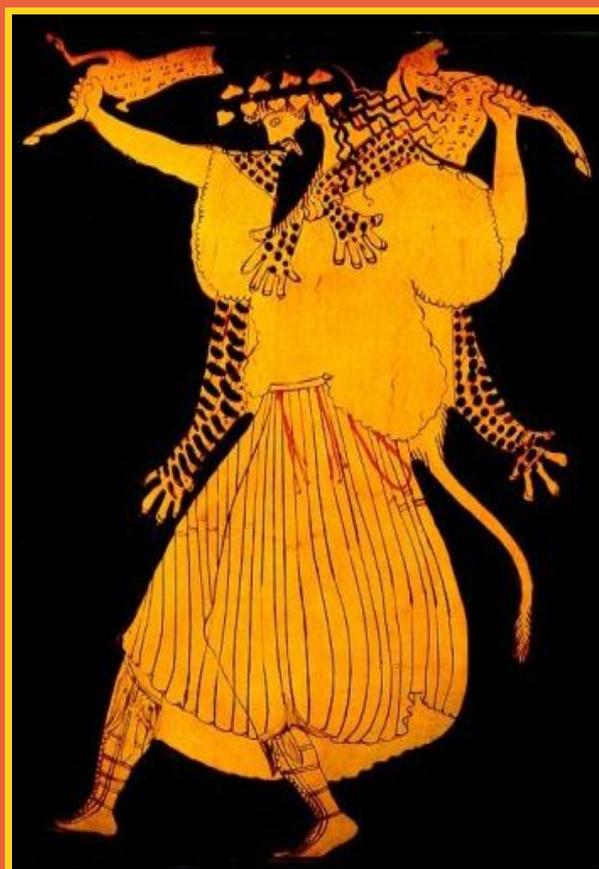


IL PRISMA DELLA FOLLIA

I MILLE VOLTI DELL' IO IRRAZIONALE



DI ANDREA CATENA III BC



Il prisma della follia

La condizione di normalità è sempre stata una convenzione essenziale, un pilastro della società umana, ma condizionata da un tale numero di fattori da rendere i suoi confini estremamente labili.

Essere normali significa adeguare il proprio comportamento a svariati cliché e convenzioni dettati dalla società alla quale l'individuo appartiene; il mancato adeguamento porta all'esclusione del singolo dalla comunità, all'essere additato come "strano", "bizzarro", "folle".

Ora si immagini per qualche secondo una città in cui il concetto di normalità è diametralmente opposto al nostro: ecco, pur comportandoci nel modo consueto, consono ai canoni della nostra società, nella città ideale ci verrebbe probabilmente diagnosticato un profondo disagio mentale.

Ciò che è folle per noi è consuetudine per qualcun altro, ed ecco perché ho deciso di trattare un tema come questo, la follia, sotto molteplici aspetti: perché, come un prisma, essa mostra un volto diverso, ma altrettanto reale e valido da ogni angolazione la si analizzi.

Nell'antichità classica la follia era intesa come un complesso di attività conoscitive le quali derivavano dal potenziamento delle capacità umane grazie all'intervento di forze divine, extra umane: era quindi una follia istituzionalizzata e socialmente accettata.

Con il passare del tempo e con l'evolversi della società la follia si spogliò del suo significato mistico-rituale e divenne evidente manifestazione di profondo disagio interiore: il folle non è più visto come tramite per una conoscenza superiore e i suoi atteggiamenti non più osservati in quanto manifestazione della possessione divina, ma studiati sotto l'aspetto patologico della malattia mentale.

Anche grazie allo sviluppo della psicoanalisi freudiana si venne a conoscenza di disturbi fino ad allora fraintesi e spesso curati in modo errato.

La follia presenta dunque mille volti e mio compito sarà mostrarvene alcuni, tentando di essere più esauriente possibile.

Indice

- ***La follia nella letteratura***

Euripide, le Baccanti

(parallelismo fenomeno del menadismo - tarantismo pugliese)

Shakespeare, Amleto

Luigi Pirandello, Enrico IV

- ***La follia nella psicologia***

Sigmund Freud e la psicoanalisi

- ***La follia nell'arte***

Salvador Dalì e il surrealismo

La follia nella letteratura

Il termine follia, in disuso nel linguaggio scientifico, è presente nel linguaggio sociologico, antropologico ma soprattutto letterario, dove nel corso dei secoli ha assunto molteplici significati che vanno dalla 'divina follia' di cui parla Platone alla 'follia morbosa' di cui si occupa la psichiatria al suo nascere. Se nell'accezione che il termine assume nell'età moderna e in particolar modo agli inizi del '900 grazie alla nascita della psicoanalisi freudiana la follia è vista ed interpretata come un'alterazione di tipo patologica del consueto comportamento umano nell'antichità classica essa aveva tutt'altra valenza: la mania, quello stato di divina possessione attraverso la quale l'uomo entrava in diretto contatto col dio; per questo motivo il comportamento dell'invasato era giustificato e socialmente accettato.

Nella Grecia delle origini la follia fu soprattutto mezzo per forzare i limiti dell'anima e dilatare la personalità. Faceva parte dell'esperienza religiosa, stava alla base dell'attività dei poeti e persino dei politici, era la voce degli oracoli. C'era metodo in quella pazzia: ispirava poeti e cantori, né mancavano culti estatici, come quello di Dioniso. In Grecia i pazzi non venivano reclusi; piuttosto la società era capace di modellare la follia al proprio interno sfruttandola in modo creativo. Platone, nel proprio scritto "Fedro" distingue nettamente quattro tipi di follia:

"Due sono gli aspetti della follia, il primo prodotto dalle malattie umane, l'altro che deriva da un divino estraniamento rispetto ai comportamenti abituali [...] i più grandi beni provengono agli uomini dalla follia, quella però che viene concessa loro come dono divino [...] gli antichi affermano che la follia è tanto superiore all'esperienza in quanto la prima proviene dalla divinità, la seconda dagli uomini [...] e quattro sono le parti della divina follia: la mantica deriva dall'ispirazione di Apollo, la telestica da Dioniso, la follia poetica dalle muse, la follia d'amore (che abbiamo detto essere la migliore) da Afrodite e da Eros."

(Platone, *Fedro*, 265 AC)

- **la follia poetica, grazie alla quale l'estro artistico veniva infuso nel poeta tramite ispirazione divina delle muse; il poeta viene paragonato ad un posseduto: quando è ispirato, egli non ha consapevolezza di sé ma si sente agito da un'entità superiore che gli trasmette una meravigliosa energia; prova emozioni così forti che sembra trasfigurato e perde la nozione del tempo e dello spazio. Si identifica completamente con la materia che tratta al punto da manifestare un atteggiamento quasi visionario:**

"Socrate- quando tu reciti bene e porti al culmine dello sbalordimento il pubblico, per esempio quando racconti di Odisseo che balza sulla soglia rivelandosi ai pretendenti e getta davanti ai suoi piedi le frecce; oppure di Achille che assalta Ettore; oppure delle pietose vicende di Andromaca, di Ecuba o di Priamo, allora sei padrone della tua mente oppure esci da te stesso e la tua anima si sente assorbita dalla vicenda, posseduta dalle vicende che narri e credi di essere a Itaca a Troia o dovunque ti porti la poesia?"

Ione- come mi hai chiaramente dimostrato la cosa, Socrate! Telo dico in verità: quando recito qualcosa di pietoso mi si riempiono gli occhi di lacrime; quando recito cose terribili ho remori, mi si rizzano i capelli sul capo e il cuore mi palpita."

(Platone, *Ione* 535 bc)

- **la follia amorosa, causata dall'intervento di Afrodite e di Eros;**
- **la follia profetica o mantica, opera di Apollo, attraverso la quale il μάντις era in grado di vaticinare il futuro;**
- **la follia iniziatica o telestica, raggiunta attraverso specifici riti che permetteva l'acquisizione di un grado superiore di conoscenza:**

"...questo è un dio profeta, perché l'invasamento bacchico e la follia contengono una gran forza divinatoria: quando il dio irrompe possente nel corpo di un uomo fa in modo che chi delira predica il futuro.

E possiede anche una parte dei poteri di Ares: quando un esercito in armi è già schierato, un panico improvviso lo sconvolge prima di venire alle lance, e anche questa pazzia proviene da Dioniso.

E lo potrai vedere mentre percorre a gran balzi anche le montagne di Delfi, tra il brillare delle torce, sulla duplice vetta, agitando e scuotendo il tirso bacchico, grande per tutta la Grecia."

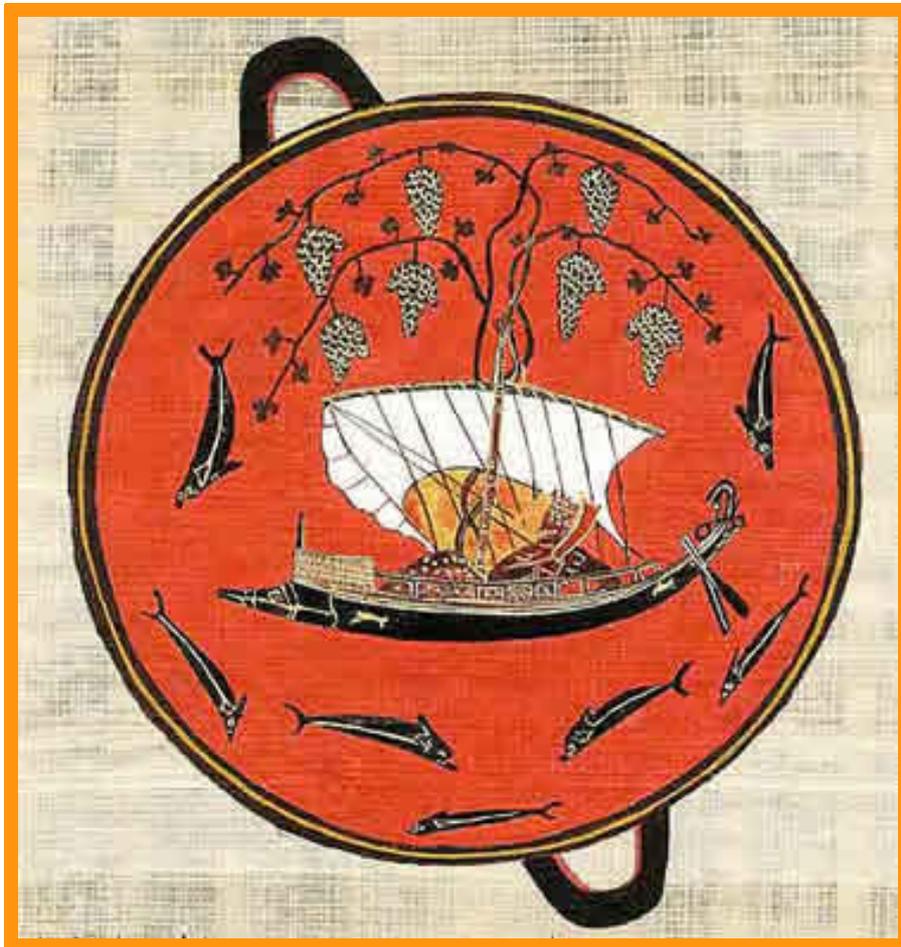
(Euripide, *Baccanti* 298-309)

Τὸν δαίμον' οὖν τόνδ' ὅστις ἔστ' ᾧ δέσποτα
δέχου πόλει τηδ' ὡς τῷ αλ' ἔστιν μέγας

(Euripide, *Baccanti* 769-770)

"Chiunque sia questo dio, signore,
accoglilo in città: è grande"

Dioniso



La follia teletica è inscindibilmente legata alla figura di Dioniso, dio dell'ebbrezza e del caos, dio diseguale e irregolare, misto di insolenza, serietà e follia e si esprime come trance di possessione o ενθουσιασμός, in cui il dio prende posto nell'individuo.

Le leggende che gravitano intorno alla sua figura sono molteplici ed antichissime e varie sono anche i miti riguardanti l'origine del dio; nonostante la paternità di Zeus sia indiscussa il nome della madre è stato vittima di numerose discussioni ed interpretazioni.

La versione generalmente più conosciuta del mito è quella che vuole come madre del dio Semele, figlia di Armonia e di Cadmo, re di Tebe;

l'ennesimo tradimento di Zeus con una mortale non restò oscuro ad Era, che si poteva ritenere l'unica moglie legittima del dio. Infuriata, e non potendo vendicarsi sul marito, la dea ispirò nelle tre sorelle di Semele invidia per la sorella, che nonostante fosse in età da nubile, poteva vantare già un amante e anche una gravidanza. La povera Semele subì le crudeli beffe di Agave, Ino e Autonoe, le quali criticavano non solo il fatto che fosse già incinta, ma anche che nonostante il concepimento, il padre del bambino non si fosse ancora deciso a venire allo scoperto e a dichiararsi.

Nel frattempo, la regina degli dei, approfittando di questi contrasti, assunse l'aspetto di una vecchia anziana, Beroe, nutrice della fanciulla. La regina degli dei si presentò quindi a Semele, già incinta da sei mesi, che, credendola la nutrice, cominciò a parlare con lei fino a quando il discorso non cadde sul suo amante. La vecchia mise in guardia Semele dal fidarsi del dio, esortandola a esigere una prova della sua vera identità. Suggerì quindi di chiedere a Zeus di presentarsi a lei come quando si presentava al cospetto di Era.

Dopo qualche tempo, quando il padre degli dei tornò dalla sua amante, Semele gli chiese di offrirle un regalo ed egli promise di esaudire qualsiasi desiderio della fanciulla. Semele chiese allora al re degli dei di manifestarsi in tutta la sua potenza. Zeus, disperato, fu costretto a realizzare tale richiesta e si recò al cospetto di Semele armato delle sue folgori: la giovane viene folgorata ed arsa insieme alla sua abitazione. Per impedire che il bambino venisse bruciato, Gea, la terra, fece crescere dell'edera in corrispondenza del feto del bambino; ma Zeus, che non aveva dimenticato il bambino che ella portava in seno, praticò un'incisione sulla sua coscia, nella quale cucì il feto. Qui vi poté maturare altri tre mesi e, passato il tempo necessario, lo fece uscire fuori, perfettamente vivo e formato. Zeus gli diede il nome di Dioniso che appunto vuol dire il "nato due volte" o anche "il fanciullo della doppia porta".

Dioniso è il dio del vino e dell'ebbrezza, ma è anche il dio del teatro: Il profondo legame tra Dioniso e la tragedia greca è ormai attestato in quanto la tragedia sembra aver avuto origine proprio dai canti e danze in onore del dio; Le stesse gare dei tragediografi si svolgevano in occasione delle Grandi Dionisie, festività celebrate all'inizio della primavera.

Ma al di là del rapporto storico, è interessante rilevare come il mito stesso del dio abbia contribuito a creare un'immagine del teatro e dell'attore che risente fortemente della doppia natura di questo dio. Dioniso si mostra gravido di materia teatrale: dio dell'ambiguità, della maschera e del travestimento.

Tuttavia è necessario ricordare che, seppure il richiamo del teatro a Dioniso sembra giustificare una prossimità con la follia, questa stessa va assunta non tanto nella sua accezione di patologia o pura irrazionalità, quanto invece nella sua natura di mania teletica, stato di trance indotto e condotto all'interno di una cornice rituale, codificata: la danza e i canti delle baccanti non sono sfogo sfrenato e incontrollato ma insieme di movimenti, di suoni e ritmi in grado di provocare estasi mistica.

Euripide, Baccanti

Nella tragedia *Baccanti*, unica opera nella quale è centrale il tema del menadismo, troviamo dispiegata la concezione euripidea della follia telestica: Euripide, tragediografo greco, nacque intorno al 483 a.C. ad Atene dove visse gran parte della sua vita; se ne allontanò per trasferirsi in Macedonia alla corte di Achelao, dove morì nel 406 a.C.

Fu un autore rivoluzionario sotto molteplici punti di vista, ma la vera novità del



teatro euripideo fu lo spirito che lo animava: i personaggi sono ancora gli eroi del mito ma nel loro intimo, nel loro modo di pensare e di agire si rivelano uomini e donne del tempo in cui visse il poeta.

A causa di questa nuova visione antropocentrica del teatro il rapporto di Euripide col pubblico non fu dei migliori, come testimoniano le appena

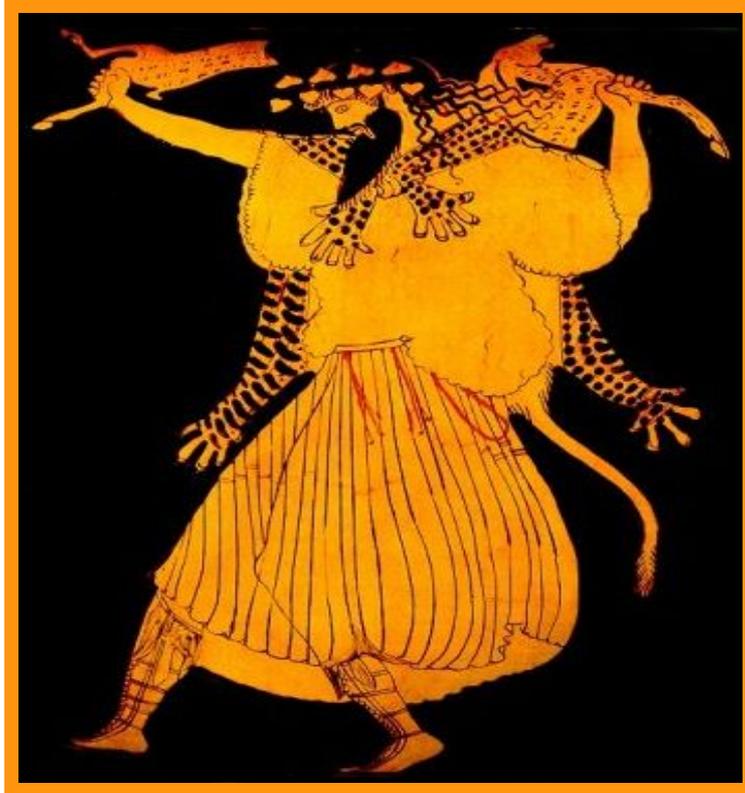
cinque vittorie conseguite.

La tragedia *Baccanti*, rappresentata postuma, rappresenta un elemento di rottura con le precedenti opere in quanto può costituire un ritorno alla genesi del tragico, un pellegrinaggio alle fonti stesse del contraddittorio, dell'inconciliabile, espresso con accenti più lirici dell'intera produzione poetica euripidea soprattutto nei canti corali del dramma, eseguiti da un coro fortemente legato all'azione.

Sapientissimo è lo studio psicologico condotto su Penteo - uno dei protagonisti - quando, frastornato dalle notizie che gli giungono sulle Baccanti, perde il senno e accetta di travestirsi da donna; o quello relativo ad Agave, madre di Penteo, nel suo lento ritorno alla realtà dopo l'ottenebramento psichico che l'ha indotta ad uccidere il figlio.

Allo stesso superlativo livello di pathos è l'orrore dello strazio compiuto dalle menadi sul corpo di Penteo e la gioia di Agave di esibirne, trionfante, la testa; nelle *Baccanti*, dunque si possono distinguere due tipi di follia: la grande follia dionisiaca ovvero l'estasi della possessione divina e la follia umana di Penteo, lo ὑβρις della negazione della divinità.

Argomento delle Baccanti



Il dio Dioniso, giunto a Tebe sotto le sembianze di un bellissimo giovane, volendo punire le sorelle della madre Semele che non credono alla sua origine celeste, ha sconvolto le menti delle donne spingendole sui monti in preda al delirio bacchico. Penteo, re della città e figlio di Agave, sorella di Semele, nonostante i vecchi Tiresia e Cadmo lo esortino alla moderazione, deciso a reprimere tali eccessi del culto, fa addirittura arrestare il dio, ritenendolo un ciarlatano che sta sconvolgendo la città. Dioniso però evade senza difficoltà dal carcere e dà a Penteo una dimostrazione delle proprie terrificanti capacità, dalle chiare origini non umane. Ma Penteo si ostina a non credere alla sua divinità; il dio allora, per punirlo lo induce a travestirsi da baccante e a mescolarsi alle donne per spiarle di persona. Giunto sul luogo dove si svolge il rito, le donne invasate scambiano Penteo per un cucciolo di leone e lo fanno a pezzi; la stessa madre Agave partecipa allo smembramento e mostra trionfante, in trance, la testa mozza del figlio. Pian piano l'invasamento scompare: il risveglio di Agave è terribile, e Cadmo suo padre le spiega quanto è successo ad opera del dio.

L'opera è estremamente importante in quanto ci dà una visione completa e puntuale degli aspetti più caratteristici del mondo dionisiaco: dall'importanza attribuita al suono e alla danza come elementi in grado di scatenare deliri estatici, al macabro rituale dello *σπαραγμός*, lo smembramento della vittima, un misto di esaltazione suprema e profonda ripugnanza, di cosa sacra ed orrenda, di appagamento ed impurità:

αἶ δέ νεμομέναις χλόην
μύσχοις ἐπῆλθον χειρὸς ἀσιδήρου μέτα.
Καί τῆν μὲν ἄν προσεΐδες εὐθήλον πόριν
μυκωμένην ἔχουσαν ἐν χεροῖν δίχα,
ἄλλαι δέ δαμάλας διεφόρουσιν σπαραγμάσιν.

(Euripide, *baccanti*, 735-9)

"...e quelle, senz'armi in pugno, si lanciarono sulle giovenche pascolanti.

allora avresti potuto vedere una squarciare una muggente giovenca dalle gonfie mammelle, mentre altre facevano a brani vitelle."

La tragedia euripidea ci presenta Dioniso accompagnato da strumenti a fiato e a percussione, come compare nell'iconografia vascolare e statuaria capaci di indurre la trance durante i riti, facilitando la comunione estatica con il dio.

Attraverso l'analisi della tragedia, in cui ha notevole importanza il *μακαρισμός* (vv. 72-78), il canto di beatitudine dell'iniziato di fronte alla rivelazione dei misteri, si scopre la funzione che nel rituale riveste l'ebbrezza dionisiaca procurata da danze sfrenate e dai ritmi martellanti dei tamburi, un'ebbrezza che porta il devoto ad essere temporaneamente tutt'uno con la divinità: le baccanti sul monte Citerone si abbandonavano a una danza furibonda al suono di flauti e tamburelli, gli strumenti impiegati ovunque per produrre effetti di scatenamento musicale; in Grecia, il tamburello (che si percuoteva con la mano durante la danza, come mostrano spesso le immagini vascolari) era usato durante le cerimonie bacchiche:



ᾧ θαλάμευμα Κουρή-
των ζάθεοί τε Κρήτας
Διογενέτορες ἔναυλοι,
ἔνθα τρικόρυθες ἄντροις
βυρσότονον κύκλωμα τόδε
μοι Κορύβαντες ἤϊρον.

(Euripide, *Baccanti*, 120-125)

"Oh abitazione nascosta dei Cureti, o santa grotta di Creta che desti i natali a Zeus, dove i Coribanti dal triplice cimiero inventarono per me questo cerchio di pelle tesa."

Ancora più che il tamburello, del resto, gli antichi greci ritenevano che lo strumento estatico per eccellenza fosse il flauto (αὐλὸς, in realtà un doppio flauto) al quale la teoria etico-musicale degli antichi attribuiva una natura psicotropa nei rituali estatici. Come scrive Platone:

"sia che le esegua un flautista valente, sia una suonatrice da quattro soldi, le melodie del frigio di Marsia (il flautista mitico per antonomasia) da sole, per la loro potenza divina, trasportano le anime al delirio e rivelano quali di esse abbiano bisogno della divina ispirazione."

(Platone, *Simposio*, 215c)

Analogo valore sembra avere la pratica dell' ὀμοφαγία, la cui implicazione psicologica più verosimile parrebbe la volontà di essere simile al dio mangiandone le carni vive e crude:

ἄγρεύων

αἶμα τραγοκτόνον, ὀμοφάγον χάριν."

(Euripide, *Baccanti*, 138-139)

"...bramando sangue di capri uccisi, gioia dell'omofagia."



Il culto dionisiaco, com'è presentato da Euripide e come è attestato da tanta tradizione epigrafica e letteraria, rappresenta l'abbattimento di ogni barriera,

l'annullamento di ogni forma di emarginazione, in un totale rovesciamento di norme e regole prefissate.

"Dioniso non è un dio utile per tessere, annodare, ma un dio che scioglie, dissolve.

Le tessitrici sono sue nemiche. Eppure viene un momento in cui abbandonano il telaio per galoppare dietro di lui sui monti.

Dioniso è la corrente di cui avvertiamo in lontananza lo scorrere, incessante, come un rombo lontano; e un giorno può dilagare su tutto, come se lo stato non sommerso delle cose, la sobria delimitazione, fossero una breve parentesi subito annullata." (R. Calasso, Le nozze di Cadmo e Armonia).

Le donne, riscattandosi da secoli di emarginazione ricreano, al di fuori degli schemi del mondo civilizzato, comunità contrapposte a quelle dell'universo maschile: diventano guerriere, celebrano sacrifici, praticano attività di caccia. Il furore dell'ebbrezza dionisiaca, che le conduce fuori dalle case per vivere a contatto con la natura più selvaggia, indica un sovvertimento dello status della donna di madre e moglie: una scena particolarmente esplicativa è quella che descrive un pastore a Penteo, re di Tebe:

"...guidavo le mandrie al pascolo sui monti, nel momento in cui il sole inizia a intiepidire la terra coi suoi raggi, ed ecco scorgo tre gruppi di donne [...] tutte dormivano, col corpo abbandonato nel sonno.

alcune appoggiavano la schiena ai rami frondosi degli abeti, altre avevano preparato giacigli in terra con foglie di quercia e posavano il capo lì, ognuna per conto suo, ma in atteggiamento composto, e non come dici tu stordite dal vino e dal suono dei flauti, appartate nella solitudine del bosco per carpire l'amore.

quando udì i muggiti delle mandrie, tua madre alzò un grido, levatasi in mezzo alle baccanti, perché si svegliassero.

Ed esse, scacciando dagli occhi il sonno ancora fiorente, balzarono in piedi, meraviglia di ordine a vedersi: giovani, vecchie, ragazze ancora inesperte di nozze.

Subito sciolsero i capelli facendoli ricadere intorno alle spalle e riannodarono le pelli di cerbiatto che si erano allentate, e annodavano le pelli maculate con serpenti che lambivano le loro gote.

altre che erano da poco madri e avevano lasciato a casa i piccini, tenevano al seno cerbiatti e lupacchiotti selvaggi e li allattavano offrendo loro le mammelle gonfie [...]."

(Euripide, Baccanti, 677-705)



La montagna, in cui le donne ora ricreano questa sorta di nuova comunità sociale, simboleggia appunto lo spazio aperto, l'irrazionale, quindi libero, che si contrappone alla dimensione spaziale chiusa, angusta, civilizzata e razionale della città.

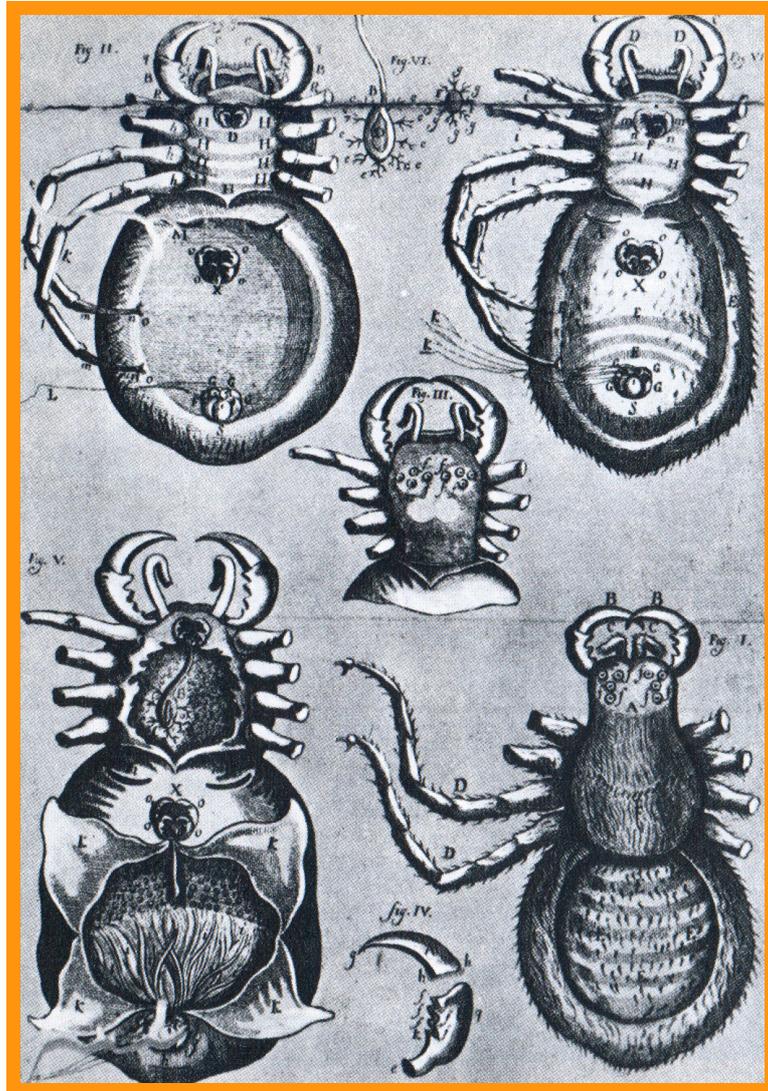
Lontano dalle rigide convenzioni cittadine, le donne non sono più sottoposte ad alcun tipo di limitazione: esse ora sono uguali agli uomini e sono uguali tra loro; non esistono più padrone e schiave, regine e serve, ma tutte vivono insieme.

In questo senso Dioniso diviene un dio $\delta\epsilon\mu\sigma\tau\iota\kappa\acute{o}\varsigma$, cioè una divinità di tutto il popolo, senza differenze di sesso o di classe; egli si fa portavoce di un modello socio-politico egualitario che promette libertà.

Le Baccanti sono un'opera estrema, terminale, l'ultima tragedia di Euripide e forse l'ultima tragedia attica. Alla fine di questa tragedia ogni limite è distrutto, non rimane più nulla, né del sapere umano né del sapere sacerdotale, né del palazzo, che è crollato né di Tebe dopo la morte di Penteo e l'esilio di Agave, rimangono solo dolore e mistero.

Dioniso ed il suo rito però non sono segregati in un passato remoto e a noi sconosciuto, ma hanno rappresentato una costante dell'esperienza umana; gran parte degli elementi caratterizzanti del fenomeno del menadismo possono essere assimilati ad un fenomeno lontano millenni da esso: il tarantismo pugliese, approfonditamente documentato dall'etnografo Ernesto De Martino nel suo testo "la terra del rimorso"; certo nel caso dei tarantolati la possessione divina è stata rimossa dall'orizzonte culturale e sostituita dall'intervento di un animale ostile, il ragno (il cui morso del resto è di modestissima tossicità), al quale si attribuisce il ruolo di scatenatore dell'ossessione: tuttavia l'apparato simbolico della follia e il tipo di terapeutica musicale restano tanto simili da far pensare a una diretta derivazione dalle antiche forme di terapeutica coreica.

Il tarantismo pugliese



L'etnografo Ernesto De Martino nell'estate del 1959, nella penisola salentina e precisamente a Galatina tra il 28 e il 30 giugno, insieme ad un'equipe composta da uno psichiatra, un sociologo e un musicologo, compì un'indagine storico - culturale e storico - religiosa sul fenomeno del tarantismo, noto nel medioevo e protrattosi oltre il '700, fino ai relitti osservabili ancora in quegli anni.

Il tarantismo è una formazione religiosa minore prevalentemente contadina ma che un tempo coinvolse anche ceti più elevati, caratterizzato dal simbolismo della taranta, l'aracnide che morde e avvelena e della musica, della danza e dei colori che liberano da questo morso avvelenato.

I tarantati giungevano da diversi paesi del Salento, dove molti avevano celebrato nei rispettivi domicili l'esorcismo coreutico-musicale, per liberarsi del potere della taranta, il cui morso immergeva in un mortale languore o in una disperata agitazione senza orizzonte. Il morso della taranta poteva essere interpretato per un verso in senso realistico, come morso di un aracnide velenoso (il *latrodectus trededecim guttatus*), ma per un altro verso i comportamenti connessi al tarantismo sembravano richiamarsi a definite scelte culturali, a simboli mitico-rituali.

Il pensiero va al pungiglione dell' οἴστρος, il tafano che implacabilmente perseguitava la giovenca Io nella rappresentazione teatrale di Eschilo del Prometeo; l'esorcismo coreutico musicale si ricollegava alla catartica musicale -danza terapeutica- praticata in tutta la Grecia.

Le tarantate ricordano menadi, baccanti, coribanti e tutto ciò che nel mondo antico partecipava ad una vita religiosa pervasa dall'orgiasmo e dalla mania. Nella



prospettiva dell'analisi culturale il tarantismo non si manifestava come disordine psichico, ma come ordine simbolico culturalmente condizionato, nel quale trova soluzione una crisi nevrotica anch'essa culturalmente modellata (il comportamento dell'avvelenato).

La crisi nevrotica poteva apparire legata ad occasioni di un reale episodio di

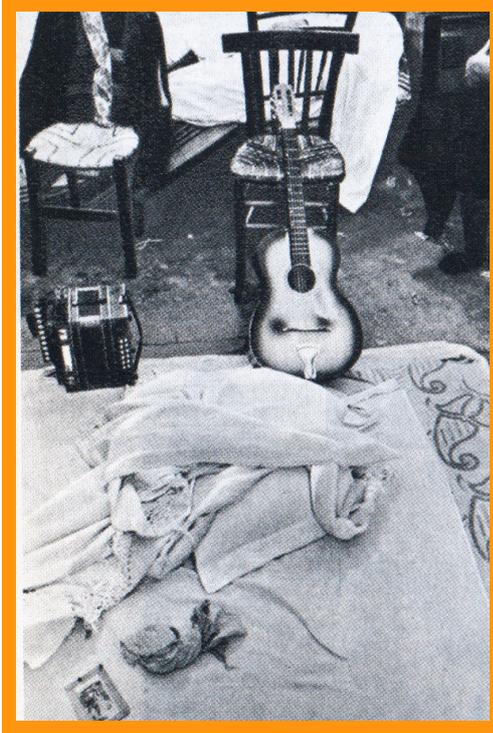
latrodectismo (tutta la sintomatologia legata al morso del *latrodectus trededecim guttatus*) o ad altre malattie organiche, ma ciò che costituiva il tarantismo era l'autonomia del suo simbolo che dava orizzonte a conflitti psichici irrisolti e latenti nell'inconscio.

La crisi molto spesso cercava l'occasione per manifestarsi approfittando di una situazione di morso "possibile" (raccolta di frutti estivi, dormire nel campo) o addirittura non salvava neanche questa parvenza di credibilità tanto era prepotente il suo bisogno di scatenarsi.

Il dispositivo di evocazione e di riflusso, cioè l'esorcismo, non era una malattia, ma uno strumento di reintegrazione che disciplinava la crisi, le assegnava luoghi, tempi e modi determinati, riconducendola verso un nuovo equilibrio.

Un valido parallelo etnologico-folklorico del tarantismo può essere riscontrato con la vita religiosa greca, di cui l'Apulia fu, come parte della Magna Grecia, una provincia culturale.

Simbolismo del morso, scenario arboreo del rito, catartica coreutica musicale si



ritrovano nel mondo religioso greco secondo strutture mitico-rituali e funzioni essenziali analoghe, che richiamano quelle del tarantismo. L'autonomia simbolica del morso o della puntura assume in Grecia una forma caratteristica che si collega non tanto alla rappresentazione di un veleno iniettato nelle vene quanto piuttosto a quella di una puntura incalzante, che costringe ad una fuga angosciata, delirante, allucinata e furente.

L'οἴστρος è raffigurato dal tragediografo Eschilo nel Prometeo come pungiglione del tafano che sospinge irresistibilmente ad una corsa senza meta, il cuore colmo di φόβος e λύσσα; tale equivalenza appare nel mito delle Erinni, armate di pungolo in grado di suscitare negli uomini la man...a. Inoltre l'analisi degli antecedenti classici del tarantismo conduce verso la sfera della

catartica musicale utilizzata in occasione di disordini somatici e psichici messi in rapporto con stati di possessione da parte di numi o demoni.

Il menadismo in particolare sembra possedere diverse analogie con il fenomeno del tarantismo, entrambi caratterizzati da danza pubblica di possessione; un primo elemento riscontrabile è l'elettività calendariale: è appurato oggi che feste biennali assimilabili al menadismo si tenevano a Tebe, Opune, Melo, Pergamo e comprendevano spesso l'oreibasia, danza notturna sui monti che si svolgeva ciclicamente verso la metà dell'inverno.

Sembra invece dagli studi effettuati da E. De Martino che il numero di tarantati affluenti a Galatina dal 28 al 30 giugno, festa dei SS. Pietro e Paolo, è massima, per poi defluire sensibilmente nei giorni seguenti.

Altro punto di contatto è l'estrema importanza che assume la musica in entrambi i riti: per i greci flauti, timpani e tamburelli erano strumenti orgiastici per eccellenza, potevano provocare pazzia e, in dosi omeopatiche, anche guarirla.

Negli anni degli studi di E. De Martino molti degli strumenti utilizzati allora erano scomparsi e altri come la chitarra, il violino e l'organetto ne avevano preso il posto, tuttavia la loro principale funzione era rimasta pressoché invariata. Inevitabilmente legato all'elemento musicale vi è quello coreutico: la danza della menade era scomposta, selvaggia e ossessiva, caratterizzata da movimenti a spirale in cui ogni parte del corpo si avvitava su sé stessa; la tarantata seguiva gli schemi coreutici specifici della pizzica o tarantella in cui una fase a terra –dove la tarantata assumeva posizioni ricordanti il corpo del ragno- era seguita da una fase in piedi nella quale la tarantata eseguiva coreografie che comprendevano anche il roteare vorticosamente su sé stessa per poi cadere al suolo: come cantava anche il coro delle Baccanti euripidee (vv. 135-8), l'atto di



cadere a terra indica l'acme dell'estasi mistica, in cui la divinità entra nel corpo del danzatore; entrambe le danze comunque sono caratterizzate da ritmo incalzante ed ossessivo.

Nel menadismo, come nel tarantismo, fondamentale importanza assume il significato simbolico di oggetti rituali e costumi: caratteristica della baccante è la nebride, pelle screziata di cerbiatto, il tirso, bastone sormontato da una pigna e avvolto di tralci d'edera e una corona d'edera sul capo.

Gli oggetti rituali del tarantismo invece sono nastri di vari colori –a seconda del colore della taranta che ha inflitto il morso- immagini sacre di san Paolo sparse sul perimetro di danza del tarantato e una veste immacolata, simbolo di purezza.

Aspetto evidenziato anche nelle Baccanti di Euripide è la capacità del rito di abbattere le barriere sociali: l'autore sottolinea particolarmente come Cadmo e Tiresia, entrambi anziani, trovino un'innaturale energia e vitalità che permette loro di danzare e muoversi senza sforzo, dimenticando momentaneamente la loro vecchiaia.

Autori classici come Plutarco e Diodoro siculo descrivono riti nel corso dei quali hanno visto anziani muoversi con agilità inconsueta e lo stesso fenomeno è descritto e fotografato da E. De Martino nel suo saggio: nella cappella di Galatina assistette alle prodezze di Donato di Martino (nome fittizio), anziano contadino, che arrivò ad

issarsi sulla mensola del maestoso altare apparentemente senza sforzo alcuno.



E' singolare notare come in entrambi i fenomeni culturali sembri emergere una schiacciante prevalenza di partecipazione femminile: i riti diventano momento di riscatto per le classi più oppresse della società, quali le donne e gli anziani.

Un altro elemento in comune è rappresentato dal maneggiare serpi: essa diventa caratteristica costante del ritratto letterario convenzionale della menade in quanto Dioniso può apparire sotto forma di serpente;

il trattamento della serpe viva diviene dunque veicolo della divinità.

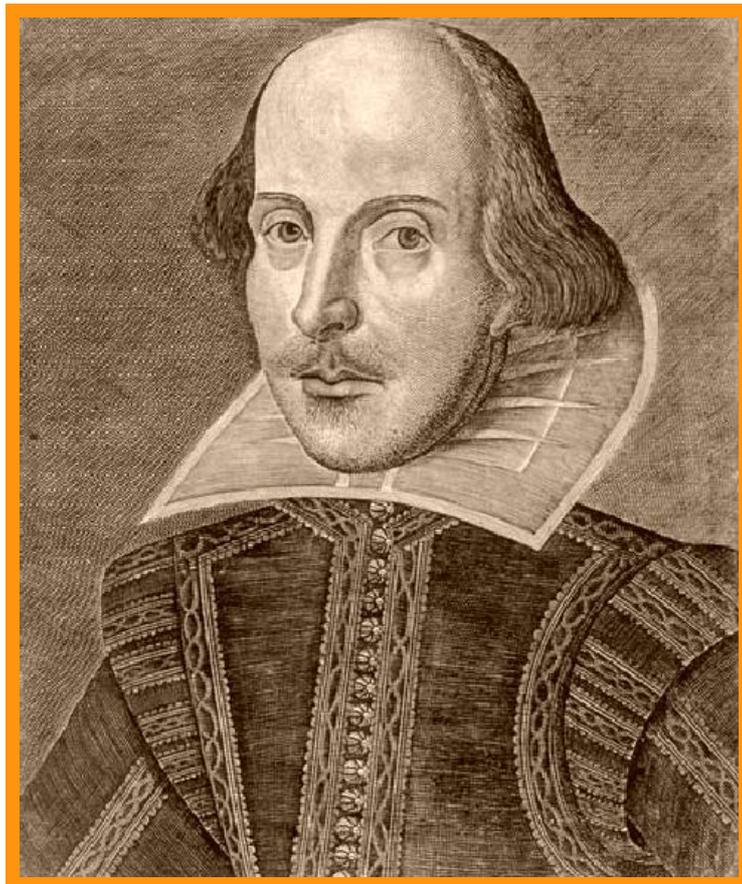
Parallelamente, il santo supplicato dai tarantati affinché possano ricevere la grazia è san Paolo, protettore dai morsi di serpente, che viene invocato come "santu Paulu meu de li scorzoni", le serpi; gli stessi tarantati spesso non affermano di aver ricevuto il primo morso da una tarantola, ma da un serpente.

Inoltre il giorno di SS. Pietro e Paolo, il 29 giugno, viene portata in processione dalla popolazione una statua raffigurante il santo ricoperta di serpenti vivi: il legame con il serpente, simbolo ctonio, è evidente in entrambe le tradizioni.

I due fenomeni culturali sembrano combaciare alla perfezione, esistono però alcune sostanziali differenze: nel fenomeno del tarantismo non è previsto alcun tipo di

sacrificio, cosa invece presente nel menadismo attraverso l'atto dello sparagmoj e dell' ὤμοφαγια; la vittima della taranta danza sola –mentre i riti bacchici sono rituali collettivi- e successivamente si reca in pellegrinaggio alla cappella di S. Paolo a Galatina.

E' dunque importante tenere conto delle profonde radici che il tarantismo possiede con rituali antichissimi quali il menadismo senza però considerarlo come "reliitto" o "sopravvivenza" di corrispondenti elementi rintracciabili nel mondo classico o più generalmente nelle civiltà religiose del mondo antico, ma un fenomeno antropologico culturale a sé stante.



*"To be, or not to be: that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? To die: to sleep;
No more; and by a sleep to say we end*



*The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to, 'tis a consummation
Devoutly to be wish'd."*

(Shakespeare, *Hamlet* 3/1)

Madness in literature: Shakespeare

Madness remains a common theme during the years and centuries and finds its expression in many artistic ways like novels and poems; however the most effective one still remains the dramatic play.

Shakespeare is considered the greatest writer and dramatist in English literature and most of his work are based on the topic of madness, like Othello, Macbeth or Lear and the most famous one, Hamlet in which the madness is emblematic: let's speak about Shakespeare's biography.

William Shakespeare was born in April of 1564 in the little village of Stratford-upon-Avon in Warwickshire.

Shakespeare's first exposure to the theatre probably occurred when he was young. As a child his father probably took him to see plays when travelling troupes of actors came to town, although that was not often.

Shakespeare was married to Anne Hathaway in 1582, when he was 18; after the birth of his sons he went to London, where he started working at the theatre.

With his two patrons, the Earls of South Hampton and Pembroke, Shakespeare rose quickly in the theatre as both an actor and an author. He joined the Lord Chamberlin's Men, an acting company which was protected by the Queen, becoming a senior member in 1595.

In addition to his popularity as both an actor and author, Shakespeare became joint owner of the famous Globe theatre when it opened in 1599. His share of the company's management added heavily to his wealth.

Shakespeare's financial success in the London theatre enabled him to retire and return to his home in Stratford around 1610. He lived there comfortably until his death on April 23, 1616 (it is popularly believed that he died on his birthday). He is buried in Holy Trinity Church in Stratford-upon-Avon.

One of his masterpiece is the tragedy of Hamlet, traslated into many languages and many films recently: in that work is central the theme of irrationality, irreality and madness which takes body on pathological behaviours of Hamlet after his father's dead.

Hamlet: The plot

The tragedy of Hamlet prince of Denmark , or more simply *Hamlet*, is a tragedy probably written between 1599 and 1601. The protagonist of *Hamlet* is Prince Hamlet of Denmark, son of the recently dead King Hamlet and his wife, Queen Gertrude. While the young Hamlet is away at school the King's brother, Claudius, is elected king and marries Gertrude. The play opens on a cold night at Elsinore, the Danish royal castle. One of the sentinels informs Horatio, Hamlet best friend that they have seen a ghost that looks like the dead King Hamlet. After hearing from Horatio of the Ghost's appearance, Hamlet decides to see the Ghost himself. That night, the Ghost appears again: it is the spirit of his father and reveals that he, the elder Hamlet, was murdered by Claudius putting poison in his ear. The Ghost demands that Hamlet avenge him; Hamlet initially agrees but later he raises doubts about the ghost's nature and intent and claims these as reasons for his inaction.

Polonius is Claudius' trusted counsellor; his son, Laertes, is returning to France, and his daughter, Ophelia, is courted by Hamlet. Afterwards, Ophelia is alarmed by Hamlet's strange behaviour and reports to her father that Hamlet rushed into her room, stared at her and said nothing. Polonius assumes that the of love is responsible for Hamlet's madness, and he informs Claudius and Gertrude.

worried by Hamlet's continuing deep sorrow for his father, Claudius sends two of Hamlet's friends -Rosencrantz and Guildenstern- to discover the cause of Hamlet's changed behaviours, but Hamlet quickly understands that they have been sent to spy on him.

Hamlet remains uncertain if the Ghost has told him the truth, but the coming of a troupe of actors at Elsinore presents him with a solution. He will stage a play, re-enacting his father's murder, and find out Claudius's guilt or innocence by studying his reaction. When the murder scene is presented, Claudius quickly leaves the room, which Hamlet sees as evidence of his uncle's guilt.

although Hamlet passes Claudius in prayer hesitates to kill him, thinking that death in prayer would send him to heaven. Meanwhile Gertrude calls her son in her room in order to have an explanation and there an argument erupts between Hamlet and the

queen. Polonius, who is spying on the scene behind a curtain, understands that the prince's madness is certainly real and when it seems that Hamlet is about to murder the Queen cries out for help. Hamlet, believing it is Claudius hiding behind the curtain, stabs violently through the cloth, killing Polonius. The Ghost appears, telling Hamlet to treat Gertrude gently but reminding him to kill Claudius. Unable to



see or hear the Ghost herself, Gertrude takes Hamlet's conversation with it as further evidence of madness.

Claudius, fearing for his life, and finally holding a legitimate excuse to get free of the prince, makes plans to send Hamlet to England on a diplomatic pretext, closely watched by Rosencrantz and Guildenstern, and give him death. While he's leaving Elsinore, Hamlet decides that he will no longer plot and scheme, but finish his plan and kill Claudius.

At Elsinore, driven mad by Polonius's death, Ophelia wanders the castle. Her brother, Laertes, arrives back from France, enraged by his father's death and his sister's madness and Claudius convinces Laertes that Hamlet is the only responsible; then news arrives that Hamlet is still in Denmark: Claudius quickly concocts a plot: he proposes a match between Laertes and Hamlet, poisoning the tip of Laerte's sword. Claudius, unsure that skilled Hamlet could receive even a scratch, plans to offer Hamlet poisoned wine if that fails. Suddently Gertrude enters to report that Ophelia has committed suicide.

Later that day Hamlet is invited to fence with Laertes; Despite warnings from Horatio, Hamlet accepts and the match begins. After several rounds, Gertrude accidentally drinking the wine he poisoned. Laertes attacks and pierces Hamlet with his poisoned blade; in the following fight, Hamlet is able to use Laertes' own poisoned sword against him, wounding Laertes.

In his dying moments, Laertes is reconciled with Hamlet and reveals Claudius's murderous plot: Hamlet hurt Claudius with the doped sword, In his final moments, Hamlet, names Prince of Denmark Fortinbras of Norway.

Examination of Hamlet's Madness

Hamlet is the prince of Denmark and his father has been killed by king's brother: that's a family but also a political tragedy; his mother married Hamlet's uncle, and this marriage was celebrated very soon from his father's death: Hamlet is very sad and irate because when he returned to Denmark his uncle was already crowned.

We could say that there is an exterior tragedy, the death of Hamlet's father, and an interior tragedy: Hamlet's father appears to his son dressed with his armour and asks for an act of violence, he wants revenge;

Hamlet is a "doubt man" because he's consumed by doubts and doesn't know what to do in this situation.

Prince Hamlet believes in his father but later begins to think that the Devil comes to tempt him and to make him a murderer.

To everybody else seems that Hamlet is now mad for the shock of his father's murder, there's doubt everywhere since the beginning.

Hamlet's madness is one of the most debated aspects of William Shakespeare's Hamlet.

Was Hamlet really mad, or was he pretending madness the whole time as part of his plan to kill Claudius?

Through Hamlet's conversations with Horatio it is seen that he plans to pretend to be mad, but his actions later in the play call the reality of his madness into question.

The first explanation for Hamlet's strange behaviours is rejected love; Ophelia tells the story of how Hamlet came to her looking very untidy, and simply stared at her, and left:

*"Ophelia: My lord, as I was sewing in my closet,
Lord Hamlet, with his doublet all unbrac'd,
No hat upon his head, his stockings foul'd,
Ungart'ered, and down-gyved to his ankle;
Pale as his shirt, his knees knocking each other,
And with a look so piteous in purport*

*As if he had been loosed out of hell
To speak of horrors- he comes before me.*

Polonius: Mad for thy love?

Ophelia: My lord, I do not know, But truly I do fear it."

(W. Shakespeare, *Hamlet*, act II, scene I)

Polonius immediately understands that love for Ophelia has made Hamlet mad and tells the king of his discovery:

*"Polonius: Assure you, m y good liege,
I hold my duty as I hold my soul,
Both to my god as to my gracious king*

*King: Love? his affections do not that way tend;
Nor what he spake, though it lack'd form a little,
Was not like madness. There's something in his soul
O'er which his melancholy sits on brood;*

*Polonius: It shall do well. But yet do I believe
The origin and commencement of his grief
Sprung from neglected love."*

(W. Shakespeare, *Hamlet*, act III, scene II)

Then Polonius decides to test his theory and speak to Hamlet himself. When speaking to Polonius, Hamlet sounds mad but he uses this conversation to warn Polonius to keep his daughter away from the king as well as to insult him: these indirect warnings seem to suggest that his madness is a mask. As well Hamlet shows complete lucidity when speak to himself in his soliloquies, where he plots revenge and plans how to test the guilt of the king. He also invite the king and the queen to a play which mirrors the murder of his father, and uses his madness to make clever remarks in order to prick the conscience of the king. The remarks are seen by the spectators as no sense, but they have the sound of truth which, together with Hamlet's previous and following remarks to Horatio, show that the madness was completely artificial.

There is, however, reason to question whether his mind is completely stable: an example that could be interpreted to show that Hamlet's insanity is more than an act

is in his meet with Gertrude after the play. Again, he loses control of his anger and becomes furious with his mother. He is brought up short, however, by the appearance of the ghost of his father. The first time the ghost was seen by Hamlet, it was also seen by the night watchmen and Horatio, but this time, only Hamlet seems to see the ghost. Gertrude is completely confused as he stares into nothing and insists that she sees nothing. If the ghost could be seen by all present the first time, this suggests that the ghosts either did not wish to be seen by Gertrude, or that the ghost was a creation of Hamlet's imagination:

*"Hamlet: How is it with you, lady?
Queen: Alas, how is 't with you, that
you do bend your eye in vacancy and with
th' incorporeal air do hold discourse?
Forth at your eyes spirits wildly peep,
and, as the sleeping soldiers in th'
alarm, your bedded hair, like life in
excrements, start up and stand on end."*

(W. Shakespeare, *Hamlet*, act III, scene IV)

However, Hamlet then tells his mother not to dismiss his words as madness and clearly tells her that he is not mad and tells her what her actions should be from this day forward.

Near the end of the play, Hamlet's lucidity can truly be questioned, as he evinces fractures of complete madness, then complete sanity. He cold-bloodedly murders Polonius and, showing no remorse, drags the corpse away and hides it. This is contributed to madness, but when he is brought to the king to answer for his actions, his remarks, while apparently strange and incoherent, are actually logical, such as his speech that the king is his mother- "father and mother is man and wife; man and wife is one flesh; and so, my mother". Gertrude asserts he is mad "as the sea and the wind":

*"Gertrude: Mad as the sea and wind when both contend
Which is mightier. In his lawless fit,
Behind the arras hearing something stir,
Whips out his rapier, cries "A rat, a rat,"
And in this brainish apprehension kills
The unseen good old man."*

(W. Shakespeare, *Hamlet*, act IV, scene I)

However is uncertain whether these are her true feelings or her attempts to protect her son are unsure. Claudius sends Hamlet away to avoid repercussions over the murder of Polonius, but gives Rosencrantz and Guildenstern orders to have him killed. Hamlet seems to be aware of everything that is going on and anticipates this move, responding by replacing the orders for his death with orders for the death of those who carry the letters. This shows careful planning and sanity, which is continued when Hamlet returns to Denmark. He carries on a serious conversation with one of Fortinbras' captains and chats with the gravedigger but immediately after this, however, he again loses control of himself because of the discovering of Ophelia's death.

In the first half of the 20th century, when psychoanalysis was at the height of its influence, its concepts were applied to *Hamlet*, notably by Sigmund Freud, Ernest Jones, and Jacques Lacan, and these studies influenced theatrical productions.

In his *The Interpretation of Dreams*(1900), Freud's analysis starts from the premise that "the play is built up on Hamlet's hesitations over fulfilling the task of revenge that is assigned to him; but its text offers no reasons or motives for these hesitations". After reviewing various literary theories, Freud concludes that Hamlet has an "Oedipal desire for his mother and the subsequent guilt [is] preventing him from murdering the man [Claudius] who has done what he unconsciously wanted to do". Confronted with his repressed desires, Hamlet realises that "he himself is literally no better than the sinner whom he is to punish". Freud suggests that Hamlet's apparent "distaste for sexuality"—articulated in his "nunnery" conversation with Ophelia—accords with this interpretation.

It is impossible to categorically state that Hamlet was or was not mad. He says that he will pretend insanity, but at the end of the play blames his actions on madness. With some character Hamlet seems completely insane, yet with others he shows wit and intelligence. It is possible that his madness was entirely artificial, but it is also possible that the combination of his father's death, his mother's marriage, and the death of Ophelia caused him to actually go mad, as he at times claims.

It is up to the reader to interpret whether Hamlet was truly mad, or "mad in craft."

*"Ciascuno di noi si crede "uno" ma non è vero:
è "tanti", signore, "tanti", secondo tutte
le possibilità d'essere che sono in noi:
"uno" con questo, "uno" con quello diversissimi!
E con l'illusione, intanto, d'esser sempre "uno per tutti",
e sempre "quest'uno" che ci crediamo, in ogni nostro atto.
Non è vero!"*
(Luigi Pirandello)

La follia nella letteratura: Pirandello

Come nelle "Baccanti" di Euripide e nell'opera "Amleto" di Shakespeare anche in un autore moderno, Luigi Pirandello, il tema della follia diviene il perno delle sue opere, quasi una costante che attraverso i secoli continua a riproporsi, anche se con sfumature molto diverse.

La follia pirandelliana è fondamentalmente intesa come liberazione, come soluzione paradossale dell'esistenza umana che solo così viene sciolta dalla fitta rete di convenzioni e schematizzazioni della vita associata che impastoiano l'uomo fissandolo, "incrostandolo" in una classificazione, in una parte che vincola la sua libera e completa estrinsecazione della personalità.

La società è infatti concepita come una "pupazzata", termine dialettale, ovvero è composta da tanti burattini che indossano una maschera, che non a caso in latino si traduce con "persona".

L'uomo nella società è dunque una maschera, molteplici, innumerevoli maschere: una per ogni ruolo imposto dalla società, ed ognuno di noi ha una visione diversa del prossimo che come il soggetto stesso si frantuma in miriadi e miriadi di "io" differenti: l'intervento della riflessione che mette in luce la molteplicità del reale andando oltre l'apparenza fenomenica si risolve nella negazione del valore conoscitivo della ragione, introducendo una visione non più stabile del reale ma una realtà oppostamente interpretabile, priva di una sua oggettiva consistenza: si giunge così al relativismo gnoseologico, all'impossibilità di una conoscenza assoluta.

Le maschere che ci imponiamo di indossare in ogni istante della nostra esistenza, tanto da renderci inconoscibili a noi stessi, sono necessarie ed ineluttabiliper vivere all'interno della società, che ci intrappola, ci incatena attraverso gli obblighi, i divieti

e le convenzioni della famiglia, del matrimonio, del lavoro: persino il nome di ognuno è la prima trappola nella quale la società ci imprigiona.

Il tema della follia deriva proprio da questa claustrofobia soffocante: Pirandello propone per poter sopravvivere il sogno, l'irrazionale, la follia perché solo il pazzo è davvero libero, fortunatamente sottratto alle "regole del gioco" della società.

Proprio per questa ragione gli eroi tipici di Pirandello sono il "forestiere della vita" e "colui che ha capito il giuoco": entrambi sono eroi estraniati dalla vita che avendone



capito il terribile meccanismo trovano come unica soluzione quella di allontanarsi dalla vita senza lasciarsi coinvolgere: una caratteristica del personaggio pirandelliano è infatti quella di avvertire l'oppressione che i valori, le convenzioni, la comunità con i suoi giudizi e i suoi divieti esercitano sull'individuo, limitandone e coartandone i comportamenti, opprimendolo.

Ma il "forestiere della vita" non si limita ad allontanarsi dall'esistenza ma la osserva: ed è qui che Pirandello ci mostra il suo volto più positivo, in quanto propone una possibilità di indagine sul senso della vita.

Enrico IV

La malattia mentale che portò la moglie di Pirandello ad essere ricoverata in ospedale come si può immaginare segnò profondamente la vita dell'artista e questo si può notare in molti suoi testi: la follia, o alienazione mentale, è la condizione nella quale i fatti commessi sono caratterizzati dalla a-normalità, dall'uscire dalle norme che regolano i comportamenti della massa; solo la follia permette al personaggio il contatto vero con quel mondo esterno alle vicende umane nel quale si può trovare la pace dello spirito e la possibilità di scoprire che rifiutando il mondo si può scoprire se stessi, ma questi contatti sono solo momenti passeggeri, spesso irripetibili perché troppo forte il legame con le norme della società.

Così accade a Enrico IV nell'omonima opera: nella figura del personaggio principale è riscontrabile l'exasperazione del conflitto fra apparenza e realtà, fra normalità e anormalità, fra l'interiorità e l'esteriorità. Per superare questo conflitto il personaggio tende sempre più a chiudersi in se stesso, per cui la anormalità diventa sistema di vita.

Circa vent'anni addietro dallo svolgersi della vicenda, alcuni giovani signori e signore dell'aristocrazia pensarono di fare, in tempo di carnevale, una cavalcata in costume in una villa patrizia: ciascuno di quei signori s'era scelto un personaggio storico, re o principe, da figurare con la sua dama accanto, regina o principessa, sul cavallo bardato secondo i costumi dell'epoca. Uno di questi signori s'era scelto il personaggio di Enrico IV; e per rappresentarlo il meglio possibile, "s'era dato la pena e il tormento d'un studio intensissimo, minuzioso e preciso, che lo aveva per circa un mese ossessionato". Con queste parole Luigi Pirandello, in una lettera del 1921, presentava l'antefatto della nuova tragedia che stava scrivendo al grande Ruggero Ruggeri, l'interprete che desiderava, e che ottenne, nel ruolo principale.

Nel corso della cavalcata Enrico, che monta accanto alla bella ma frivola Matilde, di cui è innamorato, cade da cavallo, ferendosi alla testa e rimanendo intrappolato nel personaggio che sta impersonando.

Rinchiuso in un esilio dorato dalla sorella, insieme a quattro servitori che si prestano al gioco nel ruolo di consiglieri segreti, l'uomo porta avanti la bizzarra rappresentazione che, con il tempo, assume i tratti di una normale quotidianità.

Passano vent'anni e la sorella di Enrico, che non si è mai capacitata della pazzia del fratello, sul letto di morte richiede che gli amici rappresentino ancora una volta la scena, per mettere il malato, con uno stratagemma, di fronte al tempo trascorso e strapparli infine alla follia: questo è il piano che i cinque personaggi hanno in mente

quando si portano alla villa dove è rinchiuso Enrico: Matilde, ormai donna matura; sua figlia Frida, immagine vivente della Matilde di un tempo, Carlo Di Nolli, figlio della sorella di Enrico e fidanzato di Frida; Tito Belcredi, allora rivale di Enrico e oggi amante di Matilde e il medico "psicoanalista" che ha ordito il piano.

Nel primo atto, al cospetto di Enrico, Matilde, Belcredi e il medico, travestiti in abiti storici, subiscono la conversazione di Enrico che, pur discorrendo di vicende riguardanti un ambito di 850 anni addietro, li confonde con l'attualità ambigua delle sue affermazioni.

Nel secondo atto, congedati temporaneamente i suoi ospiti, il furore di Enrico esplode: "Buffoni! Buffoni! Buffoni!". Il principe svela ai servitori allibiti la verità: "Non capisci? non vedi come li paro, come li concio, come me li faccio comparire davanti? Buffoni spaventati" (Enrico IV, atto II): Enrico svela ai servitori che la sua follia era durata dodici anni ed ormai da molti anni era guarito, e con la verità, affiora la sua filosofia, ovvero il pensiero pirandelliano proiettato nella sua figura:

"Dovevate sapervelo fare da voi l'inganno; non per rappresentarlo davanti a me, davanti a chi viene qua in visita di tanto in tanto; ma così, per come siete naturalmente, tutti i giorni, davanti a nessuno, [...] Per quanto orrendi i miei casi, e orrendi i fatti; aspre le lotte, dolorose le vicende: già storia, non cangiano più, non possono più cangiare, capite? Fissati per sempre: [...] il piacere, il piacere della storia, insomma, che è così grande!"

(Pirandello, *Enrico IV*, atto II)

Nel terzo atto, la resa dei conti: Belcredi, Matilde, Frida, Di Nolli e il medico mettono in atto il loro piano, ovvero sottoporre Enrico allo choc della vista di Frida travestita da contessa Matilde di Canossa; Enrico, rivedendo in quel volto la bellezza che vent'anni prima aveva Matilde Spina, la donna amata, tenta di abbracciare Frida ma Belcredi si oppone violentemente ed Enrico lo trafigge con la spada.

Poi, raccolti a sé i suoi servitori, si richiude nella sua oasi di follia, dove nessuno potrà accusarlo, perché è "pazzo", mentre Belcredi, ferito a morte, urla disperatamente :

"No ! Non sei pazzo ! Non è pazzo ! Non è pazzo !"

(Pirandello, *Enrico IV*, atto III)

Sarà la sua condanna, ma nel contempo l'unico modo che gli permetterà di restare esiliato e libero dalla realtà.

L' Enrico IV è un testo veramente sorprendente, che rivela tutta la complessità del rapporto fra verità e finzione nell'universo pirandelliano . La vicenda narrata nell'opera, infatti, trova il suo centro strutturale proprio in quella pazzia che tante volte è stata protagonista dei capolavori del genio teatrale di Pirandello .

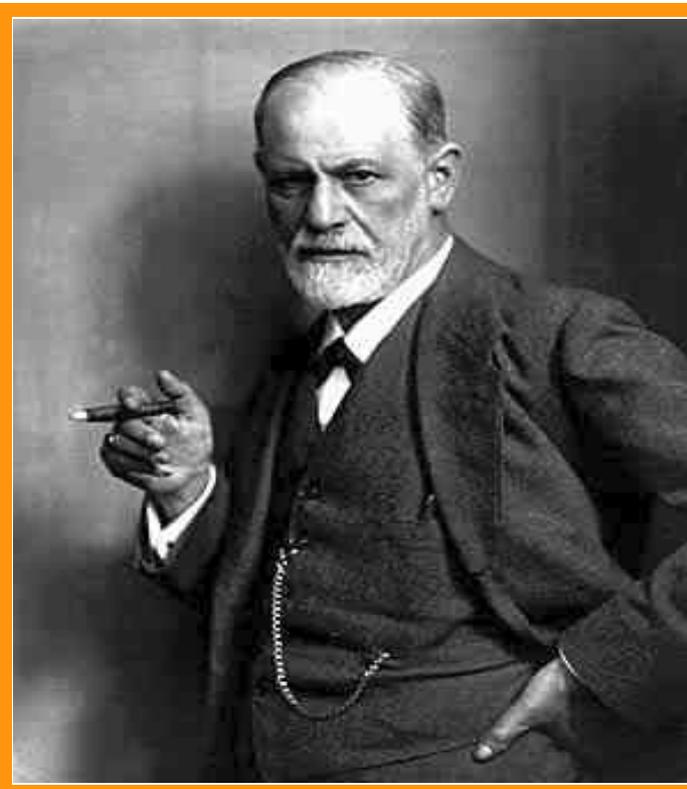
L' Enrico IV è un testo molto denso, che esprime la convinzione che tutti siano pazzi e che la pazzia sia una scelta quasi obbligata dalla necessità di avere un posto in un mondo che non è fatto per noi : non a caso Enrico IV affermerà, parlando con i suoi servitori, di aver finto di essere ancora pazzo perché, rinsavito, aveva scoperto amaramente di essere arrivato "con una fame da lupo ad un banchetto già bell'e sparecchiato", riferendosi a quei dodici anni mai esistiti per lui e goduti dagli altri . La decisione, dunque, di ritornare nel limbo - prigione della pazzia è dettata dalla constatazione che nel mondo non c'è più posto per lui . Enrico IV, così, si può leggere come la tragedia dell'emarginazione umana in un alternarsi conscio di finzioni che coinvolge lo spettatore come di fronte ad un gioco di specchi .

Il dramma della tragedia scoppia quando Enrico IV, dopo anni di follia, prende coscienza di sé stesso e si scorge dietro la maschera dell'imperatore : la rivelazione è sconvolgente, ma non ci sono possibilità di uscita o di riscatto .

In realtà la follia di Enrico IV è paradossalmente è ciò che fa ognuno di noi vestendo le nostre maschere, schiacciando l'animo dentro di noi: la grandezza di Pirandello è anche quella di aver messo in scena l'alienazione in un tempo in cui la psicanalisi è ancora scienza in fasce.

"Spesso mi stimate troppo, perché io non sono né uno scienziato, né un osservatore, né uno sperimentatore, né un pensatore. Non sono altro che un conquistador per temperamento – un avventuriero, se volete tradurre il termine-, con la curiosità, la baldanza e la tenacia proprie di quel genere di individui. Tutti li considerano preziosi se riescono, se hanno davvero scoperto qualcosa; altrimenti li gettano da parte, e ciò non è certo ingiusto."
(Freud, Lettera a Fliess, 1 febbraio 1900)

La follia nella psicologia: Sigmund Freud e la psicoanalisi



Sigmund Schlomo Freud nacque a Freiberg in Moravia, allora territorio dell'Impero austriaco, ora Přebor nella Repubblica Ceca.

Sigmund era figlio di Jacob Freud e Amalie Nathanson: Jacob, ebreo proveniente dalla Galizia e commerciante di lana, si trasferì a Vienna nel 1860, a causa di sconvolgimenti politico-economici.

Nella Vienna di quel periodo erano presenti forti componenti antisemitiche e ciò costituì per lui un ostacolo, che non riuscì però a limitare la sua libertà di pensiero. Dalla madre e quindi dal padre

ricevette i primi rudimenti. Poi fu iscritto ad una scuola privata, e dall'età di nove

anni frequentò con grande profitto per otto anni l'Istituto Superiore "Sperl Gymnasyum". Sino alla maturità, dimostrò grandi capacità intellettuali tanto da ricevere una menzione d'onore.

Durante il corso di laurea maturò una crescente avversione per gli insegnanti che considerava non all'altezza; l'insoddisfazione lo spinse a sviluppare un senso critico che, di fatto, ritardò l'ottenimento della sua laurea in medicina (marzo 1881).

Dopo la laurea si recò in Inghilterra e lì conobbe Ernst Wilhelm von Brücke, nell'Istituto di Fisiologia, dove condusse importanti ricerche nel campo della neuroistologia. Freud lasciò l'istituto dopo sei anni di permanenza, anche se le ricerche effettuate gli assicuravano una sicura carriera nel settore, perché era animato da grande ambizione e valutò troppo lenti i successi conseguibili in quel campo ristretto. Freud fu enormemente colpito dal Brücke, tanto che nella sua autobiografia lo cita come colui che maggiormente influì sulla sua personalità.

L'aspirazione all'indipendenza economica lo spinse a dedicarsi alla pratica clinica, lavorando per tre anni presso l'Ospedale Generale di Vienna con pazienti affetti da turbe neurologiche. Questa disciplina, essendo molto più remunerativa, gli avrebbe permesso di sposare la sua futura moglie, Martha Bernays.

Nel 1885 ottenne la libera docenza e ciò gli assicurò facilitazioni nell'esercizio della professione medica. La notorietà e la stima dei colleghi gli permise una facile carriera accademica, sino ad ottenere la cattedra di professore ordinario.

Isteria e ipnosi

Nel biennio 1885-1886 iniziò anche gli studi sull'isteria e con una borsa di studio si recò a Parigi, dove era attivo Jean-Martin Charcot: l'isteria era caratterizzata da sintomi di vario genere, talvolta molto gravi come paralisi motorie, cecità, incapacità di parlare o mangiare, il soggetto era preda di uno stato confusionale, restrizione della coscienza, assenza di orientamento spaziale e temporale di cui al risveglio non serbava alcun ricordo (amnesia); attribuita fin dall'antichità esclusivamente alle donne (il termine isteria deriva dal termine greco "utero") questa patologia era prevalentemente considerata una sorta di simulazione o una misteriosa manifestazione di uno sconosciuto aspetto della femminilità.

Alla fine dell'ottocento gli psichiatri erano convinti che la malattia mentale fosse causata da qualche tara o degenerazione ereditaria.

Con l'ipnosi era possibile provocare in soggetti sani uno stato simile a quello isterico nonché provocare sintomi isterici come paralisi, anestesi ecc. Viceversa, era possibile con l'ipnosi guarire un sintomo isterico ordinandone la cessazione al risveglio dall'ipnosi. Questi suscitò notevole impressione sull'ancora giovane Freud, sia per i suoi metodi sia per la sua forte personalità. Le modalità di cura dell'isteria attraverso l'ipnosi, insegnatagli da Charcot, furono applicate da Freud dopo il suo rientro a Vienna, ma i risultati furono deludenti, tanto da attirarsi addosso le critiche di numerosi colleghi.

Nel 1886 iniziò l'attività privata aprendo uno studio a Vienna; utilizzò le tecniche allora in uso, ma non rilevò risultati apprezzabili. Utilizzò allora la tecnica dell'ipnosi durante la quale induceva i pazienti a raccontare la storia della genesi dei sintomi.

Una chiave di volta nel processo evolutivo delle teorie di Freud fu l'incontro con Josef Breuer - importante fisiologo che poi, in diverse circostanze, sostenne Freud anche finanziariamente - intorno al caso di Anna O.

Breuer curava l'isteria della paziente attraverso l'ipnosi nel tentativo di guarirla da sintomi invalidanti tra i quali un'idrofobia psicogena. Sono di questo periodo le prime intuizioni sui ricordi traumatici. Il metodo, definito catartico venne poi utilizzato in modo sistematico da Freud. L'amicizia e la collaborazione con il medico

internista Breuer, portarono Freud ad ulteriori sviluppi teorici e metodologici che lo condussero ad elaborare i principi fondamentali della psicanalisi.

Gli scritti nati dalla collaborazione con Breuer sono "Comunicazione preliminare sul meccanismo psichico dei fenomeni isterici" del 1892 e "Studi sull'isteria" del 1895.

Le conclusioni più rilevanti che emergono da queste due opere sono che Charcot distingueva fra Isteria traumatica (infortunio, spavento, malattie) e Isteria idiopatica (degenerazione organica non ben definita). Freud e Breuer dimostrano l'infondatezza di questa distinzione e affermano che entrambe le forme traggono origine in un'esperienza traumatica.

Questo nuovo punto di vista porta a cercare nuovi collegamenti fra due concetti: **il SINTOMO e IL TRAUMA.**

Il sintomo

- E' la realizzazione del contrasto penoso presente nel subconscio nella sfera somatica. La rappresentazione di contrasto esiste inconsciamente, perciò il sintomo insorge al posto di un trauma non ricordato.

Il trauma

- Designa ogni esperienza connessa ad angoscia, sgomento o vergogna.
- Invece di un unico intenso trauma spesso vi sono vari traumi parziali che si sommano nella loro efficacia.

Freud si entusiasmò dei successi riportati dal suo amico Breuer con una sua paziente, la famosa Anna O. I sintomi isterici di Anna O. scomparivano quando la paziente riusciva, nello stato ipnotico, a ricordare l'evento traumatico che coincideva con la prima apparizione del sintomo.

Ciò portò ad una prima importante innovazione nella tecnica terapeutica:

- La tecnica ipnotica permette di far emergere il ricordo del trauma.
- Se si riesce a far emergere l'affetto relativo a quel ricordo ripristinando la connessione tra affetto e ricordo è possibile provocarne l'abreazione che si può definire come una scarica emozionale avente una funzione catartica, prodotta tramite alcune tecniche che consentono di rivivere e di riesaminare una situazione

patogena e che permettono al soggetto di incanalare e portare alla coscienza i desideri i pensieri, le esperienze inconsce che erano state rimosse in precedenza perché il loro contenuto non poteva essere accettato apertamente dal soggetto che le riteneva, in qualche modo, inopportune.

- L'abreazione può produrre un effetto catartico (scarica, purificazione), ovvero



portare alla scomparsa del sintomo.

- Il ricordo ha efficacia terapeutica solo se è messo in connessione con l'affetto.

La nuova tecnica terapeutica fu denominata metodo catartico.

Lavorando con i suoi pazienti Freud si accorse che non sempre il rapporto tra sintomo e ricordo è così immediato. Egli scoprì che il collegamento è spesso simbolico. La ricerca del significato dei traumi nell'isteria diventa quindi una delle pietre miliari della psicanalisi perché introduce l'importanza della elaborazione conscia dell'esperienza traumatica.

Quindi gli aspetti dell'esperienza traumatica che possono prevenire o guarire i sintomi isterici sono la reazione affettiva (abreazione) e l'elaborazione conscia (comprensione del significato).

Il caso più emblematico di isteria analizzato da Freud e trattato tramite metodo catartico è quello di Anna O. (nome fittizio).

Il caso di Anna O.

Anna O. è il nome letterario attribuito a Bertha Pappenheim, la celebre paziente di Josef Breuer trattata mediante ipnosi per diversi sintomi dell'isteria, finché del caso non si interessò Freud e da tale interesse derivò un importante stimolo per la nascente psicoanalisi. Il suo vero nome restò ignoto a lungo al pubblico e agli studiosi.

La giovane paziente - descritta molto bella, intelligente, di grandi doti poetiche e d'immaginazione, oltre che comprensione, intuizione e acuto senso critico - era ventunenne all'epoca del manifestarsi dei primi sintomi: stati emotivi soggetti a incomprensibili sbalzi, come momenti di forte allegria seguiti da profonda depressione. La sfera sessuale risultava del tutto negata, come assente da ogni trasporto erotico, in quanto mai era stata innamorata; in tale condizione aveva sviluppato una grande capacità di sognare ad occhi aperti le vicende di un suo "teatro privato" che le permetteva di dar libero sfogo all'immaginazione, creando storie fantastiche. A tali fantasie si dedicava anche mentre era in compagnia di persone con le quali riusciva ad apparire comunque attenta e partecipe.

Nel luglio del 1880, alcuni mesi dopo che il padre si era ammalato gravemente, iniziarono a manifestarsi diversi disturbi che nel complesso divennero rapidamente invalidanti:

- **strabismo convergente**
- **cefalea occipitale sinistra**
- **disturbi visivi associati e non**
- **paralisi dei muscoli della regione anteriore del collo**
- **contratture del braccio poi della gamba dal lato destro e in seguito anche della parte sinistra**
- **disfasia paradossale, incapacità di parlare altra lingua che l'inglese**

- sensazione riferita di vedersi cadere addosso le pareti, di avere vuoti di memoria e di avere "perduto parti del tempo"
- torpore pomeridiano al quale verso sera subentrava a volte un sonno profondo e altre volte una forte eccitazione motoria
- comportamento e umore discontinui: passava da depresso, ansioso e relativamente normale ad aggressivo e incontrollato nel quale, talvolta sotto l'effetto di allucinazioni, scagliava oggetti contro le persone che cercavano di rassicurarla
- sonnambulismo ricorrente.

Nei primi mesi della malattia del padre la giovane si dedicò con sacrificio al malato e, trascurando se stessa per il manifestarsi di una ripugnanza di ogni tipo di alimenti, andò incontro a un progressivo deperimento che sfociò in grave anemia; per l'aggravarsi di tali problemi fu costretta ad abbandonare le cure del padre. Per una tosse persistente venne chiamato un medico, e fu in questa circostanza che Anna incontrò per la prima volta Joseph Breuer che la ritenne un sintomo nervoso e considerati gli altri numerosi sintomi intervenuti iniziò a praticarle l'ipnosi.

Diversi fenomeni si presentarono nel corso della malattia; tra questi le "assenze diurne" nelle quali immaginava situazioni delle quali talvolta riferiva qualcosa e, se un presente ne ripeteva una parola, iniziava a descrivere scene o a narrare storie spesso affliggenti, solitamente con una ragazza seduta al capezzale di un malato. Si addormentava solo a notte fonda, di un sonno agitato, per ridestarsi al mattino con nuove storie. Durante il trattamento di Breuer, se durante l'ipnosi serale per qualche motivo non era riuscita a raccontare la sua storia, il giorno dopo per calmarsi doveva raccontarne due e, col passare del tempo si trattava di storie sempre più tragiche e spaventose.

All'inizio del dicembre 1882 comparve lo strabismo convergente e un'astenia che la tenne a letto fino all'inizio di aprile 1883. Durante questo periodo comparvero nuovi disturbi fra cui cefalea occipitale sinistra, lo strabismo convergente si aggravava durante gli stati di eccitazione, sensazione di vedersi cadere addosso le pareti della camera, diverse turbe visive, paresi dei muscoli della regione anteriore del collo, contratture che iniziarono dal braccio destro per propagarsi poi alla gamba e giunsero a interessare anche la parte sinistra. In ogni circostanza Anna provava sensazioni d'ansia incontenibile.

Per indicazione di Freud un importante esperimento fu condotto per la prima volta da Breuer nella cura della malata: l'applicazione del metodo catartico, che consisteva

nel visitare la paziente di sera ponendola sotto ipnosi e inducendola a raccontare tutti i pensieri che avevano occupato la sua mente dall'ultima visita del medico. In seguito a tale nuova modalità di relazione il rapporto fra Anna e il medico si fece più intenso, la ragazza non riusciva ad aprirsi con nessun altro, ogni volta che Breuer era costretto ad allontanarsi per qualche giorno tutti i progressi che aveva raggiunto con le sedute sembravano sparire ed ella diventava irrequieta, agitata, intrattabile. La conduzione del caso divenne impossibile per il manifestarsi del fenomeno che successivamente Freud avrebbe chiamato "passione di transfert", a causa del quale la paziente aveva iniziato a provare sentimenti d'amore per il medico.

Breuer scoprì che quando la paziente in ipnosi dava sfogo verbale ai pensieri che riguardavano il periodo d'incubazione della malattia, certi sintomi scomparivano. Ad esempio dal rifiuto di Anna nel bere un bicchiere d'acqua malgrado il caldo e il bisogno di bere, dedusse che per lei era impossibile: sollevava il bicchiere e lo avvicinava alle labbra ma subito lo respingeva. Durante l'ipnosi Anna riferì di avere visto una volta il cagnolino della sua dama di compagnia bere da un bicchiere ma non aveva parlato con nessuno dell'accaduto per evitare di essere scortese. Dopo che la causa del disturbo fu così espressa il fenomeno non ricomparve più. Si poté così dedurre per la prima volta che i disturbi isterici hanno causa nelle passate esperienze del paziente.

In ragione della "passione di transfert" si stava creando fra Anna e Breuer uno stretto legame che provocava problemi alla vita matrimoniale del medico; nell'impossibilità di tollerare la situazione e non essendo possibile a quel tempo una spiegazione scientifica egli decise di non occuparsi più del caso. Subito dopo tale decisione ella ebbe un episodio di "parto isterico", che doveva essere apparentemente il frutto di un rapporto immaginario con Breuer ma nel quale si metteva in scena il desiderio inconscio di avere un figlio da un rapporto incestuoso col padre. Breuer praticando l'ipnosi ottenne che tale manifestazione terminasse ma, spaventato dalla reazione emotiva della paziente, la abbandonò.

La nascita della psicoanalisi

Freud si chiese per quale ragione i pazienti da lui trattati avessero dimenticato tante esperienze della loro vita, riuscendo a ricordarle solo con difficoltà attraverso la terapia; grazie ad un'attenta osservazione clinica capì che queste esperienze, di contenuto penoso, vengono considerate dal soggetto come "terribili, dolorose, vergognose" e per questa ragione vengono rimosse.

La rimozione è dunque un meccanismo di difesa attraverso il quale viene rifuggito un impulso minaccioso: nel momento in cui nella normale vita psichica nasce un conflitto fra un impulso istintivo e resistenza determinata da impulsi più forti che contrastano il primo, ecco che l'istinto viene rimosso, negandogli l'accesso alla coscienza; esso rimane, però pericolosamente latente finché non trova strade dirette attraverso cui può scaricare la propria energia, dando luogo a sintomi somatici.

Grazie alla teoria della rimozione Freud poté comprendere i meccanismi della nevrosi e individuare anche una possibilità di cura: la terapia non doveva più, come fino a quel momento aveva fatto il trattamento catartico, determinare la scarica degli impulsi deviati, ma scoprire le emozioni ed eliminarle attraverso un lavoro di interpretazione e di valutazione di ciò che la rimozione aveva escluso dalla vita cosciente.

Il termine psicoanalisi indica dunque un metodo di ricerca, una tecnica esplorativa e psicoterapica la quale, nell'intreccio costante tra ipotesi teoriche e terapia, permette il delinearci di una nuova disciplina scientifica.

Dalla teoria della rimozione emerge il concetto di inconscio: la novità della teoria freudiana risiede nel fatto che egli ritiene che ogni atto della vita psichica sia, nella sua origine, inconscio e che solo in seguito è possibile che ne affiori alla coscienza dell'individuo una minima parte: la maggior parte dell'attività psichica rimane inconscia, in virtù della forza della rimozione.

La vita psichica inconscia ha caratteristiche diverse da quella cosciente, infatti Freud distingue i "processi psichici primari", ovvero quelli inconsci, dai "processi psichici secondari", del pensiero cosciente.

Secondo Freud l'Io, ovvero la parte conscia, costituisce il punto di equilibrio di due opposte forze psichiche: l'Es, che comprende tutte le tendenze istintive e preformate dell'uomo; il Super-Io, che rappresenta tutte le forze sociali che impediscono alle tendenze istintive di attuarsi completamente, ma le limitano e le disciplinano a seconda delle circostanze esterne, ovvero degli usi della "cultura" in cui ogni individuo vive.

L'Es è impersonale, amorale ed è inconscio, cioè sottratto alla nostra diretta conoscenza, così come il super-io.

Quando nel delicato periodo dell'infanzia non viene raggiunto un soddisfacente equilibrio fra tendenze istintive ed istanze sociali, ma le tendenze istintive vengono troppo bruscamente compresse si ha un conflitto psichico che dà origine ai disturbi della personalità detti nevrosi, come ossessioni, fobie, angosce e sintomi isterici.

Per convenzione si usa datare la nascita della psicoanalisi con la prima interpretazione esaustiva di un sogno scritta da Freud: si trattò di un suo sogno personale della notte tra il 23 e il 24 luglio 1895, e riportato anche nell'*interpretazione dei sogni* come "*il sogno dell'iniezione di Irma*". La sua interpretazione rappresentò l'inizio dello sviluppo della *teoria freudiana sul sogno*. L'analisi dei sogni infatti segna l'abbandono del *metodo ipnotico* utilizzato in quella fase del suo sviluppo che a ragione si può definire la preistoria della psicoanalisi. Altri legano la nascita della psicoanalisi alla prima volta in cui Freud usò il termine "*psicoanalitico*" e cioè nel 1896 dopo aver già svolto un'esperienza di 10 anni nel settore della *psicopatologia*, quando scrisse due articoli nei quali per la prima volta parla esplicitamente di "*psicoanalisi*" per descrivere il suo metodo di ricerca e trattamento terapeutico.

Lungo la via dello svilupparsi della disciplina psicoanalitica in Freud si faceva sempre più chiaro che questa sua "*figlia*" era qualcosa che andava ben oltre una semplice psicoterapia come era invece negli intenti iniziali che nella sua qualifica di medico si era prefissato. Così scrive infatti nel 1925: "*Probabilmente il futuro stabilirà che l'importanza della psicoanalisi come scienza dell'inconscio oltrepassa di gran lunga la sua importanza terapeutica*".

Partendo dal confronto con i problemi psicoterapeutici la psicoanalisi si era mossa lentamente verso il superamento della semplice psicoterapia stessa.

A due anni dalla sua morte in "*Analisi terminabile e interminabile*" Freud pose il problema del "*fondo roccioso della psicoanalisi*" ovvero l'impossibilità o per lo meno la difficoltà a proseguire il lavoro psicoanalitico oltre un certo limite. Detto in altri termini, qui Freud si riferì al fatto che la psicoanalisi è impotente di fronte alla realtà biologica. Quando cioè il paziente poneva domande che affrontano l'aspetto biologico della divisione sessuale l'analisi diventava interminabile.

"La sola differenza tra me e un uomo pazzo
È che io non sono pazzo."
(**Salvador Dalì**)

La follia nell'arte: Salvador Dalì e il surrealismo

"Caro signore, bisogna realmente che io vi ringrazi della parola di introduzione che mi ha condotto il visitatore di ieri. Poiché fino a quel momento ero tentato di considerare i surrealisti, che apparentemente mi hanno scelto come santo patrono, come dei pazzi integrali (diciamo al 95%, come per l'alcool puro). Il giovane Spagnolo, con i suoi candidi occhi di fanatico e la sua indubbia padronanza tecnica, mi ha incitato a riconsiderare la mia opinione. In realtà, sarebbe molto interessante studiare analiticamente la genesi d'un quadro di tal genere. Dal punto di vista critico si potrebbe tuttavia dire che la nozione d'arte si rifiuta ad ogni estensione quando il rapporto quantitativo tra il materiale inconscio e l'elaborazione precosciente non si mantiene entro limiti determinati. Si tratta qui, in ogni caso, d'un serio problema psicologico."

Con queste parole Freud descriveva le sue impressioni di fronte alle tele del giovane Dalì. Freud era stato per il surrealismo quello che Winckelmann era stato per i neoclassici: l'ispiratore o, come egli stesso si definisce, "il santo patrono". Già nel Manifesto del Surrealismo (1924) di André Breton, era lo stesso Breton a riconoscere apertamente l'apporto fondamentale degli studi di psicanalisi, anzi dichiarava apertamente che il metodo della psicanalisi era proprio la strada da seguire per raggiungere la libertà dell'immaginazione: lasciarsi guidare dall'inconscio, come accade nel sogno, lasciare che le immagini scorrano nella propria mente liberamente, per rivelare la nostra interiorità che altrimenti resterebbe ignota anche a noi stessi.

Freud d'altra parte si era subito stancato di questa scomoda "paternità", accusando i surrealisti di essere dei "pazzi integrali". La sua opinione cambia però di fronte alle opere di Dalì, di cui ammira la notevole padronanza tecnica; Freud si dichiara profondamente interessato nello scoprire la genesi delle opera di Dalì, ma quello che

più lo affascina è la complessa personalità del pittore, che, come scrive egli stesso, dimostra un "serio problema psicologico".

Freud, pur non conoscendo la vicenda interiore di Dalì, deduce che qualcosa nel corso della vita lo ha intaccato dal punto di vista psicologico. E, come sempre accade in tutti i casi più gravi di psicopatologia, Dalì, bambino, visse delle vicende talmente "anormali" da alterare la normale evoluzione della sua personalità. Tre anni prima della sua nascita i suoi genitori avevano subito la perdita di suo fratello maggiore, un altro piccolo Dalì di sette anni. E quando nacque Dalì, egli, sin dall'inizio somigliava all'altro fratello "come un'immagine riflessa nello specchio". E i suoi genitori, "fissati" ancora con l'altro Dalì, gli diedero il nome del fratello morto: Salvador. La sua infanzia trascorse quindi fra foto del fratello morto sparse per la casa e rimproveri dei suoi genitori: "Non uscire senza sciarpa, altrimenti morirai come tuo fratello". Quel periodo critico che porta i bambini alla scoperta della propria immagine del corpo (o schema corporale), essenziale ad un corretto sviluppo psicologico, in quanto influenza poi tutti i comportamenti futuri della persona, si rivelò drammatico per Dalì. Egli, col passare del tempo, si identificò sempre di più nel fratello morto. Dalì si sentiva "l'ombra in decomposizione" dell'altro Salvador, non dotato di essenza reale, ma un guscio vuoto in continua decomposizione e scioglimento.

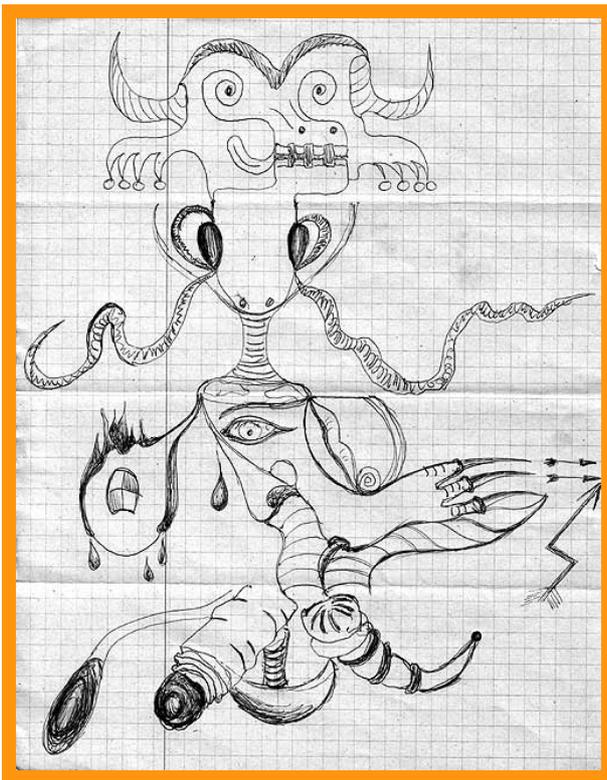
La sua vita è segnata da altre vicende emblematiche, ma è stata proprio la sua infanzia a segnare definitivamente la sua personalità e, quindi, la sua pittura. La mollezza delle sue figure, il loro stato di decomposizione, sono tutti elementi che discendono direttamente dalla sua identificazione con il fratello morto. La sua pittura è quindi interessante non soltanto perché ha lo scopo di portare alla luce le immagini e le pulsioni dell'inconscio, ma anche perché è quasi una autobiografia ermetica dell'artista.

l surrealismo

Il Surrealismo è un movimento artistico, nato ufficialmente in Francia nel 1924, ad opera di André Breton con la pubblicazione del "manifeste surréaliste". Questo movimento nasce dalle ceneri del dadaismo, da cui eredita gli obiettivi polemici, ma non il nichilismo.

Utilizzando gli stessi procedimenti della psicoanalisi, l'arte surrealista si propone di fare emergere in superficie i contenuti dell'inconscio e liberare l'immaginazione dal controllo logico.

Nel sonno infatti, viene meno il controllo della coscienza sui pensieri dell'uomo e può quindi liberamente emergere l'inconscio, travestendosi in immagini di tipo simbolico. Il sogno propone soprattutto immagini: si svolge, quindi, secondo un linguaggio analogico: di qui, spesso, la sua difficoltà ad essere tradotto in parole, ossia in un linguaggio logico. La produzione figurativa può, dunque, risultare più immediata attraverso una visione onirica. E da qui, nasce la teoria del Surrealismo.



L'immagine non mira dunque a una mimesi della realtà: i surrealisti vogliono violare le leggi dell'ordine naturale e sociale e, per fare questo, accostano nelle loro raffigurazioni figure e forme che appaiono inconciliabili, provocando nell'osservatore uno choc che mette in moto la sua immaginazione per gli insoliti sentieri dell'allucinazione e del sogno.

Significa quindi liberare la mente dai freni inibitori, razionali e morali, così che il pensiero sia libero di vagare secondo libere associazioni di immagini e di idee. In tal modo si riesce a portare in superficie quell'inconscio che altrimenti apparirebbe solo nel sogno.

Il "cadavre exquis", è una tecnica di composizione basata sul principio delle libere associazioni; prevede la presenza di

più persone disposte intorno ad un tavolo. Uno del gruppo inizia l'operazione disegnando su un foglio una figura a piacere, ignorata dagli altri.

Il foglio viene poi passato alla persona vicina che dovrà ripetere il medesimo lavoro. Completato il "giro" del tavolo, il foglio viene aperto rivelando composizioni surreali e grottesche.

Allo stesso modo si realizzano poesie dagli esiti stupefacenti ed imprevedibili; la stessa definizione deriva da «il cadavere/squisito/berrà/il vino/nuovo».

La nascita della psicologia moderna, grazie a Freud, ha fornito molte suggestioni alla produzione artistica della prima metà del Novecento. Soprattutto nei paesi dell'Europa centro settentrionale, le correnti pre-espressionistiche e espressionistiche hanno ampiamente utilizzato il concetto di inconscio per far emergere alcune delle caratteristiche più profonde dell'animo umano, di solito mascherate dall'ipocrisia della società borghese del tempo.

Sempre da Freud, i pittori, che dettero vita al Surrealismo, presero un altro elemento che diede loro la possibilità di scandagliare e far emergere l'inconscio: il sogno.

Il sogno è quella produzione psichica che ha luogo durante il sonno ed è caratterizzata da immagini, percezioni, emozioni che si svolgono in maniera irreali o illogica. O, per meglio dire, possono essere svincolate dalla normale catena logica degli eventi reali, mostrando situazioni che, in genere, nella realtà sono impossibili a verificarsi. Il primo studio sistematico sull'argomento risale al 1900, quando Freud pubblicò "L'interpretazione dei sogni". Secondo lo studioso il sogno è la «via regia verso la scoperta dell'inconscio»: nel sonno, infatti, viene meno il controllo della coscienza sui pensieri dell'uomo e può quindi liberamente emergere il suo inconscio, travestendosi in immagini di tipo simbolico. La funzione interpretativa è necessaria per capire il messaggio che proviene dall'inconscio, in termini di desideri, pulsioni o malesseri e disagi.

Il surrealismo è un movimento che pratica un'arte figurativa e non astratta. La sua figurazione non è ovviamente naturalistica, anche se ha con il naturalismo un dialogo serrato. E ciò per l'ovvio motivo che vuol trasfigurare la realtà, ma non negarla.

L'approccio al surrealismo è stato diverso da artista ad artista, per le ovvie ragioni delle diversità personali di chi lo ha interpretato. Ma, in sostanza, possiamo suddividere la tecnica surrealista in due grosse categorie: quella degli accostamenti inconsueti e quella delle deformazioni irreali.

Gli accostamenti inconsueti sono stati spiegati da Max Ernst, pittore e scultore surrealista. Egli, partendo da una frase del poeta Comte de Lautréamont: «bello come l'incontro casuale di una macchina da cucire e di un ombrello su un tavolo operatorio», spiegava che tale bellezza proveniva dall'«accoppiamento di due realtà in apparenza inconciliabili su un piano che in apparenza non è conveniente per esse».

In sostanza, procedendo per libera associazione di idee, si uniscono cose e spazi tra loro apparentemente estranei per ricavarne una sensazione inedita. La bellezza surrealista nasce, allora, dal trovare due oggetti reali, veri, esistenti (l'ombrello e la

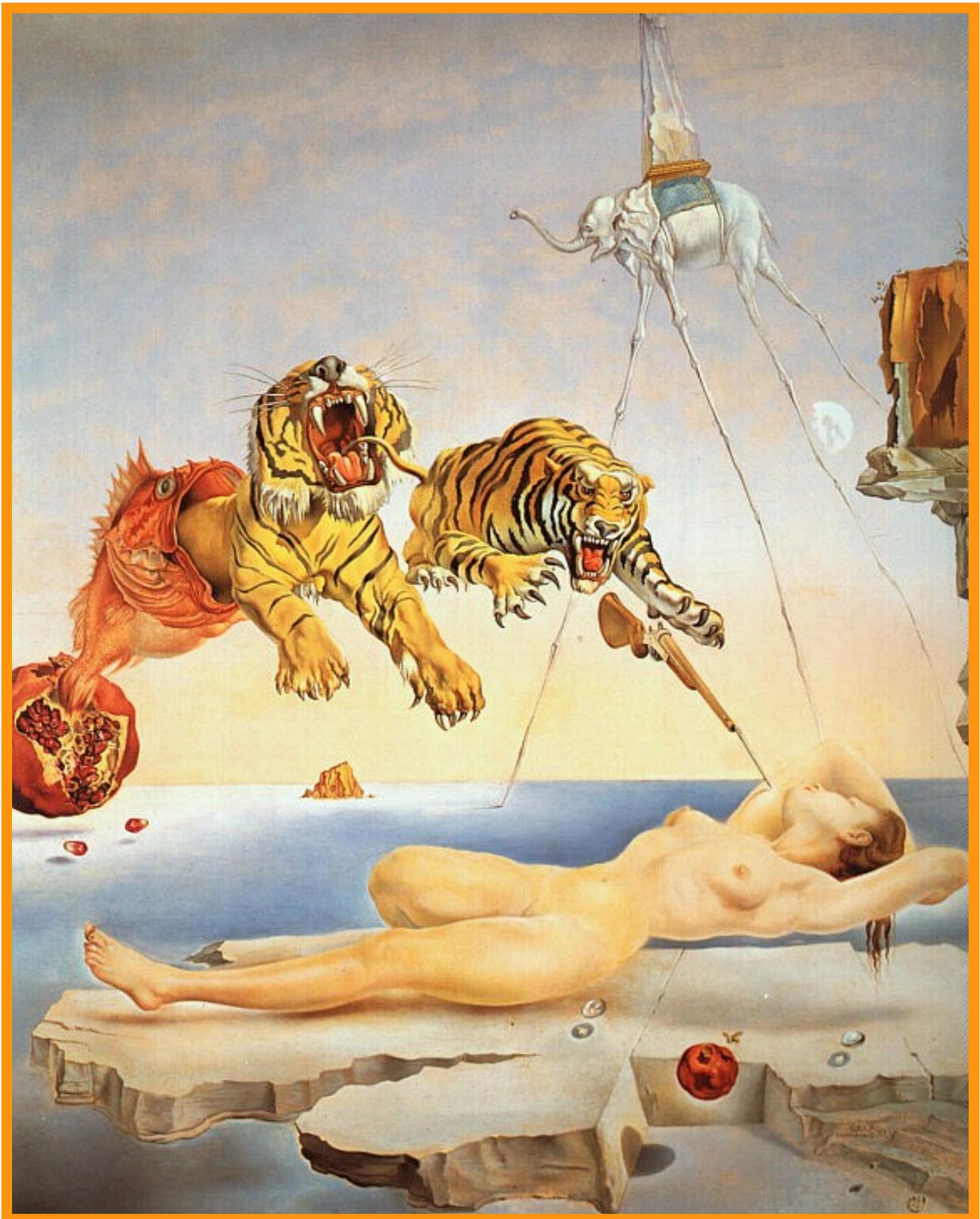
macchina da cucire), che non hanno nulla in comune, assieme in un luogo ugualmente estraneo ad entrambi. Tale situazione genera una inattesa visione che sorprende per la sua assurdità e perché contraddice le nostre certezze.

Le deformazioni irreali riguardano invece la categoria della metamorfosi.

Le deformazioni espressionistiche nascevano dal procedimento della caricatura, ed erano tese alla accentuazione dei caratteri e delle sensazioni psicologiche.

La metamorfosi è invece la trasformazione di un oggetto in un altro, come, ad esempio, delle donne che si trasformano in alberi (Delvaux) o delle foglie che hanno forma di uccelli (Magritte).

Entrambi questi procedimenti hanno un unico fine: lo spostamento del senso, ossia la trasformazione delle immagini, che solitamente siamo abituati a vedere in base al senso comune, in immagini che ci trasmettono l'idea di un diverso ordine della realtà.



"Sogno causato dal volo di un'ape attorno a una melagrana, un attimo prima del risveglio"

Salvador Dalí

Sogno causato dal volo di un'ape attorno a una melagrana, un attimo prima del risveglio", è questo il titolo completo di una delle più affascinanti ed enigmatiche opere di Dalì.

L'artista stava dormendo, quando un'ape lo punse improvvisamente provocando in lui, un istante prima del risveglio, una folla di immagini curiose, se non addirittura bislacche, che Dalì, con l'automatismo tipico dei Surrealisti, cerca poi di fissare sulla tela. Egli utilizza, per meglio dire, una sua personale tecnica di automatismo, che definisce "*Metodo paranoico-critico*": le immagini che ritrae sono quelle nate dal confuso agitarsi del suo inconscio (paranoia) che gli comunica, in una frazione di secondo, l'avvenuta puntura; le mirabolanti visioni prendono quindi forma pittorica attraverso l'interpretazione razionale più immediata del delirio (momento critico). Attraverso tale processo gli elementi onirici, simbolo dei più reconditi desideri, traumi e fobie riescono ad affluire dagli abissi dell'inconscio e a "materializzarsi" sulla tela.

La protagonista è Gala, amante e compagna, musa e soggetto erotico più importante e ricorrente nei sogni di Dalì, che dorme magicamente sospesa a mezz'aria su un piatto e frastagliato scoglio di pietra bianca, con le braccia rovesciate dietro la testa, mentre la baionetta appuntita di un fucile sta per pungerle il braccio destro. Accanto a lei, sempre sollevata, la melagrana sta per essere punta da un'ape: siamo nell'istante che precede il dolore e la puntura dell'ape viene associata alla ferita della baionetta, ma l'arma è al contempo un evidente simbolo fallico.

La puntura, ad ogni modo, è già avvenuta e la sua percezione, ingigantita dal sogno, assume le sembianze di due tigri feroci e dalle forme flessuose che balzano fuori una dalle fauci dell'altra, che a sua volta salta fuori dalla bocca di un enorme pesce rosso, e che si lanciano verso il morbido e sinuoso corpo della fanciulla. Il pesce sta uscendo da una gigantesca melagrana, di cui due chicchi stanno per toccare la superficie immobile, quasi rigida, del mare.

In alto, a destra, sporge una rupe accanto a tre quarti di Luna opalescente.

Sullo sfondo si staglia la figura di un bizzarro, assurdo elefante dalle lunghissime e scheletriche zampe da insetto, che entra da destra barrendo, passeggiando con la leggerezza di una libellula pur reggendo sulla groppa un obelisco grezzo, di pietra chiara, la cui punta si perde oltre il limite superiore del quadro.

Il suo grigio sfumato, la gualdrappa azzurra, si intonano alle nuvole celestine, mentre all'orizzonte i colori sono rosati e caldi, di aurora.

Una caratteristica importante di questa come di quasi tutte le opere di Dalì è l'assenza di unitarietà e di totalità. Ciò dipende strettamente dalla natura stessa delle rappresentazioni che, attingendo dalla dimensione onirica, inconscia o paranoica, risulta necessariamente incoerente, visionaria e frammentata, matrice di un'arte illogica e stravagante.

La composizione si sviluppa attraverso la frantumazione delle figure, che genera un'immagine disgregata, pullulante di creature eteree, fragili e imprevedibili che si

muovono in uno spazio echeggiante, cristallino, sterminato, di cieli azzurri e paesaggi antropomorfi.

Le immagini del sogno, infatti, non sono definite da dimensioni spazio-temporali stabili: si trasformano, si evolvono, appaiono e spariscono come lampi o sbiadiscono dolcemente, muoiono e risorgono, percorrono distanze incommensurabili in tempi fulminei o agiscono, attendono, indugiano in un periodo che appare interminabile...

Tutto è un richiamo al regno delle fiabe, i cui personaggi e luoghi infrangono le leggi di identità, di permanenza delle forme, di non contraddizione, di causalità, di irreversibilità temporale, che conferiscono equilibrio e continuità alla realtà quotidiana.

Le trasmutazioni e i fenomeni irrazionali nelle fiabe rispondono ad un unico assioma : la magia.

Dare logicità e ordine al caos apparente delle fiabe o dei sogni, descrivere la «sintassi della magia », è possibile nella prospettiva psicoanalitica: la simbologia fiabesca e onirica è stata studiata sia in campo freudiano che junghiano. Ciò ha reso possibile l'acquisizione di diverse chiavi interpretative che hanno consentito l'esplorazione e la comprensione di una dimensione, quella psichica, altrimenti poco accessibile.



Bibliografia:

- **Platone, *Fedro***
- **Platone, *Ione***
- **Platone, *Simposio***
- **Euripide, *Baccanti***
- **R. Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia***
- **E. R. Dodds, *I greci e l'irrazionale***
- **Daniela Bisagno, *Il tempo meraviglioso***
- **Casertano- Nuzzo, *Storia e testi della letteratura greca***
- **Giulio Guidorizzi, *Ai confini dell'anima***
- **Ernesto De Martino, *La terra del rimorso***
- **Shakespeare, *Hamlet***
- **Spiazzi- Tavella, *Lit&Lab***
- **Luigi Pirandello, *Enrico IV***
- **Guglielmino- Grosser, *Il sistema letterario***
- **Freud- Breuer, *Studi sull'isteria***
- **Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni***
- **Pancaldi- Trombino- Villani, *Philosophica***
- **Alboscuole- Associazione nazionale giornalismo scolastico, *Il sogno e Dalì- una ipotesi nell'analisi del quadro "sogno causato dal volo di un'ape"***
- **Enciclopedia tematica**
- **Appunti personali**