

Arte e schizofrenia: un lavoro in comune

Art and schizophrenia: a shared work

R. ROSSI

Dipartimento di Neuroscienze,
Università di Genova

Key words

Art • Schizophrenia

Summary

The hypothesis of this paper is that the problem is not the relation between art and schizophrenia, or between schizophrenia and art, but we could consider the possibility that there is an inner connection between the two worlds: in both we can suppose a common mental functioning, and a common mental processing, evident in a psychological sense, but not yet individuated in a biological sense; this can be expressed, for unknown reason, sometimes as art creation, and sometimes as schizophrenia.

Correspondence: Prof. Romolo Rossi
r.rossi@unige.it

Più che seguire il filo, abbastanza scontato e oggi superato, della schizofrenia degli artisti o dei personaggi creativi, o della presenza o della funzione dell'arte nel contesto schizofrenico, mi proverò ad aprire una nuova e più ariosa finestra: tenterò qui di ricercare quelle componenti, quegli intenti e quelle funzioni disgreganti e destrutturanti, che sono comuni sia alla creazione artistica sia alla schizofrenia. Una componente umana di fondo, che ha la funzione di disgregatore sintattico, di catalizzatore destrutturante della sintassi del pensiero e della costruzione delle emozioni, che è presente nel fondo della condizione onirica, nella creazione artistica e nella schizofrenia. Ciò non significa, beninteso, che arte e schizofrenia siano sovrapponibili, intanto perché sono due realtà che si muovono in contesti diversi e rispondono a definizioni differenti, e poi perché ognuna delle due istanze ha una sua individualità che si muovono l'una sul piano clinico, l'altra sul piano estetico: ma ciò che voglio dire è che la trama intensa e profonda delle due condizioni si può sovrapporre e se ne ritrovano, in entrambe, i segni e le caratteristiche di funzionamento.

Occorre prendere l'argomento da lontano e ricordare alcuni principi teorici psicodinamici che sono considerati fondanti del funzionamento mentale della schizofrenia, e a questo punto possiamo dire, a costo di creare scandalo, della personalità dello schizofrenico. Qualsiasi clinico sa che esiste qualcosa del genere, qualcosa che, al di là degli *items*, delle classificazioni e delle incertezze nosologiche, fa dire al clinico esperto, al primo impatto: questo è un vero schizo-

frenico, ciò che non era sfuggito ai vecchi psicopatologi, espresso in tautologia come la schizofrenicità di Minkowsky.

Ma torniamo ai principi di teoria psicodinamica della schizofrenia, anche se qui dovremo, per citare Freud, invocare la strega, e cioè la metapsicologia.

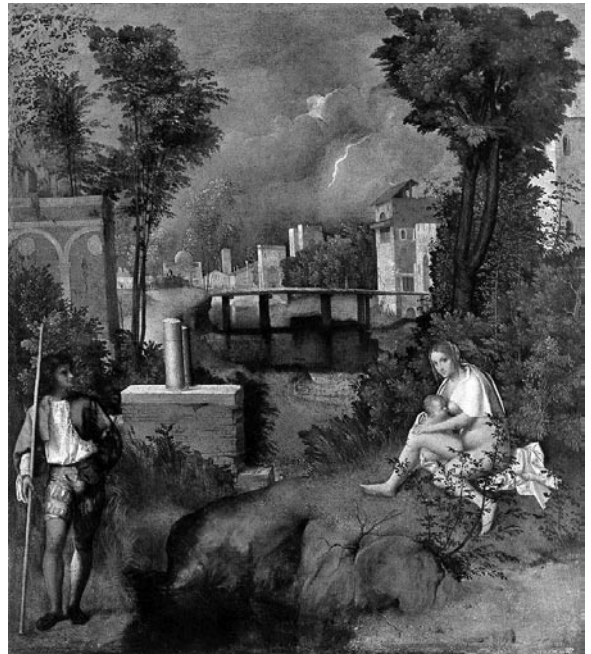
Chi pone mente alla teoria della schizofrenia, semplificando al massimo un complesso problema, si rende conto che i punti centrali della malattia, in termini psicodinamici, sono fondamentalmente tre: la regressione della libido a livelli antichi dello sviluppo, con il prevalere di attitudini e comportamenti, non propriamente infantili, ma che seguono modalità arcaiche di funzionamento, nell'espressione, nel contatto e nella valutazione della realtà, e nella soluzione dei problemi relazionali; la perdita dei confini del sé, con la dissoluzione dei limiti tra mondo interno e realtà esterna, e la tendenza alla ricapitolazione all'interno dell'area mentale e talora somatica, dei conflitti e dei raffronti con la realtà; e infine l'inconsistenza, che, esprimendosi con la scarsa connessione tra loro degli elementi intrapsichici, e la scarsa strutturazione dei diversi contenuti in termini narrativi accettabili, rappresenta la base della dissociazione (*Spaltung* o *splitting*), a livello lessicale, grammaticale, sintattico, affettivo e della comunicazione in generale^{1,2}.

Le immediate conseguenze, o meglio, le espressioni esterne di questa situazione nella schizofrenia, sono intanto la disgregazione sintattica, e quindi il predominio del regime onirico, con la prevalenza del processo primario, con l'inconiugabilità dei verbi, la scomparsa cioè delle correlazioni temporali, la



caduta dei prefissi, l'esplicitazione degli iterativi, la mancanza della dimensione futura, ottativa e condizionale. Del resto, per vedere le cose alla rovescia, si dice comunemente che la psicoanalisi ha agito nella cultura moderna essenzialmente attraverso la teoria del sogno, e quindi come disgregatore sintattico. Ne deriva che nella schizofrenia, la comunicazione diretta è pressoché impossibile, e l'unica comunicazione possibile è quella che avviene attraverso vie collaterali e tortuose, la cui comprensione dipende molto dalla conoscenza di base, dalle attitudini personali, dalle capacità intuitive ed empatiche di chi riceve il messaggio. Inoltre ne deriva che esiste nella schizofrenia una forte spinta o esigenza simbolica, in parte forse legata a una certa povertà di mezzi espressivi, ma certo in parte a una via particolare presa nel tentativo intenso e sofferto di farsi comprendere e trasmettere contenuti emozionali difficili da esprimersi nei termini della comunicazione normale e con mezzi normali; un tipo di espressione ove i contenuti si intravedano e si possano leggere tra le righe, lasciando all'iniziativa e all'elaborazione dell'altro la comprensione di così profondi contenuti. A questo punto ci viene spontaneo chiederci se per caso questi tratti comunicativi che ritroviamo nella schizofrenia non siano propriamente quelli che ritroviamo in tutta l'arte contemporanea, comunicazione diretta ed esplicita impossibile, forti esigenze simboliche, e quindi se possiamo dire che tra la schizofrenia ci sia una correlazione propriamente necessaria, e che gli strumenti che usa l'arte siano gli stessi che usa la schizofrenia. Ciò non solo per l'arte contemporanea, ma anche per l'arte in generale, in cui al di sotto della sintassi pulita e strutturata non si tarda a vedere il lampo della notte della comunicazione sconvolta. Seguiamo dunque questo iter, potremmo dire dalla norma alla schizofrenia, nell'arte.

In un'opera come la *Primavera* di Botticelli, una luminosa e ordinatissima visione del Quattrocento, in realtà, l'ordine e la sintassi sono soltanto apparenti: gli studiosi ci potrebbero chiarire complessi signifi-

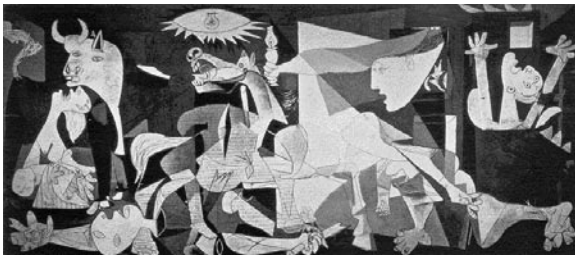


cati, dalla posizione e i movimenti delle tre grazie, dal significato della veste di Flora, al rapporto visivo-spaziale reciproco dei personaggi, che gli iconologi, specie quelli della scuola di Warburg³, sottolineano: il linguaggio del quadro va dunque bene al di là dell'apparenza figurativa, ma procede per allusioni, simboli, contorsioni sintattiche, non affatto ordinate ma dissociate e bisognose di una ricezione attenta e competente.

Così come l'allusività e i riferimenti simbolici della *Tempesta* di Giorgione risultano subito evidenti, qui anche senza l'aiuto degli iconologi: allusiva l'atmosfera tempestosa (il cielo tempestoso e il baleno), ma è chiaro che la separazione, tramite una spaccatura (*Spaltung*) tra l'uomo vestito e armato di bastone, la donna seminuda dolcissima, di aspetto allusivo alla gravidanza e il viluppo tenero col bambino, aprono allusioni e simbolismi ben più profondi e arcaici e bisognosi di un alto livello empatico per la comprensione da parte dell'osservatore.



La disintegrazione sintattica della famiglia schizofrenica risulta del tutto evidente e immediata nella battaglia di San Romano, dove l'intersecarsi quasi ibrido di figure equine e umane, l'irregolare e irta selva di lance, le posizioni contorte e retroverse delle figure, le immagini che si incrociano, si attraversano e si confondono, danno la sensazione di una scena disgregata, che richiede una comprensione attraverso l'attenzione compositiva e ricostituiva, dove l'immagine che risalta è un'immagine globale e d'assieme della confusione angosciosa della battaglia, dell'angoscia indistinta di un conflitto oscuro e senza speranze. Dunque Botticelli, Giorgione, Paolo Uccello, erano schizofrenici? A giudicare dal Vasari⁴, tanto sani di mente forse, almeno alcuni di loro, non erano, ma schizofrenici non erano di certo: erano semplicemente artisti, che usavano i loro strumenti, straordinariamente sovrapponibili a quelli della schizofrenia. Ma scendendo ai tempi nostri, la dissociazione delle strutture visive diventa sempre più evidente e si scopre, non più occulta come negli esempi fatti sopra.



Quando Picasso dipinge *Guernica*, egli dipinge uno scenario di un mercato di bestiame bombardato, *en plein soleil*. Come in una scissione schizofrenica nella realtà, o come in una risposta schizofrenica al Rorschach (risposta *Spaltung*) Picasso ha di fronte una vera frammentazione, dopo il bombardamento, un pezzo di corpo da una parte, uno dall'altra, visti da prospettive spezzate, frantumate e diverse, e da questa immagine nasce un modo espressivo che segna l'inizio di una scomposizione, poi teorizzata in molti modi, che segue un iter di profondo sovvertimento della visione e della presa di coscienza della realtà, di significato nuovo profondo: ma l'origine è lo *Spaltung* e la frammentazione, come nello schizofrenico. L'allusione e la richiesta di integrazione simbolica è poi ancora più evidente se osserviamo Paul Klee. Qui il balenare di elementi disgregati e allusivi, i lampi nella notte di un riferimento visivo disgregato, elementare, incontra l'osservatore creando a metà strada, tra il pittore e lui, un pullulare di riferimenti, ove si possono riscontrare una quantità di idee o visioni, in cui ognuno vedrà le sue e che non è necessario né opportuno elencare, lasciando la completa libertà di contenuto (io vedrei, per esempio, una chiesa isolata, una pietra tombale, un sole radiante, un pianeta rotante) che però può

mettere in moto in sintesi un complesso e del tutto indefinito apparato nostalgico. Ricorda la frase di un paziente schizofrenico: "il sole... eh! il sole, bisogna vedere... giro sempre intorno ai tombettatori di Dio...".



Che se poi vogliamo passare a valutare i contenuti, un'isola di Böcklin ci può portare molto bene al vissuto di erotismo schizofrenico, nel perfetto sentimento di isolamento, di conchiusa autosufficienza e di attenta e stupefatta osservazione (catatonica, diremmo?) dall'esterno immobile, di questa realtà conchiusa altrettanto immobile, rocciosa e senza vento, ove veramente il primo degli *Hauptsymptomen* di Bleuler⁵ si vedrebbe perfettamente realizzato. Ma dissociazione, autismo, ambivalenza, distacco trasognato, sono sempre usati dall'artista, per esprimere un contenuto che si è divelto dalla realtà per raggiungere i livelli di espressione lontana, e assieme vicinissima, a contatto con gli elementi β , direbbe Bion, *things in themselves* e prelinguistici, come nella perfetta sintesi trasognata tra persecuzione e sessualità che risalta nei dipinti di Füssli, come nei deliri schizofrenici, attraverso l'allucinazione, l'allusione esasperata, l'autoriferimento estremo. Fino all'estrema depurazione simbolica, attraverso un simbolismo artistico (permettetemi di usare questo termine), in cui il simbolo diventa assolutamente autonomo da ogni convenzione raffigurativa e di linguaggio, come in De Chirico.

Allora dunque, almeno nel campo figurativo, non più arte nella schizofrenia o schizofrenia nell'arte, perché di fatto esiste un campo, un linguaggio, una trama, un modo di procedere, di instaurarsi, di comunicare e di richiedere risposta al messaggio, un'aria insomma, una zona franca della mente che sono comuni all'arte e alla schizofrenia, senza che l'area sia la stessa cosa





della schizofrenia e viceversa: semplicemente, un campo coltivato da entrambe con la produzione di frutti a volte uguali, a volte molto simili.

Ma se ciò accade nel campo dell'arte figurativa, dovremmo chiederci, come stanno le cose in altri campi, come ad esempio quello della poesia o della narrativa? Le cose non ci sembrano molto differenti. Anche qui esiste un ordine associativo, in cui la tecnica narrativa è quella ordinata dalla presenza di un io narrante, dalla conseguenza temporale, dai ritmi e dalla consecutio temporum: è la struttura depressiva. Balzac è, naturalmente, il maestro di ciò, così come è, in fondo, l'iniziatore della psichiatria: *M.^{me} d'Aiglemont nella Femme de trente ans* ne è l'esempio più armonico, più stilisticamente ordinato, l'esempio di come un giovane psichiatra dovrebbe stilare la storia di una depressione.

La marchesa non usciva dalla sua camera che nelle ore del riassetto mattutino, portandosi in un salottino contiguo dove pranzava, se pure può chiamarsi pranzo sedere ad una tavola, guardare con disgusto i cibi e assaggiarne esattamente la quantità necessaria per non morire di fame. Poi ella tornava alla vecchia poltrona dove rimaneva durante tutta la giornata, nel vano dell'unica finestra della sua stanza. Rivedeva la figlia solo nel breve periodo dei pasti, e anche allora pareva sopportarne a fatica la presenza. Quale inaudito dolore poteva far tacere, in una donna giovane, anche il sentimento materno? Nessuna delle persone di servizio poteva avvicinarsi a lei, salvo la sua cameriera personale. Esigeva nel castello un silenzio assoluto, sua



figlia doveva andare a giocare lontano da lei. Il più leggero rumore le era talmente insopportabile, che ogni voce umana, anche quella di sua figlia, le recava un penoso disturbo.

O ancora, per un quadro un po' più borderline, ancora Balzac ci presenta nella *Recherche de l'Absolue*, *Balthazar Claes*.

Da quel momento le condizioni di Balthazar peggiorarono. Quell'uomo fino ad allora continuamente immerso nelle gioie domestiche, che giocava per ore intere coi figli, che si rotolava con loro sul tappeto del parlatorio o nei vialetti del giardino, che pareva non potesse vivere se non sotto gli occhi neri della sua Pepita, non si accorse minimamente della gravidanza della moglie, dimenticò di vivere in famiglia e dimenticò se stesso ... Insensibilmente, vide Balthazar diventare indifferente a tutto ciò che aveva amato, trascurare i suoi tulipani in fiore e non interessarsi più dei figli. Senza dubbio egli era in preda a una qualche passione estranea agli affetti del cuore, ma secondo le donne, non meno nefasta per esso. L'amore era addormentato, non svanito ... Ben presto la relazione del morale sul fisico cominciò i suoi tristi effetti, dapprima impercettibili, che tuttavia non sfuggivano allo sguardo d'una donna innamorata che seguiva i pensieri segreti del marito nelle loro minime manifestazioni. Spesso ella tratteneva a stento le lacrime vedendolo dopo cena sprofondato in una poltrona accanto al fuoco, taciturno e pensieroso, l'occhio fisso sopra uno dei pannelli neri, senza accorgersi del silenzio che regnava attorno a lui.

Dunque, l'ordine, precisione, simmetria. Parrebbe il contrario di quanto fino a ora abbiamo detto. Ma non ci sfugge, in questa narrativa, quel tanto di distante, di trasognato, di inusuale, che è quello che ci affascina e che ci fa sentire che non siamo di fronte a un rendiconto, ma a una narrativa: l'area artistica, del simbolico, della comunicazione a coté, l'area comune, di cui parlavamo prima, è già entrata in funzione; l'area che via via che si ammoderna la narrativa si amplia fino alla disgregazione dello stile, alla disintegrazione di cui Joyce è stupendo esempio.

Oh tesoriccio tutto il tuo piccolo bianco verginale su ho visto sporco bracegirdle reggicalze m'ha fatto fare amore appiccaticcio noi due ragazzaccio Grace cara lei lui quattro e mezzo il letto metti in che cosa pizzi per Raoul profumo tua moglie capelli neri si sollevano sotto l'opulente señorita occhi giovanili Mulvey paffuta anni sogni ritorno vicoli Agendath svenevole amoruccio m'ha fatto vedere la sua l'anno prossimo in mutande ritorno prossimo nel suo prossimo il suo prossimo.

Flusso di coscienza viene usualmente chiamato dai letterati questo nuovo stile di fare romanzi nella letteratura moderna, di cui Joyce sembra essere un principale rappresentante: ma per uno psicoanalista, che vede in questa modalità di procedere lo stile delle

associazioni libere e lo svolgimento secondo le regole del processo primario, questo modo di avanzare della narrativa è quello che più gli piacerebbe vedere nella sua seduta, anche se di fatto lo vede di rado. Per uno psichiatra, poi, che legge compiaciuto ed entusiasta questo modo di scrivere, si tratta della conferma che l'area comune di funzionamento tra arte e schizofrenia è stata pienamente messa a coltivazione: lampi significanti, nella notte della comunicazione, indicano disagio e imbarazzo accanto ai bagliori di sensualità invadente, perversità diffusa, espressioni voyeuristiche, feticistiche, ripugnanza, tenerezze arcaiche infantili, in un corpo incoerente ma coeso e significativo, che si colgono nell'insieme e danno un senso e un colore al vissuto nell'ambito di una *schizofrenicità*: appunto Minkowskiana ⁶.

Ecco che da quest'area comune compare il disordine, l'allusività, la capacità autonoma evocativa della parola, al di là del rigoroso senso convenzionale, la tecnica narrativa frammentaria, non più da racconto ma da diario intimo, dove manca l'Io narrante, sostituito dapprima da un noi collettivo e alla fine da un sì impersonale, che indica ciò che dicevamo all'inizio, la dissoluzione dei confini dell'Io, l'inconsistenza, la diffusione e l'impersonalità del pensiero: la lettura di Kafka ci fornisce un quadro straordinario di questo modo di procedere, e ci dà anche una calzante descrizione della funzione o confusione tra mondo esterno e mondo interno e ci fa cogliere l'inizio e il sorgere, il costituirsi delle allucinazioni, le *voci* che non si sa più se siano dentro il bimbo sulla via maestra e lo spazio circostante, donde giungano e dove risuonino.

Come ci si sarebbe distesi tutti poi nell'ultima zanella per dormire, specie coi ginocchi, non pensava stando intanto, disposti al pianto, come malati, stesi sulla schiena. Si strizzava gli occhi quando un giovane, coi gomiti sui fianchi, saltava sopra di noi, colle suola scure, dalla scarpata nella strada.

Si vedeva già a una certa altezza la luna; una vettura postale passò dinanzi a noi nella sua luce. D'ogni parte si levò un debole venticello, e lo si sentiva anche nel fosso; a poca distanza il bosco cominciò a stormire. E allora non importava più tanto d'esser solo.

“Dove siete?” “Venite!” “Tutti insieme!” “Perché ti nascondi, finiscila con queste sciocchezze!” “Non sapete che è già passata la posta?” “Ma no! Già passata?” “Sicuro! È passata proprio mentre dormivi”. “Dormire io? Non ne parlare neanche!” “Taci, ti si vede dalla faccia” “Smettila per favore!” “Venite!” “Si correva insieme più stretti uno all'altro, alcuni si porgevano la mano, e non si teneva abbastanza sollevata la testa, perché si scendeva.

Vediamo l'area comune qui nettamente in funzione, e coltivata dal coltivatore artista, Kafka, ma poteva forse ugualmente essere attivata e messa a frutto dallo stesso Kafka, ove si voglia considerare la sua dimensione schizofrenica. Ma a questo punto non vediamo

la differenza, visto che abbiamo convenuto che lo stile e il processo mentale, nell'arte e nella schizofrenia, sono gli stessi.

D'altra parte, chi ha avuto la ventura di conoscere grandi artisti, ricorderà certo il senso di diversità, di estraneità, di trovarsi di fronte a un altro mondo che l'artista genera, con una certa risonanza depersonalizzata del discorso, una certa allure crepuscolare della coscienza dell'Io, con un restringimento che limita il campo di coscienza, che il grande artista produce, e una certa perplessità e difficoltà di *coping* colla realtà, un procedimento di *problem solving* inusuale, se non inefficace. Si sente subito che non ci si trova di fronte a persone come le altre, e che i procedimenti mentali sono diversi: sarebbe interessante, *absit iniuria verbo*, condurre uno studio sulle comorbilità, diciamo così, del genio artistico, e sullo spettro dell'arte, senza per questo creare una categoria DSM-IV del tipo di *disturbo artistico di personalità* in asse II, o forse in asse I.

In tutto ciò che abbiamo visto, la narrativa fonda su un vissuto, uno stato d'animo, un supporto emotivo non poco simile a quello che nella schizofrenia si usa definire dalla psicopatologia classica, *Wahntimmung*, non solo in Joyce o in Kafka, ove la cosa è evidente, ma anche nella lucida e geometrica prosa di Proust, peraltro così rapita in dimensioni temporali sospese e perplessità, e perfino nelle tumultuosità disordinate di Dostojewsky, ove un personaggio può essere biondo, e poi scuro dopo cento pagine.

È chiaro che questa area comune che entrambe le nostre antropomorfe divinità, la musa dell'arte e la musa della schizofrenia, coltivano, è massima quando la musa sia Calliope. È nella poesia che la comunanza è massima, nonostante il rigore della poesia (ma anche la schizofrenia ha il suo rigore formale), dato che nella poesia l'allusione, il simbolismo, la parola inusuale, la palilalia, l'ecolalia (la rima per esempio), la dimensione evocativa della parola, la parola come *thing in herself*, l'elemento β di Bion ⁷, addirittura il neologismo, sono in realtà strumenti del mestiere. Nessuno si stupirà nel sentire un'associazione anomala, un'associazione emotiva, un'associazione per assonanza o per evocazione visiva, nessuno si stupirà di sentire definire *verde* il silenzio (il divino del pian silenzio *verde*, come in un poeta del tutto tradizionalista), nessuno si stupirà di sentire considerare *inverno* la scontentezza (*the winter of our discontent*): come nella schizofrenia, *si licet maxima componere parvis*. La potente evocatività di accostamenti associativi incoerenti, anzi dissociati, è presente nei poeti, come nello straordinario verso montaliano: *i porcospini s'abbeverano ad un filo di pietà* che nella sconvolta assenza di logica interna richiama però un forte senso di insufficienza e di aridità, con un disperato bisogno di affetto e di fornitura d'amore, come quando il paziente schizofrenico dice *i bicchieri rotti sono*

biberon che si vedono solo di notte. Anche Dante, se dice O luce eterna che sola in te sidi non esprime una conseguente affermazione teologica ma piuttosto un sentimento cosmico di illuminazione interna.

A volte, cenni sparsi del discorso poetico, servono a inchiodare la mente a vissuti intensissimi, meglio che lunghe spiegazioni, come in questa poesia di Elio Pagliarani.

*Non gridare non gridare che ti sentono non è niente
mentre graffio una poltrona*

Herman Hahn ha già fatto la tabella

*Delle possibili condizioni postbelliche sicché i 160
milioni di decessi in casa sua*

*Non sarebbero la fine della civiltà, il periodo neces-
sario per la ripresa economica*

*Sarebbero 100 anni; va da sé che esiste, egli scrive,
un ulteriore problema*

*Quello cioè se i sopravvissuti avranno buone ragioni
per invidiare i morti.*

Qui 160 milioni di decessi in casa sua è un lampo che illumina l'incombere di morte (in casa sua) intollerabile accanto al gesto, banale e singolare assieme, del graffiare la poltrona, come quando lo schizofrenico dice: *non so, ma l'intervento di cataratta con tutte quelle piastrine che mi metteranno negli occhi, pesanti che ... poi l'occhio, per guardare dove voglio io?*

Possiamo fermarci qui con gli esempi, certi di non aver offeso né i poeti né gli schizofrenici: ma ora dobbiamo chiederci: a cosa serve? A cosa serve questo procedimento, la coltivazione di questa area? A cosa serve nell'arte, e a cosa nella schizofrenia? Ci aiuteremo con Proust: l'arte compie, per così dire, un procedimento inverso al solito, ha la funzione della decostruzione del pensiero, come la schizofrenia.

L'assunto proustiano è che la costruzione del pensiero, la strutturazione formale e contenuti di vita della persona con le sue idee e narrative interne, è in realtà un'impalcatura a difesa contro il dolore, e le idee sono dolori trasformati, perdendo la propria integrazione empatica. Così Kafka si aggira vuoto, spaesato, alla ricerca di integrazione empatica. Kohut ha centrato in pieno il problema quando, proprio riferendosi a questo, definisce l'esigenza kafkiana di gestire e trasformare il narcisismo attraverso una delle integrazioni possibili, una trasformazione del narcisismo, che sono quella empatica, quella creativa, quella cosmica. E sempre seguendo Kohut⁸, Kafka con l'arte, col narrare, decostruisce (letteralmente fa a pezzi o disgrega) il sé, e quindi guarisce a partire dalla decostruzione e alla reintegrazione diversa del proprio corpo, come nelle metamorfosi. La decostruzione del sé conduce alla ricostruzione scarafaggessa, che dal nostro punto di vista sarebbe un delirio metabolico o di trasformazione corporea, con pseudoallucinazioni o allucinazioni di trasformazione nello spazio interno e di depersonalizzazione somatopsichica: schizofrenia, insomma. O in altro modo, l'empatia viene ricercata

attraverso il sé grandioso, mettendosi al centro di una grande attenzione esclusiva, come nell'*Odradek*, o come grandiosa vittima immolata in questa visione delirante e allucinata, tramite la trasformazione autistica della realtà, come nel *Processo*.

Allo stesso modo, ma con diverso stile, e con procedimento narrativo apparentemente diverso, il Narratore di Proust inciampa sul selciato, estraniato, sconnesso, diremo noi col nostro modesto linguaggio, autistico, depersonalizzato, perplesso (*Ratlösigkeit?*), e di lì, con una connessione lontana, il pavimento del Battistero di San Marco di Venezia, parte a ritrovare il passato che vive in lui nel presente. Il passato è nel presente, non esiste il passato, come per l'inconscio, e come nella schizofrenia.

Ecco l'inizio della grande ricerca a ritroso (la *Recherche*, appunto), che tende a sanare la frattura e a guarire il sé attraverso l'integrità e la continuità nella storia, ma perdendo così l'ordine e la regolarità del pensiero, la normale narrativa e il flusso normale del pensiero che va dal passato al presente, distinguendo tempi e modi, connettendo secondo la logica, le connessioni modali, sintattiche, grammaticali, corrette. Cioè costruendo ciò che l'arte invece ha la funzione di decostruire. Il pensiero, dunque, non aderisce alla realtà, ma in sé costruisce e inganna: la mente contiene, limita, tramuta, attenua, ripara, per opporsi al dolore, come dire alla perdita, e ha quindi una funzione di droga. In fondo, gli impressionisti, per mostrare la vera realtà, fanno (ricordiamo qui il personaggio di Elstir, il pittore della *Recherche*) un lavoro compreso di decostruzione. Decostruiscono ciò che si vede in tante piccole pennellate indipendenti, che nella loro caoticità, potranno, solo così, ricostruire il vissuto, il modo interno, con cui si coglie, attraverso il bagliore di segni e colori caoticamente avvicinati l'uno all'altro, una marina, un fiore, una laguna, un tramonto, una merenda sul prato. Gli impressionisti, che fanno il cammino a ritroso rispetto a chi disegna, o a chi copia, non sono altro che il paradigma di tutti gli artisti, dal pittore del Trecento che fa il personaggio importante di grandezza doppia rispetto agli altri, a Caravaggio che investe i suoi personaggi di una luce improbabile, a Michelangelo che dota le sue sibille di muscolatura impossibile, a Raffaello che fa cogliere nei volti delle sue madonne tenerezze insondabili e irreali.

E citiamo ora Proust.

È il lavoro fatto dal nostro amor proprio, dalla nostra passione, dal nostro spirito d'imitazione, dalla nostra intelligenza astratta, dalle nostre abitudini, quello che l'arte dovrà disfare; quello che l'arte ci farà compiere è il cammino in senso opposto, il ritorno alla profondità dove ciò che è realmente esistito è sepolto, a noi sconosciuto.

E non può essere questo, dunque, lo stesso lavoro fatto dalla schizofrenia, un cammino opposto al normale, il ritorno alla profondità dove ciò che è realmente esi-

stato, a noi sconosciuto. Certo è che un lavoro (e si intende qui per lavoro esattamente la definizione fisica, forza per spostamento) di questo genere, sia quando è fatto dall'arte, sia quando è fatto dalla schizofrenia, non è facile da tollerare. Questo perché altera, in primo luogo, e vanifica, la dimensione della sicurezza e della pressione ossessiva: in arte e in schizofrenia tutto è possibile, e nulla si può ordinatamente prevedere. L'attrice diceva *bello è il teatro perché si sa già prima come andrà a finire*, perché se un teatro si pianta un chiodo nel muro al secondo atto, è certo che al quarto atto qualcuno ci si impiccherà. Così come nell'*Enrico IV* di Pirandello, il protagonista congela la realtà in una situazione ferma, obbligando tutti i circostanti ad adeguarsi alla sua recita: per sapere sempre come va a finire. Non così l'arte, non così la schizofrenia. La decostruzione della realtà che a essa fa capo, ripristina la dimensione del rischio nella tensione emotiva e

pulsionale. Proust ci mostra come questa situazione è quella di un *gambler* mentale: il pensiero è decostruito, la droga della mente non funziona più, tutto può accadere, il rischio è ripristinato, non si può sapere quel che evocherà l'arte, né sapere dove sfoceranno le associazioni dello schizofrenico. Il dolore è di nuovo presente, le idee *giuste* erano dolori trasformati, si trattava di una narrativa sulla separazione.

Per questo gli artisti sono a rischio, per questo è a rischio lo schizofrenico, soprattutto quello curato, come qualsiasi psichiatra può sottoscrivere.

Mi auguro di essere riuscito a mostrare, se non a dimostrare, a mia volta, un imprevedibile esito di questo lungo ragionamento. Non tanto l'arte nella schizofrenia, non tanto la schizofrenia nell'arte, quando un'area comune di funzionamento mentale nell'arte e nella schizofrenia, molto strettamente legate tra loro da questo lavoro, più che parallelo, del tutto eguale.

Bibliografia

- ¹ Schneider K. *Psicopatologia clinica*. Firenze: Sansoni 1950.
- ² Weithbrecht HJ. *Psychiatrie im Grundriss*. Berlin: Springer Verlag 1985.
- ³ Wind E. *Misteri pagani del rinascimento*. Milano: Adelphi 1985.
- ⁴ Vasari G. *La vita dei più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue a' tempi nostri*. Torino: Einaudi 1986.
- ⁵ Bleuler E. *Dementia Praecox oder die Gruppe der Schizophrenien*. Leipzig & Wien: Verlag von Franz Deuticke 1911.
- ⁶ Minkowsky E. *Fondamenti e orientamenti della psicopatologia contemporanea*. Milano: Excerpta Medica 2003.
- ⁷ Bion WR. *Trasformazioni*. Roma: Armando 1965.
- ⁸ Strozier BC. *Heinz Kohut*. Roma: Astrolabio 2005.