, non c'è solo «un tempo per la sera a ciel sereno», ovvero quello che si passa guardando fuori da sé, il cielo stellato e il mondo che ci circonda. C'è anche un tempo in cui ci si rinchiude in casa e, nell'intimità domestica, si guardano le fotografie («un tempo per la sera al paralume / [La sera che si passa

<sup>63</sup> T. S. ELIOT, *La sorella velata*, a cura di Lorenza Gattamorta, Milano, Rizzoli, 2000, pp. 225-226.

<sup>64</sup> T. S. ELIOT, *East Coker*, *op. cit.* p. 217.

coll'album delle fotografie]»). Vi è un momento in cui, cioè, risalendo il filo della memoria, si desidera rimettere insieme i frammenti della vita in un insieme coerente, in un album che li contenga tutti, cercando, con ciò, di ridare loro significato. Viene in mente, a tale proposito, la poesia di Eugenio Montale *La casa dei doganieri*<sup>65</sup>, anch'essa metafora della progressiva perdita di significato delle cose accadute in una casa da cui si parte (che Montale chiama «casa dei doganieri»). Ma il significato di quei sentimenti, così come viene descritto da Montale, è difficile da ritrovare; di essi ci rimane tutt'al più il bandolo di una matassa. Chissà se srotolando quella matassa potremo sperimentare nuovamente ciò che era avvenuto in quella «casa dei doganieri»? Se potremo risalire la china che ci ha condotto ad un presente insensato («il suono del tuo riso non é più lieto: / la bussola va impazzita all'avventura / e il calcolo dei dadi più non torna») verso un passato ormai lontano? É sufficiente tenere ben stretto il filo della matassa («ne tengo ancora un capo»)? La risposta del poeta sembra negativa: la casa «s'allontana» e si resta soli («ma tu resti sola / né qui respiri nell'oscurità»).

La «casa» di cui ci parla Montale non è un luogo rassicurante: è esposta ai venti, malferma, insicura («a strapiombo sulla scogliera»), un «luogo delle origini» che non è capace di confortare («v'entró lo sciame dei tuoi pensieri, e vi sostó irrequieto»); essa «attende», sì, ma «desolata». Così il legame con l'origine è flebile; la «casa s'allontana» e, nella confusione del vivere («la bussola va impazzita all'avventura»), anche la casa sembra travolta dalla confusione («s'allontana la casa e in cima al tetto la banderuola / affumicata gira senza pietà»). Il luogo da cui si parte è perduto definitivamente, ogni comunicazione è spezzata («Ne tengo un capo; ma tu resti sola»). È vano lanciare un ultimo appello e chiedersi: «il varco è qui?». Potrà rispondere solo un vano «ripullulare del frangente sulla balza che scoscende». E la casa? È dimenticata, abitata da non si sa chi («Tu non ricordi la casa di questa / mia sera. Ed io non so chi va e chi resta»).

<sup>65</sup> Eugenio Montale, *La casa dei doganieri*: «Tu non ricordi la casa dei doganieri / sul rialzo a strapiombo sulla scogliera: / desolata t'attende dalla sera / in cui v'entró lo sciame dei tuoi pensieri / e vi sostó irrequieto.

Libeccio sferza da anni le vecchie mura / e il suono del tuo riso non é più lieto: / la bussola va impazzita all'avventura / e il calcolo dei dadi più non torna. / Tu non ricordi; altro tempo frastorna / la tua memoria; un filo s'addipana.

Ne tengo ancora un capo; ma s'allontana / la casa e in cima al tetto la banderuola / affumicata gira senza pietà. / Ne tengo un capo; ma tu resti sola / né qui respiri nell'oscurità.

Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende / rara la luce della petroliera! / Il varco é qui? (Ripullula il frangente / ancora sulla balza che scoscende ...). / Tu non ricordi la casa di questa / mia sera. Ed io non so chi va e chi resta».

In *East Coker*, a differenza che nella poesia di Montale menzionata, c'è invece una capacità di riconquistare il «momento intenso isolato». Esiste, cioè, la sensazione che è possibile sperimentare una «comunione più profonda», anche se essa si colloca quasi al di fuori del tempo e dello spazio («L'amore si avvicina più a se stesso / Quando il luogo e l'ora non importano più»). C'è la capacità di sperare attingendo forza da un oggetto assolutamente rassicurante, che ne *La casa dei doganieri* è forse assente o troppo lontano. Per il poeta di *Ossi di seppia*, infatti, la ricerca della «maglia rotta»<sup>66</sup>, del «segreto ultimo», dell'«anello che non tiene» del «filo da disbrogliare che finalmente ci metta nel mezzo di una verità»<sup>67</sup> non conducono all'«eterno grembo»<sup>68</sup>. Diversamente, in *East Coker* troviamo la descrizione di una sospensione del tempo e dello spazio, la memoria di una comunione completa da cui ripartire e, contemporaneamente, il presagio di un luogo dell'anima dove, per dirla con Winnicott, importa non tanto il «fare», ma l'«essere». Solo la speranza che proviene dall'aver compreso che esiste un posto dove «il luogo e l'ora non importano» consente di incamminarsi lungo il «viaggio ermeneutico» della propria vita. Ciò che è importante non è la certezza di riuscire a raggiungere un obiettivo, ma la bontà dell'esperienza compiuta prima di partire che, nell'ottica del ciclo di vita, diventa anche la bontà di qualcosa che ci attende. *East Coker*, dopo la disperazione di *Terra desolata*, indica che è possibile anche ricostruire, che si può giungere alla meta anche fra terre desolate; che, se c'è speranza, il viaggio esistenziale può essere compiuto anche se si dispone solo di quelle parole che Eliot definisce «logori strumenti che peggiorano sempre»<sup>69</sup>, se «le circostanze non sembrano favorevoli»<sup>70</sup> e se gli stessi sentimenti sono «imprecisi». Si tenta non per la promessa di una ricompensa, ma perché lo spendersi in un percorso che doni significazione all'esistenza è doveroso («per noi non c'è che tentare. Il resto non importa»<sup>71</sup>). In *East Coker* non c'è infatti un semplice vagheggiamento di un giardino dell'Eden. V'è un concreto impegnarsi nel comprendere la vita, non solo per reimmergersi in una dimensione di pacificazione. I «vecchi» non dovrebbero dimenticare di essere «esploratori». Perché Eliot si riferisce proprio ai vecchi? Perché i vecchi hanno più esperienza delle cose, più conoscenza e capacità di discernimento. Dovrebbero aver raggiunto un equilibrio e consolidato un rapporto stabile con la realtà. Ma se esiste una dimensione in cui il luogo e l'ora non importano, allora chiunque è chiamato a rivedere le proprie inter-

<sup>66</sup> E. MONTALE, *In limine*, in *Ossi di seppia*.

<sup>67</sup> E. MONTALE, *I limoni*, in *Ossi di seppia*.

<sup>68</sup> E. MONTALE, *In limine*, in *Ossi di seppia*.

<sup>69</sup> T. S. ELIOT, *East Coker*, *op. cit.*, p. 225.

<sup>70</sup> *Supra*.

<sup>71</sup> *Supra*.

pretazioni dell'esistenza, non solo i giovani, che ancora stanno definendo se stessi nel confronto quotidiano con la realtà. Sono in particolare i vecchi, proprio perché si presuppone che abbiano costruito un'identità coerente e complessa, che debbono a maggior ragione impegnarsi nel raggiungere un'unione più profonda.

*Noi dobbiamo muovere senza fine  
Verso un'altra intensità  
Per un'unione più completa, comunione più profonda*

Si noti che tale «muovere senza fine» ha solo in parte le dimensioni di una forza che richiama la persona alla comunione pacificante sperimentata con l'oggetto primario, ma include anche uno sforzo a sperimentare tutte le dimensioni dell'esistenza, sia affettiva («Attraverso il buio, il freddo, la vuota desolazione») sia appartenente al mondo esterno e della natura («il grido dell'onda, il grido del vento, la distesa d'acqua / Della procellaria e del delfino»). Se è vero che occorre avere la benefica sensazione di essere assicurati da un oggetto che ci dà conforto e sicurezza, è anche vero che non è sufficiente la riconquista di un principio originario, perché la vita esige un difficile confronto con la realtà e una perdita continua di significato. Il principio non è solo all'origine, dato una volta per tutte. Anzi, un principio di tal genere sarebbe espressione soltanto di una mortifera staticità: «nel mio principio è la mia fine», si dice infatti all'inizio di *East Coker*. La bellezza sta all'origine, durante e alla fine del percorso. Il principio a cui pensa Eliot è costituito da una dimensione che evolve, capace di svilupparsi coraggiosamente e di confrontarsi con il freddo, con la desolazione e con il grido del vento; infatti, «la trama ogni momento è nuova, / E ogni momento è nuovo e sconcertante»<sup>72</sup>. Sottratto dall'astrazione di una dimensione immobile, la cui comprensione sembra poco utile perché assomiglierebbe «solo [al]la conoscenza di segreti morti»<sup>73</sup>, conta la capacità di concepire un'oggettività irriducibile alla soggettività, che entra nella sostanza stessa di ciò che siamo («in sostanza siamo fatti proprio di carne e di sangue»<sup>74</sup>). Bion, per illustrare la commistione fra fisico e psichico e la capacità del corpo di pensare, ricordò un verso di John Donne: «il sangue parlò nella sua guancia»<sup>75</sup>. Anche Eliot descrive in maniera vivida tale dimensione unitaria del «corpo-mente»:

<sup>72</sup> T. S. ELIOT, *East Coker*, *op. cit.*, p. 215.

<sup>73</sup> *Supra*.

<sup>74</sup> T. S. ELIOT, *East Coker*, *op. cit.*, p. 223.

<sup>75</sup> W. BION, *Two papers: The Grid/Cesura*, London, H. Karnac, 1974, trad. It. *Caesura*, in *Il cambiamento catastrofico. La Griglia. Caesura. Seminari brasiliani. Intervista*, Torino, Loescher, 1981, p. 149.

Il chirurgo ferito maneggia l'acciaio  
 Che indaga la parte malata;  
 Sotto le mani insanguinate sentiamo  
 L'arte pungente e pietosa di chi guarisce  
 E scioglie l'enigma del diagramma della febbre<sup>76</sup>.

Tale profondità irriducibile del rapporto soggetto-oggetto impedisce che il percorso delineato da Eliot possa essere inteso come un ritorno dialettico di sapore hegeliano. Non è la conoscenza che ci salva (anzi: «La sola saggezza che possiamo sperare di ottenere / È la saggezza dell'umiltà: l'umiltà è sconfinata»<sup>77</sup>), né vi è possibilità di accumulare delle verità che ci diano una qualche certezza di avere o essere qualcosa («E ciò che avete è ciò che non avete / E dove siete è la dove non siete»<sup>78</sup>); ciò che conta è lo sprofondarsi nel mistero del rapporto fra corpo e mente:

Nostra sola bevanda il sangue che stilla  
 Nostro solo cibo la carne sanguinosa<sup>79</sup>.

«L'infermiera morente» ci ricorda costantemente «la maledizione nostra e d'Adamo / E che per guarire la nostra malattia deve peggiorare»<sup>80</sup>. Ma è altrettanto vero che una carne che non si ricordi dello spirito diventa soltanto una «pietra che non si può decifrare». È importante pertanto anche la capacità di esplorare le profondità di ciò che è umano, il cercare «un'altra intensità», «un'unione più completa», «una comunione più profonda». Ma poiché il circolo della conoscenza non si può chiudere, perché esige un invalicabile passaggio per l'oggettività del reale, non v'è possibilità di aggrapparsi a qualcosa o a qualcuno e si sperimenta l'incapacità di «appartenere a un altro, o ad altri, o a Dio»<sup>81</sup>; l'unico approdo possibile sembra essere quel «fondo privo di speranza» di cui parlava Nietzsche<sup>82</sup> in cui l'umiltà – la «capacità di dimenticare se stessi»<sup>83</sup> – è tutt'uno con l'infelicità:

Gli antichi pensatori cercarono con tutte le forze la felicità e la verità – ma mai l'uomo troverà ciò che è costretto a cercare, così suona il malvagio principio della natura. Ma per chi cerca in tutte le cose la non verità e volontariamente si fa compagno dell'infelicità, si prepara forse un altro miracolo della delusione: qualcosa di indicibile, di

<sup>76</sup> T. S. ELIOT, *East Coker*, *op. cit.*, p. 221.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 217. Si noti la similitudine con Meister Eckart.

<sup>82</sup> W. F. NIETZSCHE, *Schopenhauer come educatore*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>83</sup> *Supra*.

cui felicità e verità non sono che idolatriche imitazioni, gli si avvicina, la terra perde al sua gravità, gli eventi e le forze della terra diventano elementi di un sogno come nelle sere di estate, intorno a lui tutto si trasfigura. Per chi sta a osservare è come se proprio allora cominciasse a svegliarsi, come se ancora le nubi di un sogno che si dilegua giocassero intorno a lui. Ma anche queste saranno dissipate: e allora sarà giorno<sup>84</sup>.

La «fine» è allora capace di trasformarsi in un nuovo principio («nella mia fine è il mio principio»).

<sup>84</sup> *Supra*.