Rivista di Psicologia dell'Arte

Anno I, n. 1 - dicembre 1979

Rivista di Psicologia dell'Arte

JARTRAKOR - ROMA
1979

Rivista di Psicologia dell'Arte
Periodico semestrale
Anno I, n. 1, dicembre 1979

Comitato di redazione
Anna Homberg
Sergio Lombardo
Domenico Nardone
Cesare M. Pietroiusti

Direttore responsabile
Sergio Lombardo

Editore
Jartrakor, Roma

Direzione, redazione, amministrazione
20 via dei Pianellari, 00186 Roma - tel. (06) 6567824

Stampa
Edigrafica Aldina - via della Massimilla, 50 - Roma

Registrazione del Tribunale di Roma n. 17837 del 20-10-1979
Un numero L. 4.000, estero L. 6.000, abbonamento annuo (due numeri) L. 7.000 da versare sul ccp 78295003 intestato a Ass. Jartrakor, Roma

© Rivista di Psicologia dell'Arte
Nessuna parte di questa rivista può essere riprodotta senza il consenso scritto dell'editore. I manoscritti non richiesti anche se non pubblicati non si restituiscono. Per informazioni, corrispondenza, lavori proposti per la stampa, libri per recensioni, indirizzare a Rivista di Psicologia dell'Arte via dei Pianellari 20 - 00186 Roma.

Questo primo numero è interamente dedicato ad alcune conversazioni svolte nella stagione 1978/79 per il Laboratorio di Psicologia dell'Arte del Centro di Studi Jartrakor, Roma.

Il presente è un atto creativo, una scelta che divide il passato dal futuro.
L'arte è una manifestazione del presente, essa si distingue per le sue incostanti, poiché le costanti sono sempre manifestazioni del passato. Dell'atto creativo non si può più fare a meno una volta che esso, accadendo, abbia prodotto una modificazione del mondo, una divisione fra passato e futuro, un salto imprevisto nel Presente che d'ora in poi non potrà più essere fatto.
L'atto creativo fonda un mondo diverso, un mondo formato da una successione di atti irripetibili, che obbligano ad una ripetizione continua chiunque voglia invocarne su di sé il ricordo, atti che debbono necessariamente essere memorizzati in quanto la loro rimozione non è più possibile, non essendo possibile alcun ulteriore evento creativo che non passi attraverso quella memoria, attraverso quel fondamento.
Ora, quando l'evento creativo non è riconosciuto, come quasi sempre accade a causa dei fenomeni di rigetto che agiscono da volano delle dinamiche culturali, si possono avere due tipi di rifiuto: quello nostalgico e quello accademico.
Caratteristica del nostalgico è la sua incapacità di vivere il presente, egli si trova sempre altrove, in un mondo già accaduto, che può solo essere evocato, perciò se visto dal presente il nostalgico non è che un fantasma, non è che l'evocazione di ciò che è già accaduto altrove.
L'accademico è colui che occupa spazi definiti attraverso gli atti creativi di altri, è colui che risponde alle aspettative traendo tutte le possibili deduzioni consentite da premesse riconosciute, egli non cambia nulla, pur agendo nel presente i suoi atti non sono presenti.

Sergio Lombardo

APPUNTI SULLA TEORIA DELLA COMPLESSITÀ E SUL CONCETTO DI ISOTROPIA

Riconoscere gli oggetti estetici e saperli distinguere da quelli non estetici risponde a un qualche criterio strettamente correlato al modo di vedere il mondo, nel senso che, a seconda del modo in cui si spiega la realtà, ne discende necessariamente un'opinione sul bello che non contraddice a quella spiegazione. È anche possibile che l'opinione sul bello anticipi l'interpretazione del mondo e ne costituisca il fondamento, come è il caso di alcune concezioni romantiche tendenzialmente irrazionalistiche.
Non sono interessato ad una questione di priorità fra le due variabili poiché le considero a loro volta dipendenti da altre variabili, e queste da altre ancora, in una rete indefinita di interdipendenze ugualmente aleatorie in tutte le direzioni possibili[1]. Vorrei invece tracciare degli appunti sui limiti di discutibilità logica di quello che potrebbe essere definito un comportamento estetico all'interno di un atteggiamento economico, e inversamente di quello che potrebbe essere definito un comportamento economico all'interno di un atteggiamento estetico.
Pur considerando i contenuti profondi della psiche intrinsecamente attivi nel comportamento e inscindibili da questo, nel senso che qualsiasi atto umano esprime in modo più o meno diretto una visione del mondo; sia per quanto riguarda il problema dell'*identificazione* dell'oggetto (o *con* l'oggetto) estetico, sia per quanto riguarda il problema della sua *produzione*, non affronterò mai l'argomento in termini di contenuti, essendo mia intenzione individuare in astratto due casi limite estremi: il comportamento economico-esecutivo e il comportamento lirico-creativo.
Prenderò in considerazione due modelli di atteggiamento psicologico che manifestano un contenuto estetico nel modo più diretto possibile o nel modo più indiretto, riconducendoli all'interno della psicologia del comportamento in quanto espressione, rispettivamente, di un progettare e di un eseguire, di un cercare e di un dedurre, giungendo alla conclusione di escludere sia la possibilità di un comportamento puramente economico sia puramente creativo. Durante la conversazione avrò l'opportunità di definire alcune caratteristiche fondamentali del comportamento creativo, specialmente l'involontarietà, che accompagna le manifestazioni di impulsi vitali inconsci sotto forma di "errori" durante il comportamento esecutivo.
Sosterrò infine l'intenzionalità razionale del comportamento esecutivo in quanto dedotto dalla scelta consapevole di un fine determinato da raggiun-

gere nella realizzazione di un progetto o nell'esecuzione di un programma. Da questo discenderà l'inammissibilità di scegliere come fine da raggiungere il puro comportamento creativo, ciò annullerebbe la possibilità logica di qualsiasi comportamento di fronte alla perfetta isotropia del caos e non sarebbe più possibile alcuna distinzione fra esecuzione e creazione, fra mezzo e scopo, fra modello e progetto[2].
Questa discussione si svolgerà sulla base di un percorso alla ricerca di una pura economia e del percorso inverso alla ricerca di una pura estetica.
Dimostrata l'indefinibilità della ricerca al di fuori di un sistema di riferimento come la formulazione di uno scopo, si osserva che qualsiasi comportamento può essere visto rispetto al suo scopo sia in senso economico, se ci si riferisce alla brevità del percorso per raggiungerlo, sia in senso estetico, se ci si riferisce alla interpretazione degli errori commessi durante il percorso in quanto espressione *involontaria* di scopi non ancora formulati ma già largamente condivisi.

1 - Alla ricerca di una economia senza estetica

La maniera più semplice di eseguire un compito, del quale siano determinati tutti i fattori capaci di influenzarne lo svolgimento, è completamente prevedibile, non esprime nulla, non ha ridondanza, non ha dispersione d'energia, non è soggetta al principio dell'entropia.
Qualora un compito fosse perfettamente definito, non dovrebbe contenere alcun elemento di indeterminatezza e nulla potrebbe essere trascurato o considerato irrilevante nel caso che durante l'esecuzione si ponesse, senza ottenere risposta logica, la domanda: «perché questo piuttosto che un altro?»
Un compito definito richiede che sia determinata la sua soluzione, e questa deve essere unica, se il compito deve essere eseguito nella maniera più semplice.
Se infatti la definizione di un compito comprendesse più soluzioni, fra queste dovrebbe essere preferita quella più semplice. È necessario perciò un *criterio di semplicità.*
Per ora io propongo questo: *l'esecuzione più semplice di un compito è quella e solo quella che segue la via più breve*[3] *per arrivare alla mèta*[4].
Tale esecuzione è anche la più economica nel senso che non percorre mai una strada se quella strada non è logicamente la più vantaggiosa, le motivazioni di gusto essendo escluse dall'economia.
L'economia infatti si fonda soltanto dopo la *definizione di uno scopo*[5], dopo la definizione della mèta rispetto alla quale misura l'esperienza.
Un esempio di ciò è una gara atletica, e un esempio di comportamento economico che si avvicina maggiormente all'esecuzione più semplice è quello del vincitore.
Una volta che la mèta, nella sua formulazione oggettiva, abbia fondato un criterio di realtà, appunto, oggettiva, non viene lasciato più scampo all'inde-

terminato, non viene lasciato più spazio alla formulazione di scopi concorrenti, perché da quel momento tutto fa parte dell'esecuzione, e l'esecuzione deve essere la più economica. La formulazione di scopi concorrenti non può che essere un errore.
In questo senso la realtà oggettiva non è altro che una formulazione dell'universo[6], una formulazione convenzionale che definisce scopi convenzionali, oggettivamente riconosciuti e condivisi, intorno ai quali deve essere ordinata l'esperienza.
Al di là di questi vi sono gli *scopi non formulati*, fonte di errori, che non possono essere oggetto di economia, ma possono essere più o meno largamente condivisi. È a questi scopi non formulati, antieconomici, che può essere applicato il giudizio estetico[7]. Di questa categoria fanno parte alcuni giudizi di preferenza che, senza formulare uno scopo superiore tendono a dare un ordine agli scopi formulati, un ordine che rimane senza giustificazione logica, che non discende da nessuna verità riconosciuta.
Nello studio dei sistemi logici, quello che ho chiamato «la maniera più semplice di eseguire un compito» è un problema che viene indicato con il nome di «teoria della complessità» e nasce dall'intenzione di rendere economici al massimo i sistemi complessi che si trovano negli elaboratori o nelle centrali telefoniche.
L'interesse della teoria della complessità non risiede soltanto nella sua applicazione all'ingegneria elettronica, ma anche, secondo me, nelle conseguenze teoriche che si possono ricavare dalla sua applicazione all'estetica, o allo studio del concetto di creazione artistica, cioè alla psicologia dell'arte.
«Scopo della teoria della complessità — come afferma Nicholas Pippenger — è determinare il numero minimo di componenti necessario a un sistema. E ciò in due sensi: sia trovando un nuovo progetto che richiede meno componenti, sia mostrando che un certo numero di componenti è comunque necessario, quale che sia il progetto scelto».[8]
Si vede subito come la formulazione matematica del problema, per essere rigorosa debba rinunciare ad alcune caratteristiche della realtà come i margini d'errore e le ridondanze, che sono invece parte costitutiva dell'esperienza dei sistemi viventi e dell'ambiente mondano. L'uomo, a differenza del computer, commette errori.
Ma torniamo per ora ai sistemi logici e, partendo dal sistema più semplice: l'interuttore, cerchiamo di seguire le trasformazioni che avvengono in conseguenza di successivi incrementi di complessità.
Come si diceva all'inizio, l'esecuzione più semplice di un compito, in un sistema definito, è enigmatica, non esprime nulla, essendo espressiva soltanto entro i limiti della sua funzione. Esteticamente è una tautologia, esprime ciò che è già espresso, già formulato.
Nel caso dell'interruttore, che per definizione è semplicemente la risposta alla domanda: *aperto o chiuso?*, il contenuto espressivo è di *un bit* d'informazione logica e il suo compito, da eseguire nel modo piú semplice, è quello di

dare questa informazione. Soltanto in via teorica però possiamo immaginare un interruttore che non esprima altra informazione eccetto quella di essere aperto o chiuso. La sua realizzazione pratica infatti ci dice molte più cose. Esistono innumerevoli tipi di interruttore, dei quali si potrebbe fare una storia e sui quali si potrebbero fondare delle considerazioni estetiche qualora venissero collezionati. La risposta alla domanda: «quale fra tutti gli interruttori esistenti, esistiti o che esisteranno esegue il compito di rispondere alla domanda *aperto o chiuso?* in maniera più semplice?» è già una risposta d'ordine estetico[9].
Di un interruttore realizzato possiamo prestare attenzione alla forma, al materiale, al peso, alla grandezza, alla temperatura, alla conducibilità elettrica e a mille altri fattori, che ne rivelano l'uso specifico all'interno di una cultura storica.
Se vogliamo insistere nella ricerca di un interruttore così semplice da risultare sempre più determinato, dobbiamo rivolgere l'attenzione ad un interruttore estremamente specializzato, ma in questa direzione il problema si complica.
Tanto più l'interruttore è specializzato, quindi soggetto a restrizioni specifiche, tanto più la sua forma è necessaria e determinata, cioè definita, ma nello stesso tempo l'oggetto diventa più complicato nel senso che dice di sé molte più cose, è soggetto ad interpretazioni storico-culturali più rivelatorie.
Per fare un esempio prendiamo una porta, che è anche un tipo di interruttore[10].
La porta di una capanna o di una stalla può assumere gli aspetti più disparati, gli errori o le ridondanze che consente sono espressivi, indicano un certo grado di arbitrio, di fantasia, di gusto lirico; per eliminare questi margini di indeterminatezza consideriamo un tipo di porta più specializzata, per esempio quella di una cassaforte o il portello di un deposito di scorie radioattive. Non potrei dire che questo secondo tipo di porta è meno espressivo, meno rivelatorio di una determinata cultura, se osservato dal punto di vista di una cultura che non conosce né stalle né depositi di scorie radioattive.
Tuttavia, ai fini del nostro discorso, concediamo ancora alla logica astratta: ammettiamo di poter immaginare una cultura a scopi fissi, ben definiti.
Se lo scopo unico dell'umanità fosse quello di costruire interruttori, tale scopo non potrebbe mai essere definitivamente realizzato: sarebbe sempre possibile un successivo miglioramento. La scienza, qualora ad essa fosse negato un valore creativo, qualora ad essa fosse negato interferire sui valori estetici e filosofici, dovrebbe occuparsi di questo genere di miglioramenti.
Tuttavia, anche in tal caso, non potrebbe evitare la casualità irrazionale del percorso seguito e non sarebbe ancora eliminato il problema della creatività. Alla domanda iniziale «perché questo (percorso di successivi perfezionamenti) piuttosto che un altro?» non si potrebbe rispondere in modo logico.
Essendo ormai entrati in un mondo idealistico a furia di sfuggire l'arte nella sua praticità lirico-creativa, con un ulteriore sforzo possiamo immaginare

un mondo statico, del quale siano conosciute tutte le componenti, all'interno di una cultura a scopi fissi, senza evoluzioni né cambiamenti ambientali, in cui possa esistere un interruttore così economico da essere matematicamente determinato[11].
Aggiungendo ora altri sistemi semplici così individuati, cioè interruttori economici, possiamo costruire un sistema sempre più complesso, per esempio un calcolatore che moltiplica numeri binari (gli operatori «and» e «or» sono logicamente considerati coppie d'interruttori disposti in parallelo o in serie), oppure la rete di commutazione di una centrale telefonica.
Abbiamo qui un problema: la cosidetta *diseconomia di scala.*
Dopo aver fatto tutto lo sforzo mentale di immaginare un interruttore logico, senza fantasia, senza ridondanza, senza espressione, dunque senza estetica, ora ci troviamo di fronte alla difficoltà di risolvere una diseconomia che è un prodotto della stessa logica. Per diseconomia di scala s'intende la sproporzione crescente fra il numero delle chiamate possibili e il numero degli interruttori necessari a smistarle in una rete di commutazione telefonica, e più in generale, la funzione crescente del numero dei componenti *semplici* necessari a costruire un sistema complesso. La teoria della complessità ci insegna che la diseconomia di scala è una proprietà intrinseca dei sistemi complessi e per quanto si escogitino metodi capaci di ridurla, non c'è sistema di progettazione che consenta di evitarla del tutto. Bisogna perciò ammettere che, in questo stadio della ricerca, la progettazione tecnologica attraversa una fase che chiamerei espressiva, piena di errori e ridondanze. Questi errori sono spie: essi esprimeranno all'osservatore del futuro la nostra attuale cultura, onde il progetto logico di una centrale telefonica potrebbe essere nel futuro apprezzato come arte. Ma vana retorica sarebbe il tentativo di costruire delle centrali telefoniche con scopi artistici. L'errore è tale soltanto se è involontario, inconsapevole, a patto che chi lo commette creda profondamente di non commetterlo. Paradossalmente *chi si comporta creativamente crede di agire secondo la massima economia consentita dalle circostanze* in uno stato di coscienza perfettamente lucido, tutt'altro che in preda a raptus lirico-creativo[12].
Visto da un punto di vista situato in un altro tempo, in un'altra cultura, ciò che qui e ora ci sembra diretto, lì e allora ci sembrerà contorto, quello che prima sembrava l'esecuzione più semplice di un compito, compatibilmente con le circostanze oggettive, poi sembrerà la creazione più lirica[13].
Il valore estetico dell'errore, non si esprime soltanto all'interno di un sistema omogeneo di idee sul mondo, ma anche all'esterno di esso in senso metastorico. L'oggetto ex-economico ora estetico può essere interpretato come una rivelazione di altre possibilità dell'essere accadute altrove, mentre l'attuale via più breve, nella sua condivisa evidenza, potrebbe apparire il frutto di un comportamento meramente esecutivo.
Vorrei tornare brevemente all'interno di un sistema omogeneo di idee sul mondo, dove il problema della complessità definisce uno scontro apparente-

mente irresolubile fra un comportamento esecutivo e un comportamento creativo. Perché il secondo attira maggiormente l'attenzione e scatena aspettative estetiche laddove il primo riesce noioso?
Perché invece la rivelazione metastorica di una situazione storica dell'essere è affidata alla logica del percorso più breve, che è però anche quella del comportamento esecutivo?
È innegabile che la via più economica è quella collettivamente più condivisa perciò meno originale, ma è ugualmente innegabile che proprio perché è la più condivisa rappresenta l'unica espressione della situazione collettiva.
Farò soltanto un'osservazione in proposito: l'evento originale acquista un'aura sacrale in virtù di proiezioni e identificazioni non meno potenti di quelle che costruiscono la sacralità di operazioni esecutive collettivamente riconosciute e condivise. Queste ultime rivelano un fondo comune condiviso, ma ciò non esclude che il comportamento originale possa anch'esso essere condiviso, sebbene tale identificazione sia condivisa a livello inconscio o preconscio, o comunque inconsapevole.
Torniamo ai processi di ricerca sperimentale dell'esecuzione più economica all'interno di una formulazione condivisa di scopo, cioè alla teoria della complessità. Un tale processo alla ricerca di una soluzione ancora ignota, pur potendo sembrare dal punto di vista di chi lo compie perfettamente logico nella successione dei tentativi, se viene osservato dal punto vista di chi ne conosce già la soluzione[14] appare alquanto esilarante ed istruttivo, poiché lo sperimentatore comunica inconsapevolmente attraverso gli errori molto di più di quello che vorrebbe. Un percorso sperimentale d'apprendimento per tentativi con approssimazioni successive, dal punto di vista di un osservatore esterno e neutrale che non conosce lo scopo dell'esperimento, appare come una curva stocastica imprevedibile. *Tale percorso labirintico sta alla via più breve come l'ubriaco sta al sobrio, come il delirante sta al normale, come l'artista sta all'ingegnere,* ma il paradosso della diseconomia di scala è che a comportarsi da ubriaco, da delirante, da artista è proprio l'ingegnere elettronico.
La situazione è imbarazzante e l'ingegnere, che non vuole la responsabilità del creatore lirico, cerca di superarla con successivi progetti, sottolineandone la successiva sempre maggiore economicità e minimizzando il fatto che ciascun progetto potrebbe essere eseguito in mille altri modi nessuno dei quali è il migliore. Ma egli, abituato a dimostrare tutto ciò che fa, non si sente tranquillo, il suo imbarazzo lo getta in uno stato emotivo particolare, opposto all'atteggiamento distaccato dell'esecutore scientifico. Di fronte ad un problema paradossale o irresolubile (almeno relativamente) la visione del mondo cambia ed egli entra in una situazione d'emergenza, che involontariamente si esprime in un corrispondente comportamento d'emergenza.
Caratteristica di questa situazione è che colui che la attraversa non può misurarla, non può distaccarsene, non può evitare di esserne coinvolto e la sua

struttura razionale si disintegra[15]. Ciò che formava l'identità del suo io conferendogli il potere di interpretare il mondo secondo un'analisi convenzionale, gli sfugge: egli non può dare una risposta dedotta da altre formulazioni condivise, ma deve scegliere, ovvero deve *disperdersi nell'espressione* e cioè deve adottare, suo malgrado, un comportamento creativo. Al contrario delle situazioni ordinarie, le situazioni d'emergenza sono uniche e questa unicità conferisce loro una sacralità[16].
L'evento unico, non essendo misurabile per mancanza di strutture di riferimento pertinenti, non può che essere sacro e rivelare una realtà metafisica ontologicamente diversa da ciò che è ripetibile, misurabile, economico.
Mentre in situazioni ordinarie non è richiesto un sovrappiù di energia e può essere messo in atto quel distacco dello spirito che Hegel chiamava «geniale ironia» e che gli scienziati chiamano «obiettività scientifica», nelle situazioni d'emergenza è richiesta la massima partecipazione attentiva e la cooperazione di tutta la personalità: questo comportamento essenzialmente illogico può essere vissuto solo dall'interno, poiché dall'esterno non è altro che un comportamento patologico, una successione di errori, un'attività antieconomica fra tante altre.
Il processo della logica economica, sebbene non riesca ad evitare continui momenti estetici, una volta raggiunta la forma che si approssima maggiormente alla soluzione, rinnega i tentativi precedenti e ne dimentica il percorso esibendo solo l'ultimo progetto. Per esempio, negli anni cinquanta C. Clos, dei Bell Laboratories, aveva progettato una rete di commutazione per centrali telefoniche basata su un sistema di sottoreti rettangolari disposte su tre livelli che facevano risparmiare interruttori rispetto alle vecchie reti di commutazione ad incroci. In seguito Cantor ne diminuì ulteriormente il numero, ma Bassalygo-Pinsker dell'Istituto per i Problemi della Trasmissione dell'Informazione di Mosca hanno dimostrato l'esistenza in via teorica di un progetto ancora più economico, senza però esibirlo e che in pratica non è stato ancora individuato.
Per lo scienziato è interessante solo il progetto più adatto, gli altri vengono eliminati perché risultano *ormai* «sbagliati».
Questa logica potrei chiamarla *atletica* perché somiglia a quella di una gara sportiva in cui c'è un record all'interno di un sistema di regole prestabilite: l'atleta non può metterle in dubbio, egli può solo *scorciare i tempi d'esecuzione* producendo un ordine rigidamente gerarchico, l'ordine d'arrivo.
Poiché, come l'atleta, anche lo scienziato si prefigge di percorrere la via più breve (più economica) è costretto a rimuovere una parte della realtà per lui inaccettabile, della quale si sentirebbe colpevole; deve rimuovere la sua situazione d'emergenza, il suo raptus lirico, per presentare alla fine un prodotto logico, semplificato degli errori, reso *inespressivamente strumentale ad una definizione convenzionale di utilità.* Soltanto uno spostamento del punto d'osservazione, in un'altra cultura, rendendone sbagliato lo scopo (la formulazione di utilità), potrebbe renderlo artistico[17].

2 - *Alla ricerca di un'estetica senza economia*

D'altro canto il numero dei tentativi falliti è tanto grande che, se non venissero rimossi, provocherebbe un inquinamento espandendosi in tutte le direzioni.
Espansione anarchica all'interno della quale ogni percorso, per quanto arzigogolato, è sempre ugualmente breve, o lungo, quanto qualsiasi altro.
Il fisico russo Kitaigorodskij[18] definisce l'isotropia come la caratteristica di un insieme ove regna un disordine ideale, un perfetto disordine.
Un gruppo di eventi è distribuito in perfetto disordine quando la sua densità è uniforme, comunque venga suddiviso lo spazio che li contiene. La parola isotropia, che in greco significa «equivalenza in tutte le direzioni», si presta ad indicare uno stato ideale in cui il soggetto può agire senza limiti e senza condizioni, in uno stato di assoluta onnipotenza. La simmetria isotropica ha un ruolo importantissimo nelle descrizioni magiche dell'universo ed è sottintesa nell'antico motto ermetico «come in alto così in basso», che presuppone un universo infinito senza centro e senza contorno, ove il tempo è fermo e tutto è contenuto in tutte le sue parti[19].
Tale visione del mondo introduce un ragionamento opposto a quello che abbiamo finora seguito, invertendo di conseguenza il comportamento che ne consegue.
Mentre cercavamo l'economia assoluta abbiamo incontrato una serie di paradossi insuperabili senza una precisa formulazione di scopo, che non poteva essere dedotta in alcun modo dall'economia stessa[20]. Abbiamo dovuto ammettere che l'economia ci può dire soltanto quale sia *l'esecuzione più breve di un compito già formulato*. Ora, di fronte al problema di formulare uno scopo, la teoria della complessità non può essere applicata, *lo scopo non può essere dedotto*. Essendo il comportamento creativo incompatibile con quello esecutivo, la sua manifestazione non può avvenire all'interno di un mondo logico-economico.
Un comportamento che esprime una formulazione originale di scopo *non può costituire un perfezionamento della formulazione precedente* sia perché l'idea del perfezionamento successivo reintroduce il comportamento atletico, sia perché un tale perfezionamento manca di contenuto nel momento in cui non è formulata la direzione verso la quale deve dirigersi il perfezionamento.
Dichiarando dunque il diritto di arbitrio nella formulazione dello scopo e di cambiare scopo in qualsiasi punto del percorso, *ne deriva l'assoluta incommesurabilità e indicibilità di esso. Ciascun tentativo della successione può coincidere con la mèta e ogni percorso è in sé la formulazione del suo scopo.*
Qui l'errore perde identità, confondendosi in un universo di possibilità isotropicamente equiprobabili.
La forma stessa del comportamento creativo esprime il suo scopo ed è scopo assoluto in sé, non strumentale a nient'altro; questo *comportamento assolutamente creativo* è libero dall'economia, da qualsiasi valutabilità preformulata di bontà, di utilità, di verità.

L'estetica romantica, portatrice di una concezione dell'arte al di sopra di ogni verità sperimentale, ha sostenuto un simile modello di creatività assoluta, che non poteva però giustificare razionalmente, né riconoscere dal resto dell'universo. Il concetto di gusto, anche esso arbitrario, non offre appiglio scientifico.
Venendo a mancare i parametri di un gusto oggettivo metastorico e metaculturale[21] l'osservatore può guardare «esteticamente» qualsiasi oggetto per mezzo della kantiana contemplazione pura disinteressata, a patto che esso venga adeguatamente ostentato, o a patto che ne sia continuamente riconosciuta l'attribuzione di gusto. Attribuzione anch'essa arbitraria, o basata sull'autorità di chi la pronuncia, o su opinioni statisticamente diffuse. La critica d'arte finora ha assunto il compito di *esprimere il grado di condivisione* di un comportamento che altrimenti sarebbe assolutamente arbitrario. La spiegazione del gusto ci sfugge ora allo stesso modo in cui prima ci sfuggiva la lucidità scientifica, malgrado le accorate scommesse della critica d'arte.
Come il comportamento esecutivo, all'interno della sua logica deduttiva, non può mai diventare creativo, così il comportamento creativo, all'interno della sua metafisica isotropica, non può mai essere differenziato razionalmente.
Il conflitto è insanabile e come tale si è manifestato storicamente attraverso le filosofie dualistiche, mentre le spiegazioni monistiche si rivelano inadeguate o perché inspiegabilmente unilaterali (dall'idealismo platonico al marxismo) o perché non spiegano nulla[22].
L'insanabilità del conflitto consente tuttavia un approccio parziale al problema in senso psicanalitico attraverso l'uso dell'opposizione conscio-inconscio, del rapporto rimozione-identificazione e della teoria dei lapsus[23].
La valutazione estetica di un percorso per tentativi successivi non interessa per quanto riguarda la rapididà con la quale raggiunge la mèta dichiarata, ma per quanto riguarda gli errori e le ridondanze.
Un modo tipico di sbagliare rivela l'esistenza di scopi diversi da quelli riconosciuti e formulati convenzionalmente: l'invenzione estetica potrebbe essere una preferenza nevrotica, se non fosse condivisa interiormente e capace di scatenare identificazioni.
Identificazioni ovviamente radicate nel profondo, forse in un profondo così arcaico da risultare sostanzialmente oggettivo.
Ma, data la sua formulazione extralinguistica, l'invenzione estetica non è identificabile senza un riferimento statistico: solo aumentando il numero degli eventi considerati si può riconoscere una tendenza condivisa verso errori caratteristici, tendenza che fonda una nuova oggettività, una nuova convenzionalità, che formula un diverso scopo, ma che possiede ormai un fondamento dichiaratamente condiviso ben diverso dall'unicità della creazione pura, ben diverso dalla solitudine disperata del comportamento d'emergenza che adotta l'artista durante la produzione inconsapevole dell'atto estetico.
Il passaggio dall'incommensurabilità dell'invenzione pura alla tendenza condivisa verso nuovi scopi avviene sul terreno involontario degli errori che vengono prodotti in situazioni d'emergenza.

[1]L'universo delle speculazioni filosofiche è un caso caratteristico di isotropia consistente in un processo di espansione stocastico verso tutte le direzioni, senza mai poter stabilire una direzione che abbia qualche ragione interna di essere migliore delle altre.
[2]L'identificazione del modello col progetto è impossibile. Il modello è un campione idealizzato, mentre il progetto è un programma da eseguire. Il modello viene investito di significati latenti e viene riconosciuto come simbolico rappresentante di tendenze inesprimibili e profonde non altrimenti rappresentabili. Il modello è sempre incongruente e la sua significatività è delegata a relazioni di somiglianza con l'ideale inconscio. Se l'ideale fosse cosciente il modello sarebbe un simbolo di esso. Certi sogni possono essere dei modelli che si manifestano sotto forma di incongruenza allucinatoria. Le opere d'arte e i miti sono modelli di culture.
[3]La via più breve in un mondo dinamico deve contenere un criterio selettivo di tutte le dinamiche possibili e quindi deve prevedere tutta la casistica dei cambiamenti. Un programma esecutivo deve contenere tanti progetti quanti ne richiedono le variabili in corso ed ogni evento deve essere ridotto ad un problema del tipo: «se si verifica il caso (A) valga il progetto (a), se si verifica il caso (B) valga il progetto (b)». Ciò corrisponde ad un sistema di interruttori, la via più breve per raggiungere uno scopo equivale perciò alla teoria della complessità.
[4] Nel 1966-67 mi ero occupato di questo problema e avevo progettato alcune sculture. Una di queste, che si trova ora al Museo Nazionale d'Arte Moderna di Roma, è così formulata: «*Disporre 30 aste, delle quali 6 rosse, 6 gialle, 6 verdi, 6 azzurre, 6 bianche, 6 nere entro uno spazio (X) secondo uno schema (Y)*». In questo caso si ha un paradosso poiché il criterio di semplicità coincide con la casualità e tutte le soluzioni sono ugualmente semplici. Il problema è *isotropico* per cui tutte le soluzioni sono logicamente ingiustificate. Si ha qui un caso di invenzione estetica ogni volta che la scultura subisce qualche variazione dispostiva e ancora più paradossalmente la disposizione è estetica anche quando è involontaria, per cui qualsiasi realizzazione materiale di questo problema è obbligatoriamente estetica. Simili osservazioni valgono anche per le sculture a forma di scatola progettate nello stesso periodo e l'anno successivo. «*Riempire una scatola che contiene perfettamente 27 cubi, avendone a disposizione 28 di cui 7 rossi, 7 verdi, 7 gialli, 7 azzurri*». Su questo argomento cfr. M. Volpi: *Un'analisi mentale dell'esperienza visiva,* La Salita, Roma, 1968. Cfr. anche: M. Valsecchi: *Troppo aggiustato,* Il Giorno, 28-11-1968 e F. Dentice: *Lombardo,* L'Espresso, 8-12-1968.
[5]In realtà la definizione della méta, come si dimostra in questi stessi appunti, non avviene mai, quello che avviene è soltanto una *formulazione* di essa. La formulazione è empirica e non definisce completamente la méta-scopo, altrimenti non resterebbe che il determinismo. La formulazione esprime un punto di vista relativo e lascia spazio ad altre formulazioni concorrenti implicite nel comportamento umano.
[6]In quanto l'esperienza oggettiva non è formulabile senza un sistema di riferimento, essa viene necessariamente formulata o in modo coerente ad un'idea di universo già formulata e condivisa, oppure costituisce essa stessa una originale formulazione di un'idea di universo.
[7]Non fanno parte di questa categoria estetica i giudizi che si applicano al disegno industriale o alla decorazione di ambienti, né quelli che si applicano alla pubblicità. Questo tipo di abbellimenti è strumentale e subordinato allo scopo del prodotto industriale, dell'ambiente o dell'oggetto da reclamizzare, che rimane sempre all'interno dell'economia. Se un atleta indossando scarpette rosse stimola catene associative che hanno su di lui effetti energetici e vince la gara, le scarpette fanno ancora parte dell'economia della gara e non di mète antieconomiche inespresse che creano nuovi scopi. Battere un record non fa parte di un comportamento creativo, è un'esecuzione perfezionata di un vecchio programma.
[8]Pippenger, N., *Teoria della complessità* , Le Scienze, a. XI, vol. XXI, agosto 1978, p. 26 e segg.
[9]Uso qui la parola *estetico* in senso lato, implicando qualsiasi giudizio di preferenza. Un fabbricante di interruttori potrebbe di volta in volta rispondere:«quello che si può realizzare più rapidamente», «quello che consente un maggior guadagno», «quello che è più facilmente vendibile», «quello meno pericoloso», «quello più durevole», «quello meno ingombrante», eccetera, e la disputa fra queste risposte potrebbe coinvolgere opinioni storiche, sociali, morali, eccetera. La preferenza finale di un modello potrebbe a sua volta essere dovuta a cause culturali, storiche, economiche, eccetera.

[10]La porta di Duchamp (1927, cfr. Celant, G. in *La Biennale di Venezia 1976* ediz. La Biennale di Venezia, Venezia, 1976, vol. I, p. 193) era un interruttore più complesso: un deviatore. La sua esteticità però era affidata piuttosto alle capacità carismatiche dell'A. ritenute capaci di compiere la «trasformazione estetica», che non alle proprietà intrinseche dell'oggetto. Secondo le concezioni neo-kantiane infatti è possibile *differenziare esteticamente* qualunque oggetto per mezzo della kantiana contemplazione pura disinteressata.
[11]La produzione in serie di questo interruttore sarebbe una ripetizione invariante perfettamente determinata e il comportamento di copiatura sarebbe il più esecutivo possibile finché non vi accadono errori. L'errore casuale che interviene in una serie riproduttiva è affascinante perché rivela l'irrazionalità del caso proprio nel luogo in cui questa era stata maggiormente bandita. Duchamp aveva sfidato l'uniformità dell'oggetto di serie con la sua semplice autorità personale. Ciò aveva fatto anche Piero Manzoni elevando addirittura i suoi escrementi ad oggetto estetico. Questo tipo di comportamento creativo potrebbe essere chiamato *autoritario,* perché rimanda il problema estetico dall'oggetto all'autore, che diventa l'unica opera d'arte da studiare attraverso il suo «comportamento», o attraverso le sue qualità personali formative dell'autorità estetica. Sul potere di conferire ad oggetti altrimenti comuni qualità «speciali» che lo sacralizzano cfr. il *Traité d'histoire des religions* di Mircea Eliade Payot, Parigi, 1948. Trad. it. Eliade, M., *Trattato di storia delle religioni,* Boringhieri, Torino, 1976.
[12]La manifestazione dell'errore involontario a dispetto di una desiderata e ben nota corretta esecuzione avviene durante un comportamento esecutivo.Ovviamente l'autore nel momento creativo crede di essere nel giusto e non sa di stare creando. Ci si potrebbe chiedere a questo punto se un fabbro, durante il comportamento di copiatura di una chiave, sbagliando a limare un dente, produca un atto creativo, o addirittura artistico. La risposta è parzialmente affermativa, basti pensare che questo tipo di errore è alla base del fascino che attira i collezionisti di francobolli sbagliati. Essendo però l'arte un modello storico culturale complesso, affinché la chiave sbagliata sia arte, è necessario che sia sbagliata in un modo storicamente condiviso. Se il collezionista della chiave errata identifica simbolicamente in essa i suoi desideri inconsci profondi, per lui essa è arte; ma affinché ciò sia vero anche in senso storico è necessario che un'intera cultura vi si identifichi.
[13]Cfr. Arnheim: «Senza dubbio ciò che oggi appare disordine potrà venire domani scoperto come ordine. È accaduto in passato ed è probabile che si ripeta in futuro.» (Arnheim, R., *Entropia e Arte,* Einaudi, Torino, 1974, p. 76).
[14]O crede di conoscerla. Si ricordi che in senso assoluto tutti i percorsi sono ugualmente complessi e ogni soluzione è relativa. Tuttavia qui ci riferiamo alla soluzione convenzionalmente condivisa.
[15]Il comportamento d'emergenza, nella sua involontarietà e nell'indifferenza ai riferimenti convenzionali qui inapplicabili, è isotropico rispetto a un grande numero di soluzioni e quindi sensibile a istanze più profonde. In questo senso il comportamento d'emergenza è inevitabilmente creativo.
[16]Cfr. Eliade, M., cit.
[17]Vedi nota 13.
[18]Kitaigorodskij, A.,I., *Ordine e disordine nel mondo degli atomi,* Boringhieri, Torino, 1968.
[19]Le monadi di Leibnitz formano una delle più interessanti teorizzazioni di una simile cosmologia.
[20]I concetti tradizionali della Gestalt facevano derivare l'equilibrio della «forma buona» da un principio cosmico rivolto ad ottenere la massima semplicità, simmetria e regolarità. Köhler formulò in proposito una «legge della direzionalità dinamica» (cfr., Köhler, W., *The place of value in a world of facts,* New Amer. Library, New York, Toronto, 1966). Il concetto è ripreso da Arnheim, che vi contrappone un principio di tipo catabolico (Cit. p. 38-40 e segg.). Nel pensiero di Arnheim la *legge di semplicità* è identificata nella tendenza alla regolarità che avviene mediante la «riduzione della tensione» (Cit. p. 72, nota 1). Egli, rifiutando l'identificazione tentata da Eysenck della «buona gestalt» con il bello (Eysenck, H. J., *The experimental study of the «good gestalt», a new approach,* in Psychological Review, 1942, vol.49, pp.334-364) introduce

il concetto di *tema strutturale ordinato* che riflette «una concezione genuina, vera e profonda della vita» (cit., p. 78). E con ciò si allontana inevitabilmente dalla psicologia tornando all'estetica e al gusto.

[21] I tentativi empirici e sperimentali che sono stati eseguiti sulla scia delle ricerche di Fechner, G. T., *Elemente der Psychophysik,* 1860) fino al recente formalismo, da Arnheim a Berlyne, sono prolungamenti della vecchia discussione sul «bello di natura» o bello oggettivo, perché partono dal presupposto della metastoricità di un'idea del bello già accaduta e della astoricità del gusto. Ma qualsiasi estetica è sempre servita a giustificare il presente, cioè il comportamento di onnipotenza e di arbitrio dell'artista nel momento della creazione. Un simile comportamento autoritario e megalomanico non può in alcun modo essere autorizzato programmaticamente dalla ragione, né può poggiare su verità indiscutibili. Esso può essere più o meno condiviso.

[22] È tipica la spiegazione di Leibnitz secondo la quale il mondo deterministico (economico) è in perfetta armonia con quello teleologico (creativo), senza che l'uno sia causa dell'altro: come due orologi che segnano indipendentemente la stessa ora.

[23] La teoria freudiana oscilla fra un dualismo e un monismo meccanicistico. Mentre da una parte enfatizza l'opposizione conscio-inconscio, dall'altra tenta, attraverso l'analisi, di dedurre la creatività dalla storia, mentre deduce la storia dalla creatività.

Cesare M. Pietroiusti

L'ASSENZA E LA DEVIANZA

Assenza: un oggetto — determinato — che si cerca in un posto e in quel momento non c'è (il ritardatario all'appuntamento, il compagno di scuola).
Assenza: un oggetto — determinato — che si cerca in un posto e non si trova nonostante ci sia. Qui c'è l'errore.
L'assenza che deriva dall'errore mette in difficoltà tutto il sistema spazio-temporale che distingue me che cerco dall'oggetto fisico che in quel tempo e/o in quello spazio in cui lo cerco, non c'è[1].
Assenza: un oggetto — determinato o indeterminato, non si può dire — che nello spazio e nel tempo in cui lo si cerca, non c'è mai stato.
Due tipi, dunque, di approccio al reperimento di una assenza: la prima nasce da una memorizzazione ed è giustificata dalla presenza dell'oggetto cercato in un tempo o in uno spazio, e in questo caso si sbaglia tempo o si sbaglia spazio.
L'altra, ingiustificata dalla memoria (intesa proprio come ricostruzione di una serie di spazio-tempo) poiché l'oggetto in questione non c'è, non c'è stato, non ci sarà, né lì né altrove.
La prima potrebbe definirsi una *emi-assenza.*
La seconda una *olo-assenza,* assenza intera, completa. Vedremo in seguito perché.
La prima non ci sconvolge; è un'esperienza abituale nell'esistenza quotidiana, che al massimo ci irrita (anche perché di rado si immagina se stessi alla ricerca di un oggetto che non c'è come esseri che hanno un «rapporto» erroneo con lo spazio o con il tempo).
La seconda non dovrebbe nemmeno sfiorarci. Non la dovremmo neppure prendere in considerazione. E invece è proprio da queste assenze che nasce la novità, l'invenzione.
Proprio quanto detto sopra sull'«assenza intera», assente da ogni spazio e da ogni tempo, spiega l'esistenza dell'invenzione. Qualcosa che non c'era, non c'è e non ci sarà (né qui né altrove) e che invece compare e si iscrive in una serie infinita di spazi e di tempi, come «storia».
Nel suo *La Struttura Assente* Eco individua lucidamente i termini della antinomia Struttura-Assenza.
Da un lato il tentativo di elaborare modelli per definire oggetti e parlare di oggetti definendoli come modelli: tentativo che, alle estreme conseguenze dello strutturalismo ontologico, porta alla ricerca della Struttura Definitiva, del Codice dei Codici, di quello che Eco chiama «Ur-Codice», spiegazione possibile per ogni evento culturale (Levi-Strauss).

Dall'altro lato la conclusione filosofica che, poiché «struttura è quella che non c'è ancora (...) solo un momento mediano della catena che mi garantisce, al di sotto di questa, una struttura più elementare e onniesplicativa»[2], porta Lacan a definire «Altro» il luogo psichico che ci determina e parla in noi. Quel «Discorso dell'Altro» che è «catena significante, il linguaggio nelle sue leggi costitutive, che diventa la struttura stessa della determinazione», ma che è inattingibile come l'Essere heideggeriano e del quale non può dirsi niente, non può darsi metalinguaggio perché «il luogo della Parola non può essere parlato».
E il discorso dell'Altro, ultima possibile struttura, diventa «Vuoto generatore di senso, Assenza, Vortice, cavità attingibile solo nella predicazione dei sensi che fa scaturire ma in cui non si esaurisce»[3].
Ma se lo strutturalismo ontologico è dogmatico e autoconfutantesi, l'ipotesi Heidegger-Lacan è paralizzante poiché «qualsiasi cosa appaia, ciò che viene messo in evidenza è l'Assenza stessa, che vanifica fatalmente quel che derisoriamente appare»[4].
L'orizzonte della prassi si recupera, per Eco, nello «strutturalismo metodologico», una sorta di scienza relativa, consapevole della sua parzialità e della sua non-trascendentalità rispetto agli oggetti del suo studio, un «procedimento operativo, solo modo possibile per ridurre a discorso omogeneo l'esperienza viva di oggetti difformi, e quindi una specie di verità logica, di ragione e non di fatto; un elaborato metalinguistico che consente di parlare di altri ordini di fenomeni come sistemi di segni»[5].
Ma tale procedimento, appunto riduttivo, si contrappone, o almeno segue temporalmente, l'operatività che pretende istituire, la prassi, l'opera.
L'invenzione è paradossale, la metodologia strutturalistica è logica.
La creazione introduce un elemento che non c'era nella «struttura».
Ma non è un elemento che le si aggiunge e la arricchisce o semplicemente la precisa. È un elemento che non era prevedibile, che era *assente* da quella struttura, e che quindi la confuta e ne produce una nuova. Ecco perché cambia il mondo. Lo rifà. Ed ecco perché allo strutturalismo — che pure si investe di un compito di «registrazione» — sarà sempre preclusa una teoria esaustiva sulla creatività.
Del resto è sempre stato detto — almeno dalle religioni — che la vita, la realtà, è creazione dal nulla.

* * *

La vita è un'intervento su una infinità di assenze che si fanno mondo.
Il mondo è un infinito rifarsi in cui spazi e tempi diversi ed impossibili si confutano continuamente.

* * *

Ma rendere presente un'assenza è veramente l'invenzione? È questo, per esempio, il compito dell'arte?

Prendiamo in considerazione la fig. 1.

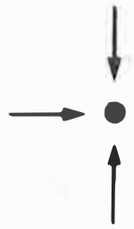

Fig. 1

Presentiamola ad una serie di soggetti, mettendo a loro disposizione una matita e dicendo loro semplicemente di «interagire» con la figura nel modo più immediato.
Una certa percentuale non farà niente e restituirà il foglio intatto.
Un'altra percentuale farà disegni più o meno strani.
La maggior parte aggiungerà la quarta freccia svelandone l'assenza.
È questa l'invenzione? No.
«Il simbolo presuppone che l'espressione scelta sia la migliore indicazione o formulazione possibile di un dato di fatto relativamente sconosciuto, ma la cui esistenza è riconosciuta o considerata necessaria»[6].
«Il simbolo è vivo soltanto finché è pregno di significato. Ma, quando ha dato alla luce il suo significato, quando cioè è stata trovata quell'espressione che formula la cosa ricercata, attesa o presentita, ancor meglio del simbolo in uso fino a quel momento, il simbolo muore, vale a dire che esso conserva soltanto un valore storico»[7].
Più chiaramente può dirsi che un simbolo — ad esempio la fig. 1 — ha una sua «potenzialità» (nel senso di produrre stati emotivi o comportamenti determinati da esso) fino a quando consente una *proiezione*, cioè, ancor meglio, fino a quando è *carente* di qualcosa che lo completi o che lo spieghi, fino a quando manifesta una assenza.
Anche l'analisi di Eliade è sull'argomento piuttosto interessante.
«Un oggetto diventa sacro nella misura in cui incorpora una cosa diversa da sé»[8].
La «ierofania» è «sacra»[9] finché è enigmatica, incerta, ma anche consolatoria e santa; finché è venerata ma anche temuta; finché cioè è incomprensibile, inspiegabile. La razionalizzazione di una «ierofania», l'«epifania» di una assenza sacra, è un'operazione iconoclasta.
È il «paradosso dell'idolo» (Eliade), ma è un fenomeno che capita a tutti noi continuamente: un'ombra sul muro può provocare una paura terribile finché non ci accorgiamo che è il riflesso di uno specchio; il rosso di un tramonto ci può affascinare finché non sappiamo che dipende dall'inquinamento atmosferico.

Del resto, che cos'è la curiosità se non un moto energetico di anelito ad una scoperta che la annullerà?
L'arte manifesta proprio questo paradosso perché da una parte *è* quello stesso moto energetico[10], ma è anche la manifestazione di un simbolo che sarà spiegato, di un mistero che sarà chiarito.
Così l'arte diventa storia dell'arte e critica d'arte.
Un fenomeno artistico risulta pertanto «invenzione» (e non pura teoria), finché consente «invenzioni», cioè finché, essendo incompleto ed incompletamente compreso, stimola un'interazione produttiva da parte dell'«altro».
Questa reazione potrebbe anche essere fisicamente operativa (come nel caso-test della fig. 1). In genere però essa è solo mentale poiché l'opera d'arte è salvaguardata nella sua integrità, cioè proprio nella sua «carenza» — ciò che le permette una vitalità secolare. Il più delle volte poi questa reazione mentale non è completamente conscia.
È proprio quel segreto preconscio, quel «non so che», che in certi casi si preferisce lasciare occultato, «sentendo» che la sua scoperta al razionale (oltre ad una certa fatica necessaria al lavoro di scavo[11]) comporterebbe la scomparsa di quella sensazione che, se non piacevole di per sé, è comunque socialmente gratificata.
Ricapitolando: l'arte è *invenzione* finchè produce una *reazione;*
l'arte è *invenzione* finché contiene una *assenza.*
La reazione annulla l'invenzione, e la rende storia — cioè ne istituisce dei parametri spaziali e temporali definibili, rendendola così sempre ritrovabile in una sua totalità figurativa e filosofica a pag. x del libro y di Storia dell'Arte — quando svela quella assenza e/o la razionalizza.

* * *

Torniamo alla figura n. 1. Stabiliamo per convenzione che coloro i quali hanno apposto la quarta freccia abbiano riempito l'assenza contenuta in quell'opera[12]. Una parte dei soggetti posti davanti alla figura non farà niente, non subendo alcuno stimolo a produrre qualcosa per (o per mezzo di) essa.
Essi rispondono in modo nullo. Il loro comportamento non è stato modificato dall'evento-fig. 1 che quindi perde, di fronte ad essi, il carattere di invenzione nel senso stabilito in precedenza[13].
Infine un'altra percentuale disegnerà qualcosa di strano, di inusitato, di imprevedibile (un interessante esempio potrebbe essere la fig. 2).
È qui che si inserisce il problema della devianza.
Il deviante tradisce l'aspettativa della maggioranza, perché il prodotto di proiezione che risulta dallo stimolo (la fig. 1, il parametro fisso) + la sua personalità (è il parametro variabile, l'incognita) è diverso da quello normale, è fuori da una logica «certa», è, estendendo, *fuori dalla logica.* Ha cioè una logica personale, che scientificamente si definisce «delirante», che cozza contro il senso comune, ma può anche imporsi ad esso, cambiandolo e indirizzandolo su nuovi binari[14].

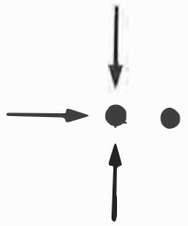

Fig. 2

Il deviante infatti costruisce una nuova figura a partire dalla figura 1 e, lungi dallo svelarne l'assenza precedente, la rende più complessa, più problematica, stimolante altre proiezioni, cioè *carente* sotto nuovi e diversi aspetti.
Il deviante crea nuove assenze, stimola nuove reazioni, produce una nuova *invenzione.* Fa arte.
All'inizio ho fatto una distinzione fra la emi-assenza, per la cui scoperta basta variare, sempre restando nella struttura iniziale, un parametro (lo spazio o il tempo) e la olo-assenza che produce altri parametri ed una nuova struttura.
Possiamo dire che l'apposizione della quarta freccia alla fig. 1 è lo svelamento di una emi-assenza. Infatti il «tempo» di quel simbolo è rispettato poiché esso produce (ed anzi forse contiene) l'aspettativa di una quarta freccia, ed è rispettato anche il suo «spazio», sia perché ci sono già tre *frecce* sia perché la quarta verrà apposta in posizione *orto*gonale.
Ma la figura 1 contiene pure, per un'infinità di devianti, una infinità di olo-assenze, cioè di invenzioni assolutamente imprevedibili a partire dalla sola figura 1 (intesa nell'accezione di una struttura fondante una realtà, che è quella, in questo caso, del test), la cui scoperta produce appunto una situazione del tutto nuova.
Generalizzando, e sempre tenendo presente la nota[12]: lo svelamento di una emi-assenza non produce nuove assenze e conclude un ciclo, lo finisce, lo uccide.
Le olo-assenze invece fondano altre realtà e stimolano nuovi processi di ricerca.
Si tratta proprio della distinzione, già fatta sopra, fra la critica dell'arte e l'arte o anche, e forse più chiaramente, fra il processo intellettuale, speculativo, teorico, razionalizzante e l'«opera», l'azione, la realtà.

[1]Per un'analisi dell'«errore» cfr. Lombardo, S., *Appunti sulla teoria della complessità e sul concetto di isotropia*, su questa rivista.
[2]Eco, U. *La Struttura Assente*, Milano, Bompiani, 1968, pag. 323. Una dimostrazione *logica* di questa idea è rappresentata dalle conclusioni di Kurt Gödel sull'incompletezza dei sistemi formali in aritmetica. Qualsiasi struttura di assiomi matematici noi costruiamo, sarà sempre possibile costruire una formula che è vera nell'ambito del sistema, ma non è deducibile dagli assiomi di partenza: è cioè essa stessa un nuovo assioma. Come dire non può compiersi l'operazione di reperire l'ultimo elemento di un sistema logico.
[3]Esiste un movimento di critica letteraria che individua l'artisticità del testo in chiave lacaniana.Vd. Blanchot, M. *Lo spazio letterario,* Torino, Einaudi, 1967 e Derrida J., *L'ecriture et la difference,* Paris, Seuil, 1967 (citati entrambi su *La struttura assente*). Nella medesima direzione vanno alcune teorizzazioni dello stesso Eco sul concetto di «Opera Aperta» (Eco, U., *La definizione dell'arte*, Mursia, 1968).
[4]Eco, U., *La struttura assente*, pag. 336.
[5]Ivi, pag. 285.
[6]Jung,C. G., *Tipi psicologici*, Boringhieri, Torino, 1975, pag. 525.
[7]Ivi, pag. 526.
[8]Eliade, M., *Storia delle Religioni*, Boringhieri, Torino, 1975, pag. 17.
[9]*sacer* significa tanto pauroso, insolito, straordinario, temibile, contaminato, mostruoso; quanto consolatorio, perfetto, santo, puro, fertile, benefico, creatore. In definitiva enigmatico, incerto.
[10]Lombardo, S., *Arte e Ricerca*, Roma, 1975, in cui all'artista si attribuisce questa tensione verso una meta sconosciuta (*assente*, nell'accezione qui proposta): il «ricercare», diverso dal «cercare» un oggetto preciso, determinato — appunto *presente* in qualche spazio-tempo.
[11]È la stessa fatica che si compie per recuperare all'Io un ricordo rimosso e trasformato in sintomo che, razionalizzato, si dissolverebbe (poiché è illogico) determinando quindi la guarigione. Su questo argomento si veda la «Teoria dell'Esclusione Relativa Psichica«, su Rhodes, E., *Manuale di ipnotismo*, Astrolabio, Roma, 1966.
[12]È chiaro come questa considerazione sia arbitraria e fatta solo per comodità. In realtà, anche davanti alla figura con quattro frecce una certa percentuale, se pure minore di quella che aveva disegnato qualcosa la prima volta, interagirà in qualche modo. Il processo di apposizioni successive può continuare fino ad una specie di *rumore bianco* grafico (il massimo di «entropia»).
[13]L'osservazione, ovviamente, si riferisce ad un comportamento fisico. Ho già detto che la «reazione» può essere solo mentale, ed anzi per quanto riguarda l'arte è quasi sempre così. Però la situazione del test, che è diversa da quella di un rapporto con un lavoro artistico (penso alle chiese, ai musei, che sono luoghi di culto), dovrebbe stimolare senz'altro all'azione. Comunque per ora l'indagine non ha alcun valore statistico ma è solo uno spunto ed un ausilio per l'approfondimento del problema in questione.
[14]Rimando altrove per una discussione sul problema della devianza che soccombe al senso comune e viene marginalizzata, esclusa, rinchiusa (carceri, manicomi, asili). Cfr., su questa rivista, il mio *L'oracolo di Delfi e il messaggio delirante.*

Domenico Nardone

LO SCATENAMENTO DELL'OGGETTO E LA LETTURA CONVENZIONALE

«Oggetto è ogni cosa percepita dal soggetto come diversa da sé». Questa definizione, tratta dalla voce del *Dizionario Enciclopedico Italiano*[1] dedicata a questo tema, sembra comportare implicitamente l'esistenza di un rapporto tra un *soggetto conoscente* e qualcosa che è percepita da quest'ultimo come esterna ad esso, *oggetto* per l'appunto del suo processo conoscitivo.
Tale definizione dell'oggetto — come termine del processo conoscitivo del soggetto — non è una definizione operativa, almeno nell'ambito dell'investigazione che mi propongo di svolgere. Per giungere ad una definizione operativa occorre porre come termine del processo conoscitivo l'*accadere*, inteso come il prodotto dell'interazione di vari oggetti tra loro e con il soggetto. Gli oggetti, in questa prospettiva, non divengono che gli elementi di un processo dinamico, l'*accadere*. Il famoso disegno di Rubin ci offre l'opportunità di schematizzare il tipo di interazioni che intercorrono tra soggetto e oggetto. Per il disegno (fig. 1) è infatti palese la possibilità di una doppia lettura (esso può apparire indifferentemente come la rappresentazione di due profili affrontati o di un vaso da fiori). Ciononostante, ciascuno di noi è portato a leggere questo disegno in un solo modo, a stabilire per esso un'interpretazione univoca. Nel compiere questa operazione interpretativa il soggetto prende in considerazione soltanto un aspetto del disegno, pretendendo però di esaurirne l'intera natura. Infatti ciascuno di noi nel tradurre questo segno con un altro interpretante — ad esempio con la definizione verbale — dirà: «questo disegno raffigura un vaso da fiori» oppure «questo disegno raffigura due profili affrontati». Ognuna di queste affermazioni è indubbiamente erronea. È comunque opportuno sottolineare il fatto che anche l'affermazione «questo disegno raffigura due profili affrontati o un vaso da fiori» debba essere giudicata egualmente erronea. Giacché, una volta riconosciuta la doppia natura di questo disegno, non è da escludere l'eventualità che esso ne possieda molte altre che tale definizione ignora[2], così come accadeva alle precedenti di ignorarsi a vicenda. Inoltre tutti gli enunciati riferiti al disegno sopra elencati condannano indistintamente l'oggetto all'immobilità. Esso non sembra avere più alcuna possibilità di *accadere*, di porsi in modo nuovo, ma al contrario è dato per *accaduto*, per scontato. Diviene di fatto un tutt'uno con la sua immagine.
Il problema relativo all'assurdità di questa identificazione e alla scarsa relazione esistente fra l'oggetto e la sua immagine è più volte affrontato da Ma-

gritte nell'ambito della sua produzione. In un opera del 1929 dal titolo *Les mots et les images*[3], a commento dell'immagine raffigurante due edifici perfettamente identici, contrassegnati rispettivamente dalle didascalie «objet réel» e «objet répresenté», egli pone l'osservazione che «tout tend à faire penser pu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente».
Tralasciando qui il problema concernente le interazioni tra segni appartenenti a codici diversi, che pure è tutt'altro che secondario nell'opere del pittore, si può notare come Magritte consideri impossibile l'esatta traduzione dell'oggetto ad opera del linguaggio, sottolineando per l'appunto la scarsa relazione semantica esistente tra il segno -- sia esso di carattere grafico o verbale — e l'oggetto al quale intende fare riferimento. Anche la celebre opera raffigurante l'immagine di una pipa sotto la quale fa spicco la didascalia «Ceci n'est pas une pipe» sembra riflettere questa concezione del pittore.
In questa prospettiva i ready-made[4] di Duchamp sembrano porsi ancora oltre, ritenendo l'oggetto presentato non identico neanche a sé stesso. L'enunciato che essi sottintendono — ad esempio «questa ruota di bicicletta è una ruota di bicicletta» — è infatti scarsamente attendibile, in quanto tende a stabilire per l'oggetto delle coordinate precise fissando la sua posizione in un punto, interdicendogli lo spazio circostante (quello dove la ruota di bicicletta non è più una ruota di bicicletta) e che pure è accessibile ad esso.
L'oggetto infatti non è mai laddove sembra offrire un comodo bersaglio, nel luogo assegnatogli dalle coordinate spazio-temporali stabilite per esso dal soggetto, ma si trova contemporaneamente dislocato su una serie infinita di orbite.
L'oggetto non esiste mai come bersaglio definito e quindi raggiungibile; al contrario la freccia scagliata dal soggetto sembra — come sostiene Zenone di Elea in uno dei suoi celebri paradossi[5] — destinata a non raggiungere mai il bersaglio, a vagare in eterno in un labirinto di specchi nel quale l'oggetto non è mai presente, nel quale c'è invece la sua immagine continuamente moltiplicata e deformata dagli specchi.
L'oggetto è inaccessibile perché di fatto abita un non-luogo. È comunque proprio la presenza flagrante dell'immagine a *forcludere*[6] al soggetto il raggiungimento dell'oggetto. Il primo descrive infatti attorno al secondo una traiettoria circolare che gli preclude ogni possibilità di avvicinamento, confinandolo in un movimento lungo una serie di punti dal significato, in termini di avvicinamento all'oggetto, pressoché equivalente. Inoltre, a differenza di quanto precedentemente detto dell'oggetto, il soggetto non è ubiquitario, non può cioè occupare contemporaneamente tutti i punti della traiettoria da esso descritta attorno all'oggetto.
L'oggetto si configura quindi come un enigma irresolubile, come una equazione indeterminata, $Ox = 0$, soddisfatta da qualsiasi valore venga attribuito all'incognita, ma per la quale non è possibile scrivere *la soluzione*.

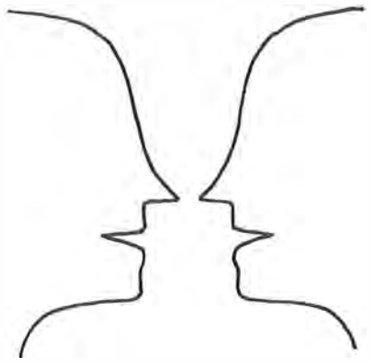

Fig. 1

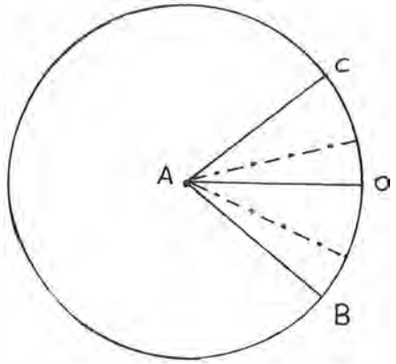

Fig. 2

Continuerò a servirmi del movimento circolare del soggetto per definire la *lettura convenzionale*. Per sgombrare il campo da ogni possibile equivoco, dirò subito che essa ha un valore meramente statistico, indissolubilmente legato alla provvisorietà dell'*hic et nunc*, e che non possiede alcun valore al di fuori del Tempo e della Storia che l'hanno concepita.
La lettura convenzionale rappresenta infatti il criterio scelto dal soggetto collettivo in un determinato periodo della sua storia per rapportarsi all'oggetto x. Nel disegno in fig. 2 tale lettura trova la sua rappresentazione grafica nella linea in neretto. In realtà questa linea, e con essa la lettura dell'oggetto che rappresenta, ha un valore quasi esclusivamente simbolico, costituisce infatti la bisettrice dell'angolo alla circonferenza (BAC) nel cui arco sono comprese le letture compiute da tutti quei soggetti individuali che concorrono a formare la maggioranza del campione preso in esame.
Vedrò di chiarire questo concetto con un esempio pratico.
Poniamo che la semiretta AO corrisponda all'enunciato «Questo telefono è grigio».
La linea AC corrisponderà pertanto all'enunciato «Questo telefono è bianco» e quella AB all'enunciato «Questo telefono è nero». Le semirette che traggono origine dall'arco della circonferenza compreso tra i punti O e C corrisponderanno ad enunciati intermedi tra quello che afferma che il telefono è grigio e quello che afferma che il telefono è bianco. Il contenuto di questi enunciati intermedi sarà relativo alla gamma di gradazioni cromatiche che vanno dal grigio al bianco. Il discorso connesso agli enunciati intermedi compresi tra i punti O e B è perfettamente speculare. Appare inoltre chiaro che l'enunciato che non riconosce più l'oggetto in questione come un telefono, si colloca automaticamente al di fuori dei margini che delimitano la *lettura convenzionale*.
Conseguenza della lettura convenzionale del reale è la ripetitività dell'azione e la sua prevedibilità. Le *Tre frecce*[7] di Pietroiusti sembrano offrire una

visualizzazione efficace di questa situazione. La possibilità di tracciare sulla superficie del quadro un segno, che non sia in alcun modo in relazione con la configurazione strutturale dell'immagine preesistente, non sembra divenire concreta fin quando il soggetto continua a «leggere» il disegno in questione sulla scorta della convenzione normalmente in uso (la simmetria, in questo caso). Da questo tipo di lettura trae infatti origine l'azione di disegnare la quarta freccia, azione che non rappresenta altro che la ripetizione di quella ipotetica del soggetto collettivo.

Lo *scatenamento dell'oggetto* è uno scatenamento semantico. L'oggetto, nel momento del suo scatenamento, è per forza di cose un oggetto decontestualizzato.
Poniamo il caso di un bambino che sia messo dinanzi ad un oggetto che non ha mai avuto per le mani precedentemente, né visto usare da altri. Egli si troverà a maneggiare una forma che non riesce per il momento a collocare nell'ambito delle informazioni da lui possedute. È in questo preciso istante che si ha l'esplosione semantica dell'oggetto. E ancora: questo è uno dei rari momenti nei quali il soggetto è in grado di effettuare, in un brevissimo intervallo di tempo, molteplici e diverse letture dello stesso oggetto. Quest'ultimo gli *accade* letteralmente dinanzi agli occhi, un ombrello può divenire in rapida successione una spada, un fucile, un cavalluccio e via di seguito e il bambino può percepire questo dinamismo fin quando non gli riesce di contestualizzare l'oggetto in questione.
L'oggetto contestualizzato è privo di dinamismo ed è ridotto ad essere espropriato di gran parte del suo potere semantico. Tutta la sua natura è costretta nella sua immagine.
Nel caso precedentemente preso in esame l'oggetto è chiaramente decontestualizzato giacché il soggetto non possiede un contesto nel quale inserirlo. Esiste però almeno un altro caso nel quale possiamo parlare di *scatenamento* semantico dell'oggetto in relazione alla sua decontestualizzazione. È il caso di un oggetto sottratto al suo contesto abituale. È ad esempio in questa prospettiva che vanno inquadrati i ready-made di Duchamp. Casi di questo genere sono peraltro piuttosto comuni nell'ambito della nostra esperienza quotidiana.
Posto dinanzi ad un oggetto sottratto all'habitat nel quale egli è abituato a vederlo inserito, l'individuo contraddice la convenzione precedentemente stabilita per stabilirne, magari subito dopo, una nuova. L'intervallo di tempo compreso tra la caduta della convenzione precedente e l'insorgere di una nuova convenzione costituisce il campo d'azione di un oggetto nel pieno del suo scatenamento semantico.

Fin qui ho parlato sempre di un oggetto in relazione ad un soggetto, di scatenamento delle sue potenzialità semantiche nei confronti di un soggetto. In realtà nel corso del suo processo conoscitivo, il soggetto determina l'oggetto

e si determina a sua volta in questo incontro. L'oggetto sembra quindi giocare un ruolo in qualche modo attivo nell'ambito di questo processo. Orbene, non vi sono che due possibili interpretazioni di questo fenomeno:
1) *L'oggetto fa da tramite tra l'energia ed il soggetto.* Esso riflette in pratica energia proveniente da una fonte esterna (può trattarsi anche di energia emessa dal soggetto stesso che ritorna ad esso tramite la superficie speculare dell'oggetto).
L'oggetto quindi è sempre inerte, immobile, capace di svolgere una funzione unicamente speculare. In questo caso la polena[8] uccide conducendo l'energia trasmessagli dall'artista verso un bersaglio x.
2) *L'oggetto non è uno specchio che riflette energia ma emette esso stesso energia.* In questo caso la polena uccide centrando il bersaglio con energia propria.
Sulla scorta di queste due ipotesi che, per un verso o per l'altro, offrono entrambe una spiegazione del campo di manifestazioni energetiche che ruotano attorno agli oggetti[9], vorrei lasciare aperto il discorso.
Mi limiterò in ultima analisi a far notare come non sia possibile isolare alcun elemento che ci consenta di attribuire alle espressioni «oggetto» e «soggetto» un qualsiasi valore al di fuori dell'ambito puramente grammaticale. Nel dinamico *accadere* della realtà i due termini si rovesciano continuamente l'uno nell'altro, rendendosi di fatto indistinguibili.

[1] *Dizionario Enciclopedico Italiano*, Roma, 1970. Vol. IX, pag. 496.
[2] A questo proposito devo aggiungere che, all'atto della presentazione di questa conferenza, dal pubblico mi vennero proposte altre possibili letture di questo disegno del tipo «questo disegno raffigura un omino col cappello» o «questo disegno raffigura un'incudine».
[3] Magritte R., *Les mots et les images*, 1929.
[4] Per una analisi completa della poetica dei ready-made vedi di Schwarz A., *Marcel Duchamp. Ready-mades, etc. (1913-1964)*, Galleria Schwarz, 1964, Milano.
[5] Zenone di Elea citato da Aristotele. In Pasquinelli A., *I Presocratici*, Einaudi, 1958, Torino.
[6] Il termine, introdotto da Lacan, è qui usato per definire la situazione ostacolante che sbarra al soggetto la strada verso il *luogo* dell'oggetto. Il concetto di «forclusion» è trattato da Lacan nel capitolo *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose* degli *Ecrits*.
[7] Pietroiusti C. M., *Le tre frecce*, 1979, (opera inedita).
[8] Da vecchie notizie di cronaca ricordo l'episodio di una polena vichinga rimossa dalla sala d'esposizione di un museo scandinavo in seguito al suicidio di un guardiano, che aveva lasciato scritto in una lettera di uccidersi per amore di quella. Prima di lui altri custodi di quel museo si erano già uccisi per lo stesso motivo.
[9] È chiaro che gli oggetti ai quali si allude sono tutti quelli comunemente ritenuti inerti. Restano cioè escluse tutte le macchine che producono energia, o meglio che convertono una forma di energia in un'altra (ad es. il circuito elettrico che fa squillare un campanello o accendere una lampadina).

Anna Homberg

FENOMENOLOGIA DELLO SCHIFO

Premessa

Il mio intervento nasce dall'incontro di due esperienze piuttosto eterogenee: dalle discussioni teoriche dei seminari di Jartrakor sulla psicologia dell'arte e dal contatto empirico col mondo delle istituzioni sanitarie.
Siccome la discussione delle categorie dell'estetico e del «piacere estetico» si era evidenziata alquanto ardua e spinosa, l'idea di trattare l'argomento dal lato opposto, dal suo contrario, era più che attraente: tentare cioè una specie di anti-estetica[1] partendo dal fenomeno forse più afferrabile e certo meno studiato dello sgradevole, del ripugnante e del brutto. Il campo d'indagine si è poi ristretto e focalizzato sulla situazione dello schifo. Questo perché nel lavoro all'interno delle strutture ospedaliere e nel contatto con la malattia, a un certo punto si pone inevitabilmente il problema del ribrezzo, di solito all'inizio dell'attività, mentre poi man mano questo schifo sembra scomparire (eccetto alcune apparizioni rare e fugaci). Ritengo insufficiente spiegare questo passaggio con la mera «forza di abitudine»; mi è apparso invece di notare un particolare modo del mondo sanitario di «gestire lo schifo»: la contrapposizione immediata e continua di una determinata estetica all'evento ripugnante.
Questo intervento si basa perciò su due considerazioni: la discussione fenomenologica dello schifo e delle sue implicazioni estetiche, psicologiche, etiche — in ciò farò a volte riferimento alle ricerche meticolose di Aurel Kolnai[2], l'unico finora, almeno nell'ambito della lingua tedesca, ad aver scritto un lavoro monografico sullo schifo — e la funzione svolta dall'estetica nella «neutralizzazione» del ribrezzo, nella creazione di un'energia che lo controbilancia.

* * *

È evidente che con lo schifo abbiamo davanti un'espressione di rifiuto, un meccanismo di rigetto e come tale esso si aggiunge ad una serie di sentimenti simili che vanno dal semplice disagio, dalla paura, fino alla rabbia, all'odio, al disprezzo. Talvolta allo schifo è stata negata un'esistenza autonoma, lo si è definito come forma particolare di paura perché accompagnata da reazioni fisiche precise: «contrazioni della muscolatura palatina e faringea ed aumento della salivazione»[3] e particolare inoltre perché rappresenterebbe una specie di sistema di allarme pervenutoci da tempi paleolitici che ci av-

verte di pericoli particolarmente insidiosi che altrimenti facilmente sfuggirebbero all'attenzione. Lo schifo, ad esempio, per un cadavere in decomposizione o per gli escrementi preverrebbe l'inquinamento batterico, salvaguarderebbe a livello primitivo l'igiene ambientale; lo schifo dei serpenti, dei ratti, degli insetti ci metterebbe più efficacemente in grado di affrontare la pericolosità nascosta di tali animali. Questa teoria biologistica mi appare però poco convincente, non risulta chiara la necessità di una variante tanto strana della paura quale lo schifo, che — se adoperiamo il punto di vista biologistico — si manifesta più che cappricciosamente: se ancora si riesce a capire perché un serpente desta schifo ma un leone o una tigre no — i felini sono un pericolo ben manifesto mentre il serpente rappresenta una minaccia invisibile, più insidiosa — ci dobbiamo però chiedere perché i bambini spesso non si emozionano minimamente là dove gli adulti dimostrano il massimo ribrezzo.E ancora, certo non per negare l'ubiquitarietà dello schifo come reazione psicofisica, ci domandiamo come mai si ha tanta variabilità personale e culturale per quanto riguarda l'oggetto o l'evento che scatena il disgusto.
Esiste una serie di altre osservazioni — e Kolnai le deduce ampiamente[4,5] — per differenziare lo schifo dal sentimento di paura. Secondo questo autore (il quale non fa una distinzione tra la paura causata da un pericolo biologico-fisico e quella indotta da una minaccia di tipo psichico, affettivo) il fenomeno pauroso non viene valutato per le sue qualità specifiche e permanenti ma per il solo fatto di rappresentare, in un determinato momento ed in una determinata situazione, un pericolo talmente massiccio da far prospettare l'eventualità dell'annientamento. Perciò il primo istinto del minacciato è l'autoconservazione. La paura è un'emozione «egocentrica», dice Kolnai[6]; l'interesse preponderante di colui che ha paura non mira ad analizzare l'evento pauroso, non ne rimane affascinato; l'intento principale è sottrarsi al pericolo: sfuggendo oppure attaccando.
La situazione dello schifo si presenta diversamente. Non c'è la sensazione di una minaccia fisica imminente (ne è prova il fatto che eventi apparentemente del tutto innocui possono suscitare schifo così come fotografie ed illustrazioni; un rettile può schifare anche se visto dall'altra parte dei vetri del terrario, anzi se lo incontrassimo in libertà la nostra immediata reazione sarebbe probabilmente di paura e non di schifo). Sappiamo (o ci illudiamo) che lo schifo «in fondo, non può farci niente», che «non ci tocca» e tendiamo perciò a considerarlo una reazione irragionevole al limite del nevrotico, quasi un lapsus rispetto al comportamento normale. Oppure, sul versante del giudizio estetico, lo si interpreta come espressione purtroppo un po' isterica di gusto.
Penso sia comunque frettoloso e superficiale minimizzare lo schifo come inspiegabile tic o questione di espressività esagerata. Esso ci indica — e questo aspetto lo accomuna alla paura — un pericolo.

Ma se di natura fisica non è in che cosa consiste questa minaccia?
Troviamo nella situazione dello schifo alcuni elementi che forniscono delle indicazioni in proposito: prima di tutto il rapporto del soggetto con l'oggetto fastidioso: nello schifo c'è sì l'impulso di chiudere gli occhi o scappar via oppure di eliminare il disturbo fisicamente in una reazione quasi di rabbia — ma l'attenzione, contrariamente a quanto avviene nella paura, è prevalentemente diretta, spesso contro la propria volontà, all'oggetto ripugnante. Kolnai descrive la situazione dello schifo come segue: «... la punta dell'intenzione si insinua nell'oggetto, lo analizza per così dire, è assorbita dal suo movimento e dalla sua durata — malgrado la reticenza essenziale al fenomeno stesso, che può determinare la rottura istantanea del contatto e dunque la scomparsa del ribrezzo. Perciò allo schifo dev'essere attribuita una funzione cognitiva che manca alla paura»[7].
Osserviamo che la situazione di schifo scatena un conflitto, la lotta tra la tendenza ad eliminare un evento dalla propria percezione e quella opposta a prenderne più approfonditamente atto. Il sistema psichico conscio attua un'esclusione, un tentativo di censura riferito ad un elemento della realtà che evidentemente deve contenere delle contestazioni ed incompatibilità con le strutture psichiche «vigenti», incompatibilità talmente forti da minacciarne la conservazione. Mi sembra però che il fatto censurato si possa caratterizzare ancora di più: oltre ad essere incompatibile col regime psichico, esso — in quanto dato costante della realtà — non è eliminabile e può riproporsi in qualsiasi momento, ma soprattutto — e questo aspetto è importante — si tratta di un *fenomeno dotato di attrattiva.* Questa forza d'attrazione si tradisce nella curiosità involontaria suscitata dallo schifoso, ma anche gli stessi sintomi fisici ne sono indice: l'aumento della salivazione, la nausea, il vomito che sembrano indicare che prima, a livello immaginativo, è avvenuta l'incorporazione seguita immediatamente dall'espulsione; il brivido, reazione — ipotizziamo — rispetto a un contatto corporeo desiderato inconsciamente. Potremmo dire che «nello schifo qualcosa esiste e mi attrae che non dovrebbe né esistere né piacermi». È quasi impossibile distinguere a questo punto se lo schifoso rappresenta un pericolo, perché entità della cui esistenza tout court non si vuole sapere, o per la sua inammissibile carica libidica. Probabilmente i due fattori si trovano mescolati nel singolo motivo ripugnante in misura variabile.
Comprendiamo ora perché lo schifoso provoca a volte reazioni rabbiose che sanno di odio: per odiare qualcuno o qualcosa bisogna che abbia un potere su di noi che non accettiamo, e il potere illecito dell'oggetto schifoso sta nell'attrazione che esercita su colui che prova il ribrezzo. La situazione dello schifoso viene vissuta come una sfida sottile e lo schifoso, spesso genericamente descritto come entità provocatoria ed appiccicosa allo stesso tempo, infida perché subdolamente invasiva, come un evento che tende a prolungarsi verso lo spettatore, a «sporcarlo», a prendere inavvertitamente possesso di lui. «... è proprio così», scrive Kolnai, «che un elemento di vicinanza, di de-

siderio di avvicinamento, di non essere delimitato, direi un offrirsi senza pudore e in qualche maniera sfatto contribuisce al carattere dello schifoso. Lo schifoso ci ghigna contro, ci guarda fisso, manda il malodore verso di noi... Il comportamento dell'oggetto in questa situazione è provocatorio... sembra addirittura come se l'oggetto miri in qualche modo al soggetto contagiato come se avesse qualche cosa in mente per lui.» E ancora: «Possiamo comunque riassumere che l'oggetto ripugnante ha tanto una tendenza al nascosto, occulto, pluristratificato, impenetrabile, sinistro quanto dall'altra parte alla spudoratezza, all'importunità, all'adescamento, al condurre in tentazione. (Quest'aspetto è reso perfettamente dall'espressione inglese taunting)»[8].

Sono descrizioni dello schifoso queste che a mio avviso lasciano trapelare nettamente il loro carattere proiettivo: involontariamente l'autore ci dà un esempio di come la curiosità e l'attrazione provate dal soggetto vengono trasformate, ed alla fine interpretate e raffigurate come aggressività, invasività dell'oggetto stesso.

Prima di continuare l'indagine sui meccanismi eziologici dello schifo, credo sia opportuno esaminare brevemente le varie situazioni schifogene (tenendo peraltro ben presente la loro relatività culturale e storica nonché la varianza da individuo a individuo). Considerando la cultura occidentale degli ultimi secoli, si può fare una grossolana suddivisione dello schifoso come segue[9]: come prima grossa categoria si pongono i processi intorno alla decomposizione ed alla putrefazione, siano essi percepiti visivamente, col tatto o olfattoriamente. È questo gruppo che provoca le più violente reazioni fisiche. Segue l'insieme delle secrezioni del corpo (unto, sudore, saliva, liquido seminale, sangue mestruale) e degli escrementi e di tutto ciò che è in contatto con essi. Poi lo sporco, non solo in quanto rimanda alle escrezioni corporee ma soprattutto per la qualità di attaccaticcio, appiccicoso, sostanza senza forma che ricorda la materia viscosa, mucosa, informe, non strutturata in genere. Riporto a proposito la caratterizzazione dello schifoso data da Manfred Fuhrmann in un suo saggio su *Aspetti dell'orribile e dello schifo nella letteratura latina*, che ho notato particolarmente per l'intensità emotiva di questo breve brano, diversissimo dallo stile scientificamente distaccato del resto dell'articolo, bell'esempio — secondo me — di espressività involontaria: «A queste sostanze (schifose) è inerente uno stato di aggregazione indeterminato, oscillante tra il fluido e il solido, un liquefarsi viscoso oppure un ammassarsi di volumi privi di forma, o entrambe le cose contemporaneamente. Esse si presentano come un miscuglio ripugnante e indefinibile sia al tatto che alla vista»[10].

A parte le sue emanazioni, il corpo umano, particolarmente la sua vicinanza non gradita, può destare facilmente ribrezzo. Citiamo il disgusto dell'alito altrui, del calore di un altro corpo, lo schifo nei confronti di un approccio sessuale non desiderato. Se già il corpo sano può disgustare tanto più quello malato o deformato (corpi scadenti, l'obesità, certe malformazioni, i segni di lesioni come ferite, pus, tessuto tumorale, alterazioni della pelle, ecc.). Ricordiamo poi che anche i cibi possono essere ripugnanti, o come avanzi, o perché guasti, o nel solo momento del consumo, talvolta anche per la mera presenza. Infine c'è il gruppo degli animali: sono raramente mammiferi (tranne il ratto), spesso insetti, parassiti, vermi, serpenti. Oltre alla singola specie notiamo qui che l'aspetto del brulichìo in sé può diventare insopportabile.

Aggiungo, per concludere, alcune sensazioni uditive come sentir mangiare in maniera rumorosa o alcuni automatismi orali. Per Kolnai l'udito è il senso meno coinvolto nello schifo (se eccettuiamo le reazioni di schifo morale provocate da una comunicazione verbale, in questo caso è evidentemente ripugnante il contenuto del messaggio e non la percezione sensoriale in sé); nella sua graduatoria dei sensi come trasmettitori di ribrezzo l'olfatto occupa il primo posto, seguito dal tatto ed infine dalla vista. È una suddivisione che non riesco a seguire; tenderei piuttosto ad attribuire la prevalenza di un senso rispetto agli altri nella mediazione di schifo alle diverse costituzioni individuali.

Sembra come se lo schifoso avesse necessariamente a che fare con la vita organica (Kolnai esclude categoricamente le materie inorganiche dall'ambito dello schifo: «Lo schifo non si riferisce mai alla vita inorganica»[14]) ma ho avuto occasioni di osservare forti manifestazioni di schifo alla vista di alcune complesse strutture inorganiche che ricordavano la spugna o la muffa, e un amico chimico raccontava di simili reazioni di fronte a determinate strutture saline o cristalline. Sebbene questo punto sia tutt'altro che chiarito si ha l'impressione che lo schifo in questi casi rimandi in qualche maniera ai fenomeni della vita organica, più precisamente — è la somiglianza con la muffa e lo spugnoso che lo fa pensare — ai processi di decomposizione.

Oltre allo schifoso di natura fisica esiste anche uno schifoso psichico, «morale» se vogliamo usare la terminologia di Kolnai. Il suo ambito è difficile da tracciare perché, ancora di più del ripugnante fisico, è soggetto alle variabilità storiche ed individuali. Kolnai stesso che dedica a questo argomento un capitolo esteso e dettagliato[12] ne funge da testimone involontario: una parte degli esempi apportati da lui si dimostrano talmente storicamente ed ideologicamente vincolati da risultare quasi incomprensibili al giorno d'oggi.

Come esempio dello schifoso morale, possiamo riportare qui la noia, il sentimento causato dalla ripetizione troppo ravvicinata nel tempo di un evento originariamente piacevole e la ripugnanza dopo un eccesso, sia esso di tipo culinario, sessuale o di altro genere.

I tratti di personalità che destano schifo sembrano indicare complessivamente un carattere o un atteggiamento «viscoso», perfido, contorto, malaticcio, corrotto, ruffiano, velatamente aggressivo. Nel linguaggio comune esistono immagini come «sorcio», «verme», «sciacallo», «parassita» che ser-

vono tutte ad indicare persone con un deficit di vitalità il quale non le permette di vivere apertamente la propria negatività. È interessante che il giudizio di «schifoso» qui non si basa su una condanna etica ma piuttosto su una valutazione d'ordine «vitalistica» e anche estetica, risultando ripugnante in questo tipo di schifo non la scelta morale ma la debolezza intrinseca, e l'estetica contorta che ne è espressione. Il «cattivo», il «diabolico», il criminale consapevole e lucido sono figure che non provocano schifo — fin quando dimostrano la loro vitalità, la capacità di sostenere apertamente ed attivamente le loro scelte di vita.
Se, riprendendo i concetti esposti poco fa, cerchiamo i fenomeni rimossi ai quali le varie situazioni dello schifo rimandano ed inoltre un loro comun denominatore, l'indagine si restringe intorno alle problematiche del corpo, della sessualità, della malattia e della morte. Si impone soprattutto il rimando alla morte, alla decomposizione come un suo specifico momento. In effetti, la presenza della morte-decomposizione nello schifo è un aspetto che gli studi sull'argomento finora esistenti hanno molto sottolineato. Cito come esempio l'hegeliano Karl Rosenkranz che nella sua *Estetica del brutto* del 1853 scrive: «Lo schifoso è l'aspetto reale, la negazione della bella forma dell'apparenza in una non-forma che scaturisce dalla decomposizione fisica o morale... Chiamiamo schifosi anche i gradi più bassi del ripugnante e del volgare perché suscita ribrezzo tutto ciò che offende il nostro giudizio estetico attraverso la dissoluzione della forma. Per definire però più specificamente il concetto dello schifoso dobbiamo aggiungere la categoria della decomposizione perché essa contiene quel divenire della morte che non è né decadimento, né il morire in sé, ma il disfacimento del già morto. L'apparenza di vita in ciò che è morto costituisce l'aspetto infinitamente ripugnante nello schifoso»[13].
Sia Rosenkranz che Kolnai si sono concentrati nella discussione eziologica sull'idea che lo schifo contenga una percezione contemporanea sia di morte che di «pseudo-vitalità» brulicante, tipica dei processi di putrefazione, di una vivacità destinata a trapassare in dissoluzione, un apparente surplus di vita (*Lebensplus*) che precede la completa assenza di vita strutturata ed individualizzata. Per Kolnai, lo scontro tra le due concezioni di vita — pseudo-vitalità frenetica e distruttiva contro il concetto di vita ordinata, finalizzata — assume valore metafisico; lo schifo acquista la funzione di segnale etico-morale: «Il *Lebensplus* dell'evento schifoso significa "sottolineatura", "rappresentazione esagerata", "ridondanza eccessiva" della vivacità ed organicità rispetto a norma, finalità, programma della vita, rispetto alla sua stessa struttura... nel fenomeno dello schifoso questo *Lebensplus* è contenuto necessariamente. Secondo la nostra opinione... questo fenomeno ha una corrispondenza metafisica: la contrapposizione tra la "vibrazione vitale ridondante" e la "vita strutturata funzionalmente" è in sé un dato metafisico e non l'incubo di una immaginazione troppo sensibile. Questo "rigurgito di vita" individuato da noi come motivo di schifo è inoltre in rapporto con la vita

"inferiore" opposta a quella superiore, più spirituale, ed è anche in rapporto col contrasto tra "fusione" da una parte e delimitazione ed individualità dall'altra... È il disfacimento, la fine — sia essa totale o parziale... — degli individui come tali. Non si tratta qui di unione né di legame stabile ma di uno sfrenato aggrovigliarsi il cui rovescio della medaglia è il decadimento, la polverizzazione, l'*indifferenza* universale... La finalità estrema del fenomeno schifoso è la morte e non la vita. Ciò che caratterizza maggiormente la finalità di morte nello schifo è che essa è dovunque inerente alla sua finalità di vita come se questo surplus di vita che in esso vi si ritrova dovesse condurre alla morte come corto circuito...»[14].
Bisogna essere senz'altro d'accordo con i due autori quando vedono un forte collegamento tra schifo e morte, anche se non si condividono le ipotesi a volte azzardatamente speculative di Kolnai. Preferirei per ora non spiegare l'intero fenomeno dello schifo in riferimento alla morte, né psicoanaliticamente come «formazione reattiva in seguito a una rimozione dell'istinto (sessuale o aggressivo)» ma proporrei un modello che abbracci sia lo schifo delle nevrosi fobiche, che lo schifo dei «normali»; sia lo schifo che nasconde problematiche sessuali o di aggressività, che quello scaturito dal problema irremovibile della morte.
Abbiamo detto che alla base di ogni evento schifoso vi sta un fattore perturbante, un evento che potremmo chiamare scandaloso. È un aspetto della realtà che l'individuo non riesce ad affrontare ed integrare nella propria struttura psichica conscia. È inoltre un fenomeno verso il quale colui che esprime lo schifo, prova un'attrazione inconscia; è un evento che simboleggia una pulsione inammissibile, seguire la quale significherebbe mettere il sistema psichico o culturale finora accettato in grave pericolo.
Se consideriamo la cultura europea dall'ottocento in poi troviamo una grossa quantità di eventi schifogeni connessi alla rimozione della sessualità (genitale oppure riferita a fasi precedenti come quella orale o anale) e dell'aggressività.
In molti casi l'evento censurato è sostanzialmente affrontabile, cioè sono pensabili e realizzabili sistemi psichici che riconoscono ed integrano questo elemento originariamente tabuizzato. L'intenzione di una terapia analitica mi sembra si possa descrivere anche così: come tentativo di portare il paziente al punto di poter affrontare i propri «scandali», risalendo dal sintomo (nel nostro caso la reazione fobica, il rituale ossessivo, lo schifo incoercibile) al censurato sottostante, avviando, in un confronto tra struttura psichica vigente ed informazione rimossa, una ristrutturazione psichica.
È questo un modo «integrativo» di superare lo schifo che nella vita quotidiana penso si verifichi frequentemente e molto più inavvertitamente che non nel corso delle sedute terapeutiche. Qualora però l'individuo non riesca ad affrontare il disturbo, troviamo non raramente che egli passi dalla reazione di schifo a un atteggiamento speculare che vorrei chiamare «sublimazione d'origine fobica».

Il termine psicoanalitico di «sublimazione» implica dei concetti estremamente discussi e in continua evoluzione. Nelle prime concezioni di Freud e di alcuni dei suoi discepoli stava ad indicare uno dei vari meccanismi di difesa psichici, e cioè «lo spostamento dello scopo istintuale ai più alti valori sociali» (Anna Freud)[15]. In seguito il concetto di sublimazione è stato coinvolto nella discussione delle fonti psicoenergetiche del lavoro intellettuale ed artistico, e nella costruzione della civiltà in genere; il suo carattere psicopatologico veniva messo in dubbio. Sublimazione può perciò anche avere il significato di «neutralizzazione» (non patologica) dell'energia sessuale o aggressiva per scopi intellettuali ed artistici, oppure può addirittura indicare l'eventuale esistenza di un'energia psichica «neutrale» a priori, non istintuale, disponibile per tale meta.
Con «sublimazione d'origine fobica» intendo un processo psichico più simile alle prime concezioni psicoanalitiche, come quella di Anna Freud, che, in un certo senso, danno meno peso alla specifica natura dell'attività frutto della sublimazione, che al giudizio sociale positivo che queste attività comportano. Ciò presuppone l'idea che esiste una graduatoria delle attività umane, più o meno valide e socialmente riconosciute, e sembra non esclusa la possibilità che proprio l'accettazione di questa gerarchia renda efficace la difesa psichica, più di quanto non risulti gratificante il lavoro intellettuale, artistico, ecc. in sé.
La «sublimazione fobica» è intesa da me come il processo di gerarchizzazione dei dati della realtà che *nasce da una fuga.* La sottolineatura e la valutazione estrema impartita a certi fatti (o attività o atteggiamenti, ecc.) hanno infatti lo scopo di nascondere l'incapacità di affrontare determinati altri problemi. Una volta stabilita la gerarchia, l'esclusione degli elementi fastidiosi e potenzialmente pericolosi viene giustificata con la loro «inferiorità», «banalità», «volgarità». Sono diventati fatti «indegni di attenzione» o addirittura fatti che è «giusto» perseguitare se riscontrati altrove.
Si tratta di una specie di esorcismo psichico che proclama e valorizza proprio il contrario di ciò che non può essere accettato, e se ritorniamo allo schifo, vediamo che è la reazione reciprocamente simmetrica ad esso. Nella stessa persona troveremo coesistenti sia lo schifo che l'atteggiamento sublimatorio fobico, e — non importa se partendo dal ribrezzo o dalla propagazione dei valori opposti — si potrà arrivare allo stesso problema di fondo.
Ho parlato di «sublimazione fobica» e non di sublimazione tout court perché penso esista oltre alla esclusione punitiva di un dato di fatto che sostanzialmente sarebbe affrontabile, un'altro atteggiamento sublimatorio non patologico, quello della «sublimazione necessaria».
Ritorniamo al modello di prima che prevedeva lo schifo, l'evento perturbante che lo suscita, e la possibilità di superare il ribrezzo affrontando ed integrando l'elemento censurato. Se però il problema di fondo non è risolubile, se cioè, per la sua propria natura, non è integrabile in nessun sistema vivente? Qui tocchiamo il problema della morte, avvertito così nettamente nello schifo.

Postuliamo che scandalosa nella situazione di schifo — nel particolare schifo che si aggira intorno ai fenomeni della decomposizione — non è la morte come mera presenza, ma la veste particolare nella quale essa si presenta: nella sua attrattiva, nel suo aspetto invitante. Lo schifo rivela una nostra tendenza alla passività, all'abbandono, alla destrutturazione, rispecchia un rapidissimo assorbire la morte o essere «succhiati» verso di essa, al quale segue immediatamente il movimento opposto, una concentrazione dell'energia vitale per sconfiggere l'invito all'inerzia mortale.
Evidentemente questa attrazione verso la morte, se esiste, costituisce un problema che non può essere integrato in un sistema vivente perché ne provocherebbe l'immediata dissoluzione. Il metodo integrativo risulta fallimentare. È possibile però individuare un altro modo per gestire l'impulso autodistruttivo: la creazione di un' energia contrapposta tramite una sublimazione «necessaria».
Prendiamo un esempio: un campo in cui il contratto col deperimento, con la morte e con tutto il contorno potenzialmente schifoso avviene per definizione, è la medicina. Eppure i medici di solito non sembrano avvertire particolarmente il problema dello schifo. Come gestisce la medicina (e non mi riferisco alla medicina occidentale attuale ma all'arte medica in genere), come gestisce l'arte medica il problema irresolubile della pulsione verso la morte? Sublimando, cioè contrapponendo alla morte un'estetica[16] particolare. Se lo «sporco»,il sanguinante, viscoso, morbido, ricurvo, caotico, malodorante delle manifestazioni biologiche e della malattia costituisce la tentazione, allora ecco la medicina istituzionale pronta a costruire un ambiente e un linguaggio «asettici», «puliti», non-emotivi, tecnologici; ecco la valorizzazione dell'ordine geometrico, delle forme rettangolari, delle materie dure, della particolare esteticità degli strumenti sanitari, della organizzazione da caserma. Tutto ciò è destinato a creare l'energia necessaria per rispondere all'invito di resa, di passività presente nella malattia[17].
Generalizzando l'esempio della medicina, possiamo dire che l'attrazione verso la morte — problema non superabile per l'uomo — si presenta anche nella situazione di schifo. Giacché si tratta di un problema che non può essere risolto, si rende necessaria un'energia per controbilanciare la tendenza alla dissoluzione; ed è in un atto di sublimazione, intesa come creazione di un'estetica, che questa energia si raccoglie.

Tutte le traduzioni dal tedesco sono mie.

[1]L'espressione «anti-estetica» può prestarsi a degli equivoci in quanto, a partire dall'Ottocento, l'estetica come disciplina filosofica che tratta dell'arte e del bello, incomincia ad occuparsi anche dei fenomeni non belli. Karl Rosenkranz scrive nella prefazione della *Estetica del brutto* (1853): «Oramai si sarà d'accordo che anche il lato tenebroso del fenomeno radioso del bello debba diventare un momento della scienza estetica, tanto quanto la malattia nella patologia e

il male nell'etica...» (K. Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg 1853, p. 4). Lo stesso autore adduce in una nota Gotthold E. Lessing (nel *Laoconte)* e Chr. H. Weiße (nel *System der Ästhetik*, Lipsia 1830) come i primi ad aver introdotto l'indagine sul brutto nell'estetica. Cfr. anche il saggio di H. Dieckmann *Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts (Il ripugnante e l'orribile nelle teorie dell'arte del Settecento;* in *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen,* a cura di H. R. Jauß, Monaco 1968, pp. 271-317). Dieckmann fa partire la sua indagine da un punto ancora precedente, da Boileau, Diderot, Hume e Burke, in quanto discute soprattutto due aspetti che secondo lui hanno avviato l'accettazione del brutto come categoria estetica: il «dissolvimento delle basi metafisiche del bello» (intese come «triade del vero, buono e bello e del collegamento del bello al regolare, funzionale e perfetto, e alla ragione») e la riflessione, sviluppatasi gradualmente nel Sei-Settecento, sul fatto che anche lo sgradevole possa diventare fonte di piacere.

[2]Aurel Kolnai, *Der Ekel*, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, vol. X, 1929. Ristampa Max Niemeyer Verlag, Tubinga 1974.

[3]F. Dorsett, *Psychologisches Wörterbuch*, Felix Meiner Verlag, Bremen 1970.

[4]Aurel Kolnai, op. cit., p. 122 segg.

[5]Nella prima parte del suo saggio Kolnai, oltre a confrontare lo schifo e la paura, esamina una serie di sentimenti di rigetto (l'odio, il disprezzo, la rabbia, il dispiacere, il disagio) nel loro rapporto con lo schifo. Egli usa i criteri fenomenologici di «Gegenstandsbereich» (campo di riferimento) — «Intentionalität» — «Zuständlichkeit» («L'essere una condizione») — «Ursprüng lichkeit» (autogenicità) — «Selbständigkeit» (autonomia) — «Leibgebundenheit» (somaticità) — «Antwortcharakter» (carattere di risposta).

[6]A. Kolnai, op. cit., p. 125: «...als der typischste Furchtzustand der selbstisch gegründete ist...» («perché la condizione di paura più tipica è quella motivata egoisticamente»).

[7]A. Kolnai, op. cit., p. 127-128.

[8]A. Kolnai, op. cit., p. 134.

[9]Cfr. l'elenco puntiglioso di A. Kolnai, nell'op. cit., p. 140 segg: *Die Sinne und der Ekel (I sensi e lo schifo)* e *Typen des physisch Ekelhaften (Tipi dello schifoso di natura fisica).*

[10]Manfred Fuhrmann, *Grausige und ekelhafte Motive in lateinischer Dichtung (Aspetti dell'orribile e dello schifo nella letteratura latina),* in *Die nicht mehr schönen Künste,* W. Fink Verlag, Monaco, 1968, p. 24-66.

[11]A. Kolnai, op. cit., p. 120.

[12]A. Kolnai, op. cit., p. 149 segg: *Typen des moralisch Ekelhaften (Tipi dello schifoso di natura morale).*

[13]Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen,* Königsberg 1853. Ristampa Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1979, p. 312.

[14]A. Kolnai, op. cit., pp. 158 e 159.

[15]Anna Freud, in *L'Io e i meccanismi di difesa*, Martinelli, Firenze 1967. Cfr. anche la definizione di sublimazione riportata in *Sublimation*, di J. A. Arlow (J. Am. Psychoanal. Ass. 3:515-27, 1955): «In the beginning, Freud defined sublimation as a means of achieving instinctual libidinal discharge, and, at the same time, avoiding the necessity for repression through a dis placement of the aim and/or the object of the drives onto activities of significant cultural value... Those definitions of sublimation which stress the displacement of the sexual drives from manifestly instinctual aims to aims of a higher order of social estimation obviously introduce an element of value judgment.»

[16]«Estetica» qui evidentemente non intesa come branca filosofica ma come l'insieme delle scelte estetiche compiute da un soggetto e dei modi come queste scelte si manifestano.

[17]Con ciò non voglio dire che la sublimazione nella medicina, soprattutto quella attuale, non sia mai «fobica», la quale al contrario è riscontrabile con una certa frequenza. Sottolineo ancora la differenza tra i due tipi di atteggiamento sublimatorio: mentre quello di origine fobica «salta» il problema di fondo, compiendo sostanzialmente una rimozione, la sublimazione indicata da me come «necessaria», nasce dalla conoscenza approfondita del problema e della sua irresolubilità.

Bibliografia riguardante lo schifo

— Gotthold Ephraim Lessing, *Laoconte*, Sansoni, Firenze, 1954, capitoli 23-25
— Moses Mendelsohn, *Gesammelte Schriften*, Leipzig 1844, vol. IV/2, p. 12
— Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg 1853, p.312-23
— Aurel Kolnai, *Der Ekel*, in *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, vol. X, 1929; ristampa M. Niemeyer Verlag, Tubinga 1974
— H. Schmitz, *System der Philosophie* 2 (1) cap. *Der Leib*, p. 240 segg.,Bonn 1965
— *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, a cura di H. R. Jauß, Wilhelm Fink Verlag, Monaco 1968. Da vedere particolarmente gli interventi di M. Fuhrmann e H. Dieckmann.

Sergio Lombardo

IMMAGINI INDOTTE IN STATO DI TRANCE IPNOTICA*

Introduzione

Prima di iniziare la trattazione che riguarda i risultati attuali della ricerca sulle immagini indotte in stato di trance ipnotica, consentitemi di fare una piccola introduzione sulla natura delle problematiche affrontate nel lavoro precedente, che, bisogna dire, rimangono tuttora sconosciute non solo al grosso pubblico, ma, purtroppo e con più profondo rammarico da parte mia, persino ai più raffinati specialisti.
Per allontanare il sospetto che io voglia soltanto stimolare la vostra curiosità per mezzo di affermazioni troppo generiche, vi informo che, in tutto l'arco della mia attività, fin dal principio delle mie sperimentazioni, che risalgono alla fine degli anni cinquanta, avevo dovuto constatare come l'intera struttura del sistema dell'arte, — dalle gallerie alle riviste specializzate, dalle istituzioni ufficiali a quelle private, dalle Università ai Musei e alla Biennale di Venezia — dimostrava una carenza di interesse per il mio lavoro o tendeva ad estrapolarne soltanto una parte: quella che rientrava nelle aspettative correnti e molto spesso corrive, espressioni di una valutazione superficiale, consumistica e decorativa dell'arte, di un'arte strumentalizzata.
La differenza fondamentale fra i prodotti artistici messi in circolazione dalle strutture di massa e l'obiettivo della mia ricerca, risiedeva essenzialmente nel potere conferito all'oggetto.
L'opera d'arte che veniva introdotta nel sistema istituzionale era all'origine un oggetto innocuo e passivo, che, in seguito al processo rituale della ufficializzazione, veniva investito di un potere, generalmente consistente in garanzie scritte di personalità autorevoli, in pubblicazioni e targhette applicate sul retro, in autentiche e titoli che potevano essere tradotti praticamente in un prezzo di mercato. Questo potere trasformava l'oggetto da cosa in opera d'arte, da oggetto passivo in oggetto attivo.
Il mio interesse era però rivolto a tutt'altro genere di potere; l'evento da me ricercato era un evento già «potente», era un evento che non aveva alcun bisogno di investitura perché era già attivo.
Per esempio una verità scientifica non diventa vera attraverso l'investitura ufficiale, ma lo è già; l'arte doveva essere vera almeno quanto la scienza.

* Conferenza tenuta presso la Cattedra di Storia dell'Arte Contemporanea dell'Università di Roma nell'ambito del I Convegno di Comunicazione di Lavoro di Artisti Contemporanei, 1979.

Tutta la mia ricerca è un modo di studiare la realtà sotto l'aspetto della sua potenza, efficace a livelli più profondi, all'interno della psiche, di quelli raggiungibili per mezzo di artifici e di investiture.
Il processo di istituzionalizzazione sottopone oggetti indifferenti ad una specie di «arricchimento» alla fine del quale l'oggetto diventa potente; ma a che servirebbe questo se gli oggetti fossero già potenti? Se un artista creasse eventi attivi, il sistema di arricchimento istituzionale, specialmente quello della critica d'arte, sarebbe molto meno barocco, molto meno arbitrario. Forse scoprirebbe l'umiltà della scienza e, mettendosi al servizio della verità, cercherebbe di studiare la psicologia dell'arte piuttosto che conferire investiture ad oggetti di mercato.
Finora purtroppo la critica d'arte si è presentata sempre più come l'unico potere riconosciuto in grado di conferire un'anima alla materia inerte, l'unico che poteva operare l'artificio estetico. [25 bis]
Nei casi più scoperti l'arroganza della critica si spingeva fino al punto di proclamarsi un concorrente dell'arte, un concorrente dell'artista, indicando il testo critico come l'unico veramente estetico, veramente creativo.
L'errore di fondo che esprime e legalizza queste prese di posizione è l'idea che l'arte sia fondata sul «gusto» e che questo gusto sia fondato sull'opinione di specialisti del gusto; ma ormai la critica d'arte deve lasciare il posto alla psicologia dell'arte se vuole liberarsi della retorica che la opprime.
Nel clima descritto, per me partecipare alle mostre ufficiali diventava sempre più difficile e ogni volta si riproponeva lo stesso dilemma: o snaturare il lavoro mostrando soltanto quello che confermava le idee della critica ufficiale, o rinunciare alla possibilità di informare.
Due anni fa, con la collaborazione di studiosi provenienti da discipline più vicine alla scienza che all'arte come la medicina, la matematica, la psicologia, mi è stato possibile istituire un centro di studi sui problemi dell'arte: Jartrakor, che si occupa di psicologia dell'arte e di produzione estetica.
Poiché non mi sarebbe possibile in questa sede riferire su tutta la mole di lavoro svolta dal nostro centro, prenderò in esame alcuni aspetti del mio lavoro, soffermandomi sulle immagini indotte in stato di trance ipnotica.
Non potrò evitare tuttavia di richiamare la vostra attenzione, seppur brevemente, su alcune mie opere precedenti, la cui impostazione teorica è stata essenziale per lo sviluppo di questa ricerca.

1-L'evitamento dell'arte e il monoideismo.

Dal 1959 al 1962 mi dedicai all'esecuzione di un tipo di pittura strettamente tecnica e logica, tale che, esclusa intenzionalmente qualsiasi espressione di carattere emozionale o lirico, producesse opere completamente spiegabili, interamente controllate. Poiché a quei tempi la definizione più accreditata di pittura distingueva in essa tre valori principali e cioè la forma, il colore, la composizione, cercai di impiegare questi tre elementi in modo letterale, sva-

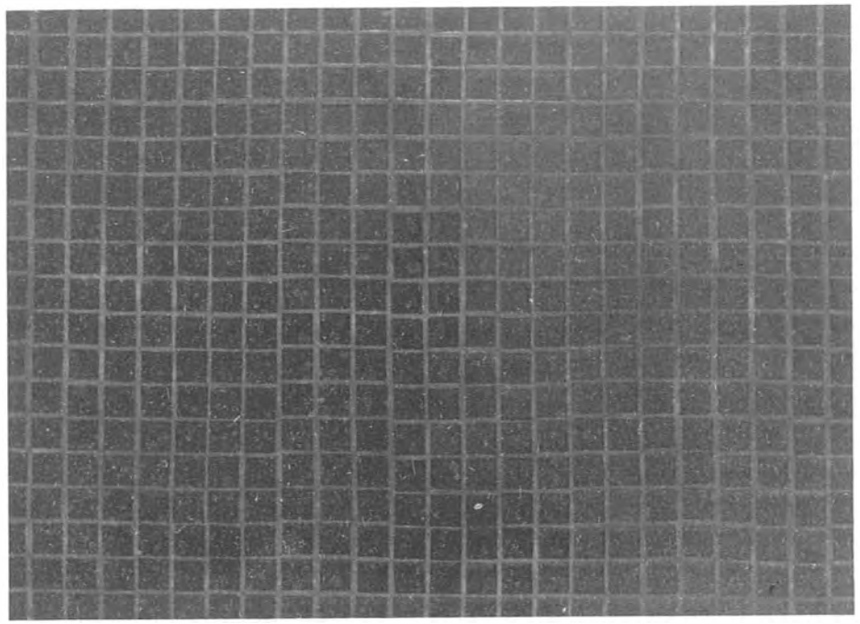

Fig. 1 - Nero 432 (1961)

lorizzandoli, evitando ogni genere di coinvolgimento creativo, rendendoli monotoni e oggettivi. La forma ridotta al minimo diventò un rettangolo, il colore piatto e uniforme, la composizione si strutturò in una successione di unità ripetute. (fig. 1)
L'oggetto veniva dipinto senza alcuna cura particolare, per evitare il privilegio dell'ispirazione stabilii un orario fisso di lavoro. Queste opere furono subito notate da Nello Ponente[26].
Però, malgrado il mio impegno antiespressivo, dopo tre anni di accanito lavoro, mi resi conto che quelle superfici monocromatiche avevano un fascino preciso.
Gli elementi di fascino erano essenzialmente due: l'assurdità ossessiva della ripetizione e l'inevitabilità degli errori.
L'ossessiva ricerca di un'arte 7ggettiva era un fatto paradossalmente lirico, ma questo lirismo era inconsapevole, perciò inevitabile come anche gli errori.
L'idea che l'esteticità sia estranea alla coscienza e inevitabile ha determinato tutte le ricerche successive. L'espressione estetica viaggia lungo percorsi metalinguistici perché è sensibile ai contenuti non strutturabili dell'inconscio, che alterano *inevitabilmente* (questa inevitabilità non è manipolabile quantitativamente né in senso positivo né in senso negativo) le strutture del linguaggio oggettivo.

Se l'arte si manifesta come errore, quindi contro l'intenzione cosciente dell'autore, il problema dell'artista non è più quello di produrla o di crearla, ma quello di trovare una tecnica capace di amplificarla, di metterla in evidenza.
La difficoltà dell'arte sta anche nel fatto che in genere gli artisti si sforzano di esprimere esperienze interiori straordinarie, si sforzano di vivere emozioni speciali, sperperando nello sforzo tutta la loro esteticità inconsapevole e confondendola in un groviglio caotico di emozioni manierate.
Un compito insignificante e ripetitivo potrebbe invece mostrarsi più adatto a misurare le variabili inconsapevoli che intervengono nell'esecuzione.
Braid, che inventò la parola «ipnotismo», nel 1847 la sostituì con il termine «monoideismo», per sottolineare l'importanza della ripetizione di un'unica idea nell'induzione ipnotica[5]. In questo scritto sosterrò l'analogia fra mondo estetico, mondo onirico e stati di trance ipnotica.
L'esecuzione di un compito insignificante e ripetitivo nella manifestazione estetica svolge un ruolo simile a quello che il monoideismo svolge nel provocare stati di trance ipnotica ed alcune tecniche magiche di accesso ai poteri medianici si avvalgono proprio di un tipo di musica monotona e ripetitiva.
L'antropologo Martino Gusinde, nella sua opera sugli indiani Fuegini descrive la monotonia dei canti dello stregone con queste parole: «La monotona uniformità del canto esercitava sempre su di me un senso penoso di fastidio già dopo i primi dieci minuti. Anche chi era un semplice ascoltatore avvertiva una eccitazione nervosa durante la quale sembrava che desse di volta il cervello»[22].
L'effetto della ripetizione a mio avviso è quello di amplificare gli errori inconsapevoli, che resterebbero inaccessibili ad una mente confusa dalla varietà dell'esperienza normale. La monotonia ripetitiva concentrando l'attenzione mette in luce differenze sempre più piccole, errori inaspettati; comportamenti latenti, che prima non potevano essere osservati essendo l'attenzione rivolta a percezioni troppo grossolane.

2 - La suggestione dei «Gesti Tipici» e la percezione preconscia.

È ormai risaputo che dalla sola postura si possono dedurre una serie di informazioni che riguardano la vita interiore di un individuo, la sua collocazione sociale e spesso le sue intenzioni.
«Il modo in cui un individuo tratta gli altri ed è trattato dagli altri esprime e sottintende una definizione dell'individuo stesso, definizione che viene insieme espressa e sottintesa dalla scena sociale in cui ha luogo il rapporto... Il punto di riferimento fondamentale — osserva Erving Goffman nel suo brillante saggio sulla «pazzia del posto»[20] — è qui un codice sottinteso, comprensibile soltanto ad un esperto del comportamento e non concetti e immagini che esistono già nella mente della gente».
La comunicazione di questo tipo è dunque generalmente inconscia, ma proprio per questo meno controllabile e più efficace. Le posture impositive dei personaggi politici per esempio, o quelle minacciose dell'autorità aggressiva, esprimono suggestioni così radicate nel profondo della psiche, che pos-

Fig. 2 - Gesto Tipico (1962)

sono essere percepite ad un livello emotivo inconscio, prima che la coscienza possa operare il suo intervento censorio, prima che il messaggio subisca le modifiche dell'interpretazione razionale.
Accanto ad una percezione vigile orientata dalla volontà e dalla ragione, esiste una percezione latente, costantemente attiva a livello inconscio, sensibile ad un diverso livello d'esperienza e affidata ad un linguaggio autonomo, arcaico.
Il linguaggio della «sagoma» e della «mole» nel fenomeno dell'imprinting è stato studiato dalla psicologia sperimentale e riconosciuto come l'elemento determinante di un codice istintuale che permette al neonato di riconoscere visivamente la madre[10]. Si può supporre che tale linguaggio permanga nell'adulto e che sia correlato con l'emozione. «Chiameremo emozione una brusca caduta della coscienza nel magico. O, se si preferisce, c'è emozione quando il mondo degli utensili svanisce improvvisamente e il mondo magico compare al suo posto», afferma Sartre[32] e aggiunge: «L'emozione non è un accidente, è un modo di esistenza della coscienza». Questo modo di esistenza di cui parla Sartre, mi sembra particolarmente correlato con l'esperienza del sogno.
Alcuni elementi della percezione istintuale possono infatti essere individuati nelle immagini oniriche riguardanti avvenimenti accaduti durante il giorno, ai quali non era stata prestata attenzione[14,18,2].

Questi elementi si inseriscono nel vissuto individuale ad un livello preconscio, in uno spazio marginale in cui l'attenzione non è messa a fuoco direttamente sull'oggetto essendo occupata altrove.
Nel 1963, in una mostra alla galleria La Tartaruga di Roma, avevo esposto una serie di quadri di dimensione gigantesca in cui era riprodotta in verniciatura nera, la sagoma di alcuni personaggi politici dell'epoca, colti nei loro atteggiamenti tipici.(fig. 2).
Le immagini erano trasportate meccanicamente dalla cronaca e di esse veniva inquadrato soltanto un particolare caratteristico, che, debitamente ingrandito, suggeriva idee di autorità facilmente assorbibili a livello preconscio, ma che, ad uno sguardo analitico non fornivano alcuno stimolo di particolare interesse.
L'eccezionale efficacia suggestiva di queste immagini fu confermata dal fatto che una percentuale significativa di visitatori mi confessarono, nei giorni seguenti, che avevano rivisto in sogno le immagini dei quadri esposti nella mostra.
Come ha riconosciuto Vivaldi, queste opere «ebbero un considerevole effetto di shock sulla giovane pittura romana»[37], ma il loro interesse risiedeva soprattutto nella loro potenza psicoattiva, piuttosto che in opinabili relazioni con il fenomeno della Pop-Art.

3 - Elusione della ragione e «situazioni d'emergenza».

Alcune tecniche sciamanistiche di induzione di trance, contemplano un elemento improvviso di sorpresa che, annullando i riferimenti abituali, spinge lo stregone in un paradosso psicologico nel quale la ragione è elusa e il mondo onirico-allucinatorio insorge al suo posto. In questo mondo lo stregone riceve i poteri magici e la conoscenza extrasensoriale, in questo mondo extrarazionale gli è conferita la capacità di sciamanizzare.
«La modificazione della sensibilità, ottenuta spontaneamente attraverso *l'esperienza di un avvenimento insolito*, è cercata laboriosamente durante il periodo di apprendistato da quelli che perseguono il possesso del dono sciamanico»[11] (corsivo mio).
De Martino ha osservato «una singolare condizione psichica in cui spesso cadono gli indigeni... in questa condizione, che subentra in occasione di una emozione o anche soltanto di *qualche cosa che sorprende*, il soggetto è esposto a tutte le suggestioni possibili»[7] (corsivo mio).
La tecnica della sorpresa per eludere la ragione è stata ampiamente teorizzata dalle avanguardie storiche ed è presente sotto forma di inganno sensoriale nell'arte di tutte le epoche, essa ha lo scopo di interrompere lo stato di coscienza abituale e di introdurre l'osservatore in un mondo allucinatorio, nel quale gli sarà rivelato un messaggio intraducibile nei termini del linguaggio profano.
L'attivazione di questo stato di coscienza delinea generalmente il terreno dell'arte, della suggestione, dell'ipnosi. In un'intervista con M. Volpi, nel 1971 dichiarai: «Il mio lavoro consiste nella ricerca di strumenti adatti a provocare un comportamento significativo del pubblico o di individui deter-

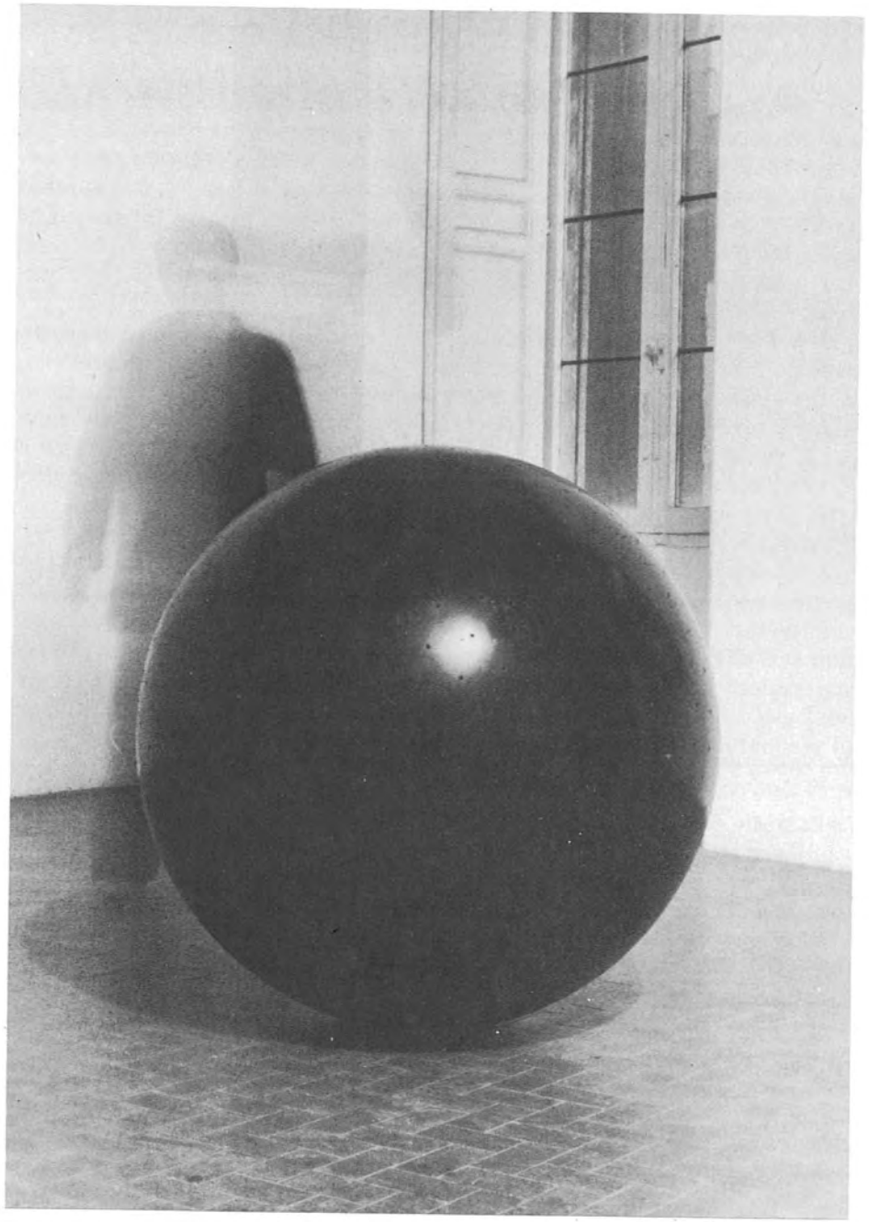

Fig. 3 - Sfera con Sirena (1969)

minati. Tale comportamento non è conservabile, né commerciabile; è irripetibile, imprevedibile, anormale rispetto all'uniformità automatica delle aspettative...»[25].
Nel 1968 avevo progettato una sfera capace di rotolare sul pavimento, che però,qualora veniva spostata da una certa posizione nella quale, come per caso, si trovava a giacere, emetteva un suono di sirena d'allarme insopportabile. Questo suono non smetteva finché, per tentativi casuali, non si fosse riportata la sfera nella precisa posizione di partenza (fig. 3). L'oggetto fu realizzato l'anno successivo ed esposto alla Biennale di Parigi, nel 1970 sette di queste sfere furono esposte alla Biennale di Venezia. Sia a Parigi che a Venezia l'effetto fu strabiliante: esse provocarono nei visitatori un comportamento insolito, molto primitivo e acritico, subito rimosso. Tuttavia per un certo periodo essi furono costretti ad agire al di fuori dei sistemi di previsione delle aspettative apprese, furono costretti a prodursi in un comportamento d'emergenza in cui la «realtà» non era più distinguibile dalla «finzione estetica». Lo scacco della aspettativa razionale fondata su comportamenti sociali stereotipati, aveva introdotto i visitatori in un mondo irreale, alterato, per uscire dal quale era necessario un comportamento estetico, uno sforzo creativo personale.
L'involontaria induzione di sogni ottenuta per ostensione di immagini psicoattive nel 1963 e le indagini sul comportamento d'emergenza, mi condussero allo studio sempre più specifico delle strade percorse dalla coscienza nei momenti di distacco dall'aspettativa convenzionale, cioè dei processi di comunicazione extracosciente in tutte le sue conseguenze psicologiche e parapsicologiche. Gli stati di trance e di sogno, sia spontanei che indotti, venivano ad occupare un interesse sempre più centrale nella problematica dell'arte.

4 - Il superamento della «finzione».

Dalla notte dei tempi, il problema della distinzione fra illusione e realtà, si è scatenato in modo sempre più complesso e contraddittorio.
Husserl, per esempio, nelle *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, esprime questa opinione: «... si può dire che la finzione è l'elemento vitale della fenomenologia, come di tutte le scienze eidetiche, che la finzione è la sorgente da cui la conoscenza delle 'verità eterne' trae il suo nutrimento».[23]
L'arte è spesso, da Platone in poi, ritenuta una finzione o un'illusione rispetto alla realtà convenzionale, essendone una copia o una rappresentazione.
Simmetricamente si può dire che la vera realtà è proprio l'arte, mentre la natura è un'illusione. Secondo Aldrich l'arte «... non è certamente uno specchio tenuto alzato davanti alla natura tanto per averne un'immagine», ma una specie di veicolo di trasfigurazione, che mostra una verità più sottile, più profonda[1]. Per superare il problema della finzione estetica, nel 1970 proposi un *Progetto di morte per avvelenamento*, per la realizzazione del quale erano forniti gli strumenti essenziali. Una persona che per qualsiasi motivo

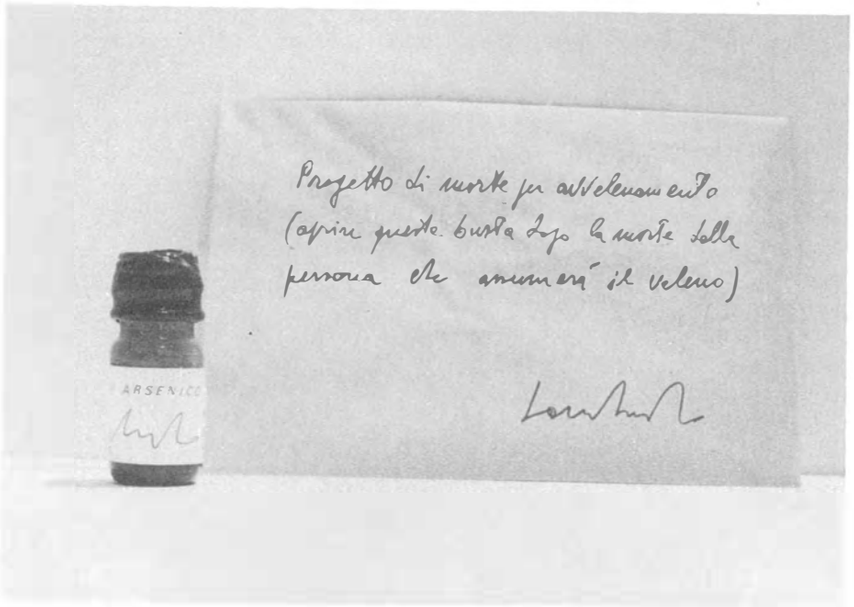

Fig. 4 - Progetto di Morte per Avvelenamento (1970)

avesse assunto il veleno contenuto in un flacone sigillato, avrebbe eseguito il progetto.
Accanto al flacone di veleno c'era una busta, anch'essa sigillata, che nessuno doveva aprire fino a quando la morte della persona che aveva eseguito il progetto non fosse stata accertata (fig. 4).
John Dewey aveva teorizzato la possibilità di un'arte come esperienza, unificando finzione e realtà, creazione e contemplazione. Senza alcun distacco critico della coscienza egli credeva possibile un'esperienza senza illusione, che coinvolgeva interamente l'uomo, senza distinzione fra l'agire e il percepire[9].
L'esperienza estetica di Dewey descriveva un'atteggiamento fortemente impegnato e concentrato in un compito, ma, secondo me, anche questo poteva costituire una finzione, un'illusione.
Per superare il problema della finzione dell'arte bisognava contemporaneamente superare il problema della finzione della vita, di una vita convenzionale, profana. Il potere del veleno garantiva l'autenticità dell'esperienza, escludendo definitivamente tutte le altre possibilità: nulla poteva essere più autentico della morte, perché ogni altra trasformazione era annullata.
Un'arte che non trasforma non ha potere, è inerte; ma il simbolo della trasformazione è il passaggio allo stato di morte come simmetrica opposizione alla immobilità stagnante di una vita tutta prevista, tutta convenzionale,

Fig. 5 - Concerto con 2 Bacchette (1975)

finta in quanto destituita del potere di trasformazione.
Per cui o la vita non è illusione e riesce a trasformare il mondo, o il solo momento creativo è la morte.

5 - Ipnosi e parapsicologia.

L'ipnosi secondo Servadio,[34] mentre da una parte eccita la fantasia e lo stupore, «dall'altra, dimostrando la possibilità per una mente normale di diventare strumento passivo di forze psichiche incontrollabili, provoca una reazione di difesa e di rimozione, specialmente quando raggiunge la comparsa di fenomeni estremamente conturbanti come quelli parapsicologici»[21].
Il rapporto strettissimo che può essere individuato fra ipnosi e fenomeni parapsicologici è stato da noi sperimentato attraverso esperienze specifiche.
Nei *Concerti* da me composti fra il 1971 e il 1975, (fig. 5), erano già presenti alcuni problemi riguardanti la comunicazione extrasensoriale, che però non mi è possibile trattare in questa sede.
Neanche tratterò degli esperimenti da me condotti sulla genesi del caso favorevole e sui fattori mentali che possono incidere nella sua formazione.
Qui mi basta accennare che già Rhine aveva condotto esperimenti dai quali fu possibile rilevare che la caduta dei dadi non è sempre in accordo con le leggi statistiche, ma alcune persone riescono a farla deviare significativamente dalla media[27].
Rizl riuscì ad allenare alcune persone per mezzo dell'ipnosi, ottenendo risultati apprezzabili; queste persone in stato di trance ipnotica riuscivano a leggere l'ora segnata casualmente da un orologio inaccessibile al loro sguardo[29].

6 - Il sogno ipnotico catartico.

La teoria di Freud, che il sogno sia un appagamento di desideri rimossi, non è più completamente condivisa. Angel Garma crede che «colui che sogna è una persona molto spaventata di fronte a contenuti penosi precedentemente rimossi, che non può ulteriormente rimuovere per il fatto di essere addormentata, e che cercano di invadere la sua mente»[19].
Il disaccordo però potrebbe essere solo apparente qualora si consideri che ogni conflitto implica sia una rimozione che un appagamento, ma quello che sembra certo è che il sogno ripercorre i fatti più importanti della vita affettiva e che traduce simbolicamente i residui dell'esperienza interiore. «Ciò che compare mascherato nel contenuto manifesto dei sogni costituisce una parte importante del modo di essere più profondo dell'individuo, ciò che si potrebbe chiamare la verità interna che determina tutti i suoi comportamenti»[19].
D'altro canto questa verità interna interviene nella formazione del sogno in seguito agli stimoli della vita da svegli che hanno particolarmente impressionato la psiche. Freud, nella sua teoria dei «residui» discute in questi termini: «I residui del giorno precedente che danno origine ai sogni, sono i residui del grande interesse della vita da svegli. Se le parole del medico e gli sti-

moli che egli ha prodotto sono stati importanti per il paziente, essi possono entrare in tutto ciò che costituisce il residuo e possono agire come stimoli della mente nella formazione del sogno, proprio come altri interessi di valore affettivo scatenati il giorno prima e non esauriti»[18].
In stato di trance ipnotica è possibile intervenire nella formazione del sogno inducendo direttamente le immagini o dando un ordine postipnotico affinchè esse vengano sognate durante il sonno normale, dopo il risveglio dalla trance ipnotica.
L'ipnosi medica ha tentato di far luce su questi processi ed è sorta in proposito un'abbondante letteratura scientifica riguardante il cosidetto "sogno ipnotico".
«La risposta di un soggetto che è stato esposto ad un processo di induzione ipnotica e viene invitato a fare un sogno mentre è ancora sotto l'influenza ipnotica, è stata chiamata sogno ipnotico»[6].
L'argomento del sogno ipnotico può essere circoscritto o lasciato alla spontaneità del sognatore, ma finora i risultati più importanti sono stati ottenuti dai ricercatori che si sono occupati del sogno catartico.
Robert Desoille, col suo famoso metodo del *Sogno da svegli guidato*, riusciva ad operare una sorta di catarsi mescolando l'ipnosi e la psicanalisi[8].
Il suo metodo era basato sull'induzione di sogni arcaici o sogni modello, ma senza raggiungere uno stato profondo di ipnosi. Egli guidava con le sue parole il sogno dei suoi pazienti sottoposti ad una piccola trance ipnagogica.
Da immagini molto semplici, generalmente simboli sessuali come una spada o un vaso, il sogno da svegli evocava un mondo sempre più interessante e complesso, ma la medicina più attiva erano i suggerimenti di elevazione e di volo.
Il significato delle mitologie ascensionali e di "volo magico" è studiato dall'antropologia e dalla storia delle religioni. Queste discipline sono riuscite a mettere in evidenza i significati profondi delle mitologie, scoprendo l'origine comune di esse nella rivelazione di un avvenimento primordiale o nello svelamento di un mistero. Mircea Eliade ci dice che «..si è potuto dimostrare che esiste continuità tra gli universi onirico e mitologico, proprio come vi è equiparazione fra le figure e gli avvenimenti dei miti e i personaggi e gli avvenimenti dei sogni»[11].
Lo stesso Eliade, riferendosi all'esperienza psicanalitica di Desoille, riconosce che «...si ottengono guarigioni psichiche rianimando con l'immaginazione attiva certi simboli che comprendono nella loro struttura l'idea di "passaggio" e di "mutamento ontologico"... Potremmo perciò dire che la semplice ripetizione di certi simboli... mediante l'immaginazione attiva, sfocia in un miglioramento psichico e conduce infine alla guarigione»[11].

7 - Produzione di immagini in stato di trance ipnotica.

Ho cercato finora di mettere in luce, per brevi accenni, alcune costanti che hanno accompagnato la mia ricerca fin dagli inizi: l'accumulazione di errori involontari nell'esecuzione di compiti monotoni e ripetitivi, come tecnica di

amplificazione di un mondo soggettivo inconscio; lo studio della suggestione come forma di comunicazione metalinguistica; lo spazio della "percezione distratta" o "preconscia" come fessura nella quale introdurre il materiale-stimolo per la produzione di stati di coscienza adatti allo sviluppo della creatività; i processi di deformazione della percezione di una "realtà oggettiva", vissuti soggettivamente dall'interno e non come "finzione estetica"; l'analogia fra il mondo estetico e quello onirico; la stimolazione di comportamenti creativi caratteristici delle situazioni d'emergenza; ho infine indicato nell'ipnosi una tecnica capace di allargare le maglie della percezione razionale e quindi capace di introdurre un individuo nel mondo estetico-emotivo in cui può sviluppare le sue capacità creative elaborando immagini-stimolo indotte dall'esterno.
Il mio interesse in questi ultimi anni si è rivolto allo studio dei processi creativi con particolare riguardo alla trasformazione delle immagini-stimolo indotte in stato di trance ipnotica, fino alla formazione del *sogno ipnotico* e dell'allucinazione onirica.
In questo studio ho seguito sperimentalmente i percorsi che, attraverso una involontaria ed inevitabile accumulazione di errori caratteristici, conducono l'individuo progressivamente fuori del "normale" giudizio di realtà oggettiva, verso il mondo estetico-emotivo, vissuto naturalmente nel sogno.
Il carattere essenzialmente artistico dei miei esperimenti è rivelato, in contrasto allo scopo restrittivamente curativo della medicina, dall'ampiezza storico-culturale che investe la catarsi estetica. Infatti, le catene di errori soggettivi che spalancano le porte del sogno, possono formare una mitologia inconscia, comune ad un intero periodo storico e condivisa da un'intera cultura. Le immagini-stimolo da me indotte sono astrazioni di mitologie comuni a tutte le culture, sono sogni-modello estremamente semplificati. Tali sogni-modello vengono suggeriti dalla mia voce registrata in cassette per magnetofono, subito dopo l'induzione della trance ipnotica (fig. 6).
Per illustrare con maggiore efficacia questi esperimenti, riporterò alcuni stralci tratti dai verbali delle sedute settimanali che teniamo al Centro Studi Jartrakor; per mezzo di queste sedute è stato possibile verificare una vasta mole di ipotesi che mi hanno permesso di selezionare alcuni modelli definitivi, che io considero il mio attuale lavoro artistico.
Quì di seguito riporto qualche frammento delle dichiarazioni che alcune persone hanno rilasciato in seguito all'induzione dell'immagine di uno specchio, nel quale avrebbero visto sé stessi senza riconoscersi. Una donna ha riferito:
«Avevo paura di guardarmi allo specchio, come se potessi vedere qualcosa così brutta, così terrificante, che non avevo il coraggio di guardarla. Poi per un attimo ho visto una torta bianca al centro della quale c'era un pene eretto, come se fosse una candelina per il primo compleanno. Al posto del glande c'era una fiamma».

Fig. 6 - La Tua Vera Immagine (1979)

Il tono di altri racconti è dello stesso tenore:
«Quando mi sono guardata allo specchio ho visto un'ape, era un'immagine piacevole».
Oppure:
«La mia immagine allo specchio era quella di una scrofa e di una lupa». E ancora:
«Quando mi sono guardato allo specchio non mi sono visto, forse ero diventato trasparente, ma dietro di me c'era un enorme lombrico, con un bitorzolo al posto della testa, il tutto formava il naso di una faccia».
In seguito all'induzione di elevarsi fino ad un luogo dal quale sarebbe stato possibile osservare una scena del futuro, sono state fatte queste esperienze:
«Una sensazione che non ho mai provato prima: stavo volando velocemente verso l'alto, come se qualcosa mi sollevasse in senso verticale, il corpo era immobile e percorreva un tunnel. Io guardavo verso il basso che era buio. Mentre venivo trasportata verso l'alto a grande velocità, mi vedevo nello stesso tempo inchiodata a terra».
«Una donna con una tunica celeste camminava su una strada in salita senza poggiare i piedi, sollevata leggermente da terra. Un uomo arrancava dietro di

lei, sembrava un animale. Prima l'immagine della donna mi faceva rabbia, poi quella donna ero io e l'immagine è diventata estremamente piacevole».
Ho citato quì soltanto qualche immagine, ma in genere i sogni sono molto lunghi e complessi.
La vivezza e la complessità di questi sogni contrasta con quanto pubblicato in generale sul sogno ipnotico, che ad altri sperimentatori risulta molto inferiore come complessità e vivezza ai sogni notturni. Citerò, per concludere questa mia breve relazione, un esempio caratteristico del tipo di sogno da me ottenuto, tralasciando per ora qualsiasi valutazione sui contenuti.
«La montagna era bianca e in cima c'era un uccello; prima sembrava un piccione, poi diventava un'aquila. Sul becco dell'aquila c'erano due gocce, una di esse era una goccia di luce che è caduta in linea retta proprio al centro della mia testa. All'inizio ho avuto una sensazione di vortice, mi sembrava di pencolare verso destra, poi come delle onde che mi risucchiavano. Dal mio corpo è uscito un altro corpo trasparente che poteva vedere un animale che stava dietro le mie spalle. Prima, per quanto mi girassi, non riuscivo a vederlo. Era un gattone con grandi occhi di specchio, dentro i quali c'era un teschio fosforescente».
Nel panorama delle ricerche attuali sul sogno e sul sogno ipnotico, le nostre ricerche, pur tenendo conto delle conoscenze raggiunte sul terreno della psicologia sperimentale, della psicoanalisi e dell'ipnosi medica, pur utilizzando tecnologie sofisticate per mettere in luce variabili altrimenti inaccessibili, si situano essenzialmente sul piano estetico e mirano alla produzione di opere d'arte. Ciò in virtù della particolare ampiezza del nostro concetto di guarigione che investe l'intero gruppo sociale e l'intera cultura piuttosto che restringersi al singolo individuo "malato", o alla definizione di specifiche sintomatologie. Inoltre il nostro studio dei processi di formazione dell'immaginazione onirica va inquadrato nel più ampio problema della creatività.

[1]Aldrich V. C., *Filosofia dell'Arte*, Il Mulino, 1970.
[2]Barber Th. X., *Toward a Theory of Hypnotic Behavior: The Hypnotically Induced Dream*, J. Nerv. Ment. Dis. 135: 206-21, 1962.
[3]Barber Th. X., Spanos N. P., Chaves J. F., *Hypnosis Imagination and Human Potentialites*, Pergamon Press, New York, 1974.
[4]Barber Th. X., *Ipnosi un approccio scientifico*, Astrolabio, 1972.
[5]Braid J., citato in F. Granone, *Trattato di Ipnosi*, Boringhieri, 1972, p. 25.
[6]Campbell Walker P., *The Hypnotic Dream: A Reconceptualization*, The Amer. J. Clin. Hypn. 16(4): 246-55, Apr1974.
[7]De Martino E., *Il mondo magico*, Boringhieri, 1973.
[8]Desoille R., *Teoria e pratica del sogno da svegli guidato*, Astrolabio, 1974.
[9]Dewey J., *Art as Experience*, New York, Milton, Bald & Co., 1934; trad. it. La Nuova Italia, 1967.
[10]Dixon N. F., *Le origini della percezione*, da *Nuovi Orizzonti della Psicologia* a cura di M. Foss, Boringhieri, 1968.
[11]Eliade M., *Miti sogni e misteri*, Rusconi, 1976.
[12]Eliade, M., *Trattato di Storia delle Religioni*, Boringhieri, Torino, 1976.
[13]Fisher Ch., *Studies on the Nature of Suggestion. Part. I. Experimental Induction of*

Dreams, J. Amer. Psychoanal. Ass. 1:222, 1953.
[14]Fisher Ch., *Dream and Perception. The Role of Preconscious and Primary Modes of Perception in Dream Formation*, J. Amer. Psychoanal. Ass. 2:398, 1954.
[15]Fisher Ch., *Dreams, Images and Perception: A Study of Unconscious - Preconscious Relationships*, J. Amer. Psychoanal. Ass. 4:5, 1956.
[16]Fisher Ch., *A Study of the Preliminary Stages of the Construction of Dreams and Images*, J. Amer. Psychoanal. Ass., 5:5, 1957.
[17]Fisher Ch., Paul I. H., *The Effect of Visual Subliminary Stimulation on Images and Dreams*, J. Amer. Psycoanal. Ass. 7:35, 1959.
[18]Freud S., *General Introduction to Psycoanalysis*, Doubleday, Garden City, New York, 1953.
[19]Garma A., *Nuovi studi sul sogno*, Astrolabio, 1974.
[20]Goffman E., *La pazzia del 'posto'*, in: *Crimini di pace* (AAVV.),Einaudi, 1975.
[21]Granone F., *Trattato di Ipnosi*, Boringhieri, 1972.
[22]Gusinde M., *Die Feuerland-Indianer*, vol. II, Mödling, 1937.
[23]Husserl E., *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Torino, 1950.
[24]Krippner S., *Sogni indotti ipnoticamente*, in: AAVV., *Aspetti scientifici della parapsicologia*, a cura di Cavanna R., Boringhieri, 1973.
[25]Lombardo S., in *Futuribili* n. 42-43, pagg. 116-17, Roma, 1972.
[25bis]Lombardo S., *Arte e Ricerca*, ed. Jartrakor, Roma, 1975.
[26]Ponente N., Lombardo S., *Sergio Lombardo*, Di Maggio Editore, Milano, 1974.
[27]Rhine J. B., *The Reach of the Mind*, New York, 1947.
[28]Rhodes R., *Manuale di Ipnotismo*, Astrolabio, 1966.
[29]Rizl M., *Training the Psi Faculty by Hypnosis*, Journ. Soc. for Res., 1962.
[30]Rossi E. L., *Dreams and the Growth of Personality*, Pergamon Press, New York, 1972.
[31]Rossi E. L., *Psychological Shocks and creative Moments in Psychotherapy*, The Amer. J. Clin. Hypn. 16(1): 9-22, July,1973.
[32]Sartre J. P., *Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, 1962.
[33]Schofield L. J., Platoni K., *Manipulation of Visual Imagery Under Various Hypnosis Conditions*, The Amer. J. Clin. Hypn. 18(3): 191-99, 1976.
[34]Servadio E., *Ipnosi e parapsicologia*, Rass. Ipnosi Med. Psicosom., Suppl. Minerva Med. 57: 3633-39, 1966.
[35]Spanos N., Ham M. W., *Involvement in Suggestion-Related Imaginings and the 'Hypnotic Dream'*, The Amer. J. Clin. Hypn. 18(1): 43-51, July 1975.
[36]Stoya J. M., *Posthypnotically Suggested Dreams and the Sleep Cycle*, Arch. Gen. Psychia, 12: 287-94, March, 1965.
[37]Vivaldi C., in *Collage* n. 5, 1 settembre 1965.

Cesare M. Pietroiusti

L'ORACOLO DI DELFI E IL MESSAGGIO DELIRANTE

C'è un momento, nella storia del pensiero, in cui molti studiosi identificano il passaggio dalla «sapienza» all'amore per la sapienza, alla filosofia.
Questo momento viene collocato, per la civiltà occidentale, nel mondo greco — culla della filosofia di questa civiltà — e precisamente, sulla scorta dell'analisi nicciana, nel pensiero di Socrate.
Molti sono i motivi che ispirano questa giustificata asserzione: fondamentale è quella sorta di «passaggio alla ragione» contenuto nel metodo socratico, nell'ideologia sofistica, nel sistema platonico.
È come un'emigrazione da un mondo che ci appare tradizionalmente irrazionale e misterioso (o «misterico») ad un altro, logico e controllabile dall'intelletto e dal ragionamento.
I pre-socratici non offrono ai moderni l'immagine dell'intellettuale o del filosofo. Le tradizioni esoteriche ce li descrivono quasi tutti come stregoni, maghi, o addirittura a metà strada fra la dimensione umana e quella divina.
«Una schiatta di personalità strane (...) figure semileggendarie, che appartengono alla classe dei veggenti estatici e dei magi purificatori. Il loro genere di vita, la loro ricerca, la loro superiorità spirituale li pongono al margine dell'umanità ordinaria. Essi sono, nel senso stretto della parola, uomini divini; loro stessi, a volte, si proclamano dei»[1].
Si pensi a Talete, uno dei sette sapienti che custodivano tutto il sapere universale; a Pitagora, profeta di una setta potentissima che solo una rivoluzione popolare distrusse; a Empedocle, rapito dall'Etna per essere consegnato al mondo degli dei.
La loro sapienza, forse solo per la scarsezza documentaria, ma probabilmente anche per il tipo di esistenza che essi scelsero, ci risulta immersa nel mistero, avvolta nei fumi di una ostinata incomprensibilità.
Ma ancora più «assurda», e più interessante per il discorso che voglio fare, è l'origine divina della filosofia greca. Quella cioè che fa riferimento ad Apollo, dio della conoscenza.
«La *mantica*, l'arte della divinazione, deriva da *mania*, ne è l'espressione più autentica»[2].
Colli, confutando Nietzsche, dimostra che non è possibile attribuire alla figura di Apollo solo sensi di armonia, di misura, di precisione formale.
Accanto ad un Apollo cantore della bellezza (la lira), c'è l'Apollo sadico *che-colpisce-da-lontano* (l'arco); accanto ad un Apollo *chiaro* (apollineo, proprio in senso nicciano), c'è un Apollo *oscuro* che si esprime attraverso la follia maniaca della sacerdotessa di Delfi[3].

Il tempio di Apollo a Delfi è stato per generazioni di greci il luogo in cui era possibile ottenere una conoscenza altrimenti negata, il luogo in cui era possibile essere sfiorati da una verità super-umana.
«I più grandi fra i beni giungono a noi attraverso la follia che è concessa per un dono divino (...) infatti la profetessa di Delfi, in quanto posseduta dalla follia, ha procurato alla Grecia molte e belle cose, sia agli individui sia alla comunità».
«Vi è un segno sufficiente che il dio ha dato la divinazione alla dissenatezza umana: difatti nessuno che sia padrone dei suoi pensieri raggiunge una divinazione ispirata dal dio e veridica. Occorre piuttosto che la forza della sua intelligenza sia impedita dal sonno o dalla malattia o che egli l'abbia deviata essendo posseduto da un dio»[4].
La follia, il sonno, la possessione, la malattia. Gli stati in cui il percorso logico, abituale, dei pensieri e della coscienza viene scavalcato, travolto dal delirio.
La testimonianza platonica è palese e porta Colli ad affermare che la follia è la fonte della sapienza e la matrice della filosofia.
Del resto, come non interpretare come *deliranti* gli aforismi eraclitei?
«Una stessa cosa sono vivente e morto, sveglio e dormiente, giovane e vecchio e il dio è giorno-notte, sazietà-fame, inverno-estate, guerra-pace».
«L'aspetto teso e antitetico di uno stile in cui si scontrano espressioni opposte, l'uso di calembours, una forma volontariamente enigmatica, tutto nella lingua di Eraclito ricorda le formule liturgiche utilizzate nei misteri»[5].
Sarebbe molto interessante valutare in una prospettiva psichiatrica «oggettiva» (o addirittura in una prospettiva cibernetica) le considerazioni che Eraclito per primo svolse sul rapporto fra parola (*codice*) e doppi-sensi (*operandi contradditori*); considerazioni che si potrebbero confrontare con l'uso magico che lo schizofrenico fa della parola e con il significato ultrasimbolico che le attribuisce[6].
È dunque vero che la sapienza deriva dalla dissennatezza, che la speculazione intellettuale affonda le sue radici nella follia, che la filosofia emerge dal delirio?
Per Sabbatucci considerare la filosofia come *passaggio* (dall'irrazionale al razionale) è un luogo comune a-storico, una congettura di tipo evoluzionistico che non tiene conto della relatività del concetto occidentale di filosofia. Tale concetto deve necessariamente essere riportato alla realtà storico-culturale della *politeia* ateniese, che nel metodo socratico trova una sua fondazione teorica.
È più giusto — a posteriori — parlare di filosofia solo a partire da quella realtà, a rischio altrimenti di usare il medesimo termine per indicare fenomeni molto diversi.
È comunque dimostrabile in Socrate — secondo Sabbatucci — la contrapposizione culturale fra il discorso filosofico-concettuale (il *logos*) e la poesia (la *mousike*). Quest'ultima, anche secondo la teoria platonica (*Fedro*), rimanda ad una alterità, ad uno stato di ispirazione-possessione, al sogno. Ma a Socrate «il *daimon-coscienza* (...) ha sempre vietato di essere diverso da quel che era», altro da sé. Con Socrate-Platone «stiamo cogliendo sul nascere ciò che possiamo chiamare *philosophia*»[7].

Per Vernant in questo momento la filosofia cessa di essere mito per divenire *filosofia*. Il filosofo dà il cambio al vecchio re-mago, signore del tempo; «egli fa la teoria di ciò che il re, una volta effettuava»[8].
Quel luogo comune di cui si diceva, da un punto di vista razionale qualificherebbe negativamente i pre-socratici rispetto a Socrate-Platone-Aristotele.
Da un punto di vista contrario consentirebbe invece un recupero irrazionalista e sostanzialmente stupido di una fantasmatica età dell'oro, la fine della quale avrebbe coinciso con la scomparsa del sentimento di una vita veramente vissuta e profondamente sentita.
La contrapposizione culturale esiste; ed è interessante notare quanto essa abbia costretto e costringa generazioni di filosofi ad una rimozione (patogena) delle *pudendae origines*.
La filosofia, quella almeno che trova la sua espressione peculiare nel discorso logico elevato a sistema (e che arriva fino ai recentissimi profeti del significante), ha effettivamente rappresentato una storia di esorcismi del delirio. Cosí la scienza, nella moderna accezione del termine e così le religioni, nelle loro manifestazioni istituzionali.
Questa ipertrofia loica però, non solo non ha impedito lo sviluppo di nuove e sempre diverse forme di devianza, ma è essa stessa sintomo produttivo di una peculiare follia: è il delirio al servizio del razionale, il delirio dell'anti-delirio[9].
Ma cerchiamo a questo punto di reperire alcuni parametri possibili per il termine *delirio*.
Il punto di vista psichiatrico classifica il delirio fra i «disturbi del pensiero»; si tratta di un «contenuto ideatorio abnorme: un'idea o un sistema di idee erronee o morbose perché non corrispondenti alla realtà obiettiva e resistenti ad ogni critica o dimostrazione logica e fondata»[10].
Proprio sulla base di una tale asserzione io ipotizzo un'altra definizione: «il delirio è la manifestazione di pensiero in cui si esprime un contenuto conoscitivo massimo mediante una massima comunicatività».
Basta infatti rendersi conto che il concetto di «realtà obiettiva» fa acqua da tutte le parti, perché nessuno può negare che le modalità di considerazione della realtà sono una funzione storica e culturale e quindi variabili non solo in senso diacronico ma anche sincronico.
Si capisce allora che la «realtà obiettiva» non è altro che l'insieme delle coordinate spazio-temporali che ci siamo costruiti, o che altri hanno costruito per noi, ma che comunque siamo in grado di controllare e quindi di prevedere. È il mondo che sappiamo, il mondo che conosciamo già.
Quello che non vi si può adattare (il delirio) è l'imprevedibile, l'assenza, l'invenzione, cioè un massimo contenuto conoscitivo che in genere cozza violentemente contro il senso comune costringendo a ripetuti tentativi di interpretazione e di analisi, cioè che si esprime mediante un massimo di comunicatività.

Ecco che il messaggio delirante diventa l'elemento nuovo che si iscrive nella vecchia storia e la cambia, anzi ne fa un'altra. La ideologia della ragione, della chiarezza, della comprensibilità, è un'ideologia immobilista, conservatrice, tanto nelle sue espressioni «casarecce» borghesi di rispettabilità individuale come rispetto delle istituzioni e di ogni possibile ovvietà[9], quanto nei suoi travestimenti misteriosi (si pensi alla massoneria) o addirittura irrazionalisti (i fascismi di tipo mitteleuropeo).
La storia è perciò un succedersi di nuovi deliri che si scontrano con i vecchi, li sostituiscono, diventano la normalità e vengono essi stessi combattuti e sconfitti? Proprio cosí, e su tutti i piani, da quello individuale a quello collettivo, da quello tecnologico a quello culturale e filosofico. Ogni nuovo delirio, ogni delirio *altro*, possiede però una certa inerzia, cioè una permanenza spazio-temporale che può essere talmente invasiva da sembrare di perdere la dimensione «relativa».
Si pensi proprio ai due grandi poli magnetici attorno a cui si è orientata la limatura del pensiero umano: la fede e la ragione. Lo scontro fra questi due grandi filoni di delirio sembra a tutti noi (credo) fondamentale e imprescindibile, tanto da far dubitare se la fede e la ragione non siano in verità due storici deliri, ma due elementi costitutivi ed anzi *produttivi* (forse proprio in senso eracliteo) di quella realtà (o irrealtà, o entità, o sostanza ...) che è l'uomo.
L'inerzia del delirio, ciò che costituisce l'aspetto statico, conservativo, degli eventi umani, è dovuta essenzialmente, nel sistema spazio-temporale raggiungibile, ad un grande numero di persone. L'informazione, la novità, può giungere oggi quasi ad ogni angolo del pianeta mantenendo così, nella diffusione, una sua vitalità. È la massa che giustifica la conservazione, è la massa che determina l'inerzia di un moto.
La diffusione di un delirio non ne provoca il consumo, anzi in un certo senso lo rinforza, come avviene in un contagio.
Però, come nell'alimentazione l'introduzione continua di un cibo, sempre lo stesso, ad un certo punto causa degli squilibri nell'organismo, delle carenze e delle nuove necessità non essendo più tollerabile la situazione precedente[12] così a livello culturale si rende necessaria, a scadenze più o meno costanti, una modificazione, un cambiamento.
Si chiarisce qui qualcosa sulla genesi del messaggio delirante.
L'intollerabilità di uno *status*, la perdita di un soddisfacente sistema di riferimenti, la formazione di una zona vuota, espressione di un gradiente di significato, determina un moto *entropico* che nasce per riempire un'assenza.
Ma, mi si potrebbe dire, questo processo, descritto in termini così meccanici, non confuta ciò che era stato detto prima sul delirio come massimo contenuto conoscitivo, imprevedibile e assurdo? Non è, questo processo diffusivo, estremamente logico e prevedibile, matematizzabile?
L'osservazione sarebbe giustissima e... capiterebbe a proposito.
Bisogna infatti a questo punto operare una distinzione fra delirio vincente e delirio perdente; fra delirio potente e delirio impotente.

Jervis descrive così la nascita del delirio psicotico: «Il delirio nasce ed è comprensibile sulla base di una insufficiente controllabilità del mondo reale e di una insufficiente chiarezza sulla propria identità nel mondo reale. (...) Le cose non si organizzano più secondo un senso umano e *domestico*; le informazioni non possono più essere selezionate dal soggetto. Ciò che gli accade non è coerente con la sua esperienza (di cui ha perduto il senso abituale) e con il suo mondo comune. (...)
Egli ha allora la sensazione precisa di non controllare ciò che gli accade; perde il controllo degli avvenimenti... 'ho la sensazione di non esserci'... 'tutto si organizza fuori di me'... 'tutti sono contro di me'»[13].
È qui espressa chiaramente la passività dell'essenza generatrice del delirio psicotico. L'intuizione delirante gli cade addosso e lo confonde. Egli *è influenzato, subisce* la paura, la soggezione, l'oppressione. Ecco perché il suo delirio è un paradosso. La nuova interpretazione del mondo che lo circonda, da lui elaborata per spiegare una inspiegabilità, per colmare un vuoto di significato, è una necessità produttiva (quindi di attività)[14] che ha le fondamenta costruite sul terreno sterile della passività.
È per questo che il delirio psicotico è un delirio perdente; non si impone come produttivo di una nuova realtà alla quale gli altri si dovranno adattare: è isolato, marginalizzato, colpevolizzato.
Il delirio psicotico forse non contiene neppure il tentativo di una affermazione sugli altri; talora infatti vi si ravvisa un carattere autodistruttivo di cui in qualche modo il paranoico appare consapevole e soprattutto, nel modo in cui viene espresso, una sensazione di debolezza invano mascherata da un atteggiamento aggressivo che sembra falso, forzato.
È ancora Jervis a dire: «Talora, paradossalmente, il delirio è una cortina fumogena che lo psicotico mette davanti a sé per nascondere i suoi veri pensieri, la sua confusione, la sua angoscia. A volte il delirio è dunque *presentato*, deliberatamente, e «insinceramente», come una maschera» (id.).
Una maschera, una difesa, qualcosa che serva a rintuzzare una qualche presenza intrusiva (una madre possessiva) o minacciosa (un padre severo).
Debolezza, finzione, insincerità, paura sono i caratteri che rendono perdente, impotente il delirio psicotico. La famiglia e la società lo negano, lo respingono, lo rinchiudono, mantenendo inalterati i loro principi che anzi forse ne risultano rafforzati, dopo l'adempimento, «doloroso ma necessario», del dovere morale di ristabilire l'ordine.
Ma l'aspetto che più «deterministicamente» conduce questo delirio all'«asilo» è la sua prevedibilità. Tutte le forme di delirio psicotico sono iscritte in una precisa e tecnocratica nosografia clinica e descritte in termini scientifici verificabili (e quindi, con Galilei e con Zichichi, «oggettivi») ed effettivamente verificati.
I testi di psichiatria contengono una decina di filoni tematici (influenzamento, veneficio, rivendicazione, autoaccusa, miseria, megalomania, gelosia, erotomania, delirio mistico) che praticamente includono tutti i messaggi deliranti reperibili in un ambiente psichiatrico.

Altra cosa sono i deliri vincenti, produttori di cultura, di società, vitali e rivoluzionari, profondamente incidenti sull'ambiente e che modificano una situazione, un mondo.
I loro caratteri sono opposti a quelli del delirio psicotico: non possono essere insinceri perché sono «fede», non possono essere deboli perché il loro destino è quello di imporsi, non manifestano paura perché una rivoluzione si può attuare solo se la posta in gioco è incondizionata.
E soprattutto non sono prevedibili poiché non sono descritti in nessun manuale scientifico e non possono essere «misurati» e inquadrati in una etiologia, in una semeiotica, in una diagnosi (sono incurabili...).
Si tratta di eventi non probabili che, per venire al quesito irrisolto, se pure sono in qualche modo determinati da una necessità, da un gradiente, avvengono in termini che nessuno sapeva prima. Inoltre, e anche questo è molto importante, non riempiono semplicemente l'*assenza* che li ha «richiamati» poiché non si tratta di messaggi che «dicono» tutto in una volta non appena vengono espressi. Non sono mai completamente razionalizzabili e comprensibili, sono *oscuri* (per tornare ad Eraclito e all'oracolo delfico). Nell'accezione da me precedentemente proposta[15] creano invece nuove assenze. Sono cioè, rispetto al delirio conformista dello psicotico, deliri *devianti*.

[1]Vernant, J. P., *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Einaudi, Torino, 1970, pag. 397 Milano.
[2]Colli, G., *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano, 1975.
[3]Una suggestiva concordanza: così come nella categoria dei saggi presocratici, «indovini pubblici, 'demiourgoi' che presentano insieme i caratteri del profeta ispirato, del poeta, del musico, del medico, purificatore e guaritore», può notarsi «una forma arcaica di mantica entusiastica» (Halliday, W. R., *Greek divination: a study of its methods and principles*, London, 1913), allo stesso modo Apollo, dio cantore e dio divinatore, è anche tramandato come il fondatore dell'arte sanitaria.
Su quest'ultimo punto e sui presocratici come guaritori, vd. Pazzini, A., *La medicina nella storia, nell'arte, nel costume*, Bramante, Milano, 1968 (voll. 3 e 4). Busacchi, V., *Storia della medicina*, Patron, Bologna, 1973.
[4]Le due citazioni (rispettivamente *Fedro*, 244 a-b, e *Timeo*, 69 c-d) potrebbero trarre in conclusioni erronee riguardo alla dottrina platonica sull'arte.
Se è vero che nel *Fedro* Platone enuncia una sostanziale identità fra *mania*-delirio e arte, e suppone la possibilità di giungere al massimo grado di vicinanza all'Essere per mezzo di questo tipo di conoscenza ispirata, alogica ed emozionale, è vero però che in tutto il resto della sua opera (in particolare ne *La Repubblica* e nelle *Leggi*) egli svaluterà l'arte come imitazione di una imitazione, di tre gradi perciò lontana dalla Verità dell'Idea (Stefanini, L., *Il problema estetico in Platone*, SEI, Torino, 1933).
Nel suo stato ideale l'artista sarà accettato solo se la sua opera avrà un contenuto educativo, utile politicamente. «Staremmo per diventar matti se vi permettessimo di fare tutte queste belle cose prima ancora che l'autorità abbia giudicato se le vostre composizioni possono essere rappresentate in pubblico oppure no» (*Leggi*, l. VII, 877).

L'idealismo platonico è sostanzialmente coerente con il suo ideologismo; la visione statica dell'immutabilità del Vero dell'Idea non può che privilegiare la speculazione contemplativa rispetto al *poiein*; l'immobilità del Bello assoluto — che pure nel *Convito* è principio motore e forza generatrice di Eros — starà a perenne dimostrazione che l'arte, nel suo inevitabile divenire e trasformarsi, è mezzo di conoscenza fallace e, forse soprattutto, pratica socialmente pericolosa.
[5]Vernant, J. P., op. cit., pag. 403.
[6]Cfr. Roheim, G., *Magia e schizofrenia*, Il Saggiatore, Milano, 1973.
[7]Sabbatucci, D., *Il mito, il rito, la storia*, Bulzoni, Roma, 1978, pag. 205.
[8]Vernant, J. P., op. cit. pag. 390.
[9]«La deduzione matematica e logica, svolgimento di conclusioni da principi indimostrati, presuppone un'estetica induzione dei principi stessi, la *dianoia* (il procedimento discorsivo di analisi, operazione rigorosamente logica) presuppone la *noesis* (la conoscenza intuitiva e alogica), il sapere presuppone l'amore» (Stefanini, L., op. cit.; parentesi mie).
[10]Giberti, F., Rossi, R., *Manuale di psichiatria*, Vallardi, Milano, 1972, pag. 47.
[11]«La razionalità domina, nella nostra società, i meccanismi di rassicurazione e se ne vale per mantenere immutato l'assetto sociale» (Jervis, G., *Manuale critico di psichiatria*, Feltrinelli, Milano, 1975).
[12]Esiste anche la *adattabilità*, quella per esempio di un organismo che sopravvive in condizioni sub-liminali di nutrizione. Ma le situazioni precarie sono per definizione le più instabili e quindi le più produttive... almeno finché non interviene l'eroina.
[13]Jervis, G., op. cit.
[14]«La ristrutturazione della realtà parte da una intuizione di significato intorno alla quale tutto il mondo si riorganizza e, per così dire, ricomincia a funzionare. La spiegazione delirante rimette in moto una esistenza che si era bloccata nell'angoscia, nella passività, nella perdita di senso delle cose» (id.).
[15]Pietroiusti, C., *L'assenza e la devianza*, su questa rivista.

Domenico Nardone

IL TESTO INCURABILE

Tutto sgorga dal *desiderio*. Da un desiderio continuamente praticato dall'io nel corso della sua esperienza, continuamente ricreato all'interno di un processo senza soluzione di continuità.
L'esperienza è quasi interamente dedicata all'accordatura degli strumenti desideranti. La musica dell'orgasmo non fa mai veramente il suo ingresso in sala. La distanza che si frappone tra il desiderio e il suo appagamento è sempre identica.
Il processo desiderante non fa che declinare il desiderio nelle sue molteplici metonimie, non riesce mai a configurarsi come strategia di avvicinamento al luogo dove ha casa il suo appagamento, ma al contrario proietta questo luogo ai confini del sistema planetario e ancora oltre, irrimediabilmente precluso ad ogni procedura.
Come in una tragica partita a scacchi il desiderio — al quale è concessa la possibilità di cogliere effimeri successi parziali — approda sempre allo stesso finale di partita lo «Zugzwang»[1], finale nel quale il re bianco è privato della *libertà di attendere* e l'oggetto del suo desiderio, il re nero, è definitivamente al di fuori della sua portata.
Il processo desiderante è dunque tensione all'infinito, essendo a ben vedere infinito lo spazio che separa il desiderio dal suo appagamento.
La tensione si interrompe, lo scacco diviene definitivo nel momento in cui la finitezza del soggetto desiderante esclude la possibilità di *attendere* all'infinito, di declinare ulteriormente il desiderio.
L'attendere[2] del soggetto al suo appagamento sembra collocarsi su due diverse traiettorie.
La prima, che chiameremo la strada di Narciso, tende ad ottenere l'identificazione del soggetto con l'oggetto di desiderio. La seconda, che definiremo la strada di Cupido, tende al conseguimento, da parte del soggetto, del possesso dell'oggetto di desiderio.
Si pensi alla dinamica del complesso di Elettra nella bambina. In una prima fase ella reagisce all'assenza del pene maturando il desiderio di ristabilire in qualche modo la perduta identità anatomica col fratellino; in una seconda fase il desiderio di ristabilire tale identità si converte in quello di possedere, attraverso il rapporto sessuale, l'organo mancante. In altre parole potremmo dire che il desiderio oscilla tra le opposte polarità dell'essere e dell'avere.
«Che cosa c'è? So anzitutto che ci sono. Ma chi sono?... Tutto quello che so di me è che soffro. E se soffro è perché all'origine di me stesso vi è una muti-

lazione, una separazione. Io sono separato. Ciò da cui sono separato, non so dirlo. Ma sono separato»[3].
Le parole sono di Arthur Adamov. Il desiderio leva in questo breve e significativo passo il proprio malinconico canto di lontananza e di distacco. Esso è inchiodato senza speranza al *qui*, del quale il soggetto desiderante fa continuamente esperienza, escluso dall'*altrove*, che è al di fuori della portata dell'esperienza.
L'esistenza, l'esperienza del *qui*, diviene dunque il drammatico esilio del *desiderio* da una patria della quale non sembra serbare neppure il più labile ricordo.
L'Adamov impotente, «incapace di compiere l'atto della possessione carnale»[4], e il *Supermaschio* di Jarry chiudono il conto alla pari. Entrambi finiscono per ritrovarsi nell'identico finale di partita, nel quale lo scacco del desiderio è definitivo.
L'impotente e il supermaschio rappresentano le diverse polarità del soggetto desiderante. Da una parte impotenza, abulia completa ed immobilità, dall'altra ipervirilità, attivismo frenetico e movimento continuo.
Adamov stesso nel suo primo lavoro teatrale, *La Parodie*, ritrae scrupolosamente queste due figure del desiderio. *L'Impiegato* sospinge infatti il desiderio, come Sisifo la sua pietra, lungo l'asse costituito dalla serie infinita delle sue metonimie. «Se potessi incontrare una donna... se potessi trovare un alloggio... se potessi trovare un lavoro...»[5] e via di seguito. È preda di una agitazione continua, di un frenetico andirivieni. *L'Impiegato* — che nell'arco della rappresentazione descrive una parabola di degradazione progressiva al termine della quale lo ritroviamo prigioniero e cieco — non vede mai interrompersi il suo flusso desiderante, non cessa mai di desiderare e sperare. In lui si rispecchiano entrambe le prerogative del percorso desiderante del Supermaschio stesso. Da una parte lo spostamento parossistico e metonimico del desiderio, realizzato dal Supermaschio nel passaggio continuo da un coito all'altro, dall'altra l'inevitabilità dello scacco finale, l'impossibilità di completare la sua collezione orgiastica.
L'altra faccia della medaglia, la figura di *N*, dominata dalla rassegnazione — l'interruzione del processo desiderante — frutto manifesto del sopravvento dell'istinto di morte. All'ottimismo infondato dell'*Impiegato* egli contrappone la sua apocalittica visione del mondo. La sua rassegnazione è uno stato equivalente alla morte, egli è infatti morto molto prima di essere investito da una macchina (non a caso il suo cadavere viene trascinato dietro le quinte dagli inservienti della Nettezza Urbana assieme ad altre immondizie, come se si trattasse di un qualsiasi oggetto inanimato).
È lo stesso Adamov, nella prefazione all'edizione francese della *Parodie*, a chiarire i termini del rapporto che intercorre tra queste due opposte polarità del soggetto desiderante: «posso pure essere come N», egli scrive, «non sarò più punito dell'impiegato»[6]. L'attivismo ipertrofico dell'*Impiegato* risulta sterile quanto la completa rassegnazione di *N*. L'Impotente e il Supermaschio chiudono — come già detto — alla pari.

La situazione descritta dall'autore russo si propone dichiaratamente come archetipo della condizione umana. Tutta una serie di elementi contribuisce a conferire a questo lavoro teatrale una caratteristica di questo genere. È il titolo stesso, *La Parodie*, a darci delle precise indicazioni in questo senso. C'è poi l'ambientazione dell'azione scenica, esplicitamente collocata in un non tempo, l'orologio che ne dovrebbe scandire il ritmo è privo di lancette[7], e in un non luogo, un personaggio dice espressamente «questa strada non assomiglia a nessun'altra», ovverossia in tutti i tempi e in tutti i luoghi. E, per concludere, c'è l'oggetto attorno al quale ruotano i desideri dell'*Impiegato* e quelli di *N*, il personaggio di Lilli, dai connotati estremamente vaghi e che non si mostra mai là dove ha luogo l'attesa del soggetto desiderante.
Il desiderio così decontestualizzato è privo di qualsiasi forma, è spietatamente messo a nudo, finisce per mostrarsi per ciò che veramente è: il motore primo di un movimento a vuoto al quale solo la fine dell'individualità desiderante può porre termine.
Il discorso si sposta ora su quelli che definirò i *terreni elettivi* del desiderio e della pratica di questo fatta dal soggetto. Si tratta sostanzialmente del testo onirico e del testo d'arte.
Comincerò con l'osservare da vicino i rapporti di correlazione esistenti tra questi due terreni della produzione desiderante.
Freud nota che gli eventi del testo onirico appaiono *iperdeterminati*, giacché sulla loro consequenzialità agiscono contemporaneamente il contenuto manifesto e quello latente del sogno. Chiariamo questo concetto con un esempio.
«L'individuo X sogna di passare per un orto e di cogliere una mela da un albero. Sopraggiunge un grosso cane che si avventa su di lui, egli è tremendamente spaventato e si sveglia gridando aiuto».
Alla determinazione del corso di questi eventi concorrono tanto il principio di causalità, che regola l'andamento degli eventi del contenuto manifesto del sogno, quanto il principio della associazione di esperienze interiori (è opportuno notare come l'esempio contenga al suo interno i tre termini dell'Edipo, il protagonista-Edipo, la mela-Giocasta e il cane-Laio), che regola l'andamento degli eventi del contenuto latente.
Non pretendo di «scoprire» nel testo artistico l'esistenza di vari livelli di lettura, tutti i contenuti dei quali contribuiscono a determinare il valore dell'incognita presente nell'equazione che può schematizzare l'opera d'arte. Ora, se tale equazione è soddisfatta da un gran numero di valori che può assumere l'incognita, possiamo a ragione dire che è iperdeterminata.
Esaminiamo ora un'altra caratteristica del testo onirico, il fenomeno di *condensazione*. In altre parole il fenomeno nell'ambito del quale la proposizione formulata dal linguaggio verbale, «il signor X è un bell'uomo ma ha il cervello di una gallina», viene tradotta dal linguaggio onirico con l'immagine del signor X che si trasforma in gallina. Tale fenomeno trae indubbiamente origine dall'impossibilità del linguaggio onirico di tradurre i «se», i «come» e i

«ma» di quello verbale. Paragonando il linguaggio del sogno ad un linguaggio che si trovi a dover superare le stesse difficoltà espressive, come è il caso del linguaggio iconico, osserviamo che l'ostacolo viene aggirato mediante lo stesso espediente. Probabilmente la prima raffigurazione del centauro costituiva la traduzione iconica dell'enunciato verbale «l'uomo X è veloce come un cavallo».
L'ultimo fenomeno che prenderò in considerazione è quello che corrisponde alla definizione freudiana di *elaborazione secondaria*. L'intervento del sistema psichico conscio sul materiale onirico prodotto dall'attività dell'inconscio. Il sistema conscio del sognatore tende cioè a razionalizzare il corso degli eventi del sogno, in pratica esso è il primo interprete del sogno.
Qualcosa di analogo avviene anche nell'elaborazione del testo d'arte, nel quale il corso degli eventi viene deformato dall'artista per far combaciare i rapporti di causa e effetto che regolano l'andamento della narrazione sul piano razionale, a discapito della chiarezza dei metalivelli di lettura. Ad ogni modo proprio questo processo di elaborazione secondaria, in un certo senso il «saper mentire» dell'artista, scardina i margini stessi del segno, moltiplica praticamente all'infinito i possibili rimandi in esso contenuti.
Stabilita quindi questa connessione tra lavoro artistico e lavoro onirico, m'interessa sviluppare un'altra riflessione.
Si è fin qui definito il testo come il frutto espressivo di un lavoro di travestimento del materiale psichico proveniente dall'inconscio. In questo ammasso psichico originario vengono a trovarsi per la maggior parte pulsioni desideranti del soggetto più o meno represse, piú o meno nascoste. Spesso tali pulsioni sono rappresentate sulla superficie del testo dalla realizzazione di un altro desiderio (mangiare la mela invece di giacere con la madre), spesso il contenuto manifesto del sogno non sembra volgersi espressamente alla soddisfazione di alcun desiderio (il bambino che sogna che il letto sul quale dorme si rimpicciolisce). Ciò che vengono ad avere in comune questi due modi di elaborare il materiale proveniente dall'inconscio, è la perdita di identità del desiderio nel corso del suo processo di travestimento.
Lo spostamento del desiderio dal luogo dell'inconscio a quello del testo è così contemporaneamente travestimento e messa a nudo del desiderio. Allo stesso modo in cui l'imperatore della favola di Andersen[8] tra-vestendosi si mette in realtà a nudo. Ovverossia il testo (l'imbroglione della favola) ci mostra un desiderio travestito, ad esempio sotto le spoglie di un altro desiderio, e messo in realtà a nudo, perché nella moltiplicazione dei rimandi perde ogni possibilità d'identificazione.
Il testo è dunque costantemente attraversato da un desiderio non caratterizzato, che infilza l'una dopo l'altra, come Ulisse le dodici scuri, le sue parziali formalizzazioni. È quindi inutile sezionare la parola arte nel vano tentativo di definirla. Perché essa non è che il tragitto creativo di un desiderio nudo, non più caratterizzabile.

Il testo per questo suo carattere è per forza di cose incurabile. Non è decifrabile la sua sintomatologia, non è curabile il desiderio di cui esso è mera pratica.
Se la sintomatologia del testo non rimanda più ad una precisa patologia ma ad infinite patologie, se il testo è un cruciverba nel quale sono possibili *n* incroci e *n* sostituzioni, la cura, la soluzione esatta deve contenere tutte queste possibilità. Non potrà pertanto trattarsi che di un altro enigma, né più né meno indecifrabile del precedente, al quale tuttavia pretende di dare una risposta.
Il testo diviene così il pre-testo per l'enigmatico testo successivo, in un gioco di rifrazioni, la dialettica testo-pretesto, che proietta l'enigma al di fuori del tempo e dello spazio. Costante della condizione umana o «aspetto incurabile delle cose»[9], per usare nuovamente le parole di Adamov. L'enigma diviene l'Enigma, la Parola originaria e incomprensibile dell'Altro.

[1]Il termine *zugzwang* appartiene al vocabolario scacchistico. Si tratta di una espressione di derivazione tedesca (la traduzione letterale del termine è *obbligo a muovere*) che designa la situazione nella quale il dover muovere implica necessariamente la sconfitta. Un'interessante situazione di tal genere fu descritta da Amelung in *Wer anzihet, verliert* (Chi muove per primo perde) nella *Deutcher Wochenschach* del 1901 (trad. it. parziale in Chicco a. - Porreca G., *Dizionario Enciclopedico degli Scacchi*, Mursia, 1971, pag. 578): disposizione dei Neri: Re in f6; Pedoni in b4, c4, d4 e f7. Disposizione dei Bianchi: Re in c1; Pedoni in f5 e h6. Infatti, se il Nero ha il tratto, 1. ..., b3; 2. Rb2!; oppure 1. ..., d3; 2. Rd2!; oppure 1. ..., c3; 2. Rc2!, se è invece il Bianco a dover muovere per primo, 1. Rc2, c3! e via di seguito.
[2]Il corsivo sottolinea l'accezione latina con la quale è qui usato il verbo. Nella lingua latina infatti esso coniuga l'attesa ad un agire dinamico, si tratta in definitiva di un vero e proprio *ad-tendere*.
[3]Adamov A., *L'Aveau*, Paris, 1946, pag. 19.
[4]Adamov A., *op. cit.*, pag. 69.
[5]Adamov A., *La Parodie*, Paris, 1953. Trad. it. di Morteo G. R. *La Parodia*, Einaudi, 1961.
[6]Adamov A., *Théatre II*, Paris, 1955, pag. 8.
[7]Adamov A., *La Parodia*, Einaudi, 1961, Prologo, pag. 13.
[8]Andersen H. C., *I vestiti nuovi dell'imperatore*, in *Fiabe di Andersen*, Einaudi, 1958.
[9]Adamov A. citato in Esslin M., *Il Teatro dell'Assurdo*, Abete, 1975, Trad. it. di De Baggis R. e Trasatti M.

Sergio Lombardo

MESSAGGI SEMIOTICI E MESSAGGI PROFETICI

1 - L'interpretazione proiettiva.

Qualunque percezione presuppone un'interpretazione, presuppone l'esistenza di un Io capace di selezionare il mondo, perciò già capace di giudizi.
Interpretare significa selezionare il mondo per mezzo di giudizi, per mezzo di un continuo confronto con l'Io, che realizza così la sua *unicità*.
L'Io si confronta continuamente col mondo misurandolo, ma questa misura non è convenzionale, è anzi il contrario della convenzionalità.
Nel mondo dell'individualità nulla è impossibile, non esiste il concetto di *probabilità* né quello di *frequenza*.
Perciò, se nell'esperienza pratica dell'interpretazione convenzionale del mondo l'Io non trova la sua unicità, è costretto a creare un altro luogo di realizzazione. Questo luogo è latente rispetto alla struttura oggettiva del mondo, è il luogo del mistero, del sogno, dell'allucinazione, dell'arte. Esso non può manifestarsi, essendo al di fuori del linguaggio, non può essere descritto dal linguaggio, può essere soltanto supposto per esclusione, creduto, atteso.
Supponendolo per esclusione, facciamo un'astrazione logica che parte dall'osservazione statistica delle deformazioni percettive e dallo studio delle coerenze funzionali di queste deformazioni.
Tutta la psicologia proiettiva è basata su questo presupposto[1].
Infatti ogni percezione differisce perché differisce l'aspettativa, la situazione psichica del soggetto.
Esiste una psicologia suggestiva che studia le tecniche di manipolazione delle aspettative, fino a produrre fenomeni parapsicologici, versione moderna e scientifica dei miracoli.
La difficoltà di queste discipline consiste per lo più nel fatto che i fenomeni straordinari più importanti avvengono spontaneamente e quelli che possono essere prodotti intenzionalmente necessitano di potenti organizzazioni internazionali per piegare soltanto qualche forchetta.
Il problema di manipolare e costruire aspettative capaci di interferire sulla percezione, in modo da deviare in qualche modo l'interpretazione proiettiva della realtà, si scontra col fatto che il luogo di realizzazione dell'unicità dell'Io è latente rispetto alla struttura oggettiva del mondo e può apparire solo come deformazione, come errore, come assurdità, allucinazione o pazzia.
Tradizionalmente tuttavia questa entità non realizzata o non ancora realizzata dell'Io che tende a proiettarsi sulla interpretazione della realtà, è acces-

sibile all'artista. È soltanto l'arte infatti che può essere contrapposta alla morte, perché il fascino della prima è così appagante da controbilanciare simmetricamente la seconda.
Il fascino dell'arte incarna l'unicità rimossa e forse colpevolizzata che l'interpretazione oggettiva del mondo esclude, ma che proprio escludendo involontariamente realizza.
L'interpretazione oggettiva è un tentativo di castrazione, che non cancella l'arte perché l'arte è sempre altrove, essendo ciò che non può essere interpretato, né dimostrato. Il suo potere è spontaneo e inconsapevole come una profezia, la sua fenomenologia è infatti identica.

2 - L'oscurità della profezia.

L'oscurità della profezia è inevitabile. Se una profezia fosse chiara, non potrebbe riguardare eventi oscuri, sarebbe una semplice previsione.
D'altro canto il potere della profezia risiede proprio nella sua idoneità a trasformarsi in previsione, sebbene in previsione per ora errata. Una profezia incapace di scatenare previsioni, *tutte momentaneamente errate*, non ha contenuto e non può avere interpretazioni. Per esempio, se dico: «Il futuro è oscuro», ripeto un attributo, quello dell'oscurità, già implicito nella definizione convenzionale di futuro; la frase è incapace di scatenare interpretazioni proiettive.
La logica del messaggio semiotico[2] preclude al destinatario di identificarsi con esso, ne precisa convenzionalmente il contenuto rendendolo sterile.
Caratteristica della profezia è invece la sua dipendenza dal comportamento interpretativo del destinatario: costui interpretando crea l'evento. Il profeta usa l'inconscio del suo pubblico. La profezia induce l'ascoltatore a lavorare per realizzarla, lo suggestiona obbligandolo a fare in modo che essa si realizzi persino ad opera dell'ascoltatore incredulo, a dispetto della sua incredulità, per qualche via inconsapevole.
La credibilità della previsione oggettiva è legata al fatto che non riferisce alcun evento oscuro, riferisce conseguenze lontane di eventi già noti, già impliciti nella struttura combinatoria del linguaggio, per cui gli eventi lontani sono sempre raggiunti da qualche catena logica dimostrabile in base alla verità delle premesse.
Poiché la profezia non è codificata all'interno del linguaggio semiotico, la sua interpretazione non è possibile senza errori. Il complesso di interpretazioni che ne segue, scatena ulteriori proiezioni ed errori[3], che trasformano il mondo e realizzano la profezia.
Ma non tutti i messaggi oscuri o ambigui sono profetici; l'ambiguità profetica contiene suggestioni che stimolano contenuti particolarmente ampi, accessibili soltanto per via inconscia, non per via semiotica.

3 - La ricerca dell'appagamento.

«L'Io va piuttosto considerato come un grande serbatoio di libido — secondo l'insegnamento di Freud (Teoria della Libido) — da cui viene emanata la

libido sugli oggetti, essendo l'Io sempre pronto ad assumere su di sé la libido che da questi rifluisce»[4].
Il seno allattante, secondo Freud, è il primo oggetto su cui viene proiettata la massima potenza libidica, tanto da essere fuso nell'Io stesso del bambino e da rappresentare il suo organo sessuale.
Nella fase orale, l'appagamento attraverso il seno, confonde in un'unica ambiguità l'esperienza libidica, e, nel vissuto del bambino, avviene qualcosa che si potrebbe esprimere così: «Io sono il mio organo sessuale, cioè il seno».
Ma i processi di identificazione sono inconsci e appaganti, come quelli di separazione dovrebbero essere castranti, a meno che non sia avvenuta nel frattempo una inconsapevole identificazione più ampia.
Qualcosa del genere avviene nel famoso fenomeno dell'imprinting, rispetto al volto materno.
In un certo senso si potrebbe dire che, in qualsiasi meccanismo di identificazione avviene un appagamento che riproduce le caratteristiche dello stato oceanico di onnipotenza infantile, a livelli sempre più ampi.
Ad ogni intervallo l'individuo assiste a successive separazioni in cui l'oggetto viene definito nella sua estraneità e nella sua limitatezza, e ogni volta si riproduce il conflitto fra dipendenza e indipendenza, fra identificazione in una immagine più ampia e sconfitta, fra potenza e schizofrenia, fra creatività e ripetizione.
Ad ogni livello, l'individuo rischia che nella separazione il suo Io si riduca, restando parzialmente incorporato nell'oggetto amato, che si configura tragicamente nell'immagine del sosia.
Come un gioco di scatole cinesi, il serbatoio libidico dell'Io, in un flusso e riflusso sempre più ampio, impregna di sé progressivamente il seno allattante, il volto materno, l'immagine allo specchio, fino ai valori culturali ed estetici.
Paula Elkisch descrive la proiezione dell'Io come una perdita dell'anima (*L'importanza psicologica dello specchio*, 1957) «L'idea della morte in rapporto al vedere la propria immagine riflessa nello specchio o nell'acqua, è connessa essenzialmente all'idea di perdere l'anima»[5], e lo stesso Freud, distratto dalla sua concezione terapeutica, non ha saputo vedere che accanto al restringimento dell'Io corrispondente all'abbandono del narcisismo primario oceanico, nella definizione sempre più limitata degli oggetti, esiste anche un allargamento corrispondente all'esperienza creativa.
Cito un suo breve passo (*Il Perturbante*, 1919):
«Il sosia rappresenta infatti, in origine, un baluardo contro la scomparsa dell'Io... La creazione di un simile doppione, come difesa dall'annientamento, trova riscontro in quella raffigurazione del linguaggio onirico che ama esprimere l'evirazione mediante raddoppiamento o moltiplicazione del simbolo genitale: essa diventa, nella civiltà dell'antico Egitto, la spinta all'arte di modellare l'immagine del defunto in un materiale che duri nel tempo. Ma queste rappresentazioni sono sorte sul terreno dell'amore illimitato per sé stessi, del narcisismo primario che domina la vita psichica sia del bambino

che dell'uomo primitivo, e, col superamento di questa fase, muta il segno del sosia, da assicurazione di sopravvivenza esso diventa un perturbante presentimento di morte»[6].
La confusione di due tempi diversi sembra giustificare l'idea che la costruzione del sosia sia inutile, o inefficace, o «superstiziosa».
La relatività storica ci dimostra invece come il giudizio che una cultura esprime su un'altra definisce soltanto il modo di pensare della prima.
La creazione del sosia è molto più che un comportamento primitivo, è un archetipo del comportamento creativo in generale e, pur senza saperlo, tutti creiamo un qualche genere di sosia.
Quando l'interpretazione oggettiva, statistica, del mondo rinfaccia all'Io l'inefficacia superstiziosa della sua creazione, ci troviamo di fronte ad una situazione in cui tutte le mete possibili sono confrontate con una meta assoluta, oggettiva, definita, che misura su di sé tutte le altre, che distribuisce i valori di efficacia, che conferisce autorità e disprezzo.
In questo mondo geometrico, tutto è già accaduto e nulla può essere creato. C'è una sola creazione: la creazione di Stato.

4 - La Creazione di Stato

L'ordine è un sistema di giudizi che misurano l'universo in modo che esso debba necessariamente accadere all'interno di quei giudizi.
La rivalità fra i membri è ritualizzata in modo che ogni appagamento dipenda da una gara, realizzando così un modello di condizionamento che somiglia vagamente ai modelli della psicologia comportamentista.
L'artista accademico, *vincitore della gara di creatività*, agisce senza identificazione come un burocrate che esegue un compito istituzionale, egli crea ciò che è definito creazione all'interno del linguaggio semiotico e dell'economia.
Ma l'oggetto definito non è più credibile e l'identificazione libidica, come nel Sosia di Freud, è destinata a trasformarsi in una castrazione, qualora l'Io non riesca a saltare ad un livello di ampiezza maggiore.
Lo stesso Skinner ha più volte teorizzato la necessità di una struttura di potere statale capace di produrre un certo tipo di artista per mezzo di tecniche di condizionamento preordinate. Nel suo grossolano saggio *Creare l'artista creativo* egli così si esprime: «Il comportamento di chi scommette, chi punta, chi gioca una partita è rafforzato in base a una tabella cosidetta a rapporto variabile e questa tabella (questo preordinamento) genera un alto livello di attività.
In base a tale tabella tanto i piccioni quanto gli uomini divengono giocatori patologici. Orbene, possiamo creare artisti patologici e appassionati d'arte patologici con lo stesso sistema»[7].
Che è poi il sistema del mercato organizzato, il sistema del consumo.
Esiste però un altro tipo di rinforzatore, un altro tipo di appagamento non preordinato, anzi generalmente avversato come è avversato e rimosso il sogno o il sintomo. Esso si manifesta attraverso l'errore, l'allucinazione, l'arte,

in quanto attività involontaria, metaindividuale, non rinforzante ma appagante.

5 - Il sogno condiviso.

L'arte, nella sua profonda capacità di appagamento, contiene messaggi profetici che inducono un sogno condiviso non consapevole. Ciò a livello metaindividuale realizza la profezia, caratterizzando una cultura, come, a livelli sempre più ristretti, è già avvenuto nel sogno individuale, nell'identificazione allucinatoria con l'immagine del sosia, nell'identificazione con il seno allattante. Questa scala a cerchi concentrici può essere sempre ripercorsa, ma mentre nel percorso verso il seno riconosciamo con relativa facilità l'identificazione ormai superata, nel sogno condiviso essa avviene in modo inconsapevole, essendo vissuta nel presente. In un modo un pò buffo, potremmo dire che l'arte è il seno allattante della cultura del presente, e come tale è l'Io stesso.

6 - La via consumistica all'appagamento estetico.

La ricerca dell'appagamento oggettivo è descritta nei modi più svariati a seconda del tipo d'approccio dei vari autori. Per esempio nell'approccio sociologico di Jean Duvignaud[8] ci troviamo di fronte ad un'interpretazione dell'arte che, pur riconoscendone il valore profetico, non ne coglie il valore psicologico e si limita ad una formulazione edonistica differita. Egli dice: «..l'immaginazione artistica implica una partecipazione differita; anticipa largamente l'esperienza possibile sull'esperienza reale; infine, è una scommessa sulla capacità della specie umana di inventare nuove relazioni e di provare emozioni ancora sconosciute»[9].
«L'immaginario — continua Duvignaud — è un comportamento esistenziale che, mediante simboli e segni, tenta di appropriarsi dell'esperienza più vasta che l'uomo possa provare e, per conseguenza, al di là delle emozioni presenti, evoca emozioni future»[10].
Se così fosse, l'arte, lungi dall'esprimere un bisogno di individuazione simmetrico all'annullamento della morte, lungi dall'incarnare un sosia profondamente appagante, sarebbe un mero esercizio di ricreazione e di animazione, che potrebbe essere vantaggiosamente sostituito da psicofarmaci capaci di indurre alterazioni emotive, le più incontrollate ed eccitanti, capaci di affermarsi sul mercato.
L'artificialità edonistica della concezione di Duvignaud è espressa anche nel concetto di shock terapeutico che egli riprende da Goldstein: «La salute consiste indubbiamente nell'andare incontro a *chocs* sconosciuti, nel mettere in pericolo sè stessi, esponendosi a vacillamenti imprevedibili»[11]. E più avanti conclude: «È dunque evidente che l'opera di un artista costituisce una scommessa sui futuri aspetti dell'esistenza»[12].
Questa scommessa sembra troppo calcolata, troppo cosciente, troppo intelligente per essere paragonabile alla natura involontaria dell'errore estetico,

inoltre implica una intenzionalità professionale più caratteristica dell'imprenditore, o forse dell'intellettuale organico, che non dell'artista.
All'interno della definizione di questo suggestivo autore si potrebbe pensare una gara pubblica o un'inchiesta di mercato per lanciare un nuovo prodotto voluttuario.
Egli stesso afferma: «L'arte, proprio perché è stata, suo malgrado, trattata come tutte le altre attività umane, secondo la legge del mercato, è divenuta una merce. (...) Il successo è divenuto il problema più importante della vita culturale, (...) Nessun editore, nessun direttore di galleria accetterebbe oggi di "lasciar passare" un pittore o un poeta di talento, purché sembri, anche marginalmente, "nuovo", sia in ragione del prestigio che comporta l'avventura del "lancio", sia per i benefici non trascurabili resi dal successo»[13]. Come se il successo fosse garantito a tutti gli artisti di talento che sembrino anche marginalmente "nuovi" e come se questo successo, essenzialmente commerciale, bastasse a garantire l'artisticità del prodotto. Bisognerebbe inoltre valutare il contenuto psicologico del termine "nuovo" in una cultura che conferisce il massimo successo agli incontri di pugilato, alle partite di calcio, alle riviste pornografiche, alle novità della moda.

7 - La via combinatoria

Altra via d'accesso al messaggio estetico attualmente frequentata in larga misura è quella indicata dalla linguistica e che trova un acutissimo teorico in Umberto Eco.
Nel suo saggio *Sulla possibilità di generare messaggi estetici in una lingua edenica*[14] Eco costruisce «in laboratorio un modello ridotto di linguaggio estetico, proponendo una lingua-codice estremamente semplice e mostrando quali regole possono generare messaggi estetici».
Ci avverte che: «Queste dovrebbero essere regole interne al codice stesso, che tuttavia genererebbero un'alterazione del codice, sia a livello della forma dell'espressione che della forma del contenuto. Il modello dovrebbe mostrare quindi la possibilità che una lingua ha di generare la propria contraddizione, e come l'uso estetico di questa lingua sia uno dei modi più appropriati di generare contraddizioni. Il modello dovrebbe parimenti mostrare che le contraddizioni che l'uso estetico d'una lingua genera a livello della forma dell'espressione coinvolgono contraddizioni a livello della forma del contenuto e di conseguenza implicano una ristrutturazione del modo di organizzare il mondo»[15]. In un mondo primitivo ideale in cui esistono soltanto Adamo ed Eva esiste un linguaggio ristrettissimo, in cui: «Tutti i giudizi che Adamo ed Eva possono pronunciare sull'universo sono già giudizi semiotici, e cioè interni al ciclo convenzionato della semiosi»[16], Eco immagina che Dio, intervenendo con un giudizio che appaia in modo contraddittorio e nuovo due unità semantiche, inneschi una catena di conseguenze che conducono alla generazione di messaggi estetici.

Infatti per denotare la mela proibita Adamo deve ricorrere ad una metafora, e, nello scoprire l'uso metaforico del linguaggio, «egli guarda, forse per la prima volta, le parole anziché le cose»[17], rimanendone affascinato.
In conclusione, secondo Eco, «perché il codice possa generare messaggi che lo ristrutturino occorre che il codice abbia nel proprio seno una contraddizione»[18].
Ma «per ristrutturare i codici, bisogna anzitutto riscrivere i messaggi»[19].
Non posso riassumere qui il contenuto di questo interessantissimo saggio, voglio solo mettere in luce il limite dell'approccio linguistico.
Quello che Eco descrive non può in alcun modo approfondire lo studio dei processi estetici perché ne rimane al di fuori dal punto di vista della motivazione e non raggiunge valutazioni psicologiche di alcun tipo.
Dal punto di vista linguistico, essendo la contraddizione innata, tutti i messaggi hanno la stessa probabilità di essere messaggi estetici.
L'approfondimento dello studio della contraddizione linguistica potrebbe condurre di nuovo verso l'artista organico, produttore di composizioni combinatorie più o meno decorative, dal momento che anche Adamo, a forza di provare le varie combinazioni di linguaggio «scopre che l'Ordine non esiste: esso è solo uno tra i tanti stati di possibile quiete che il disordine di tanto in tanto raggiunge»[20], e questa scoperta invece di impegnarlo in un'interpretazione originale capace di estrapolare dal disordine un'individuazione, un appagamento, un sosia, un comportamento d'emergenza, un atto superstizioso reciproco alla morte, lo incanta in *un lavoro ricreativo tanto seducente quanto gratuito, legato soltanto al piacere delle risonanze possibili:* «... ora non teme più la serie di contraddizioni che si celano nel codice, perché da un lato lo spingono a rivedere la forma che egli dà al mondo, dall'altro lo invogliano a sfruttarle per trarne *effetti poetici*»[21].
Lavoro che ormai così ben programmato potrebbe essere svolto da qualunque professionista reso idoneo in seguito a concorso pubblico per titoli ed esami. La smitizzazione dell'artista in favore di un'arte di massa accessibile attraverso l'uso di regole di manipolazione del linguaggio, insegnate ed apprese negli istituti accademici, soggette ad una misurazione per mezzo di gare, regolamenti e concorsi, riconduce all'idea di un'arte di Stato.

[1]I tests proiettivi cercano di rendere manifesta un'interpretazione soggettiva del mondo che sta al di là del comportamento convenzionale.
[2]Si usa qui il termine «messaggio» nel senso precisato da Eco (cfr. Eco, U., *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, 1975, Milano), tenendo presente «che *usualmente un solo significante veicola contenuti diversi e interallacciati* e che pertanto quello che si chiama 'messaggio' è il più delle volte un TESTO il cui contenuto è un DISCORSO a più livelli.» (p. 86). Ciò malgrado non condivido completamente la possibilità di un *rilievo semiotico del testo estetico* (p. 328 e segg.) sulla base della sua *ambiguità* che «attira l'attenzione del destinatario e lo pone in situazione di 'orgasmo interpretativo'» (p. 330) fino a mostrargli l'*idioletto estetico*: «la regola che

governa tutte le deviazioni del testo, il diagramma che le rende tutte mutuamente funzionali» (p. 339). Infatti, se quello che si chiama 'messaggio' è il più delle volte un testo il cui contenuto è un discorso a più livelli, questo 'messaggio' è già di per sé ambiguo e non c'è nessuna ragione che tale ambiguità non possa sempre nascondere un qualche idioletto estetico. Il problema torna di nuovo sul piano del 'gusto' o dell'opinione, ed è qui che deve essere affrontato.

[3]Questi errori sono inconsapevoli, il loro valore simbolico non è ancora «rivelato» semioticamente. Lo stesso Eco del resto ne è consapevole: «L'individuazione critica di un idioletto estetico non è così facile come la sua postulazione teorica: e di fatto sembra pienamente realizzabile... quando ci si trovi di fronte a opere d'arte altamente standardizzate, in cui la regola ricorre a ogni livello in termini estremamente semplici ed evidenti». (cit., p. 340).

[4]Freud, S. *Teoria della libido,* (1922) Trad. it., *Freud Opere,* Vol. IX, p. 460. Boringhieri, 1977.

[5]Elkish, P., *The Psychological Significance of the Mirror,* J. Am. Psychoanal. Ass., vol. 5, p. 235 (1957).

[6]Freud, S., *Il perturbante,* (1919) in *Opere* p. 96, vol. IX. Boringhieri, 1977.

[7]Skinner, B., F., *Creare l'artista creativo* in AA.VV. *Sul futuro dell'arte,* Feltrinelli, 1972, p. 80.

[8]Duvignaud, J., *Sociologia dell'arte,* Il Mulino, 1969.

[9]Cit. p. 132

[10]Cit. p. 132-133.

[11]Cit. p. 133.

[12]Cit. p. 133-134.

[13]Cit. p. 117-118.

[14]Eco U., *Sulla possibilità di generare messaggi estetici in una lingua edenica,* in Volli, U., a cura di, *La scienza e l'arte,* Mazzotta, 1972.

[15]Cit. p. 114-115.

[16]Cit. p. 117.

[17]Cit. p. 120.

[18]Cit. p. 127, nota 1.

[19]Cit. p. 127.

[20]Cit. p. 126.

[21]Cit. p. 126.

Cesare M. Pietroiusti

DIAGNOSI COME SINTOMO

La semeiotica è la disciplina che studia i sintomi e porta alla diagnosi.
Questo processo richiede:
1 — la presenza di uno o più sintomi;
2 — la possibilità che questi sintomi hanno di essere studiati;
3 — la conclusione diagnostica che inquadra la ricerca precedente in un responso.
Analizziamo ad uno ad uno questi punti:
1 — il sintomo esiste, è presente. È un dato di fatto che, riconosciuto da un individuo in genere come sofferenza, come alterazione, fonda il rapporto interpretativo. Tornerò in seguito sulla presenza del sintomo. Per ora ammettiamo che *c'è;*
2 — il sintomo può essere studiato, interpretato. Prendiamo un caso tipico freudiano, quello della donna che, in seguito all'insuccesso sessuale della prima notte di nozze dovuto all'impotenza del marito (insuccesso che i due coniugi tentarono di mascherare facendo trovare la mattina dopo alla donna delle pulizie una macchia di sangue fatta ad arte sulle lenzuola), sviluppò una azione coatta per cui non faceva altro che chiamare la domestica per farle notare una macchia di vino da lei continuamente rifatta sul tavolo da pranzo[1].
È evidente, e molto facile, l'interpretazione che a questo sintomo può essere attribuita. In questo esempio la sua univocità è addirittura 'kitsch'.
Altre volte, più spesso, la «traduzione» è molto più complicata e va ricercata in esperienze primordiali, infantili, lontane nel tempo e nello spazio della nostra memoria.
I sintomi invece con i quali si manifestano le malattie organiche hanno più spesso questo carattere di unisignificatività: quel dolore con quelle irradiazioni e quella durata *rappresenta* l'infarto, quel certo colore della pelle *significa* un'epatopatia, etc.
Anche l'interpretabilità dei sintomi — ciò di cui si occupa la semeiotica — è possibile in funzione della presenza di una sofferenza, di una alterazione, di una malattia.
Siamo dunque giunti a comprendere che il sintomo esiste in quanto esiste la malattia; senza il sintomo il malato non c'è ed è per la presenza del sintomo che l'uomo malato richiede la interpretazione (e ovviamente anche la terapia: nella psicoanalisi classicamente sono considerate equivalenti) all'analista, al medico. Il sintomo nevrotico non rimanda ad una vera e propria ma-

lattia, ma, come abbiamo visto nell'esempio freudiano, ad un evento traumatico che risulta comunque patogeno. Anche esso — il sintomo nevrotico — prende forma in questa sua *unisignificatività* e nel suo esserci, nel suo essere presente. La prima cosa lo rende riconoscibile in senso qualitativo, la seconda in senso quantitativo. Entrambe lo rendono *indelebile*. Esso, sempre uguale, si ripete.
Il nevrotico, è Freud a dircelo, in seguito al processo di rimozione, invece di ricordare, *ripete*.
Questa coazione a ripetere — che si manifesta anche molto chiaramente nelle stereotipie comportamentali degli psicotici cronici — è, anche questo è Freud ad averlo chiarito per primo, la manifestazione «tangibile» dell'istinto di morte.
Nel 1920 Freud cercava un *al di là* rispetto al *principio del piacere*.
Sono note le conclusioni a cui giunse sulla scorta dell'analisi del gioco infantile (il bambino *fort-da*) e dei sogni di pazienti affetti da nevrosi traumatiche da guerra (che si riportano, nella vita onirica, continuamente al trauma subito). Egli dice che questi sogni «non possono essere catalogati nel capitolo dell'appagamento dei desideri». Essi obbediscono al *principio della coazione a ripetere*.
«Le manifestazioni di una coazione a ripetere presentano uno spiccatissimo carattere pulsionale, e allorché operano in contrasto col principio del piacere, danno l'impressione che sia all'opera una qualche forza 'demoniaca'... una tendenza inerente alla vita organica a ripristinare uno stato anteriore, a cui l'essere vivente è stato costretto a rinunziare sotto l'incalzare di forze perturbatrici esterne; si tratterebbe, cioè, di una sorta di elasticità organica, o per dirla in altre parole, dell'espressione di inerzia inerente alla vita organica»[2].
La coazione a ripetere diviene la manifestazione delle tendenze conservatrici della sostanza vivente mentre «i fenomeni dell'evoluzione debbono essere ascritti a fattori esterni di perturbazione e di devianza»[3].
Il nevrotico ossessivo presenta una particolare forma di coazione a ripetere che è, come nel caso dell'uomo dei topi, la coazione dubitativa, una specie di «bisogno di incertezza nella vita o di dubbio».
Nell'uomo dei topi la persistenza di due idee opposte (il desiderio sessuale e la censura; l'amore-odio per il padre) determina l'incapacità di operare una scelta, di compiere una azione.
«L'indecisione non resta confinata a lungo ad un singolo gruppo di azioni;... l'incapacità di decisione si estende a poco a poco ad ogni attività dell'individuo. Si instaura l'imperio della coazione e del dubbio»[4].
«È loro (dei nevrotici ossessivi) caratteristica essenziale di essere incapaci di prendere decisioni, particolarmente in materia d'amore; essi sono soliti rimandare ogni decisione, e nel dubbio sulla persona da scegliere o sui provvedimenti da adottare contro una persona, sono costretti a scegliere come modello il vecchio tribunale imperiale tedesco, i cui processi abitualmente finivano prima che fosse pronunciata la sentenza, per avvenuto decesso di una

delle parti in causa. Così in ogni loro conflitto vitale essi non fanno che spiare la morte di un individuo importante per loro e per lo più caro, sia esso uno dei genitori o uno degli oggetti d'amore tra cui oscilla la loro scelta, o un rivale» (id., parentesi mia).
Potremo allora modificare l'adagio freudiano e affermare:
«il nevrotico non agisce, ripete».
La sua ripetizione rimanda continuamente all'unico significato del suo conflitto, gli spazi si chiudono, il suo pensiero si allontana progressivamente dalla vita.
«Il loro pensiero si arrovella costantemente intorno alla durata della vita e alle probabilità di morte di qualcuno: le loro tendenze superstiziose non hanno dapprima altro contenuto e, probabilmente, altra origine. Ma innanzitutto questi malati hanno bisogno della possibilità della morte per risolvere i conflitti lasciati insoluti» (id.).
Modificando ancora il postulato che ci guida possiamo a questo punto dire:
«il nevrotico non vive, ripete».
Il sintomo è ripetizione, è stereotipia, è indelebilità, è unisignificatività.
Il suo esserci è istinto di morte.
Dall'altra parte è l'istinto di vita. L'espressione vitale è nuova, imprevedibile, delebile, multisignificativa. È creativa in funzione del suo non esserci (per questo 'ci' intendo un logico e causato *qui* ed *ora*), della sua incomprensibilità. Essa viola infatti le leggi strutturali semantiche e sintattiche già esistenti ed è quindi, nei termini della teoria della comunicazione, incomunicabile.
In effetti essa fonda una nuova e diversa realtà in cui poi, naturalmente, nascono nuove leggi che la spiegano e la *fanno* ripetizione (cioè sintomo).
Le convenzioni culturali imposte dalle accademie, assolutamente stereotipe e ripetitive, sono, in questo senso, sintomatiche.

* * *

E veniamo al terzo punto: di fronte al sintomo, la diagnosi conclude il circuito logico; tutti gli sforzi interpretativi dell'analista o del clinico alla ricerca della configurazione patognomonica (cioè indiscutibilmente unisignificativa) di quel problema conducono al risultato (logico-interpretativo, appunto) che si identifica con la comprensione del problema stesso. Da quel punto in poi non si ha più a che fare con un uomo, inteso come sistema aperto, ma con un responso. L'analista, di fronte alle manifestazioni dell'individuo, riduce tutto ad un movente. Il suo sforzo è teso ad interpretare, a spiegare, a riportare tutto a *sintomo*.
Per Freud la fantasia è un sintomo nevrotico: «Potremmo dire che una persona felice non fantastica mai, soltanto una insoddisfatta lo fa. Le forze motivazionali della fantasia sono desideri insoddisfatti (...) o desideri ambiziosi che servono ad innalzare la personalità del soggetto oppure desideri erotici»[5].

La psicoanalisi è un portato di invenzioni, fra le più avanzate e interessanti del ventesimo secolo, che hanno costruito una nuova forma di uomo, basata su concetti (le fasi di sviluppo, l'Edipo, l'inconscio etc.) che, già con lo stesso Freud, erano diventate le leggi di una «società», le tavole, indelebili, di una *accademia*.
Diventando accademico il lavoro analitico diviene l'applicazione, il più precisa possibile, di quelle tavole della legge; non c'è più invenzione ma ripetizione; non c'è più creazione ma coazione (in genere dietro compenso). La rivoluzione è diventata burocrazia.
Ogni diagnosi, dal momento in cui applica delle regole per lo studio, la spiegazione, di un evento umano, lo rende *sintomo*; se le regole che applica sono precostituite, ufficializzate, convenzionali, accademiche, lo stesso momento diagnostico non può che definirsi come *sintomo*.
Forse non è un caso che proprio gli psicoanalisti (e i cosidetti neofreudiani in particolare) siano giunti molto vicini a queste stesse conclusioni.
Già qualche anno fa Lacan parlava del 'reale' (quello di cui va alla ricerca l'analisi) come di una impossibilità ininterpretabile.
Sul padre della psicoanalisi egli ebbe a dire: «C'è una cosa di cui Freud non ha mai parlato perché per lui era *un tabù* e cioè la posizione dello scienziato, la posizione della scienza. La fortuna della scienza sta nel fatto che è una posizione del tutto impossibile, né più né meno delle altre, ma non ne ha ancora la minima idea»[6].
Riflettendo sul significato che Freud attribuiva al termine «scienza» e sui tentativi oggettivizzanti della sua (di Freud) psicoanalisi, questa affermazione di Lacan assume un senso emblematico.
Molto recentemente ho sentito Leclaire negare che la psicoanalisi possa (o debba) avere una finalità interpretativa, e dire che formulare modelli teorici per 'chiarire' il rapporto con l'altro è riduttivo e tutt'altro che illuminante[7].
Ma può concepirsi qualcosa oltre la dimensione ripetitiva del comunicare cose sostanzialmente già note — o comunque prevedibili — con formule già note, secondo processi interpretativi codificati e normali?
Esiste cioè qualcosa «al di là» del sintomo unisignificativo e della diagnosi come sintomo?
Dove possiamo cercare il *sintomo polisignificativo*, il *sintomo senza diagnosi*? Dicevo prima del sintomo nevrotico come di un fenomeno che c'è.
Del sintomo polisignificativo se ne può dedurre l'esistenza con una semplice proposizione negativa: esso *non c'è*.
Come già risultava dalla mia ricerca sull'assenza: la creazione è un evento indimostrabile che rimanda ad una infinità di possibili significati 'proiettivi' in funzione delle assenze che esso (non) contiene.
Ho parlato di creazione, evidentemente per precisa scelta. Solo l'invenzione, la novità, in definitiva l'opera d'arte possono *offrire*[8] mancanze ad un mondo che c'è già e obbligare alla scoperta di nuove leggi e nuovi strumenti interpretativi che vadano a riempire quei vuoti.

L'analisi scientifica — e qui il termine «analisi» è usato nell'accezione più ampia, per individuare il *metodo* delle varie discipline in cui si articola ciò che nella nostra epoca chiamasi «scienza» — è proprio questo moto riempitivo di aggiustamento e di recupero della *presenza*.
Ma il pensiero dell'uomo, pur nei tentativi di sistematizzazione più rigorosa, ed anzi forse proprio in questi, sembra non potersi sottrarre al destino di porre nuovi problemi, di rendere la realtà ancora più complessa[9].
Si pensi alla teoria dei tipi logici di Russel, alle analisi matematico-filosofiche di Wittgenstein, lucidamente analizzate, proprio in questa chiave, dagli scienziati della scuola di Palo Alto[10,11].
Ogni gnoseologia, ogni psicologia, ogni logica è, alla fine, come scienza esatta, impraticabile.
La riflessività, la deduttività rigorosa, portano alle proposizioni formalmente indecidibili di Gödel, a quella formula matematica cioè che è dimostrabile come vera a partire dalle premesse e dagli assiomi del sistema, ma che dice di se stessa di essere indimostrabile[12]: all'antinomia semantica «io mento».
Le espressioni umane, quelle, per intendersi, in cui non ci si ripete, sono effettivamente una assurdità che non ha nulla di spiegabile e di prevedibile e di fronte a cui i tentativi di interpretazione scientifica ed analitica (le diagnosi) spesso sono talmente ingiustificati da diventare delle nuove «spirali di impossibile», delle nuove creazioni (diagnosi polisignificative). Se fosse davvero limitato alla sola dimensione concettuale, ogni discorso sull'arte non potrebbe che seguire l'arte almeno di tanto quanto l'embriologia e lo studio del comportamento infantile seguono eventi come la nascita e la crescita di un nuovo essere umano.

[1]Freud, S., *Azioni ossessive e pratiche religiose* (1907), *Opere* vol. V, Boringhieri, Torino, 1972
[2]Freud, S., *Al di là principio del piacere* (1920), Newton Compton, Milano, 1974.
[3]Non è questa la circostanza adatta per prendere in esame globalmente la concezione di Freud sull'istinto di morte, soprattutto sulle prove da lui riportate nel libro *Al di là del principio del piacere* per giustificarlo; in particolare il gioco infantile che, pur se ripetitivo, è, come dice lo stesso Freud, strumento di intervento *attivo* — cioè di trasformazione della realtà — di fronte ad un problema emotivo, quale quello dell'abbandono materno, che va, comunque, col gioco, *superato*, piuttosto che espressione di una tendenza conservatrice. Le sue analisi sono qui considerate proprio per sottolineare l'equazione *ripetizione = istinto di morte*, poiché, come è chiaro dal resto della trattazione, come manifestazione della coazione a ripetere mi interessa, e mi convince di più, la malattia, il sintomo nevrotico.
[4]Freud, S., *L'uomo dei topi; osservazioni su un caso di nevrosi ossessiva* (1905), Boringhieri, Torino, 1976.
[5]Freud, S., *Creative Writers and Day-Dreaming*, Hogarth Press, London, 1959.
[6]Lacan, J., Intervista *Alla vigilia di un congresso*, Roma, 1974; pubblicato su *Spirali*, n. 3, dic. 1978.
[7]Leclaire, S., Conferenza: *La psicoanalisi può illuminare il rapporto con l'altro*?; Centro St. Louis de France, Roma, 22 marzo 1979.

[8]La dimensione dell'«offerta» mi consente alcune riflessioni critiche su ciò che Freud intendeva per «istinto di vita». Sulla base dell'analogia microscopica dell'unione fra gameti, egli vedeva in una tensione alla riunificazione degli opposti la manifestazione della energia di Eros: «Eros che cerca di riunire e tenere insieme le parti di sostanza vivente». Ma questa tendenza alla riunificazione in che cosa si differenzia dallo «sforzo di ritorno alla quiete del mondo inorganico»? In *Al di là del principio del piacere* Freud formula solo astrattamente la polarità vita-morte poiché, ed egli lo intuisce, sembra che poi parli della stessa cosa. «In effetti ora ci sembra che il principio del piacere sia al servizio delle pulsioni di morte». Non aveva egli intuito invece che operare, generare, creare, così come nascere, potrebbero non essere *riunificazioni* (rassicuranti), ma, semmai, *separazioni* (inquietanti).
[9]Sull'argomento si veda, su questa rivista: Lombardo, S., *Appunti sulla teoria della complessità e sul concetto di isotropia;* e Nardone, D., *Il testo incurabile.*
[10]Watzlawick, P., Weakland, J. H. Fisch, R., *Change. Sulla formazione e la soluzione dei problemi*, Astrolabio, Roma, 1974.
[11]Watzlawick, P., Beavin, J. H., Jackson, D.D., *Pragmatica della comunicazione umana*, Astrolabio, Roma, 1971.
[12]Nagel, E. & Newman, J. R., *La prova di Gödel*, Boringhieri, Torino, 1961.

Anna Homberg

INVIDIA E VENDETTA ANALITICA

Se bene tutti i beni si possono invidiare da tutte le persone.. non di meno ciascuno invidia più di tutti gli altri quello o a che lo tira la natura, o a che lo trasporta l'usanza: onde gli avari invidiano i ricchi, gli ambiziosi gli onorati, gli studiosi i dotti...[1].
Niuno è individuato, il quale o sia, o paia notabilmente dissimile da chi debba invidiarlo: niuno è ancora invidiato se non è conosciuto e stimato eccellenti in alcuna cosa, onde dicevano i latini per proverbio: gli scizii non hanno invidia a gli egizzi...[2].
Gl'invidiosi fanno il contrario del'innamorati; la quale cosa non è meraviglia, essendo l'amore e l'invidia in un certo modo contrarii...[3].
(Benedetto Varchi, *Lezione sopra l'invidia*).

Certamente l'invidia non fa parte degli argomenti più deliberatamente ed entusiasticamente discussi — né nella sfera individuale né nella letteratura — ma indubbiamente costituisce un'entità psichica la cui realtà e presenza è vivamente avvertita in tutte le epoche e culture; tant'è vero che le viene addirittura attribuito un importante ruolo nella formazione delle leggi cosmiche in generale e della condizione umana in particolare: pensiamo al mito della caduta di Lucifero (invidioso del suo dio e creatore) e al fratricidio di Caino[4], inoltre — sempre nella tradizione giudaico-cristiana — all'enumerazione dell'invidia tra i delitti contro lo Spirito Santo e tra i vizi capitali. E già da bambini impariamo che, nello spettro dei colori, il giallo è collegato all'invidia[5]. Nella cultura grecoromana la troviamo come divinità allegorica, rappresentata da una «vecchia livida e scarna, figlia della notte, con la pelle e col viso grinzoso, con chioma viperina, avente nella destra tre serpi, un'idra nella sinistra e un serpente che le rode il cuore»[6].
Nonostante la forte consapevolezza del peso che nelle azioni umane spetta all'invidia, essa, ripeto, non sembra tuttavia dotata di particolare forza d'attrazione per quanto riguarda descrizioni ed osservazioni dettagliate. In questo le capita il contrario di quanto avviene ad un sentimento pur strettamente imparentato ad essa, la gelosia. Può darsi che una causa della mancata accoglienza dell'invidia, rispetto alla gelosia, consista nel fatto che alla

gelosia, per quanto possessiva e degradante essa sembri, rimanga nondimeno un sottile alone di positività giacché si tratta di uno stato emotivo vissuto e sofferto apertamente e drammaticamente; di un'emozione non del tutto abominevole perché scaturisce — fermi restanti i suoi componenti distruttivi e regressivi — dal desiderio di essere amati e dall'angoscia di aver perso l'amore dell'altro, cioè, in ultima istanza, dall'accettare la validità e l'importanza dell'amore. L'invidia invece viene intuita far parte dei sentimenti irrecuperabilmente ignobili, come dice l'inglese Crabb: «L'invidia è sempre un sentimento ignobile che porta con sé le peggiori passioni»[7]. Anche il già citato Varchi è dell'opinione che «tutti gli altri affetti hanno qualche cagione se non giusta, almeno apparente, e si fondano, o nascono da alcuna cosa non del tutto biasimevole. Solo l'invidia non ha cagione alcuna, salvo che la propria cattività dell'invidioso»[8]. Non a caso l'invidia è compresa tra i peccati mortali cristiani — tali perché direttamente opposti al sommo comandamento di fede, speranza, carità[9]. È un gesto contro le manifestazioni di vita, parte della freudiana «pattumiera della psiche umana» destinata alla più rapida rimozione.
Nell'ambito della psicologia della personalità troviamo alcune osservazioni sull'invidia, tutto sommato non molto soddisfacenti e per di più sbrigativamente descrittive. È nella psicologia dell'inconscio che il problema dell'invidia viene riportato all'attenzione, prima con il concetto ormai classico della «invidia del pene», e poi negli studi di Melaine Klein sul rapporto tra lattante e seno materno dei quali avremo occasione di parlare in seguito.

* * *

Nella situazione dell'invidia l'individuo si rende conto che un altro possiede o dispone di qualcosa che egli desidera per sé. In questo caso la rivalità aperta sarebbe un atteggiamento possibile, sarebbe anzi la reazione più diretta e logica. Ma «molti invidiano solo, perché non si rincorano di poter imitare e conseguire l'altrui bontà o virtù, o per non volersi affaticare in acquistarle, o per non privarsi de' piaceri loro...»[10] — con altre parole, l'invidioso, per qualsiasi motivo, non si sente in grado di sostenere la sfida scoperta; la sua è una posizione di impotenza. Per quanto riguarda la sua capacità di raggiungere il bene desiderato, l'invidioso avverte di aver già subìto una castrazione. Ipoteticamente sarebbe possibile uscire da questa sconfitta identificandosi con il detentore del bene, «rivolger l'invidia in emulazione»[11], accettare l'altro come maestro, assumere l'atteggiamento che la Klein definisce gratitudine. Sarebbe questa, in definitiva, l'unica via per superare la castrazione e imparare di nuovo a (pro) creare; ma l'invidioso non ne è capace: la sua forte competitività, l'idea della propria superiorità rende inaccettabile l'atteggiamento umile dell'allievo. Perciò all'invidioso non rimane che un

tentativo: visto che egli — per rimanere nel linguaggio biologico — procreare non può, il suo intento sarà di castrare anche colui che si è posto come nemico, degradarlo, danneggiarlo. Se non è riuscito ad essere il migliore, deve almeno fare in modo che nessuno sia meglio di lui.
Nella moltitudine dei fenomeni che provocano invidia, mi sembra si possa individuare un'invidia che non si riferisce a qualche qualità particolare dell'altro ma al suo essere globale. «L'invidia più radicale è l'invidia esistenziale», scrive Philipp Lersch, «rivolta all'esistenza dell'altro nella ricchezza dei valori vissuta da lui»[12]. Aggiungerei che questo tipo d'invidia oltre a rappresentare quella più coinvolgente, indica la situazione originaria dell'invidia alla quale tutte le altre possono essere ricondotte. Questa invidia originaria direi — anticipando quanto verrà discusso più in là — si riferisce sostanzialmente all'autonomia personale, alla capacità creativa; kleinianamente parlando, alla «presenza di un organo creativo».
Sono varie le forme che la vendetta nata dall'invidia può assumere. Il comportamento che ci interessa particolarmente qui, è la svalutazione tramite un'analisi apparentemente oggettiva e neutrale, ma di natura e d'intento castratorio, tesa a dimostrare che l'invidiato invidiabile non è, che anch'esso è riconducibile alla media statistica, che non esiste niente al di fuori della castrazione. Sempre Philipp Lersch dice a proposito: «L'invidia è il presupposto della tendenza al risentimento... Se il risentimento non trova possibilità di disturbare l'altro attivamente, allora esso si procura spesso la sua soddisfazione nella svalutazione di quei valori a cui l'individuo aspira ma che non riesce a raggiungere — tutto ciò seguendo l'esempio della volpe che giudica l'uva troppo acerba... Per il riconosciemnto pratico del risentimento è importante sapere che la sua tendenza a svalutare cerca di darsi possibilmente l'apparenza di oggettività... Così dobbiamo esaminare tutti i precetti etici, ogni indignazione e ogni critica, se essi — basati sul desiderio inappagato di autoaffermazione — non nascondano una sublime vendetta per la propria incapacità di raggiungere il valore (invidiato)»[13].

* * *

Melanie Klein — senza voler riassumere esaurientemente le sue teorie — ritiene che l'invidia prenda origine dal rapporto tra neonato e madre, precisamente dal rapporto tra lattante e seno materno. Il seno rappresenterebbe per il bambino la fonte di ogni bene, la fonte di benessere sia fisico che psichico. Il lattante si sentirebbe però presto alla mercé di questo seno da cui dipende, ma sul quale — sulla sua presenza o assenza — non può influire. Ne è conseguenza lo sviluppo di aggressività verso il seno (che tiene il bene per sé) e di invidia verso la madre: «La stessa facilità con la quale il latte fluisce — anche se il bambino se ne sente gratificato — è fonte di invidia in quanto al bambino questo dono sembra qualcosa di irraggiungibile»[14].

L'invidia si esprimerebbe nell'avidità con cui il seno, e con esso simbolicamente l'intero corpo della madre, viene svuotato, e nel desiderio di derubare o distruggere il potere di creazione della madre mettendo in lei «ciò che è cattivo e soprattutto i cattivi escrementi e le parti cattive del Sé»[15]. Se il bambino ha fatto più esperienze positive che negative con il seno materno, se il suo rapporto con la madre è stato tutto sommato soddisfacente, egli riesce a superare l'invidia e ad integrare le sue pulsioni aggressive, sviluppando il sentimento di gratitudine e, come si esprime la Klein, «l'introiezione dell'oggetto buono»: egli non solo percepisce la madre come creatrice buona, ma anche se stesso come buono, amabile, creativo. Da questa fiducia in sé scaturirebbe l'energia libidica investita successivamente nell'esplorazione del mondo.
Se invece l'invidia si è potuta formare e consolidare, essa si riproporrà continuamente nel corso della vita. Tra l'altro, nel rapporto psicoanalitico, nel transfert del paziente, l'invidia condurrebbe alla «reazione terapeutica negativa», come la Klein la denomina: il paziente, pur riconoscendo la validità dell'intervento analitico e traendone giovamento, non riesce tuttavia ad accettare il «dono» dell'analista. Egli dimostra anzi una tendenza a svalutare la figura del terapeuta e le sue interpretazioni in un atteggiamento critico, velatamente ostile. «I pazienti ovviamente ci criticano per diversi motivi», asserisce Melanie Klein, «qualche volta legittimi. Ma il bisogno sentito dal paziente di svalutare il lavoro psicoanalitico quando si è dimostrato proficuo è una manifestazione di invidia»[16]. Invidia, perché il procedimento interpretativo dell'analista verrebbe visto dal paziente come espressione di una capacità creativa che dev'essere attaccata e danneggiata.
Ma l'invidia non solo porterebbe alla denigrazione dell'invidiato, ma impedirebbe anche all'invidioso di acquisire personalmente il bene desiderato (il quale, secondo la Klein, in ultima istanza è sempre la capacità di creare). Di fatto avviene una proiezione: l'aggressività sviluppata nei confronti della fonte d'invidia viene percepita dal soggetto come intrinseca all'oggetto invidiato stesso, il quale, investito così di connotazioni aggressive, viene esaltato nel suo aspetto di «oggetto cattivo» e può ancora di meno essere assimilato ed introiettato. Marie Langer esemplifica questo processo in un resoconto sul trattamento psicoanalitico di donne sterili[17] in cui descrive il circolo vizioso tra invidia nei confronti della fertilità creativa altrui — rinforzo della propria sterilità — aumento dell'invidia, e così via.

* * *

Rispetto alla situazione originaria dell'invidia nella concezione kleiniana penso sia anche immaginabile un rovesciamento della costellazione: che cioè non solo il bambino provi dell'invidia nei confronti della madre, ma che anche la madre abbia lo stesso risentimento rispetto al figlio. Anzi, si potrebbe ipotizzare che proprio l'invidia della madre preceda e causi quella del lattante

in quanto ha su di lui un effetto castratorio. Il bambino, in questa prospettiva, è fonte inconsapevole d'invidia perché rappresenta un tipo di esistenza radicalmente diverso dalla condotta di vita della madre: nel bambino, i bisogni e giudizi sono espressi chiaramente, il linguaggio emotivo è netto e univoco, il comportamento non è ancora vincolato dalle convenzioni; c'è una libertà ed autenticità nell'espressione che può contrastare vistosamente lo stile di vita della madre, se questo risulta condizionato da una cultura repressiva ed alienante. Penso che non a caso, almeno nelle culture mitteleuropee ed anglosassoni e nell'epoca in cui la Klein faceva le sue osservazioni, era abituale inculcare già al lattante lo stesso ordine convenzionale che regolava la vita degli adulti: punendo le manifestazioni di aggressività del bambino, premiando invece quelle di obbedienza, somministrandogli i pasti in base a orari prestabiliti e non secondo il bisogno che egli esprimeva, facendogli notare in vari modi la sua dipendenza ed impotenza. È qui che si innesca il meccanismo descritto da Melanie Klein: il figlio, sentendosi pesantemente alla mercé della madre, finisce per invidiarla a sua volta. La vendetta della madre è riuscita.
Rovesciamento analogo si può effettuare nel rapporto analista-paziente, contrassegnato a volte secondo la Klein dalla «reazione terapeutica negativa», dal fatto che il paziente invidierebbe le capacità creative dell'analista. È altrettanto concepibile una reazione d'invidia dell'analista verso il nevrotico — non il nevrotico già previsto dalla nosografia psichiatrica, ma il nevrotico non ancora inquadrato, latore di una devianza nuova ed espressiva — che porta a quel tipo di vendetta analitica menzionato poco prima. Ciò avviene se, per l'analista, il paziente possiede delle qualità di cui il terapeuta avverte un desiderio rimosso; se il paziente manifesta una estetica personale, un modo soggettivo, inventivo, «artistico» di affrontare la vita.
In qualsiasi situazione analitica è sempre presente una componente di sfida tra l'oggetto preso in esame e chi lo analizza. Tutte le analisi hanno come scopo di espropriare l'osservato del suo potere (del fascino che ha potuto esercitare su di noi): l'analizzante cerca di «comprendere», cioè, letteralmente, di costituirsi insieme più grande, che contenga, fagocitato, il fenomeno da spiegare. Ma l'analisi motivata dal risentimento e dall'invidia rinnega addirittura, che l'oggetto abbia avuto un fascino, passando subito al tentativo di far rientare quest'ultimo nei limiti della propria norma.
Osserviamo la sfida sottile tra fenomeno vitale e tentativo di interpretazione anche nella storia del movimento psicoanalitico. Accade che un caso, come quello dell'«Uomo dei lupi», viene in un primo momento analizzato e spiegato in — come si spera — maniera esauriente, in modo che stimolante, creativo non appare più tanto l'evento iniziale, quanto l'impresa analitica: il fascino è stato tolto dall'esaminato e trasferito all'esaminatore. Ma in seguito l'evento, per così dire, sfugge di mano, dimostrandosi più ampio, più enigmatico di quanto non sia stringente l'analisi. Evidentemente ciò provo-

ca una serie di ulteriori interventi esegetici che tuttavia — fin quando l'analisi non è riuscita a smantellare completamente la manifestazione vitale — non evidenziano altro che la vittoria del fenomeno sulla spiegazione. Così, al momento attuale, la storia dell'«Uomo dei Lupi» o gli scritti del presidente Schreber appaiono ancora più stimolanti, più comunicativi e carichi di messaggi di quanto non lo siano le numerosi indagini condotte in proposito.

* * *

L'atteggiamento rivendicativo, sostanzialmente invidioso, di cui abbiamo parlato finora, penso sia rintracciabile anche in un altro rapporto particolare: quello che intercorre tra la persona creativa indicata convenzionalmente come artista, e il suo critico. È un rapporto che dovrebbe essere descritto molto ampiamente, prendendo in considerazione l'intero arco delle reazioni analitiche e critiche stimolate dall'evento creativo, compresa la posizione spesso ambigua dello storico/critico/teorico dell'arte nei confronti dell'artista. Vorrei limitarmi però ad indicare un caso specifico: il rapporto tra le teorie psicoanalitiche sull'arte e chi le ha formulate, e la persona creativa.
In questo rapporto emerge spesso e piuttosto palpabilmente una conflittualità latente dell'analista, caratterizzata dal forte interesse che la psicoanalisi ha sempre dimostrato nei confronti della creatività e delle manifestazioni artistiche (e perciò dall'attrazione che deve provare rispetto a questi fenomeni), ma anche dall'ambivalenza assunta nelle dichiarazioni sull'argomento.
La psicoanalista francese Janine Chasseguet Smirgel ritiene che il rifiuto delle ricerche psicoanalitiche sull'arte derivi dalla paura che esse possano incrinare alcune entità care al «narcisismo collettivo umano». Questo è senz'altro un fattore da considerare, ma sembra non del tutto privo di interesse il fatto che, per un individuo con delle esigenze simili a quelle dell'artista, ma competitivo ed ambizioso, il creativo possa costituire trauma notevole per quanto riguarda il «narcisismo personale», e condurre all'uso dei propri mezzi analitici per scopi vendicativi.
In effetti, leggendo una varietà di letteratura psicoanalitica sulle opere d'arte e sugli artisti, mi è apparso d'intravvedere — non certo dimostrabile con facilità, ma ben afferrabile sul piano emotivo — una specie di rancore da parte degli autori che sarei tentata di spiegare con una posizione di rivalità non dichiarata.
La Chasseguet Smirgel vede un'affinità tra artista e psicoanalista nell'interesse comune per l'inconscio e per l'esplorazione della psiche.Dopo aver affermato che il sogno rappresenta per la psicoanalisi «la via maestra dell'inconscio», essa aggiunge: «Ora, se gli analisti.. sono affascinati dalle personalità creative e dalle loro opere, si può pensare che per essi l'arte costituisce un'altra "via maestra"[6]. (Si potrebbe, generalizzando, paragonare l'analista all'amatore d'arte, dato che l'interesse per l'arte deve avere una certa parentela con l'interesse per l'inconscio). Hirschmann, uno dei pionieri dell'analisi, asseriva che il miglior criterio di selezione di un analista era l'interesse che il candidato mostrava per le manifestazioni dell'inconscio attraverso le opere d'arte»[18].
Sempre la Chasseguet afferma più tardi che «converrebbe studiare la parentela strutturale esistente non solamente tra l'amatore d'arte e lo psicoanalista, ma tra quest' ultimo e l'artista stesso»[19], e nel seguente passo viene praticamente rivendicata l'esigenza creativa dell'analista: «(Egli) agisce insomma come l'artista che con la propria opera diffonde una nuova luce sulla vita psichica... A ciò che viene chiamato nell'artista fantasia e inventiva corrisponde nell'analista la capacità di far sorgere costellazioni, elementi, rapporti fino ad allora sconosciuti»[20].
Evidentemente, più l'analista risulta innovatore culturale, esploratore originale, meno avrà da invidiare alla figura dell'artista. Penso però che ormai — passati gli anni pionieristici della psicoanalisi — nella scelta di fare lo psicoanalista sia innegabile il tentativo di un compromesso: tra la tendenza creativa e il bisogno di affermazione e sicurezza; un compromesso tra l'azzardo della ricerca ed il riconoscimento garantito (rappresentato dalle strutture corporative ed accademiche, dal prestigio sociale, dalla posizione di potere rispetto al paziente, dalla remunerazione economica, ecc.). Si potrebbe riassumere che in questo caso l'analista sta al creativo come l'antropologo al mago. È possibile che la figura sociale dell'artista, oppure l'incontro effettivo con l'evento creativo, costituiscano per l'analista situazioni di disagio, comunicazioni di una castrazione avvenuta, di una scelta sfuggita, che possono farlo oscillare tra identificazione (o, nella terminologia kleiniana, senso di gratitudine) ed invidia.
Ma l'invidia negli studi psicoanalitici sulla creatività e sull'arte come si esprime? Ripeto che non di manifestazione facilmente dimostrabile si tratta, ma di un aspetto sfumato emergente ogni tanto più nettamente. Alcuni indici: mi sono accorta che gran parte degli autori psicoanalitici salta con una certa frettolosità la descrizione dei propri sentimenti nei confronti del fenomeno artistico esaminato, riportando invece spesso dei giudizi banali, convenzionali, standardizzati, tipo «grand'uomo», «vetta più alta dello spirito umano», eccetera.
Inoltre le teorie psicoanalitiche sull'arte si servono abbastanza frequentemente della confusione esistente nel campo dell'arte nel quale esiste la definizione dell'arte come innovazione, come evento che trasforma la realtà, accanto all'equiparazione dell'arte all'esecuzione di una tecnica prestabilita (a tutto ciò che viene prodotto all'interno delle discipline tradizionali: pittura, scultura, letteratura, musica, ecc.) Due punti di vista che non coincidono affatto, e mi sembra strano che agli autori, persone culturalmente attente e preparate, sia sfuggito proprio il discorso anti-tecnico, anti-mestiere che pure, a partire dalle avanguardie storiche, ha notevolmente inciso nel dibattito

sull'arte. Penso che questo equivoco faccia comodo ad un analizzante dalle intenzioni castratorie: spiegare perché certe persone sono attratte da determinati mestieri «artistici» (come la pittura ad olio, la stesura di libri, l'esibizione teatrale) non significa affatto aver spiegato la creatività che è indipendente dalle suddette tecniche. Ma è proprio ciò che alcuni studi psicoanalitici lasciano intendere (servendosi tra l'altro a volte di esempi culturalmente del tutto insignificanti).Essi rimuovono di fatto l'arte-creazione la cui esistenza aveva tuttavia suscitato l'invidia inconscia.
Ritornando al linguaggio biologico di prima, diremmo che creatore è colui che procrea, e la procreazione mette al mondo un altro essere, il figlio, la cui origine e le motivazioni che hanno portato alla sua generazione, sono in parte note e spiegabili. Ma il figlio non si esaurisce in ciò. Si potrebbe dire che le teorie psicoanalitiche a proposito della creatività a volte confondano il figlio procreato, dotato di vita propria, con le feci del genitore. Gli escrementi sì che sono completamente spiegabili, analizzabili, valutabili, condizionati dal passato, prevedibili nel futuro — aspetti questi che gli studi analitici sembrano voler dimostrare nell'arte; ma il figlio conduce una vita imprevedibile, non esauribile per via di analisi, le quali anzi, rispetto alla complessità del nascituro, finiscono per essere proiezioni stimolate in noi da quel nuovo essere.

[1]Benedetto Varchi, *Sopra l'invidia, Ragionamento o Lezione,* Firenze 1545; edizione stampata Roma 1853, p. 41.
[2]B. Varchi, op. cit. p. 37.
[3]B. Varchi, op. cit. p. 31.
[4]«Il livore, che è un sinonimo dell'Invidia, lacerava il più bello degl'Angeli. Questo si credeva inferiore a Dio, perché lo conosceva suo Creatore, e non poteva eguagliarlo in potenza... Egli non poté soggiogare un Dio, cercò di vendicarsi sopra l'uomo. Se non distruggerlo, pensò di ridurlo alla sua condizione... Dunque l'Invidia, è un contagio originato nell'Angelo ribelle, comunicato ai primi nostri Padri e tramandato a noi, come una radice infortunata ed ereditaria». In: G. G. Martinetti, *L'Invidia, Opuscolo etico-morale,* Roma 1819, p. 6 e 9.
[5]Cfr. L. Chiozza, *Psicoanalisis de los trastoruos hepaticos*, Buenos Aires, 1970. L'autore, psicoanalista, tratta in questo libro le malattie del fegato e delle vie biliari dal punto di vista del loro collegamento con fantasie inconscie di invidia. Inoltre, l'idea di una manifestazione psicosomatica collegata all'invidia viene avvalorata, oltre che dalla simbolizzazione dell'invidia col colore giallo, dall'espressione «livore» e da numerose descrizioni, soprattutto in testi antichi, che raffigurano l'invidia «corrosa dal veleno», «con la bocca amara». Ne è esempio la descrizione del famoso quadro di Apelle «La calunnia»: «La calunnia era preceduta dal livore in guisa di uomo pallido, deforme, di maligno sguardo e simile ad uomo snervato, ed indebolito da un lungo malore» (riportata in G. G. Martinetti, op. cit.).
[6]F. Ferrari, *Dizionario di mitologia classica*, Garzanti, Milano 1972.
[7]Riportato da: M. Klein, *Invidia e gratitudine,* Martinelli, Firenze 1969.
[8]B. Varchi, op. cit. p. 65.
[9]Cfr. 1 Corinti, 13,4: «La carità è longanime, la carità è benigna, la carità non invidia...».
[10]B. Varchi, op. cit. p. 37-38.

[11]B. Varchi, op. cit. p. 45.
[12]Philipp Lersch, *Aufbau der Person,* Barth Verlag, Monaco 1952, p. 211 (trad.mia).
[13]Ph. Lersch, op. cit., p. 138 (trad. mia)
[14]Melanie Klein, *Invidia e gratitudine,* Martinelli, Firenze 1969, p. 22.
[15]M. Klein, op. cit. p. 18.
[16]M. Klein, op. cit. p. 23.
[17]Marie Langer, *Sterility and envy,* International Journal of Psycho-analysis 39: 139-43, 1958.
[18]Janine Chasseguet Smirgel, *Per una psicoanalisi della creatività e dell'arte,* Guaraldi, Rimini 1973, p. 47.
[19]J. Chasseguet Smirgel, op. cit. p. 52.
[20]J. Chasseguet Smirgel, op. cit. p. 53.

Domenico Nardone

L'UOMO DELLE SCOMMESSE

«Era il tipo più strano che si fosse visto dalle nostre parti; sempre in vena di scommettere, su qualsiasi cosa, purché trovasse qualcuno disposto ad accettare la scommessa: e capace magari di passare alla tesi opposta lui stesso pur di trovare un antagonista... Per lui tutto andava bene, purché ci fosse da scommettere: se poteva scommettere qualcosa era un uomo felice. Ed era fortunato, eccezionalmente fortunato: vinceva quasi sempre. Era pronto a correre qualsiasi rischio. Non si poteva trovare un argomento, per quanto remoto, che lui non fosse disposto a scommetterci sopra, prendendo la parte che volevate: l'una o l'altra, per lui faceva lo stesso»[1].

Così Mark Twain ci descrive Jim Smiley, *l'uomo delle scommesse.*

In maniera forse meno divertente, Freud avrebbe detto di lui che la pratica del gioco d'azzardo ha sostituito quella più antica della masturbazione. La sua indagine[2] riguardo la psicologia del giocatore d'azzardo è infatti imperniata sulla supposta equivalenza tra febbre del gioco e coazione a masturbarsi.

L'irresistibilità della tentazione, i solenni propositi formulati e regolarmente mancati di non farlo più, la cattiva coscienza di rovinarsi sono i termini comuni dell'equazione. Le fiches, le carte, i dadi, altrettanti sostituenti fallici. L'elegante movimento delle mani del giocatore, sopraffina padronanza della tecnica masturbativa. La sua reiterata sfida al Fato, realizzazione dei tempi e delle figure di un duello mancato col padre.

L'annichilimento che segue un'ingente perdita al gioco viene ad assolvere le stesse funzioni di una crisi isteroepilettica, soddisfare un'istanza punitiva. Entrambe rappresentano nel teatro dell'inconscio una scena di morte, la frustrazione suprema dell'antico desiderio di sostituirsi al padre.

Il Super-Io converte il desiderio di morte per il padre in autopunizione, sospinge il giocatore attraverso una serie di morti apparenti per condurlo al totale annientamento fisico: l'inevitabile suicidio per debiti di gioco.

Il desiderio di identificazione con la figura paterna incontra sempre sulla sua strada un vecchio morente, l'unica identificazione concessagli.

La passione per il gioco d'azzardo declina quindi l'istinto di morte[3], persegue il raggiungimento del piacere attraverso una procedura onanistica.

La roulette del giocatore — dai tratti parzialmente autobiografici — dell'omonimo romanzo di Dostoevskij corrisponde alla macinatrice di cioccolato del Grande Vetro di Duchamp. Entrambe sottraggono all'erotismo la presenza flagrante del termine di riferimento, la donna, per farne uno sterile

procedimento meccanico. Non a caso Duchamp stesso in *Note e progetti per il Grande Vetro* ci rivela che il Vetro è ispirato ai principi della fisica, seppure di una fisica «divertente»[4].
La roulette e la macinatrice divengono così gli attrezzi dei quali si serve l'onanista per raggiungere il proprio solitario orgasmo. In un altro passo dell'opera già citata Duchamp dice espressamente: «Lo scapolo macina da solo la sua cioccolata»[5].
Nella pratica onanistica il desiderio, nel tendere alla sua soddisfazione, non incontra mai un altro capace di opporglisi ma sempre un attrezzo privo di vita. Il tragitto formulazione-appagamento si trasforma così in circuito circolare, impegnato dal desiderio ad una andatura costantemente uniforme. La roulette e la macinatrice riproducono fedelmente la circolarità del percorso e l'uniformità del movimento.
Ritengo utile a questo punto soffermarmi su un carettere comune alla maggior parte dei giochi d'azzardo tradizionali. La dinamica che li regola sembra infatti essere quasi sempre la stessa: l'alternarsi dialettico di due contrari. Si pensi ad esempio al pari o dispari dei dadi, al rouge et noir; al pair et impair, al manque et passe della roulette, al testa o croce della moneta a via dicendo.
Tutti gli oggetti sopra elencati contengono in se stessi tanto un principio quanto il suo opposto, appaiono — per usare una definizione di Jung — «simboli della loro (dei due principi) unione creativa»[6].
Tali oggetti mostrano in questo modo di avere la stessa fisionomia strutturale del Rebis, l'ermafrodito della tradizione esoterica, capace di riassumere in sé le prerogative del maschio e della femmina.
La pratica del gioco d'azzardo nasconde quindi il desiderio latente del giocatore di procedere alla riunificazione dei due principi, il conscio e l'inconscio, che regolano i suoi processi psichici[7].
Il giocatore-onanista, nella sua solitaria ricerca, intento a maneggiare i suoi attrezzi nel modo migliore, sembra quasi guardare con ironico distacco alla danza familiare degli Edipi, rifiutandosi ostinatamente di prendervi parte. Egli abbandona repentinamente la fortezza triangolare dell'Edipo quasi ignorando i sigilli apposti alla porta della camera da letto della madre. Il suo guanto di sfida non sfiora neppure la guancia paterna, egli scommette infatti con l'eterno, scommette sulla sua capacità di autoconservazione, sulla sua completa autosufficienza.
Il cartello di sfida è tutto nell'epigrafe tombale di Duchamp: «D'altronde sono sempre gli altri che muoiono».
Ma c'è dell'altro: consumando il desiderio nel solipsismo della pratica onanistica, escludendo la presenza flagrante del suo oggetto — anzi, ponendo come pregiudiziale al raggiungimento dell'orgasmo il verificarsi stesso di quest'assenza — egli respinge con la donna il comandamento d'amore-procreazione, rigetta perentoriamente l'idea stessa di produzione.

Il giocatore-onanista offende quindi contemporaneamente la legge di Edipo[8], la legge di Dio (andate e moltiplicatevi) e quella del Capitale (incrementare la produzione). Egli è dunque tre volte criminale. Da ciò probabilmente derivano i sensi di colpa che gravano su di lui, il furore autolesionistico dal quale sembra animato.

Continuerò a servirmi del già citato racconto di Mark Twain per introdurre un'altra parte del discorso: «Alla stretta finale, la povera bestia finiva coll'animarsi; quasi per la disperazione; se ne arrivava a sbalzelloni, caracollando a gambe larghe, tutta dinoccolata, buttando le gambe ora per aria, ora contro le staccionate laterali, scalciando e sollevando della gran polvere, e facendo un gran fracasso, soffiando, tossendo, sbuffando: e raggiungendo sempre il traguardo con una testa, o anche meno, di vantaggio: quel poco che bastasse perché la vittoria fosse valida»[9].
Appare evidente da queste poche righe che *l'uomo delle scommesse* ha una sua presa diretta sul reale, che riesce in qualche modo ad indirizzarlo su di un tragitto a lui favorevole, quasi sostenesse con le sue forze il prodigioso *rush* finale della sua cavalla.
Allo stesso modo, oltrepassando i limiti del personaggio letterario, dobbiamo riconoscere ai giocatori di professione delle capacità di questo genere, viceversa non potremmo spiegare il loro mantenersi in equilibrio sulla cresta dell'onda per parecchio tempo, praticando il rischio e l'azzardo su di un terreno che molto spesso non sembra lasciare alcuno spazio all'abilità manuale.
A questo proposito ritengo utile riferire nuovamente l'esperienza di Duchamp: egli ha infatti dedicato diverso tempo al tentativo di costringere la roulette a giocare a scacchi, intendendo con questa espressione il suo proposito di cancellare dalla roulette la parola caso, a tutto vantaggio di una possibile abilità manuale. Dopo una serie di infruttuosi e dispendiosi tentativi Duchamp dovette ammettere di non essere riuscito a cavare un ragno dal buco.[10]
A ben altri risultati sembrano invece essere approdati gli studi di Lombardo riguardo il movimento dei dadi. Gran parte dei grafici che ho avuto modo di vedere — alcuni dei quali relativi a partite alle quali partecipavo io stesso — mostrano, per quanto riguarda la media dei punteggi ottenuti dall'artista, uno scarto dalla media statisticamente più probabile dell'ordine del 20-40%, con punte massime del 60%.[11] Si direbbe quasi che, almeno in questo caso, l'energia psichica trovi nel procedimento psicocinetico un terreno a lei più congeniale di quello rappresentato dal procedimento logico-deduttivo.
Devo tuttavia aggiungere che, qualora nelle partite ci sia una qualsivoglia posta in gioco, l'andamento dei grafici sopra citati risulta fortemente ridimensionato. Evidentemente il polo emotivo che, in questo tipo di partite, si trova inserito nel campo del processo catalizza e disperde una parte considerevole delle energie messe in gioco.

Il quadro dei fenomeni connessi agli oggetti del gioco d'azzardo è infine completato dall'uso divinatorio che talvolta si fa di essi. Si pensi ad esempio ai celebri solitari intrapresi da Napoleone prima delle battaglie o al significato profetico in genere attribuito ad alcune delle carte francesi o napoletane.
Freud, formulando l'ipotesi di un rigido determinismo psichico che regoli gran parte degli eventi casuali od accidentali della vita quotidiana, getta le basi per l'interpretazione almeno parziale dei fenomeni ai quali si è sin qui fatto accenno: «Non credo che un evento verificatosi senza la partecipazione della mia vita psichica possa apprendermi alcunché di nascosto sulla forma che assumerà la realtà futura; credo invece che una manifestazione non intenzionale della mia propria attività psichica mi sveli veramente qualcosa di riposto, che a sua volta appartiene soltanto alla mia vita psichica; io credo dunque alla casualità esterna (reale) non a quella interna (psichica)»[12].
Il problema è quindi nella delimitazione delle territorialità, il reale e lo psichico, l'interno e l'esterno, citate da Freud in questo passo.
Bouisson, uno dei più seri studiosi di pratiche magiche e divinatorie, parlando dei Tarocchi sembra attribuire allo psichico un'estensione maggiore di quella assegnatagli da Freud: «Non è impossibile che la mano del consulente sia guidata a sua insaputa dalle relazioni percepite nella profondità del suo subcosciente...»[13].
In realtà non credo all'esattezza di una possibile rigorosa definizione di tali territori, sappiamo ad esempio che la delirante coerenza del paranoico li rovescia continuamente l'uno nell'altro, riscontra ovunque i segni del complotto ordito ai suoi danni. Inoltre non credo che questi territori costituiscano il campo d'azione di questi fenomeni. Il loro campo è piuttosto una sorta di zona intermedia, un interstizio che divide l'interno dall'esterno, un'area in definitiva soggetta ad entrambe le influenze.
Nel *Breviario di Estetica* di Benedetto Croce si trova questa osservazione apparentemente singolare: «L'arte non nasce per opera di volontà dell'artista»[14].
Questa affermazione, rivista alla luce dell'esperienza di Piero Manzoni e di certa parte dell'avanguardia degli anni sessanta, finisce per non suonare più tanto singolare.
La pratica dell'arte diviene infatti per questi artisti vero e proprio gioco d'azzardo. Il concetto stesso di arte risulta portato all'estremo limite di rottura, rottura che gli sforzi dell'artista cercano in ogni modo di ottenere.
L'agire dell'artista assume le caratteristiche del procedimento per assurdo e per assurdo fa arte. Ciò che si voleva negare, al termine del processo di costituzione dell'opera, risulta dimostrato.
L'arte sembra affondare le sue radici in un luogo astratto, che non appare segnato su alcuna carta geografica. Impossibile tracciare una rotta di avvicinamento, elaborare un progetto che la includa obbligatoriamente.

Ma se queste caratteristiche da una parte la rendono improgettabile, dall'altra non la escludono a priori da nessun progetto. Essa è infatti legata a filo doppio all'imprevedibilità dei processi inconsci, è un evento che non cessa mai di stupire, di travolgere ogni aspettativa.
Il percorso dell'arte è dunque la traiettoria inconscia ed imprevista compiuta dall'osservare dell'occhio eterotropico. Si tratta di un percorso immaginario (l'asse divergente dell'eterotropico è in realtà cieco), tangente apparentemente l'orizzonte del reale che però interseca in un indefinito luogo geometrico o in più luoghi addirittura. L'opera d'arte, elemento eterotopico per eccellenza, parla — spesso sussurra appena — l'indecifrabile linguaggio dell'altro.
L'attraversamento del reale — ovunque esso avvenga — è la «settima fase» del procedimento alchemico, il magico momento nel quale il piombo è finalmente mutato in oro, la fantasia in realtà.
L'arte sembra quindi riproporre in un primo momento un dicotomia schizoide (il doppio asse visivo dell'eterotropia): «Originariamente l'artista è l'uomo che volge le spalle alla realtà perché non riesce a venire a patti con la richiesta iniziale di rinunciare alla soddisfazione dell'istinto e che poi nella sua vita fantastica lascia giocare in pieno i suoi desideri erotici e ambiziosi»[15].
Tuttavia essa sembra successivamente capace di ricomporre questa scissione tra realtà e fantasia: «I doni particolari (dell'artista) gli permettono però di tornare alla realtà da questo mondo di fantasia permettendogli di forgiare da queste fantasticherie una nuova realtà»[15].
Il principio del piacere percorre così l'asse secondario dell'occhio eterotropico per raggiungere il luogo del suo appagamento, luogo che segna l'intersezione dell'immaginario con il reale.
L'orgasmo che ne deriva è di nuovo un orgasmo consumato in piena solitudine, con la sola compagnia di un attrezzo privo di vita.

[1]Da *The celebrated jumping frog of Calaveras County* di Mark Twain. Trad. it. *Il famoso ranocchio salterino della Contea di Calaveras* di P. Gadda Conti, in *Americana*, Bompiani, Milano.
[2]Vedi soprattutto *Dostojewski und die Vatertötung* di Sigmund Freud. Trad. it. di S. Daniele *Dostoevskij e il Parricidio* in *Shakespeare, Ibsen e Dostoevskij*, Boringhieri, Torino, 1976.
[3]«... mi sono reso conto con terrore di cosa significava per me perdere: insieme a quell'oro puntavo tutta la mia vita!» Da *Il giocatore* di Fedor Dostoevskij, Garzanti, Milano, pag. 156, 1977. A ciò devo aggiungere il fatto che gran parte dei giocatori di professione da me personalmente consultati giungono ad ammettere senza troppe difficoltà di giocare per rovinarsi.
[4]Duchamp M. *Notes and Projects for The Large Glass*, New York, 1969, Nota 35.
[5]Duchamp M., op. cit., Nota 140.
[6]Jung C. G. *The Collective Unconscius* in *The collected works of C. G. Jung* (vol. IX) a cura di Sir Herbert Read e altri, Pantheon books, New York, 1959.

[7]In un passo dell'opera citata Jung sembra attribuire alle figure del conscio e dell'inconscio della psiche dell'uomo rispettivamente le caratteristiche maschili e quelle femminili: «Proprio come ogni individuo deriva da geni maschili e femminili mentre il sesso è determinato dal predominio dei geni corrispondenti, così nella psiche di un uomo , soltanto la mente cosciente ha carattere maschile mentre l'inconscio è femminile per natura», Jung, op. cit.
[8]Per meglio valutare l'importanza che la legge dell'Edipo ha assunto presso le società occidentali ritengo utile riportare questo divertente commento di G. Deleuze e F. Guattari ad una analisi di M. Klein. Riferisce la Klein: «La prima volta che Dick venne da me, non manifestò alcuna emozione quando la bambinaia me lo affidò. Come gli mostrai i giocattoli che avevo preparato, li guardò senza il minimo interesse. Presi un gran treno che posi accanto ad un treno più piccolo e li designai col nome di *treno-papà* e di *treno-Dick*. Allora prese il treno che avevo chiamato Dick, lo fece scorrere sino alla finestra e disse *Stazione*. Gli spiegai che *la stazione è la mamma*; *Dick entra nella mamma*. Lasciò il treno, corse a mettersi tra la porta interna e la porta esterna della stanza, si chiuse dentro dicendo *nero* e uscì tosto di corsa. Ripeté più volte questo armeggio. Gli spiegai che *fa buio nella mamma; Dick è nel buio di mamma...*». Deleuze e Guattari replicano: «... Di' che è Edipo, altrimenti ti prendi uno schiaffo. Lo psicanalista non chiede neanche più "Cosa sono le tue macchine desideranti?", ma esclama: "Rispondi papà-mamma quando ti parlo!".) G. Deleuze-F. Guattari, *L'Anti-Edipo*, Einaudi, Torino, 1975
[9]Mark Twain, op. cit.
[10]Duchamp M., *Marchand du sel: Scritti di Marcel Duchamp*, Rumma, Salerno, 1969.
[11]Lombardo S., *Cinquanta partite a dadi e Duemila prove con sei dadi*, Galleria «La Salita», Roma, 1975.
[12]Freud S., *Psicopatologia della vita quotidiana*, Boringhieri, Torino, 1965, pag. 270.
[13]Bouisson M., *La Magia*, Sugar editore, Milano, 1962, pag. 268.
[14]Croce B., *Breviario di estetica*, Laterza, Bari, 1913, pag. 17.
[15]Freud S., *On Creativity and the Unconscius: Papers on the Psycology of Art, Literature, Love, Religion*, scelti da Benjamin Nelson, Harper Row, New York, 1958.

Cesare M. Pietroiusti

METAMORFOSI DELL'INNOCUO

«Tra le popolazioni primitive la credenza nella magia è universale. Essa ha continuato a sussistere presso i popoli civili (soprattutto con il nome di stregoneria) fino ad un'epoca relativamente recente, ed è scomparsa solo per influsso della scienza»[1].
Questa opinione di Ellenberger è paradigmatica — per quel che riguarda il nostro tempo — ed esprime nel modo più semplice il progressivo «passaggio di poteri» da una visione del mondo primitiva animistico-magica ad un'altra, moderna, basata sulle leggi della causalità e della verificabilità.
È necessario comunque riconoscere che l'oggetto di questi due diversi punti di vista è, sostanzialmente, lo stesso.
«Per mezzo della sua pseudotecnica il mago si sforza di ottenere tutto ciò che l'uomo moderno riesce ad ottenere con mezzi scientifici adeguati» (id.).
Ed è, tale oggetto, la possibilità di intervenire attivamente sui fenomeni che riguardano il rapporto uomo-mondo; di operare cioè cambiamenti rispetto al già-dato. Per essere ancora più schematici, la possibilità di *operare*. Esistono, per questo, molteplici mezzi scientifici adeguati, differenziati per effetto e per campo di applicazione.
Esistono anche dei mezzi talvolta altrettanto efficaci che possono godere meno dell'attributo di adeguatezza scientifica. Fra questi, le tecniche «magiche». La loro persistenza, la loro (ancora?) incompleta sostituzione con i «mezzi scientifici adeguati» è dimostrata da un fatto estremamente semplice: l'uso, tuttora corrente, del termine «suggestione».
Gli studiosi di scienze umane, e in primo luogo gli antropologi, gli etnologi, gli storici delle religioni, hanno trovato il punto di applicazione più fertile per le loro ricerche, proprio nei comportamenti e nei rituali magici di culture «primitive».
Nel tentativo di applicare a quei fenomeni, a quei codici così poco «scientifici», almeno un metalinguaggio che fosse strutturato secondo regole riconoscibili e positive, essi hanno costruito varie interpretazioni sociologiche e psicologiche. Al fondo però di quasi tutte le interpretazioni riferentisi a eventi umani effetto di «magia», è possibile ritrovare una parola che spiega — senza per lo più essere spiegata — : *suggestione*.
«La suggestione — dice Ellenberger — è l'agente più importante che opera nelle pratiche della magia» (id.).

Suggestione potrebbe definirsi il processo psichico per cui l'individuo subisce — o riconosce fuori di sé — un *cambiamento rispetto al già-dato*; cambiamento che si verifica però trasgredendo delle regole di causa-effetto codificate in una teoria precisa e verificabile.
Si tratta, appunto, della possibilità di *operare* in assenza di adeguatezza scientifica, che è, come si vede, la stessa definizione usata poco sopra per le tecniche cosiddette magiche.
Sartre, nel suo *Esquisse d'un theorie des emotions*, definisce come «mondo magico» il mondo dell'emozione — in contrapposizione al mondo degli utensili, governato da un'utilizzabilità stereotipa e dall'interpretabilità razionale — e consente in questa sede una sostanziale identificazione fra evento emozionale ed evento suggestivo.
«La condotta emotiva non è sullo stesso piano degli altri modi di condotta, non è *effettiva*. Non ha il fine di agire realmente sull'oggetto in quanto tale, con la mediazione di mezzi particolari (per tornare alla terminologia di Ellenberger, con «mezzi scientifici adeguati»). Con la sua sola attività e senza modificarlo nella sua struttura reale, essa cerca di conferire all'oggetto un'altra qualità (...) In breve, nell'emozione è il corpo che cambia i propri rapporti col mondo affinché il mondo cambi le sue qualità»[2] (parentesi mie).
Lo stimolo emozionale è riconosciuto dal corpo immediatamente e vi si manifesta mediante fenomeni fisiologici talora eclatanti. Questo riconoscimento avviene prima di qualsiasi interpretazione razionale, e ne prescinde. Razionalmente, scientificamente, la reazione organica all'emozione è *sine causa*.
È effetto di suggestione.
La suggestione consente, produce, reazioni fisiche nel nostro organismo. Fino a che punto?
Ancora una volta, sono gli studi antropologici a fornirci interessanti elementi di valutazione.
Devereaux, in un suo saggio sull'influenza dei fattori culturali nell'ipnosi, mette l'accento sulla situazione complessiva della comunità sociale in cui si svolgono determinati fenomeni[3]. Allo stregone tutto il gruppo attribuisce attitudini soprannaturali: ciò aumenta di molto l'ipnotizzabilità del «primitivo» e fa si che esso si trovi sottoposto alla doppia azione, coerente e combinata, (anche se la «combinazione» è inconscia) dell'ipnotista e del gruppo. Il fattore sociale, o meglio appunto la coerenza fra lo scopo di una relazione interpersonale (sciamano-stregato) e le tendenze operanti nella comunità, fa si che i fenomeni rilevabili siano notevolmente amplificati.
Levi-Strauss parla di casi, attestati in molte regioni del mondo, di morte per scongiuro o sortilegio.
«Un individuo cosciente di essere oggetto di maleficio è intimamente persuaso, dalle più solenni tradizioni del suo gruppo, di essere condannato. (...)
Da quel momento in poi, la comunità si ritrae: tutti si allontanano dal maledetto, si comportano come se fosse già morto. (...)

Lo stregato cede all'azione combinata del terrore intenso che prova, dell'improvviso e totale ritrarsi dei molteplici sistemi di riferimento forniti dalla connivenza del gruppo e, più tardi, dalla loro decisiva inversione.
L'integrità fisica non resiste alla dissoluzione della personalità sociale»[4].
L'ultima reazione fisica raggiungibile per via suggestiva è dunque, in circostanze socio-culturali opportune, la morte.
Numerosi sono gli studiosi che riportano resoconti di esperienze «sul campo» riguardanti morti per stregoneria.
Herbert Basedow descrive come avviene, in poche ore, nelle tribù dell'Australia centrale, la morte per la magia dell'osso appuntito — un rito di tipo apotropaico[5].
Frauchiger parla dei meccanismi psicologici della «morte in stato di prigionia»[6]; Cohen analizza come il problema della sopravvivenza nei campi di concentramento sia in relazione molto stretta con la situazione psicologica dell'individuo e descrive anche casi di morte improvvisa immediatamente dopo l'entrata nel *lager*[7].
Altri ricercatori hanno affrontato sperimentalmente, sugli animali, il problema. È noto l'esperimento di Richter su topi, obbligati in un cilindro pieno d'acqua e senza uscite, che morivano in meno di un minuto a meno che non fossero abituati a queste condizioni per pochi secondi alla volta, nel qual caso, dopo un certo «allenamento» non solo non morivano più subito, ma riuscivano a sopravvivere, nuotando nel cilindro, quasi indefinitamente[8].
Altrettanto interessanti le esperienze di Eickhoff, fatte su conigli selvatici che morivano istantaneamente (per iperfunzione tiroidea) alla vista di un furetto[9], e di Heidiger, sulla morte degli animali in stato di cattività[10].
Quasi tutti questi autori, e come loro Cannon, nel suo noto saggio *Voo-Doo death*[11] — citato anche da Levi Strauss — individuano alcuni fattori di ordine fisiologico e biochimico che sono alla base di queste morti «psichiche».
In effetti, ciò che viene da loro messo in evidenza (l'iperfunzionalità tiroidea, l'improvvisa scarica di catecolamine, lo shock ipotensivo, lo spasmo coronarico) è sempre un meccanismo patogenetico, ciò che realmente nell'organismo si verifica, e non il nesso eziologico fra l'evento esterno — la cattura, la vista di un pericolo — e l'evento interno.
Tale nesso è evidentemente quel fenomeno psichico che, sulla base di quanto detto finora, possiamo definire *suggestione* (o, seguendo Sartre, *emozione*).
Gli studi appena citati, puntando la loro attenzione sui fenomeni che avvengono *nel corpo* del «suggestionato», risultano, nella complessiva varietà dei dati che offrono, meno interessanti dell'indagine — apparentemente più generica — socio-etnologica. Quest'ultima infatti consente di cogliere un elemento che può essere collocato *prima* della suggestione in quanto, almeno in parte, e forse in massima parte, la determina. Ed è, questo elemento, la cultura, l'insieme di riferimenti operanti in un gruppo come norme, inconsce, di comportamento e metodi, interiorizzati, di conoscenza.

Svelare queste norme, applicare a quei metodi una sovraconoscenza analitica, fa sì che l'automaticità prerazionale della «condotta emotiva» sartriana, venga meno. È stato questo, grosso modo, il compito delle scienze umane. Partire da un'analisi, possibile, intorno alle suggestioni operanti in diverse culture per tentare l'approdo ad un sistema meta-suggestivo valido anche per il mondo proprio (nella fattispecie l'occidente civilizzato): *la struttura.* Spazializzare e temporalizzare la suggestione avrebbe voluto dire privarla del suo potere e sostituirla con i «mezzi scientifici adeguati» ellenbergeriani. Se questa operazione sia riuscita, e in che modo, come anche l'ipotesi che questo fosse — in termini logici — impossibile, ciò non verrà qui preso in considerazione.
Basti invece sottolineare che l'atteggiamento «storicizzante» (può definirsi tale il tentativo di spazializzare e temporalizzare un fenomeno) delle scienze umane — teniamo fermo, come riferimento, il nome di Levi-Strauss — conduce alla conclusione, ineccepibile, che tutti i comportamenti, e non solo le convinzioni ideologiche e religiose, ma persino quelli inerenti alla sopravvivenza stessa, sono modificabili secondo *cultura.*
Ne viene fuori, logicamente, che ogni fatto è riconducibile nel cerchio della sua storicità e che quindi non possiede valori «neutrali»; estendendo, che non esistono princìpi superiori (metastorici, metaculturali) di bene e di male, di vita e di morte.
Un relativismo culturale *ontologico* (il bisticcio semantico è segno di per se sufficiente di antinomia irresolubile) condurrebbe, al termine di un semplice processo deduttivo del quale ho tentato fin qui di cogliere le tappe essenziali, a queste affermazioni.

* * *

«I Nambikwara sono espertissimi manipolatori di veleni. Fra i loro prodotti tossici c'è il curaro, che fa qui la sua estrema apparizione meridionale.
Presso i Nambikwara la sua preparazione non si accompagna a nessun rituale, operazione magica o procedura segreta. La ricetta del curaro si riduce al prodotto-base, il metodo di fabbricazione costituisce un'attività puramente profana. Eppure i Nambikwara hanno una teoria dei veleni che si richiama ad ogni sorta di considerazioni mistiche e che si fonda su una metafisica della natura.
Senonché, per un curioso contrasto, questa teoria non interviene nella fabbricazione dei veri veleni, ma giustifica solo la loro efficacia; mentre la si trova in primo piano nella confezione, nella manipolazione e nell'utilizzazione di altri prodotti, designati con lo stesso nome, e ai quali gli indigeni assegnano lo stesso potere, per quanto si tratti di sostanze inoffensive e il cui carattere è puramente magico»[12].
La testimonianza levistraussiana risulta estremamente significativa ai fini del discorso che qui si sta facendo.

La ritualizzazione di certi procedimenti e il loro profondo radicamento all'interno degli schemi culturali di una civiltà (molto lontana dalla nostra) fa si che oggetti «inoffensivi», come li chiama l'antropologo, possano essere trasformati, mediante quei procedimenti, in sostanze omologabili, come effetto, al curaro, ed anzi praticamente uguali ad esso, visto che assumono anche la medesima denominazione.
Come dire che un processo di *arricchimento* culturale — una cerimonia magica — può far sì che l'innocuo giunga al massimo grado di potere: togliere la vita.
Dal punto di vista occidentale, «scientifico», sarà necessario, per spiegare un fenomeno del genere, ricorrere agli argomenti già visti in precedenza e, ancora, alla *potenza della suggestione.*
Anche se esistono resoconti — talvolta un pò imbarazzati — di etnologi che hanno assistito ad alcune di queste morti «inspiegabili», che avvenivano all'insaputa del morituro, si può nondimeno tener ferma l'ipotesi-suggestione come l'interpretazione più accettabile e, al momento, migliore.
D'altra parte c'è il curaro. La sua preparazione non si accompagna ad alcun rituale, ad alcun *arricchimento*; poiché esso possiede già, di per se solo, il potere di uccidere; è di per se solo magico e non necessita di benedizioni e di alchimie.
Levi-Strauss non si pone il problema; certo egli non ha pensato ad analizzare «strutturalmente» l'azione del veleno: egli non ha dubbi che il curaro uccida, e come lui credo non avrebbe dubbi alcun lettore. In ciò la nostra cultura non sembra differenziarsi molto da quella della tribù sudamericana di cui ci parla Levi-Strauss. Per loro, come per noi, il fatto che il veleno tolga la vita è un dato certo, non voluto, nel senso che non è possibile confutarlo o controllarlo nella sua eventualità.
Ammesso che esista una vita, che sia possibile toglierla da un certo luogo e che questo, senza la vita, resti in una situazione fondamentalmente diversa dalla precedente (o, se si preferisce dire così, che non sia più), ammesso questo, una sostanza, un oggetto, in grado di togliere da lì la vita, per loro come per noi possiederà un potere *massimo,* forse non sovrannaturale, ma certo sovraculturale.
Effettivamente, in tutti i discorsi di coloro i quali hanno, per qualche motivo, avuto a che fare con i veleni, o con un veleno — in particolare nei testi di tossicologia, anche quelli più scientificamente «distaccati» — si percepisce una inevitabile partecipazione emotiva, quel senso di rispetto che si attribuisce alle cose che non siamo riusciti a razionalizzare completamente e che non possiamo deridere.
«In the course of many experiments I learned that poison is a very variable and indefinite thing. Fundamentally, *it is not a thing*, not a clearly defined substance»[13].
«La storia e lo studio del veleno è un tema inesauribile»[14].
È una strana sensazione quella che resta in noi stessi alla lettura di storie di avvelenamenti, o degli effetti della stricnina — che provoca le contratture più dolorose in perfetta coscienza, o del curaro che, sempre in perfetta coscienza,

provoca la morte per paralisi flaccida di tutti i muscoli, senza alcun dolore apparente,

Parlavo prima di un senso di «rispetto» di fronte a certe informazioni concernenti in qualche modo il veleno: ciò sembra simile ad una forma di ambivalenza emotiva, una dialettica fra paura ed attrazione, in cui non solo la nostra psiche, ma anche il corpo — «la cellula ama il veleno» (Glaser) — risultano coinvolti.

Del resto, ci avverte Schenck, «no substance is exclusively poisonous and almost every substance is capable of becoming a poison».

«I have seen and spoke to many arsenic eaters in Styria, lower Austria and Carinthya. Woodcutters, hunters, and mountain guides in these districts believe that arsenic makes the breathing easier and the step more certain; the women are convinced that it gives them lustrous hair, a fresh complexion and bright eyes»[15].

L'ambivalenza sembra già più giustificata. Il veleno non è in naturale, assoluta antitesi alla vita.

Pharmakon, per i greci, aveva il significato tanto di «veleno»,quanto anche di «medicina».

Hugo Glaser parla di testa bifronte del veleno; da una parte la morte, dall'altra Esculapio: la digitale, l'atropina, la belladonna, l'oppio, sono classici veleni, ma anche classiche medicine. La nicotina (il tabacco) fin da quando, nel '500, fu importata dall'America in Europa dal mercante Jean Nicot, fu considerata un rimedio per «ulcere ed ascessi inguaribili». Nel 1614, quando anche a Londra apparve la peste, si credette di avere nel fumo l'unico mezzo per combattere l'orribile contagio e poco tempo dopo il commercio del tabacco, fino ad allora vietato da un editto del 1603 promulgato da Re Giacomo, diventava monopolio della Corona.

Le mutate condizioni culturali non mi pare abbiano eliminato questa situazione psicologica: anzi direi che l'ambivalenza si è accentuata nel senso di essere diventata un problema collettivo, magari politico, e oggetto di indagine da parte dei mass-media: penso alle polemiche sulla farmacopea medica e ai potenziali, gravissimi, danni di un abuso; penso soprattutto a quella inconciliabilità, che sembra irresolubile sul piano sociale, fra esigenze di produzione e di sviluppo e inquinamento; fra le necessità di produzione di energia e i pericoli connessi, per esempio, alle scorie radioattive, etc.

Questa prospettiva, che è espressione della contemporanea civiltà tecnologico-industriale, rende datata da un punto di vista formale, ma estremamente attuale da un punto di vista contenutistico, la celebre considerazione di Goethe secondo cui «benefica è l'azione del veleno se questo è domato, custodito da un medico. Non esistono veleni. Tutto dipende dalla dose».

Si può a questo punto riprendere quanto già affermato nella prima parte di questo scritto sugli effetti della suggestione. La suggestione, si diceva, può uccidere. Allo stesso modo, analogamente al *pharmakon*, essa può guarire.

«Se un mago è capace, per mezzo di suggestione collettiva, di causare la morte psicogena della propria vittima, allora sarà anche capace di strapparla dagli artigli della morte; se è capace di produrre mediante suggestione un numero elevato di sintomi e malattie, potrà anche guarirli»[16].

Alcune analogie e differenze strutturali fra la suggestione e il veleno possono, allora, finalmente schematizzarsi:

	SUGGESTIONE	VELENO
il suo potere è	*culturalmente voluto*	*naturalmente dato*
può uccidere se	*il movente psicologico è negativo*	*la dose è quantificata a scopo malefico*
può guarire se	*il movente psicologico è positivo*	*la dose è controllata a scopo benefico*
agisce	*sull'immaginazione*	*direttamente sul fisico*

L'ultimo punto dello schema — l'*immaginazione* come il luogo sul quale agisce la suggestione — solo indirettamente affrontato fin qui, è ciò che mi preme ora sottolineare.

Nella accezione fenomenologica di Beshai[17] — che riprende Sartre — l'immaginazione si esprime in tre forme: supporre, creare, negare. Nel primo e nel secondo caso si *aggiunge* qualcosa rispetto al mondo della percezione; nell'ultimo caso si *toglie* qualcosa. In tutti e tre si altera la realtà fenomenica del percetto; citando nuovamente il Sartre dell'*Esquisse*, «il corpo cambia i suoi rapporti col mondo affinché il mondo cambi le sue qualità» (v. nota[2]).

In altre parole: la produzione immaginatoria trasforma la realtà.

Coué, citato da Granone[18]:

«1 - la suggestione non agisce sulla volontà, ma sull'immaginazione, che è l'elemento dominante del subcosciente, il quale a sua volta influisce su tutte le funzioni del nostro organismo. Suggestionando e agendo sull'immaginazione, si riescono ad ottenere tutti gli effetti ipnotici conosciuti. La volontà in questi non c'entra. Essa rimane nell'ombra. (...)

2 - quando la volontà e l'immaginazione sono in conflitto, vince sempre l'immaginazione, senza alcuna eccezione.

3 - l'ipnotismo deve definirsi influenza sull'essere fisico e sull'essere morale dell'uomo. (...).

Agendo sull'immaginazione si possono guarire organi ammalati (...) mediante una suggestione ripetuta fondata su idee di benessere (...) poiché ogni pensiero che occupi in modo esclusivo la nostra mente diventa vero per noi e tende a trasformarsi in atto»[19].

Ammesso, con Coué, che l'immaginazione sia una funzione interna all'individuo, in quella sorta di «organo» che è l'inconscio: suggestione è ciò che stimola questo organo a funzionare; ciò che induce una produzione immaginatoria.

L'evento che, nella sua «attualità», interviene a spostare la reazione psichica del soggetto da una prevedibile sequenza di pensieri logicamente connes-

si alla percezione, questo è suggestione. Se, su un piano individuale, si tenderà certamente ad identificare — sulla scorta delle idee sartriane — questo evento in termini di «stimolo emozionante» (definizione peraltro generica se non è riferita alle cause più comuni di emozione), su un piano culturale sarà necessario definirlo come invenzione attiva sul percorso della storia; come *arte*.

La suggestione esercitata dall'opera d'arte si misura proprio sull'efficacia che essa manifesta nel suo modo di modificare la sequenzialità del reale.

Ma in questa sede non è tanto importante indagare sul *quantum* di tale efficacia. In questo senso, nella prima parte avevamo già visto come il punto di arrivo di una suggestione potesse essere persino la morte.

Mi interessa invece di più mettere in relazione proprio le pratiche magiche dei Nambikwara — di cui parla Levi-Strauss — che trasformano sostanze inoffensive in veleno (cioé in sostanze massimamente «attive»), con la complessa e variabilissima alchimia che *fa* un'opera d'arte a partire da un materiale insignificante[20].

Il rituale dell'arte varia da un procedimento complesso e altamente specializzato di formazione artigianale dell'oggetto ad un processo tecnicamente più semplice, basato su una diversa complessità: quella delle istituzioni socio-culturali dell'arte.

Questa ultima trasformazione dell'oggetto è tuttavia anch'essa appartenente al rituale di formazione della suggestione estetica.

L'intervento dell'artista, di colui il quale trasmette al suo tempo una diversa e inesplorata possibilità di *fare*, produce nuova cultura e, con essa, modificazioni sostanziali in tutto l'ambito del reale.

La *Grande Opera* trasforma l'oggetto *normale* in un oggetto *potente*: il modellamento dell'argilla che diventa viva, in grado di sentire, di amare, di peccare, così come le sostanze preparate dai Nambikwara diventano potenti come il veleno, il *pharmakon* che può guarire ed uccidere.

L'opera d'arte è questo processo di arricchimento, la metamorfosi dell'innocuo, il processo fisico e mentale della trasformazione.

Ma se «arte» è questo processo, perché noi dovremmo ricercarla solo rispetto alla categoria «suggestione»? Perché invece, riferendoci al sistema di opposizioni costruito sopra, non dovremmo ricercarla in riferimento a quel contrappunto naturale che è il «veleno»?

Se infatti i moventi sono diversi, così come è diverso il primo luogo di azione a livello dell'uomo, lo scopo (*trasformare*) e il grado di efficacia (*guarire-uccidere*), sono assimilabili ed anzi, come vedevamo, sono forse proprio gli stessi.

L'artista che, invece di oggetti da *arricchire-scatenare* sceglie oggetti già dotati di potere (i Nambikwara usano anche il curaro), accetta il dato naturale, ma lancia, tramite questo, una nuova sfida alla cultura.

Il veleno-opera d'arte[21], strutturalmente ineccepibile come *res extensa*, come *sostanza* (almeno dal punto di vista del fruitore) diventa un progetto culturale molto preciso, una proposta di vita misurata sul rischio della morte. E poiché solo l'azione che si confronta con la morte è un'azione «vera», *naturale*, quella proposta può forse rappresentare *la via-limite che conduce ad una estetica oggettivamente efficace.*

[1]Ellenberg, H. F., *La scoperta dell'inconscio*, Boringhieri, Torino, 1976.
[2]Sartre, J. P., *Idee per una teoria dell'emozione*, Bompiani, Milano, 1962.
[3]Devereaux, J., *Cultural factors in hypnosis and suggestion* - Int. J. Clin. Exp. Hypn. Vol. XIV, 4, 1966.
[4]Levi-Strauss, C., *Lo stregone e la sua magia* (1949), su *Antropologia Strutturale*, Il Saggiatore, Milano, 1966.
[5]Basedow, H., *The Australian Aboriginal*, Preece and Sons, Adelaide, 1925.
[6]Frauchiger, E., *Seelische Erkrankungen bei Menschen und Tier*; eine Grundlage für eine vergleichende Psycopathologie, Huber, Bern-Stuttgart, 1953.
[7]Cohen, E. A., *Human Behavior in the Concentration Camp*, Norton, New York, 1953.
[8]Richter, C. P., *On the Phenomenon of sudden Death in Animals and Man*, Psychosomatic Medicine, 19 (3) 191-198, 1957.
[9]Eickhoff, W., *Schilddrüse und Basedow*, Thieme, Stuttgart, 1949.
[10]Heidiger, S., citato da Jores, A., *L'uomo malato*, Giunti-Barbera, Firenze, 1963.
[11]Cannon, W. B., *Voo-death*, Psychosomatic Medicine, 19 (3): 182-90, 1957.
[12]Levi-Strauss, C., *Il concetto di arcaismo in etnologia* (1952), su *Antropologia Strutturale.*
[13]Schenck, G., *The book of poison*, London, 1953.
[14]Glaser, H., *Storia del veleno*, Bocca, Milano, 1939.
[15]Schenck, G., op. cit.
[16]Ellenberger, H. F., op. cit.
[17]Beshai, *Does imagination exist? A phenomenology of hypnosis* - Am. J. Clin. Hypn., 16-4, Apr. 1974.
[18]Granone, F., *Trattato di ipnosi (Sofrologia)*, Boringhieri, Torino, 1976.
[19]Coué, E., *Il dominio di se stessi o l'autosuggestione cosciente*, Bocca, Milano, 1924.
[20]Si rischia forse a questo punto una certa confusione nella terminologia. Per dirla nel modo più schematico: se, in senso storico, quando si parla di *arte* (o di invenzione) si usa qui il termine in modo estensivo, a includere tutti i fatti che possono definirsi *trasformanti* rispetto ad una realtà precedente; passando su un piano culturale (o, forse meglio, estetico) si intendono per «arte» alcuni prodotti — in genere fisicamente ritrovabili — che rappresentano l'attività di alcune persone socialmente e culturalmente definite (anche se, soprattutto per il presente, tale definizione tende raramente ad essere univoca) come «artisti». Questo passaggio è nell'articolo da me senz'altro compiuto; un duplice ordine di motivi mi induce però a rivendicarlo come non del tutto arbitrario, o gratuito. In primo luogo, essendo infiniti gli elementi dell'*insieme-realtà*, non è possibile pretenderne una trattazione esauriente, ma nel migliore dei casi, *simbolica.* In secondo luogo — e ciò giustifica la ambiguità terminologica sorta da un apparente doppio uso della parola «arte» — quei fatti *fisici* che la cultura consegna ai posteri come gli *oggetti* di una storia dell'arte, pure tradizionalmente intesa, sono molto spesso un sintetico e pregnante, se non profetico, punto di riferimento del periodo storico a cui, approssimativamente, appartengono.
[21]Lombardo, S., *Progetti di morte per avvelenamento*, galleria La Salita, Roma, 1970.

Sergio Lombardo

IL COMPORTAMENTO SUPERSTIZIOSO

1 - Ambiguità del concetto di superstizione.

Il termine "superstizione", da "super-sisto", indica nella sua origine etimologica l'idea di "stare appoggiato sopra qualcosa", come se vi fosse, fra l'uomo e la terra, simbolo di sicurezza, qualcosa che lo sollevi, lo sostenga, rendendolo forse più potente, forse meno potente, ma sicuramente più strano, più aleatorio, più incerto.

Chi poggia sulla terra è sicuro, sa ciò che può e ciò che non può fare, ma chi poggia su un piedistallo, sia esso fisso o mobile, ha la possibilità di affrontare esperienze qualitativamente diverse. Un qualsiasi genere di piedistallo è un mezzo straordinario che consente avventure straordinarie, ma per definizione impreviste, inattese.

La conoscenza scientifica nel suo rigore di certezza è caratteristica di chi sta con i piedi sulla terra, essa esprime un tipo di verità che convince con la forza dell'intelligenza e sulla quale sono tutti d'accordo.

Diversamente accade nel territorio della superstizione, concetto soprattutto usato in senso dispregiativo per denotare una conoscenza errata, inefficace. Infatti l'accusa di superstizione non è condivisa da tutti e spesso l'accusato ripaga l'accusatore con la stessa moneta.

L'argomento usato nell'accusa di superstizione è l'estraneità alla scienza o alla verità oggettiva, ma poiché lo stesso argomento è anche usato in senso inverso, cioè contro l'accusatore, probabilmente ci troviamo in un terreno di lotta in cui non può essere applicato un metro comune. Sono diversi i presupposti e gli scopi.

Ciò che sembra chiaro è che ciascun contendente cerca di sfuggire alla superstizione e di raggiungere la scienza, perciò possiamo ipotizzare che la scienza è una superstizione vittoriosa. Il desiderio di identificarsi con la scienza, con la verità e la certezza denota anche la tendenza del problema dibattuto a risolversi, annullando il conflitto. Ma l'accumulazione di conoscenza intelligente non riduce la grandezza dell'ignoto, la superstizione rimane a livelli più ampi poiché l'uomo non si accontenta del dominio terreno dell'intelligenza, non rinuncia al mistero.

Al contrario la presenza costante e simmetrica del mistero di fronte all'intelligenza accompagna tutta la storia dell'uomo, tanto che esiste un altro tipo di certezza, un altro tipo di conoscenza della verità oggettiva, un'altra spiegazione del mondo, che studia le leggi costanti del mistero e fonda una scienza che può vantare la stessa oggettività, lo stesso grado di certezza del-

la scienza intelligente. Questo dominio di certezze che si riferiscono al mistero e sul quale sono tutti d'accordo in virtù della fede e non in virtù dell'intelligenza è il dominio della religione.
Ma allora che posto ha la superstizione? Il conflitto fra religione e superstizione sembra avere gli stessi caratteri di quello fra scienza e superstizione: al momento del conflitto ciascun contendente proclama di rappresentare la verità e accusa l'altro di superstizione. Non ci rimane che ipotizzare la possibilità che la religione sia una superstizione vittoriosa come la scienza. Ancora una volta all'origine c'è la superstizione.
A complicare le cose si aggiunge il fatto che spesso il rito magico è anch'esso considerato superstizioso, questa volta né in nome dell'intelligenza, né in nome della fede. Il rapporto fra religione e magia è ormai abbastanza noto: il saggio sulla magia di Mauss[1] chiarisce che «tra i riti ne esistono alcuni che sono indubbiamente religiosi: sono riti solenni, pubblici, obbligatori, regolari... Esistono al contrario altri riti, che sono regolarmente magici, come i malefici. Essi sono costantemente qualificati in tal modo dal diritto e dalla religione. Illeciti, sono espressamente proibiti e puniti... Questi due estremi formano per così dire i due poli della magia e della religione: polo del sacrificio, polo del maleficio». Ma indubbiamente sia il rito religioso, sia il rito magico sono considerati efficaci; la loro contrapposizione riguarda la distinzione fra pubblico e privato, fra lecito e illecito, fra altruismo ed egoismo; mentre la superstizione si differenzia per la sua evidente inefficacia.
Un rito magico inefficace è una superstizione, una religione sconfitta è una superstizione, una scienza superata è una superstizione.
La definizione di superstizione come residuo o scarto, come *superstite* d'altri tempi destinato all'estinzione, come inutilità, inefficienza, insuccesso o sconfitta di un comportamento, ricorda il tentativo di Janet di spiegare le emozioni come "condotta d'insuccesso", una specie di servo-comportamento d'emergenza di carattere inferiore[2], e quello di Sartre che in *Idee per una teoria delle emozioni*, così si esprime: «Chiameremo emozione una brusca caduta della coscienza nel magico. O, se si preferisce, c'è emozione quando il mondo degli utensili svanisce improvvisamente e il mondo magico compare al suo posto»[3]. Dove la parola magico sta evidentemente per superstizioso o comunque implica il concetto di impotenza.
Il rapporto della superstizione con l'emozione merita un'indagine più approfondita, che però qui non possiamo affrontare. Ci basta per il momento mettere in luce l'analogia che intercorre fra emozione e superstizione, in riferimento all'insuccesso, all'impotenza, all'inefficacia.
Avanzando su questo terreno infatti ci troviamo di fronte al fenomeno considerato per eccellenza inefficace, falso, finto, artificiale, ma nello stesso tempo emotivo, commovente, affascinante, creativo: l'arte.

2 - Arte e apprendimento.

«Diventare artista è una forma di apprendimento» afferma categoricamente Skinner[4] il più grande sperimentatore del condizionamento operante. Le sue

teorie hanno attirato pesanti critiche sul piano teorico, ma i suoi esperimenti rimangono fra i più interessanti e originali.
Nel 1948 Skinner costruì un meccanismo che offriva un piccolo piatto di cibo a dei piccioni affamati che si trovavano in una gabbia. Il cibo poteva essere raggiunto dai piccioni affamati per 5 secondi ogni 20 secondi. Rimaneva un intervallo di 15 secondi in cui, comunque si comportassero i piccioni, il cibo non arrivava, e, durante questo periodo, i volatili svilupparono modelli stereotipati di comportamento che Skinner chiamò superstizioso[5]. Cito da Derek Blackman[6]: «Così, un uccello girava tutt'intorno nella gabbia, sempre in senso antiorario. Un altro ficcava ripetutamente il becco in uno degli angoli superiori della gabbia. Un terzo piccione agitava per tutto il tempo il capo in sù e in giù, mentre altri due uccelli imprimevano al capo un movimento pendolare, facendolo oscillare avanti e indietro».
Le variabili della fame e della somministrazione del cibo a intervalli regolari sono essenziali affinché si sviluppi il comportamento descritto e questo induce Blackman a spiegare il fenomeno secondo la teoria del rinforzo. Egli suggerisce che i comportamenti stereotipi sono caratteristici dell'animale e che la presentazione del cibo funziona da rinforzo positivo ogni volta che *per caso* viene associata ad uno di questi comportamenti stereotipi caratteristici, inducendo l'animale a ripeterli esageratamente. Il ratto usa normalmente il comportamento di pulirsi quando si trova in circostanze ansiogene, quando ho paura di un rumore per esempio può smettere di mangiare per pulirsi nervosamente. Se al ratto è somministrato cibo a intervalli regolari, il comportamento del pulirsi (grooming) assume una forma tale da misurare il tempo dell'intervallo in maniera quasi esatta, per poi ripetersi sempre uguale durante i successivi intervalli.
Nel suo libro *Science and Human Behavior* (1953) Skinner così definisce il comportamento superstizioso: «Se esiste soltanto una connessione accidentale fra la risposta e la comparsa del rinforzo, il comportamento è chiamato 'superstizioso'»[7].
Bruner e Revusky nel 1961 utilizzarono esseri umani per un esperimento quantomai interessante[8]. Ai soggetti erano presentati alcuni bottoni dei quali solo uno era efficace, ma la sua efficacia era subordinata ad un intervallo di tempo minimo che doveva essere trascorso dopo l'ultima volta che lo stesso bottone era stato premuto. Gli altri bottoni non erano tuttavia senza effetto, essi potevano rispettivamente suonare un campanello, arrestare la suoneria di una sveglia, accendere o spegnere una luce, distribuire un pacchetto di sigarette o restituire la moneta inserita in un distributore automatico, eccetera. Il risultato dell'esperimento fu che i soggetti svilupparono stereotipate sequenze di comportamento come se il risultato dipendesse da quelle sequenze e non da un semplice problema di intervallo di tempo.
In questo caso la connessione fra la risposta stereotipata dei soggetti e la comparsa del rinforzo è accidentale, perciò sembra confermato che l'uomo si

comporti in modo superstizioso a causa di successi ottenuti per caso in seguito a comportamenti non altrimenti correlati con quei successi.
Il giocatore di dadi, secondo l'opinione più diffusa fra gli scienziati, sarebbe un superstizioso poiché «se i dadi non sono truccati, soffiare su di essi, scuoterli sei volte invece di cinque, recitare dei versi o dir loro come devono cadere non dovrebbe avere alcun effetto. È possibile immaginare — spiega Blackman — che a tale comportamento possa essere seguito per caso un risultato fortunato e che un aumento della frequenza con cui si manifesta, conduca a relazioni inevitabili, ma casuali, fra quel comportamento e quel risultato»[6].
Come ho detto, la teoria del condizionamento operante, nel suo tentativo di spiegare ogni cosa come effetto di un comportamento premiato o punito, è stata pesantemente criticata da altri (Chomsky, Koestler, ecc.) e non mi dilungherò nella dimostrazione della sua banalità, né discuterò del tentativo di produrre sperimentalmente l'artista creativo[4], mi interessa piuttosto discutere gli esperimenti menzionati partendo da un'ipotesi completamente diversa: che il comportamento superstizioso risponda ad un bisogno essenziale per la sopravvivenza e che questo bisogno sia più in generale il bisogno di individuazione estetica, cioè il bisogno di creare, che, al contrario del comportamento intelligente, deve manifestare ridondanze per rilanciare la sfida dell'ignoto ponendosi come *artefice di enigmi* piuttosto che come risolutore di essi.

3 - Il comportamento di fronte all'enigma.

L'universo è sconosciuto e misterioso, la sua incomprensibilità ci spaventa, tutte le spiegazioni che noi possiamo dare risultano inadeguate, assomigliano piuttosto a delle rimozioni che a delle soluzioni, esse servono a prendere tempo, ad allontanare l'orrore dell'enigma, a rimandare il problema della morte, a salvare la nostra illusione di potenza, a proteggere la nostra ingenua ignoranza che è tanto difficile e pericoloso deludere. Strappare il velo dell'ignoranza significa mettere l'uomo di fronte all'enigma, gettarlo in una solitudine senza riferimenti.
«Dio è morto, ora tutto è possibile», ma poi si è scoperto che Dio era immortale, poiché rinasceva dalla morte: se tutto è possibile, Dio è possibile.
L'analisi della conoscenza non può esaurire l'universo, ma le scienze naturali rispondono continuando l'analisi, esse sperano che un giorno l'Enigma, circondato dalle loro spiegazioni, cada nella rete come una pera matura, o come la mela che cadde sulla testa di Newton.
Feuerbach, euforico esplicatore dell'*Essenza della Religione*, ci offrì la speranza di una conoscenza dell'universo rimandata a un domani migliore: «... non puoi dire non è mai possibile, in nessun modo, una spiegazione naturale, senza presumere di avere già vuotato fino all'ultima goccia l'oceano della natura...»[9].

La via scientifica, con i piedi ben saldi sulle certezze terrestri, risponde all'enigma analizzandolo e afferma: «Tu non esisti, l'analisi ti trasforma in legge, un giorno ti spiegherò».
La via religiosa non attende alcuna spiegazione, essa risponde all'enigma con la fede dicendo : «Credo quia absurdum», ma non tocca mai terra; essa vince sempre perché non combatte, la sua efficacia è garantita a priori almeno finché la scienza non avrà «vuotato fino all'ultima goccia l'oceano della natura».
Lucrezio, che aveva vuotato fino all'ultima goccia l'oceano della natura, si è trovato davanti all'Enigma faccia a faccia e lo ha chiamato «clinamen», ma poiché questo clinamen era meno rassicurante di qualsiasi enigma della natura, è caduto in una crisi depressiva e si è tolto la vita prima di terminare il poema, almeno se vogliamo credere all'opinione di San Gerolamo o alle analisi del dottor Logre nel suo libro *L'anxiété de Lucréce*[10].
Di fronte a queste due vie esiste una terza via: la via dell'arte. Il filosofo Rosset ne dà una suggestiva interpretazione nel suo saggio *Logique du pire*, consentitemi di riferirne qualche passo. «L'attività chiamata "creazione estetica" è un comportamento *disastroso,* potendosi interpretare soltanto nel quadro di una visuale tragica. Disastroso in quanto pratica rispetto al caso una specie di politica del peggio: politica del sorriso, che, considerata l'istanza cui è rivolto questo sorriso (cioè il caso, l'assurdo, l'enigma), può avere l'aspetto di compiacenza scandalosa, a giudizio di un pensiero non tragico. Il comportamento creatore consiste infatti nel *prevenire* il caso; non solamente nell'accoglierlo senza reticenze, ma anche nel rilanciarlo.
La specificità dell'atto detto "creativo", in opposizione a tutti gli altri atti della vita umana, risiede in questo "precedere". Là dove la "natura" consiglia di seguire a passo a passo il caso di ciò che esiste, l'"artifizio" degli uomini consiste nel volere a volte precorrere questo caso stesso, aggiungendo all'ineluttabile caso delle cose, capriccio dell'essere, un caso ancor più imprevedibile, nato dal proprio capriccio...[11]». In definitiva l'artista risponde all'Enigma con un enigma, senza il sospetto analitico dello scienziato e senza la fede estatica del religioso. In una situazione d'emergenza in cui deve scegliere fra un comportamento intelligente ma determinato in tutti i suoi particolari e un comportamento passivamente contemplativo, dove nel primo caso deve umiliarsi alla esecuzione precisa, *economica* di un compito per sopravvivere e nel secondo caso deve rifiutare estaticamente di sopravvivere, l'artista si mette a ridere e con la sua bizzarra risata si esprime, esprime le sue paure, i suoi pensieri, i suoi desideri, la sua cultura, la sua potenza, la sua irripetibilità, la sua unicità. Diversamente dall'accezione comica che la «risata» finisce per assumere nella filosofia di Rosset, secondo me il comportamento creativo dell'artista non è affatto necessariamente comico e con «bizzarra risata» volevo indicare qualsiasi comportamento, compreso fra quello scientifico e quello religioso, che possa essere valutato non per la sua

efficacia, ma per la sua enigmaticità, non per il suo significato, ma per il suo *modo di essere*, per la sua originalità.
Il comportamento creativo risponde ad un'esigenza fondamentale, ad un bisogno diffuso a tutti i livelli della natura: il bisogno di individuazione, che si esprime come creazione e cambia il mondo prima di conoscerlo.
L'individuo non può subire l'enigma del mondo, non può limitarsi a collezionare soluzioni, altrimenti sarebbe ontologicamente diverso dal mondo. Egli deve diventare a sua volta enigma, e il suo modo particolare di essere lo individua, poiché le soluzioni logiche sono sempre uguali, determinate, economiche (la via più breve per arrivare ad uno scopo definito è una e una sola). Lo scienziato arriva quando il mondo è già accaduto e cerca di capirlo correndogli dietro; il religioso arriva prima che il mondo accada e ne contempla estasiato lo sviluppo senza lasciarsi coinvolgere; l'artista è il mondo.

4 - La matematica dell'azione.

Nello studio matematico dell'azione o praxeologia (Kaufmann,1967) è contemplata la possibilità di trovarsi di fronte alla necessità di risolvere un problema in un ambiente completamente sconosciuto. Kaufmann definisce una simile situazione come «gioco di strategia contro la natura senza informazione» e dà come unica soluzione un comportamento che definisce «spionaggio statistico»[12].
In seguito a tentativi successivi di esplorazione dell'ambiente ignoto, si accumulano informazioni sempre più collegate fra loro da qualche relazione nota, finché la situazione iniziale non viene trasformata in un «gioco di strategia contro la natura con informazione statisticamente crescente». Comunque la fase dello spionaggio statistico *non può essere*, almeno all'inizio, un comportamento intelligente, non esiste una via economica, né una preferenza logica, è sufficiente l'azione in sé.
I sondaggi successivi compongono percorsi *casuali* finché non riescono a trasformare l'enigma iniziale in situazioni successive in cui il «giocatore» acquista informazioni statisticamente crescenti e sempre più utilizzabili, finché potrà trasformare il suo comportamento in un comportamento sempre più intelligente.
La casualità di questi percorsi non può che essere estetica.

5 - Superstizione ed estetica.

Il comportamento superstizioso sembra avere molte analogie con quello estetico, gli esperimenti dei comportamentisti sembrano però confondere le due cose, preoccupati come sono di escludere le ridondanze e di sottovalutarne il significato.
Secondo loro tutto ciò che non cade sotto il controllo dell'intelligenza, tutto ciò che non può essere definito in una legge, in un rapporto rigido, è in sovrappiù e non può avere spazio nel loro universo strettamente deterministico.
Essi, non vedendo alcuna necessità nel comportamento estetico, ne spiegano l'insorgere con la teoria del «rinforzo» e lo chiamano «superstizioso». Ricapitolando quanto detto finora, cerchiamo di separare gli elementi della superstizione da quelli della creazione estetica.

L'inefficacia economica, il fallimento nell'ottenere uno scopo preformulato secondo la via più breve è comune sia al comportamento superstizioso sia a quello estetico; infatti questi comportamenti si contrappongono al comportamento intelligente, scientifico, in quanto commettono errori, errori espressivi, errori che non possono essere spiegati perché la loro funzione è proprio quella di rispondere all'ignoto in modo a sua volta ignoto. La spiegazione scientifica per mezzo del «caso» non risolve nulla: «Il piccione non riusciva ad accorgersi che non era più necessario beccare... il comportamento di beccata era mantenuto grazie alle sue relazioni *casuali* con la presentazione del cibo» afferma Blackman.
Il comportamento estetico non cerca la soluzione più economica di un problema, ma quella più ridondante; esso genera un nuovo mistero, un nuovo enigma: «Così, un uccello girava tutt'intorno nella gabbia, sempre in senso antiorario. Un altro ficcava ripetutamente il becco in uno degli angoli superiori della gabbia. Un terzo piccione agitava per tutto il tempo il capo in sù e in giù, mentre altri due uccelli imprimevano al capo un movimento pendolare, facendolo oscillare avanti e indietro».
Per quanto riguarda la definizione di Sartre dell'emozione come caduta della coscienza in uno stato in cui il mondo non è più visto secondo il suo aspetto utilizzabile, l'analogia con il comportamento estetico è evidente. Il fatto che esso appartenga alla sfera emotiva non ci sorprende.
I comportamenti stereotipati dei piccioni di Skinner, ci dice inoltre Blackman, sono «caricature esagerate del "normale" comportamento dei piccioni» e gli uomini dell'esperimento di Bruner e Revusky «intraprendevano l'esperimento con un'elevata disposizione a premere i bottoni, così come il ratto lo intraprende con un'elevata disponibilità a pulirsi». Secondo la nostra teoria, quest'*elevata disposizione* si potrebbe interpretare come una tendenza isomorfica a quella che produce la caratterizzazione estetica di un'epoca, di una cultura, di un individuo, di un gruppo, o quello che Umberto Eco definirebbe «idioletto estetico»[13]. Infatti, citando ancora Blackman, «i ratti sviluppavano un comportamento che è una forma esagerata del comportamento tipico dei ratti e i piccioni mettono in caricatura i propri bruschi movimenti del capo aumentandone la frequenza».

6 - Superstizione ed accademia.

Il comportamento che Skinner definì superstizioso, in verità non è affatto inefficace. Anzi, proprio a causa della sua efficacia viene ripetuto, sebbene non vi sia alcuna spiegazione razionale. Ma non tutti i comportamenti che non si possano spiegare razionalmente sono superstiziosi; più correttamente si dovrebbe dire che i topi, i piccioni e gli uomini sottoposti ad una situa-

zione regolata da leggi sconosciute, *adottano dei comportamenti ridondanti, per risolvere problemi che potrebbero essere risolti per vie più brevi.*
Ma di fronte a situazioni sconosciute, sono proprio le ridondanze che consentono l'adattamento e la sopravvivenza, ed è per questo che di fronte all'Inspiegabile l'artista risponde mostrando tutte le sue caratteristiche ridondanze, che sono anch'esse inspiegabili, nella speranza che sia l'Inspiegabile a cedere per primo, diventando accessibile.
Per distinguere ulteriormente l'arte dalla superstizione bisogna osservare le trasformazioni che conducono dal comportamento creativo a quello accademico.
Dove prima c'era *emozione*, ora c'è un ruolo; dove prima c'era uno stato di *emergenza*, ora c'è un programma; dove prima c'era *inconsapevolezza*, ora c'è volontà; dove prima c'era *ridondanza*, ora c'è l'esecuzione più semplice; dove prima c'era *scandalo*, ora c'è conformismo; se prima l'individuo creativo aveva di fronte l'enigma, ora il buon esecutore ha di fronte una giuria di esperti, un riconoscimento ufficiale, un titolo appunto accademico.
Il superstizioso somiglia più all'accademico che al creativo, e per differenziarlo dobbiamo osservare la sua *originalità* più che la sua efficacia.
È il modo pedissequo di attenersi alle regole e ai gesti prescritti, come se si attribuisse «una relazione causale a fenomeni e a oggetti che non sono in tale relazione»[14], che rivela un comportamento senza speranza e in fondo anche senza emozione, senza impegno, abbastanza vicino al nostro concetto di superstizione.

[1]Mauss, M., Hubert, H., *Esquisse d'une théorie générale de la magie* - in Année sociologique, 1902-1903. Trad. it. in Mauss, M. - *Teoria generale della magia* - Einaudi, 1965, p. 16.
[2]Janet, P., *L'automatisme psychologique* - Alcan, Parigi, 1889. Cfr. anche dello stesso A. -*Les névroses* - Flammarion, Parigi, 1927.
[3]Sartre, J. P. - *Esquisse d'une théorie des émotions* - Hermann, Parigi, 1939. Trad. it. in - *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni* - Bompiani, Milano, 1962, p. 150.
[4]Skinner, B. F. - *Creare l'artista creativo* - da AA.VV. - *Sul futuro dell'arte* - Feltrinelli, Milano, 1972.
[5]Skinner, B. F. - *«Superstition» in the pigeon* - J. Exp. Psychol., 1948, 38, 168.
[6]Blackman, D. — *Operant conditioning* - 1974. Trad. it. Blackman, D. — *Condizionamento operante* - Zanichelli, Bologna, 1977.
[7]Skinner, B. F. - *Science and human behavior* - Macmillan, New York, 1953. Trad. it. di Perrotti, I. e Todeschini, M. - *Scienza e comportamento* - Angeli, Milano, 1971.
[8]Bruner, Revusky, 1961, cit in Blackman, D., cfr. nota 6.
[9]Feurbach, L., (1846) - *L'essenza della religione* - Einaudi, Torino, 1972, p. 34.
[10]Logre - *L'anxieté de Lucréce* (1946). Cit. in Rosset, C., p. 225 e segg., cfr. nota 11.
[11]Rosset, C. - *Logique du pire* - Presses Universitaires de France, 1971. Trad. it. - *Logica del peggio* - Longanesi e C., Milano, 1973, pp. 265-266.
[12]Kaufmann, A. - *L'homme d'action et la science. Introduction élémentaire a la praxéologie* -(1967). Trad. it. - *Le tecniche decisionali* - Il Saggiatore, Milano, 1968, pp. 138-140.
[13]Eco, U. - *Trattato di semiotica generale* - Bompiani, 1975, pp. 338 e segg.
[14]Maller, J. B., citato da Miotto, A., *Ricerche sui rapporti tra suggestione e superstizione*, in Rivista di Psicologia, Firenze, I° sem. 1948.

INDICE

Sergio Lombardo — *Appunti sulla teoria della complessità e sul concetto di isotropia* . . . . . pag. 9

Cesare M. Pietroiusti — *L'assenza e la devianza* . . . . . » 21

Domenico Nardone — *Lo scatenamento dell'oggetto e la lettura convenzionale* . . . . . » 27

Anna Homberg — *Fenomenologia dello schifo* . . . . . » 33

Sergio Lombardo — *Immagini indotte in stato di trance ipnotica* . . . . . » 45

Cesare M. Pietroiusti — *L'oracolo di Delfi e il messaggio delirante* . . . . . » 61

Domenico Nardone — *Il testo incurabile* . . . . . » 69

Sergio Lombardo — *Messaggi semiotici e messaggi profetici* . . . » 75

Cesare M. Pietroiusti — *Diagnosi come sintomo* . . . . . » 83

Anna Homberg — *Invidia e vendetta analitica* . . . . . » 89

Domenico Nardone — *L'uomo delle scommesse* . . . . . » 99

Cesare M. Pietroiusti — *Metamorfosi dell'innocuo* . . . . . » 105

Sergio Lombardo — *Il comportamento superstizioso* . . . . . » 115