

La scienza moderna riconosce alla follia un valore duplice: da una parte essa è un mondo profondamente diverso da quello dei 'sani'; dall'altra rivela qualcosa che è in tutti gli uomini. Riconoscere questa realtà significa educarsi al rispetto dell'altro e a una maggiore consapevolezza di sé. A questa coscienza la cultura europea arriva dopo un lungo percorso. La storia della follia inizia tra il XV e il XVI secolo: l'ha ricostruita Michel Foucault in un saggio celebre del 1963 (*La storia della follia in epoca classica*).

Nell'antichità e nel Medioevo la follia non ha un'esistenza autonoma e si confonde con le manifestazioni del sacro. La convivenza quotidiana con la dimensione magico-religiosa della realtà instaura un profondo legame tra follia e forze divine o demoniache. Nella mitologia greca la 'furia' delle baccanti scatenate in sfrenate danze orgiastiche è un effetto dell'invasamento di Dioniso. Sempre Dioniso, nel dramma di Euripide intitolato *Le Baccanti* (406 a. C. circa), fa impazzire chi non riconosce la sua divinità: prima le donne di Tebe, poi Penteo, che verrà squartato dalle baccanti. Nell'*Aiace* di Sofocle (445 a. C.) l'eroe è fatto impazzire da Atena, si scaglia così contro il suo esercito e infine, rinsavito, non potendo sopportare questa vergogna si uccide. La follia è dunque punizione divina che si manifesta nella forma dell'inganno (Aiace crede che l'esercito sia un gregge, le baccanti scambia-

no Penteo per un leone) e dell'invasamento. Ma la vera pazzia nell'antichità è rifiutare la legge degli dei, infrangendo i limiti posti all'uomo o facendosi beffe del mistero religioso.

Nel Medioevo il folle è ancora tollerato ai margini della società poiché in lui si riconosce un 'segnato da Dio'. Un esempio emblematico è costituito dalla figura eccentrica di san Francesco. Oppure il folle è un indemoniato, da esorcizzare. La pazzia è dunque sintomo di santità o di possessione diabolica. La strega stessa è una pazza, ma solo nel Cinquecento incuterà un tragico terrore (cfr. **S1**, p. 4, fig. 3). L'età umanistica e rinascimentale legge in genere la pazzia come l'altra faccia della ragione, quasi una sua possibilità costante.

Solo all'inizio del Seicento, quando vengono istituiti i primi ospedali generali (quello di Parigi è aperto nel 1657), i pazzi iniziano ad essere rinchiusi. Eppure significativamente essi non stanno da soli: li si interna insieme a mendicanti, poveri, sodomiti libertini, individui che danno pubblico scandalo per il loro comportamento e il loro pensiero. La follia è una delle tante forme della "sragione"; e il folle fa parte di un'umanità colpevole e socialmente dannosa. Perciò deve essere internato, punito e corretto: nel Sei-Settecento non si è folli perché si è malati, ma perché si è immorali, perché non si rispettano le norme della comunità. Il folle diventa e resterà a lungo, fino al XX secolo, l'emblema di un'oppressione sociale.



Morte di Penteo. Cratere a calice degli inizi del IV secolo a.C. Catania, Istituto di Archeologia dell'Università.

1 La scoperta rinascimentale della follia

Nel suo bisogno di ordine e di razionalità la cultura umanistica è costretta a confrontarsi con le forze oscure che sfuggono al controllo dell'uomo e lo fa in due modi: o condannando la pazzia, che viene percepita come una colpa, addirittura la madre di tutti i vizi, o razionalizzandola, riconoscendovi cioè una forma paradossale di saggezza, che svela cecità e ipocrisie occulte del mondo dei sani.

La nave dei folli

In nuovo oggetto, tra Quattro e Cinquecento, fa la sua comparsa nella realtà e nell'immaginario europeo: è la "nave dei folli", una nave carica di pazzi spinta alla deriva lungo i fiumi dell'Europa del Nord. Il tema esplose contemporaneamente in letteratura e nell'arte figurativa. È coniato dal tedesco Sebastian Brant con il suo *Vascello dei matti* (*Das Narrenschiff*, 1494), un poemetto che mette alla berlina tutte le condizioni sociali. Ogni vizio è impersonato da un pazzo incurabile: sfilano così i rappresentanti della cultura e del potere, della vita civile, politica e religiosa, tutti rapiti dalla cecità degli istinti in una vorticoso navigazione verso l'inferno. Negli stessi anni il motivo è ripreso dal pittore olandese Hieronymus Bosch. La sua nave dei folli imbarca gli stessi stolti di quella di Brant, ma la satira morale si esprime in un linguaggio visionario e allucinato che ha interessato nel Novecento surrealisti e psicoanalisti. Poco dopo Erasmo scriverà il suo *Elogio della follia* (1509). Pieter Bruegel il Vecchio in pieno Cinquecento ne continua temi e forme con la sua folla di mentecatti, contadini, storpi, ciechi, che si aggirano senza meta nel caos dell'esistenza in preda alla bestialità deformante delle passioni.

Il folle, posseduto da un maleficio misterioso, incarnava nel Medioevo il senso della vita che confina con l'aldilà, con il regno del sovrannaturale. Con l'allentarsi, in età umanistica, della visione religiosa del mondo, il folle si affaccia sul-



Illustrazione da un'edizione del *Vascello dei matti*, di Sebastian Brant. Norimberga 1494.

l'abisso inquietante dell'inconoscibile. Gli stessi mostri gotici, svuotati della loro carica religiosa, si trasformano nel Rinascimento in immaginazione grottesca, visionaria e macabra che non parla altro linguaggio se non quello ambiguo e oscuro dell'insensatezza. Non è difficile intravedere nel segno oscuro della follia una conoscenza occulta, temibile e inaccessibile ai sani, come sembrano suggerire le opere di Bosch e dello stesso Bruegel (cfr. **S1**, p. 4).

C'è follia e follia

Per sentieri diversi da quelli esoterici, la follia s'incontra con il sapere anche presso gli umanisti. Il primo libro del *Vascello dei matti* di Brant è dedicato ai sapienti e fa la satira dell'intellettuale da strapazzo che si circonda di libri, ma porta in testa il berretto a sonagli del matto per celare le orecchie d'asino. I pazzi di Erasmo sono ancora quelli messi alla berlina da Brant. Gli intellettuali si trovano al primo posto nella sua ronda dei folli. Dopo gli uomini di scienza, i grammatici, i poeti, i retori, gli scrittori, i giuristi viene anche la turba dei teologi che interpretano in modo dogmatico e distorto la Scrittura e la usano per giustificare le guerre dei cristiani.

Per Erasmo tuttavia c'è follia e follia. La pazzia di cui tesse l'elogio non è la furia scatenata dalle dee infernali, ma una dolce illusione, «una specie di alienazione mentale» che libera l'animo dai suoi dolorosi tormenti, inondandolo di «inesauribile voluttà». La follia erasmiana è una dama sorprendente e ambigua, cambia continuamente maschera e ruoli: ora è la leggerezza stolta, ora diventa saggia, ora ubriacona, ora scavalca la prudenza stessa poiché, liberando gli uomini dalla timidezza e dalla vergogna, li spinge a cimentarsi in grandi imprese (cfr. **T1**, p. 7). Si trasforma alla fine nella follia della Croce: «perché Dio ha scelto la follia del mondo a confondere la saggezza». La follia di Erasmo non si esaurisce perciò in una satira moralistica, ma diventa un rapporto complesso che l'uomo intrattiene con se stesso, con le sue molteplici verità.

Se per gli antichi il primo passo verso la padronanza di sé era l'autocoscienza (conosci te stesso), si capisce come nel periodo rinascimentale – osserva lo storico Ronald Bainton – il folle fosse spesso rappresentato nell'atto di guardarsi in uno specchio con aria problematica. Giunge così a intravedere che qualunque uomo è folle, incluso se stesso. La sua esistenza profonda dipende da uno slancio vitale che non è interamente riconducibile alla ragione. Questa intuizione lo porta a sorridere di se stesso come fa Erasmo e come in Italia fa Ariosto. Erasmo infatti scorge la follia da lontano e può tenerla facilmente a bada: «Se

1 La scoperta rinascimentale della follia

S1

Dalla Nave dei folli a Margherita la pazza

ARTE

La follia, tema di punta dell'umanesimo nordico, domina la pittura dell'olandese Hieronymus Bosch (1450-1516). Poco o niente sappiamo della sua vita e del suo pensiero. L'audacia delle rappresentazioni ha fatto immaginare un'appartenenza a sette ereticali ed esoteriche. Ma i pochi documenti che abbiamo parlano di una vita tranquilla di benestante facoltoso e devoto. La giovanile *Cura della follia* ha ancora un'impostazione didattica: iscrizioni

e dettagli allegorici ne chiariscono il senso. *La nave dei folli* segna invece un salto di qualità. Uomini e donne, inebetiti, con gli occhi vuoti e la bocca spalancata, remano con un cucchiaio verso il paese di Cuccagna. La follia qui si identifica direttamente nei volti deformati dei personaggi. A queste figure si ispirerà Bruegel nella sua allucinata *Parabola dei ciechi*, mentre in *Margherita la pazza* si scatena, come Bosch, in invenzioni oniriche e surreali.

1



2



1 Hieronymus Bosch, *La cura della follia* (1475-1480). Madrid, Museo del Prado.

2 Hieronymus Bosch, *La nave dei folli* (1490-1500). Parigi, Museo del Louvre.

Un sempliciotto ricorre alle cure di un medico ciarlatano che gli estrae la pietra filosofale. Questa operazione, che era effettivamente praticata nel Medioevo dalla medicina di piazza, dimostra che il paziente è uno stolto, afflitto irrimediabilmente dalla malattia da cui vuol guarire. La follia è incurabile dice Bosch. Anche il medico quindi, non meno del malato, dà prova di stoltezza. La satira si appunta proprio contro il medico che ha sulla testa un imbuto capovolto, segno di inaffidabilità, e contro la donna sua aiutante che imbonisce il paziente con un libro posato sulla testa, segno di un falso sapere. La forma circolare crea l'illusione di uno specchio che riflette nella scena la follia del mondo circostante. Il tema sarà ripreso negli stessi termini ma con maggior realismo, alla metà del XVI secolo, da Jan van Hemessen ne Il chirurgo.

La barca trabocca di personaggi che cercano di addentare il dolce che pende dall'albero, simbolo dell'oggetto del desiderio. Al centro della scena una suora suona la mandola davanti a un frate francescano abbandonandosi ai piaceri della carne (il liuto e le ciliegie ne sono un simbolo). C'è chi beve appollaiato su un ramo, chi vomita a prua, chi amoreggia (la brocca allude alla sessualità femminile). Intanto un ladro sbucato da un cespuglio cerca di rubare il pollo infilzato sull'albero. Sulla barca domina un albero fronzuto con l'immagine della luna (come lunatici, cioè soggetti a sbalzi d'umore, pazzi sono i viaggiatori). Nessuno però fa caso al minuscolo teschio che fa capolino dai rami. La barca carica di delizie in realtà fila verso la morte. Il tema della nave dei folli è ripreso dalla cultura popolare e carnevalesca, ma pullula in Bosch di oggetti allegorici che alludono a un'umanità persa dietro al vizio. Cieco e insensato è chi cerca la felicità nella sregolatezza degli istinti.

1 La scoperta rinascimentale della follia

ARTE

▶ S1 Dalla Nave dei folli a Margherita la pazza



3

La donna è una strega che marcia furiosa verso l'inferno; circondata da esseri mostruosi, disordini e oscenità di ogni genere, rappresenta la follia. La presenza minacciosa della bestialità che incombe sull'uomo esplose nel quadro in una sorta di gigantesco sabba collettivo. Tutte quelle forme strane, assurde e deformi alludono forse a un sapere chiuso, extrarazionale ed esoterico. Il dipinto presenta infatti elementi di difficile decifrazione, tanto che è stato interpretato anche alla luce della simbologia e della sapienza alchemica. Resta tuttavia evidente l'associazione della follia alla colpa e allo scatenamento del demoniaco. All'inizio del Rinascimento – osserva Foucault – i rapporti con l'animalità si capovolgono. La bestia si libera, fa paura ma anche affascina: con il suo disordine e il suo furore svela la rabbia oscura che è nel cuore dell'uomo.

3 Pieter Bruegel il Vecchio, *Margherita la pazza (o Dulle griet)* (1563). Anversa, Museo Mayer van den Bergh.

1 La scoperta rinascimentale della follia

poteste guardare dalla luna [...] le innumerevoli agitazioni sulla terra, vi sembrerebbe di vedere una folla di mosche e di moscerini che si battono fra di loro, lottano e tendono insidie, rubano, giocano, saltellano, cadono e muoiono». È la stessa prospettiva che nell'*Orlando furioso* caratterizza lo sguardo di Astolfo sulla luna. Partito alla ricerca del senno di Orlando, Astolfo si imbatte sulla luna nel senno di tutta l'umanità.

Amore e insania

Il grande antagonista della ragione per Ariosto è l'amore. Nell'esordio del canto XXIV Ariosto stabilisce un'equivalenza tra amore e insania che accomuna tutti gli uomini; anche se ciascun non smania come Orlando «suo furor mostra a qualch'altro segnale. / E quale è di pazzia segno più espresso / che per altri voler perder se stesso?». Tale legame era già stato istituito dagli antichi, ma per incontrare una rappresentazione di pazzia amorosa bisogna aspettare il Rinascimento.



Il tema della follia non fa solo da sfondo all'intero poema ariostesco ma balza in primo piano, al centro dell'opera, nella pazzia di Orlando. Orlando, cavaliere esemplare, insegue inutilmente la bella Angelica e quando scopre che ella ha sposato un umile fante saraceno perde il senno. La follia è, come spesso l'amore, pura irrazionalità; e, di più, cancellazione dei tratti umani: Orlando non perde solo il senno ma perde tutto se stesso. Perciò getta via la corazza (la sua identità sociale), dimentica l'uso della parola, non riconosce più nessuno, distrugge tutto quanto gli capita a tiro (cfr. Parte Quinta, cap. VII, **16**, p. 626). La sua ragione finita sulla luna sarà recuperata da Astolfo che vi giungerà a cavallo dell'ippogrifo. E sulla luna si scoprirà quanta follia ci sia nelle vane occupazioni di tutti gli uomini.

Dalla vicenda del paladino lo sguardo di Ariosto si allarga all'umanità intera. Terra e luna diventano speculari, invertono immagine e funzioni. Vista da quassù la terra diventa il satellite della luna. Se la ragione degli uomini si conserva sulla luna – ce n'è una montagna immensa (ottava 84) – vuol dire che sulla Terra non è rimasta che pazzia (cfr. Parte Quinta, cap. VII, **17**, p. 636). Lo stesso Astolfo che riacquista la completa saggezza, aspirando dall'ampolla una parte del suo senno fuggito, non riesce a conservarlo, perché «un error che fece [...] un'altra volta gli levò il cervello».

Eppure, la follia non ha per Ariosto natura tragica: è oggetto di ironia e di autoironia, giacché il poeta stesso confessa che il suo ingegno è roso dall'amore. La ragione, in realtà, ne trionfa dominandola, esorcizzandola e mostrando il suo superiore distacco da essa. Scherzare sulla follia e riconoscerla ovunque vuol dire smorzarla, accettarla, considerarla una parte ineliminabile della vita e, dunque della ragione stessa. Follia e ragione anche in Ariosto come in Erasmo entrano in una relazione irreversibile dove ciascuna è misura dell'altra.

Malinconia, genio e follia

La follia di Orlando fa intravedere la violenza della bestialità insita nell'uomo, ma scongiura il pericolo di una sua deflagrazione. Non ha un'esistenza assoluta e irreparabile. Per il virtuoso cavaliere è un'esperienza formativa che prelude a un più sano equilibrio.

Astolfo, con l'ippogrifo, raggiunge la luna. Illustrazione di Gustave Doré. Milano, Biblioteca Braidense.

1 La scoperta rinascimentale della follia

T1

Erasmus da Rotterdam

La vera saggezza è la follia

[Elogio della pazzia,
XXIX]

L'umanista olandese Erasmus da Rotterdam (1466-1536) concepì il suo trattato sulla follia nel 1509 al ritorno dal suo soggiorno in Italia. Lo scrisse in Inghilterra, in casa di Tommaso Moro, e lo pubblicò nel 1511. In esso la Pazzia, allevata da Ignoranza e Ubriachezza, si presenta di persona e come un professore sale in cattedra per tenere un discorso a una classe di studenti. Nel passo che segue si definisce come energia vitale, capace di spingere all'iniziativa e a sfidare il rischio.

da Erasmo da Rotterdam,
Elogio della pazzia, trad. it.
di T. Fiore, Einaudi, Torino
1967, pp. 44-47.

Or dunque, dopo aver rivendicato per me¹ la gloria di forte e suscitatrice di attività, che direste se facessi lo stesso per la prudenza? Si obietterà: tanto vale metter insieme il fuoco con l'acqua! Ma io non dispererei di riuscirvi, per poco che voi seguitiate, come prima, a porgermi l'orecchio attento.

5 E per cominciare, cos'è la prudenza se non la pratica della vita?² E a chi può meglio competere l'onore di tale attribuzione, al saggio, che, un po' per vergogna, un po' per timidità, non osa prendere alcuna iniziativa, ovvero al pazzo, che nulla può distogliere dall'agire? Non sarà certo il pudore, a frenar costui; non ne ha; e nemmeno il pericolo, ch'egli non sa commisurare. Il saggio non sa far altro che rifugiarsi fra i classici, per apprenderne soltanto sottigliezze
10 verbali; l'altro invece, buttandosi alla brava fra i rischi, raccoglie, o m'inganno? frutti di prudenza. L'ha vista anche Omero, questa, per quanto cieco, là dove dice che «il fatto ammaestra anche uno stolto».³

Esistono infatti due ostacoli che, più degli altri, si oppongono all'acquisto della conoscenza del mondo, e sono la vergogna, che offusca l'intelligenza, e la timidezza, che esagera i pericoli, distogliendo così dall'azione. Ora, c'è uno splendido modo di liberarsi dall'una e dall'altra, possedere un granello di follia. Pochi son gli uomini che riescono a capire che non star
15 sempre a vergognarsi ed esser pronti a tutto osare producono infiniti altri vantaggi. Ma se c'è chi crede preferibile a tutto quella specie di prudenza che si acquista col retto giudizio delle cose, state a sentire, di grazia, quanto ne sian lontani coloro che vanno raccomandando se stessi sotto questo aspetto.

Anzitutto, è noto che, come i Sileni di Alcibiade,⁴ tutte le cose umane hanno due facce, completamente diverse l'una dall'altra, talché ciò che a prima vista è morte, a ben riguardare più addentro, si presenta come vita, e all'opposto la vita si rivela morte, il bello brutto, l'opulenza non è
20 che miseria, la mala fama diventa gloria, la cultura si scopre ignoranza, la robustezza debolezza, la nobiltà ignobiltà, la gioia tristezza, le buone condizioni celano la sventura, l'amicizia l'inimicizia, un rimedio salutare vi reca danno; in una parola, se apri il Sileno vi troverai di colpo tutto l'opposto dell'esterno.

Vi pare che io mi esprima troppo filosoficamente? Ebbene, per esser più chiara, parlerò alla buona. Chi, del re, non pensa che è un signore potente e ricchissimo? Ma se il suo spirito non è fornito di belle doti, se non c'è cosa che gli basti, è poverissimo, evidentemente. Se poi ha l'anima asservita a molti vizi, è uno schiavo, uno spregevole schiavo. Allo stesso modo si potrebbe filosofare per le altre qualità, ma basti quanto si è detto come esempio.

«A che proposito ciò?» dirà qualcuno. State a sentire dove voglio arrivare. Se uno, mentre gli attori rappresentano un dramma, tentasse di toglier loro la maschera, per mostrarli agli spettatori con le loro facce vere e naturali, non guasterebbe tutta la rappresentazione? Non meriterebbe di
35

1 per me: chi parla è la Pazzia.

2 pratica della vita: esperienza.

3 «il fatto... stolto»: la citazione è dall'*Iliade*,

XVII, 32.

4 Sileni di Alcibiade: nel *Simposio* di Platone (215a) Alcibiade paragona Socrate ai Sile-

ni, statuette esternamente di foggia grottesca, che aperte rivelavano di contenere all'interno immagini divine.

1 La scoperta rinascimentale della follia

T1 Erasmo da Rotterdam ~ La vera saggezza è la follia

esser cacciato dal teatro a sassate, come un forsennato? Certo, per opera sua tutte le cose piglierebbero un nuovo aspetto, e chi prima era donna, ora sarebbe uomo, chi poco fa giovine, subito dopo, vecchio, chi era re poco prima, si rivelerebbe d'improvviso un mascalzone, chi prima era dio, apparirebbe d'improvviso un pover'uomo. Ma... è lecito distruggere quest'inganno? Non si scompiglierebbe tutto il dramma? Poiché è proprio questa illusione, questo trucco a tener incatenati gli spettatori... E la vita umana che altro è se non una commedia? In questa gli attori escono in pubblico, celandosi chi sotto una maschera, chi sotto un'altra, e ognuno fa la sua parte, sino a che il direttore li fa uscir di scena. Spesso però, allo stesso uomo dà ordine di ripresentarsi sotto altro travestimento, di modo che chi prima aveva fatto il re con tanto di porpora,⁵ ora fa lo schiavettino cencioso. Tutta la vita non ha alcuna consistenza; ma, tant'è, questa commedia non si può rappresentare altrimenti.

5 porpora: la stoffa tinta di porpora, dal color rosso vivo. Vestirono abiti di porpora sovrani e cardinali. Il termine è usato in senso figurato, a indicare una carica prestigiosa.

GUIDA ALLA LETTURA

La follia come coscienza critica Dando la parola alla Pazzia l'autore opera una serie di ambigui rovesciamenti: del senso comune, del concetto di prudenza, del rapporto tra realtà e apparenza, illusione e verità. Ciò che a prima vista è morte, a guardare più addentro si rivela vita, la cultura si rivela ignoranza e così via. Tutto prende un aspetto doppio, che rimanda all'immagine della maschera e della commedia della vita. Erasmo stabilisce una costante dialettica tra ragione e follia con continuo scambio di ruoli. Paradossalmente arriva ad affermare che l'irrazionale, ovvero la follia, è razionale e ciò è possibile perché è vero l'inverso. La prudenza infatti non si acquista con il retto giu-

dizio delle cose, ma buttandosi tra i rischi, possedendo un granello di follia. Si tratta insomma di far veder di ogni cosa il rovescio.

Nella celebrazione umanistica della dignità dell'uomo, questi, in quanto uomo *sapiens*, si rivela anche *insipiens*, stolto. Pregi e difetti, vizi e virtù non sono più allineati in colonne contrapposte ma si intrecciano in un continuo dibattito interno. Dietro il tono ironico emerge una concezione più complessa dell'uomo, del suo rapporto tra sapienza/follia, del suo gioco dei ruoli sul palcoscenico della vita. Così l'umorismo diventa uno strumento per lo studio dell'individuo e delle sue passioni.

ESERCIZI

Analizzare e interpretare

- 1 Descrivi lo stereotipo del saggio delineato dalla voce narrante.
- 2 Perché il folle «buttandosi alla brava fra i rischi» raccoglie «frutti di prudenza»? Come spieghi questo paradosso?
- 3 Il paragone con i Sileni quale immagine della realtà esprime?
- 4 Che legame c'è tra questa metafora e quella della maschera?

1 La scoperta rinascimentale della follia

T2

Torquato Tasso

Una testimonianza del turbamento psichico

[Lettere] Nel 1579 Tasso, che viveva da anni alla corte di Ferrara, fu fatto imprigionare dal duca Alfonso d'Este nell'ospedale di Sant'Anna. Il poeta aveva dato segni di squilibrio, offendendo pubblicamente il duca e scagliandosi contro un uomo. La reclusione durò sino al 1586. In questi sette anni scrisse un gran numero di lettere, ora per invocare aiuto, ora per chiedere la propria liberazione dichiarandosi sano di mente.

da T. Tasso, *Prose*, a cura di F. Flora, Rizzoli, Milano-Roma 1975.

A Girolamo Mercuriale. – Padova.

Sono alcuni anni ch'io sono infermo, e l'infermità mia non è conosciuta da me: nondimeno io ho certa opinione di essere stato ammaliato.¹ Ma qualunque sia stata la cagione² del mio male, gli effetti sono questi: rodimento d'intestino, con un poco di flusso di sangue: tintinni ne gli orecchi e ne la testa, alcuna volta sì forti che mi pare di averci un di questi orologi da corda:³ immaginazione continua di varie cose, e tutte spiacevoli; la qual mi perturba in modo, ch'io non posso applicar la mente a gli studi per un sestodecimo d'ora; e quanto più mi sforzo di tenervela intenta, tanto più sono distratto da varie immaginazioni, e qualche volta da sdegni⁴ grandissimi, i quali si muovono in me secondo le varie fantasie che mi nascono. Oltra di ciò, sempre dopo il mangiare la testa mi fuma fuor di modo, e si riscalda grandemente; ed in tutto ciò ch'io odo, vo, per così dire, fingendo⁵ con la fantasia alcuna voce umana, di maniera che mi pare assai spesso che parlino le cose inanimate; e la notte sono perturbato da vari sogni; e talora sono stato rapito da l'immaginazione in modo, che mi pare d'aver udito (se pur non voglio dire d'aver udito certo) alcune cose, le quali io ho conferite co 'l padre fra Marco capuccino apportator de la presente, e con altri padri e laici con i quali ho parlato del mio male: il quale essendo non solo grande, ma spiacevole sovra ciascuno altro,⁶ ha bisogno di possente rimedio. E benché niun⁷ miglior rimedio si possa aspettar di quel che ci viene da la grazia d'Iddio, il quale non abbandona mai chi fermamente crede in lui; nondimeno perché la sua divina misericordia ci concede che noi, i quali uomini siamo, possiamo ricercare ancora i rimedi umani, io ricorro a Vostra Signoria eccellentissima per consiglio e per aiuto: e la prego che non potendo mandare i medicamenti istessi, come io vorrei, mi scriva almeno il suo parere; del quale io feci sempre grandissima stima, ed ora più volentieri mi ci atterrei che a quel di molti altri. Signor mio, quanto il bisogno è maggiore e maggior l'infelicità, tanto sarà maggior l'obbligo ch'io le avrò, s'io ricuperarò la sanità per opera sua. E quantunque ora non solo per rispetto de l'infermità, ma per gli altri tutti,⁸ io possa dire d'essere in pessimo stato; tuttavia, per grazia di Nostro Signore, m'è rimasto⁹ tanto del mio solito ingegno, ch'io non sono ancora inetto al comporre.¹⁰

1 ammaliato: stregato.

2 cagione: causa.

3 orologi da corda: orologi a carica.

4 sdegni: accessi d'ira.

5 vo... fingendo: mi immagino.

6 sovra ciascuno altro: più di ogni altro.

7 niun: nessun.

8 per rispetto... tutti: riguardo alla mia ma-

lattia, ma anche per tutto il resto.

9 rimasto: rimasto.

10 inetto al comporre: incapace di scrivere.

GUIDA ALLA LETTURA

Fantasie e allucinazioni In questa lettera che risale al 1583 Tasso, con eccezionale acutezza, fa una diagnosi della propria malattia a un famoso medico di Padova. Elencando sintomi fisici e psicologici (allucinazioni acustiche, fantasie e ossessioni), egli da un lato difende la

forza del proprio «ingegno» (può ancora «comporre»); dall'altro esprime la certezza di essere vittima di una «infermità» sconosciuta, che interpreta come frutto di una magia diabolica. Contro un male così «potente» egli invoca sia l'aiuto della fede, sia il rimedio delle medicine.

2 Le forme della follia tra Cinquecento e Seicento

All'inizio del Seicento il tema della follia assume nella letteratura una centralità inedita. La sua immagine esce irrimediabilmente dal dominio della ragione e dilaga nel teatro di Shakespeare e nel romanzo di Cervantes come metafora privilegiata del disordine del mondo. È inoltre, a differenza di quella rinascimentale, una follia senza rimedio.

La sua presenza nelle opere di Shakespeare assume volti molteplici, quello della malinconia amletica, della finzione e della maschera, del buffone di corte, del rimorso e del castigo (Lady Macbeth). La follia domina tuttavia come esperienza tragica; si sposa all'assassinio e alla morte. Nel *Don Chisciotte* è invece fuga dalla realtà e totale alienazione nei deliri dell'immaginazione. Qualche decennio dopo, in piena epoca barocca, la coscienza della crisi e della precarietà dell'esistenza darà vita al *topos* della pazzia del mondo, ma in forme che ne scongiurano il contenuto tragico. La pazzia verrà derisa, normalizzata e riassorbita nella festa, nel teatro, nel gioco inestricabile di verità e finzione.

Shakespeare e Cervantes anticipano, drammaticamente, la percezione dell'"anormalità" dei fatti che li circondano in un'epoca afflitta da continue calamità: dagli sconvolgimenti monetari all'aumento della povertà e delle tensioni sociali, all'imperversare di guerre devastanti, al ritorno del flagello della peste. Il senso di minacciosa instabilità dell'individuo è inoltre acuito dalla coscienza sempre più diffusa delle implicazioni della teoria copernicana. Sono sconvolte gerarchie secolari: la terra non è più al centro dell'universo, i mondi sono molteplici. Svanisce l'incorruttibilità dei cieli: l'uomo, svincolato da un ordine divino, diventa il luogo del disaccordo e della lacerazione tra forze contrastanti, come si legge in tanti monologhi di Shakespeare e nella grande invettiva di Lear all'inizio del III atto. Passioni e affetti infuriano (Otello). Il cervello è offuscato da fantasmi e ingannevoli fantasie. I tradizionali criteri di giudizio non riescono più a mettere ordine in una realtà sempre più vasta e imprevedibile. La fiducia nel potere della ragione ormai vacilla.

La coscienza tragica della follia

Due tragedie di Shakespeare, *Amleto* (1600-01) e *Re Lear* (1605-06) ruotano o sono interamente costruite intorno al tema della follia. Questa non si presenta dunque come un incidente, an-

che di singolare importanza, sul percorso della ragione. L'interesse sempre più forte per la fenomenologia dei comportamenti anormali, che caratterizza i drammi shakespeariani compresi nei tredici anni tra l'*Amleto* e la *Duchessa d'Amalfi*, denuncia un crescente pessimismo verso la natura umana. Lo scrittore è spinto a vedere sempre più la qualità esistenziale del male che minaccia l'uomo.

La pazzia non si manifesta solo come degenerazione della passione ma comporta una metamorfosi della personalità. L'evento esterno scatena le forze oscure dell'io, Ofelia e re Lear soggiacciono sì alla pazzia in seguito a un trauma, ma rivelano fin dall'inizio la fragilità di un comportamento strano ed eccentrico, che lascia intravedere i germi dell'alterazione psichica. La giudiziosa ubbidienza di Ofelia, così mite e arrendevole con tutti, esplose sotto il duplice *choc* del rifiuto di Amleto e dell'uccisione del padre in un delirio schizofrenico tipicamente adolescenziale. La pazzia ha dunque una radice psicologica: non è semplicemente dolore o amore offeso ma perdita dell'identità di figlia e di promessa sposa (cfr. **13**, p. 12). Il temperamento collerico di re Lear prepara la demenza per un processo di naturale deterioramento connesso alla vecchiaia, che le ferite inferte dalle figlie all'amor paterno non fanno che aggravare. All'umore malinconico di Amleto, scatenato dal fantasma del padre, rimanda di continuo l'enigmatico comportamento del principe (cfr. Parte Sesta, cap. VIII, **52**, p. 839).

La pazzia, tuttavia, nel teatro di Shakespeare non è solo l'emergere di una patologia. In *Re Lear* la follia diventa il luogo emblematico dell'isolamento e della emarginazione. Il Matto, un finto matto (Edgar), un cieco (Gloucester), sullo sfondo di una natura selvaggia e solitaria, costituiscono l'unico corteggio del vecchio re esiliato dalla corte e dal consorzio umano. E proprio da questa condizione estraniata egli giungerà a comprendere il proprio errore di giudizio e l'alienazione che travolge il mondo del potere. La pazzia, da cecità verso il mondo circostante diventa fonte di più acuta penetrazione. Perciò il lessico relativo agli occhi, al vedere, all'accecamento, alla cecità ricorre con tanta insistenza nel dramma. Non a caso un equivalente simmetrico della storia di Lear è quella del conte di Gloucester che, finché non è accecato, non sa vedere nulla. Solo dopo l'accecamento sarà capace di vedere il giusto e l'ingiusto nei suoi figli, lui che aveva prediletto il traditore e cacciato il figlio devoto. La cecità porta a vedere ciò che agli occhi era nascosto, la pazzia ciò

2 Le forme della follia tra Cinquecento e Seicento

che il sapere comune aveva offuscato (Melchiorri). La dialettica pazzia/conoscenza ritorna in Shakespeare, ma a condizione dell'esilio in un'alterità senza scampo.

La pazzia che viene dai libri

Nel *Don Chisciotte* (1605-15) di Cervantes il tema della follia è associato alla decadenza storica della cavalleria. Segna insomma il tramonto di un'epoca.

Don Chisciotte, schiacciato tra la grande nobiltà e la ricca borghesia dedita ai traffici con il Nuovo Mondo, reagisce alla perdita di ruolo sociale e alla caduta di senso e di ordine riempiendo quel vuoto di un sogno eroico. Don Chisciotte crede fermamente di combattere per il bene e

la giustizia in un mondo che invece non ha alcun bisogno di lui. Il deserto e la desolazione caratterizzano infatti gran parte del paesaggio delle sue avventure. La genesi della follia sta proprio in questa scissione a priori tra idea e realtà che rende velleitaria ogni affermazione di valori.

Quello che più turba, ma aiuta anche a capire la natura della follia di don Chisciotte, è la lucida coscienza del proprio autoinganno. In don Chisciotte, il rapporto tra illusione e realtà è infatti mediato da un «volontarismo della pazzia», che costituisce l'unico modo di dare un senso alla vita. Perciò la follia del cavaliere errante non si scarica nel segno comico della risata liberatoria, ma esprime valenze più complesse. Talora appare l'unica condizione di sopravvivenza di una generosa illusione in un mondo degradato da una follia criminale, ben più pericolosa di quella dell'hidalgo.

Nella seconda parte del romanzo, la volontà di credere di don Chisciotte s'incrina sempre più e la pazzia cambia segno. Un duca e una duchessa, per farsi beffe di lui, gli costruiscono intorno un mondo a misura della sua follia: in altre parole, organizzano uno scenario per le sue imprese. La follia qui come in Amleto, si lega al teatro, all'illusione, all'inganno. Al continuo scontro tra realtà e illusione subentra ora una nuova dimensione più ambigua, mobile e relativa del reale, in cui la distinzione tra essere e apparire perde consistenza. Questa follia esprime bene la visione della vita come artificio che sarà tipica dell'età barocca, in cui è difficile distinguere il vero dal falso, e la coscienza dell'uomo si smarrisce.



Lorenzo Viani, *Don Chisciotte*, (1916-17). Collezione privata.

I protagonisti della pittura di Lorenzo Viani sono figure di reietti, diseredati, ciechi, pazzi, tanto da farne l'interprete per eccellenza dell'emarginazione sociale e della devianza. Viani ebbe una vita irregolare e travagliata e fu ossessivamente attratto dal tema della ricerca d'identità dell'individuo, che egli stesso sentiva in sé minacciata, ma che era anche un grande tema dell'espressionismo europeo. I suoi "disperati" vivono tutti ai confini della follia, quasi essa fosse, come realmente è stata, una condizione autobiografica.

Don Chisciotte ne è un emblema, che ha attratto la fantasia di molti pittori, da Daumier a Goya a Picasso allo stesso Fattori.

Il cavaliere errante e il suo scudiero si accampano in un paesaggio deserto emergendo da una voragine di vuoto. Don Chisciotte, dal volto scheletrico, avanza come un fantasma dallo sguardo allucinato. Le forme geometriche, quasi lignee, del cavaliere e del cavallo evocano l'incedere di un automa. Sancho Panza invece, tondo e panciuto, è posto in forte contrasto con l'allampanato padrone, un contrasto che esalta, secondo un modulo che ricorre più volte in Viani, la distanza tra normalità e diversità, tra chi sprofonda pacificamente nella concreta materialità dell'esistenza e chi ne è in fuga, come un'anima in pena.

2 Le forme della follia tra Cinquecento e Seicento

T3

William Shakespeare

Il delirio di Ofelia

[Amleto, atto IV,
scena 5^a]

Ofelia ama, riamata, il principe Amleto. Ma questi, dopo la morte del padre, comincia a trattarla in modo ingiusto e crudele. Dopo aver ucciso per sbaglio Polonio, il padre di Ofelia, Amleto è costretto a partire. La fanciulla per il dolore impazzisce; vaga per la campagna cantando melanconiche canzoni finché scivola in acqua e annega.

da W. Shakespeare, *Drammi dialettici*, Mondadori, Milano 1977.

ATTO IV
SCENA QUINTA

Entrano la Regina, Orazio e un Gentiluomo

REGINA Non voglio vederla.

GENTILUOMO Insiste, sembra fuori di sé. E in uno stato compassionevole.

REGINA Ma che vuole, dunque?

5 GENTILUOMO Parla di suo padre: dice che il mondo è pieno d'inganni; sospira, si batte il cuore, s'adombra per un nonnulla, e dice cose vaghe che hanno poco senso. Il suo parlare senza forma muove però gli ascoltatori a raccogliarlo; ne fanno congetture sì da raggruppare le parole ai loro pensieri più propri, i quali, così come li esprimono i suoi sguardi e cenni e gesti, parrebbero animati da pensieri, per quel che ne può dire, assai tristi.

10 ORAZIO Sarà bene parlarle; potrebbe far nascere pericolose congetture in animi mal disposti.

REGINA Lasciatela entrare.

[*Esce il Gentiluomo*]

15 Alla mia anima colpevole, come avviene naturalmente a chi è in peccato, ogni inezia sembra il preludio di una sciagura. È così pieno di sospetti il delitto che si tradisce da sé per paura di essere scoperto.

Entra Ofelia pazza

OFELIA v'è la bellissima maestà di Danimarca?

REGINA Come va, Ofelia?

20 OFELIA (*Canta*) Come potrei fra i tanti distinguere il tuo bello? Dal bordone,¹ dai sandali e dalle conchigliette del cappello.

REGINA Ahimè, dolce Ofelia, che vuol dire questa canzone?

OFELIA Dite così? Sentite questa allora: È morto e spedito, signora, è morto e spedito: sul capo ha un prato fiorito, e alle calcagna un sasso... Oh! Oh!

25 REGINA Suvvia, Ofelia...

OFELIA Vi prego, state attenta: (*Canta*) Bianco come la neve il suo sudario...

Entra il Re

REGINA Ahimè, guardate, mio signore.

OFELIA ... tutto sparso di fiori: innaffiato non fu su quella tomba da lacrime d'amore.

¹ *bordone*: bastone del pellegrino.

2 Le forme della follia tra Cinquecento e Seicento

T3 William Shakespeare - Il delirio di Ofelia

- 30 RE Come state, mia gentile Ofelia?
OFELIA Bene. Dio vi rimeriti! Dicono che il gufo era la figlia d'un fornaio. Signore! Sappiamo ciò che siamo ma non quel che potremmo essere. Dio sia alla vostra tavola!
- RE Farnetica intorno a suo padre.
- OFELIA Non parliamone, vi prego: se vi domandassero di che si tratti, rispondete: *(Canta)*
- 35 «Domani sarà di buon'ora il giorno di San Valentino ed io verrò al tuo balcone per essere la tua Valentina». L'altro si leva, si veste, fa entrare la ragazza di soppiatto nella stanza, e lei n' esce non più ragazza affatto.
- RE Graziosa Ofelia!
- OFELIA Ma sì, senza bestemmie, voglio finirla. Per Gesù e per la Santa Carità quest'è vergogna! Fa il gallo il giovinotto e non si dà pensiero. Piange lei: «Prima di buttarmi sotto di sposarmi m'hai detto». Dice lui: «ti sposavo per davvero se non venivi a letto».
- 40 RE Da quanto tempo è così?
- OFELIA Spero che tutto andrà bene. Ci vuol pazienza. Ma non posso fare a meno di piangere e pensare che abbiamo dovuto metterlo nella fredda terra. Mio fratello lo saprà; e vi ringrazio
- 45 del vostro buon consiglio. Fate venire il mio cocchio! Buonanotte, buonanotte, dolci signore, buonanotte.

Esce.

GUIDA ALLA LETTURA

Il delirio come linguaggio del profondo Ofelia non entra direttamente in scena. Secondo un espediente teatrale comune, è un gentiluomo che racconta alla regina lo stato in cui si trova la fanciulla («sembra fuori di sé»). Riassumendone il comportamento, egli anche lo interpreta, e avvisa la regina del pericolo che può costituire il suo oscuro farneticare. Ciò serve a introdurre

il tema del delirio e insieme un motivo importante, poi ribadito da Ofelia stessa, cioè la verità profonda, taciuta, che emerge dalle parole insensate del folle. «Sappiamo ciò che siamo ma non quello che potremmo essere» afferma Ofelia con un improvviso lampo di consapevolezza sul problema della propria e altrui identità.

Il monologo di Ofelia Quando Ofelia compare non dialoga, ma monologa con se stessa. Ormai lontana dal mondo della corte che non la intimorisce più, si abbandona all'automatismo mutevole e sconnesso dei suoi impulsi. Ma nelle stravaganti associazioni del suo discorso è possibile individuare i due traumi che sono all'origine del delirio. Il primo è la morte del padre, associata alla de-

nuncia dell'ipocrisia della corte; il secondo è l'amore per Amleto. La fanciulla, rovesciando il suo comportamento abituale, scandalizza i presenti con una canzone erotica. Vi emergono desiderio e frustrazione, un'implicita allusione non solo alla perdita dell'amato, ma anche al sottile sadismo cui soggiaceva il suo legame d'amore con il principe.

ESERCIZI

Analizzare e interpretare

- 1 Perché Ofelia è presentata dal gentiluomo prima dell'entrata in scena?
- 2 Spiega le ragioni della diffidenza della regina nei suoi confronti.
- 3 Esamina le parole di Ofelia: quali allusioni è possibile cogliere nelle sue frasi insensate?
- 4 In quali modalità espressive si cala la follia di Ofelia?

3 La follia come metafora

La follia ritorna come tema prediletto nella cultura romantica. La realtà sociale e medica della malattia è però censurata dagli scrittori e la follia diventa un fenomeno spirituale che rivela la natura più profonda dell'individuo. La pazzia agli occhi degli artisti è una metafora del genio, dell'inquietante (cfr. S2), della passione stessa, di cui rappresenta l'eccesso. Allude insomma a qualcos'altro. È così anche per molti eredi della cultura romantica. In Fëdor Dostoevskij (1821-1881), il più grande romanziere russo del secondo Ottocento insieme a Lev Tolstoj, la follia assume un valore allegorico. La esprimono due figure contrapposte: Ivan Fëdorovic, uno dei *Fratelli Karamazov* (1879-80), e il principe Myškin, protagonista dell'*Idiota* (1868-69). In entrambi i casi, la follia è una risposta, se pure diversa, alla verità considerata come problema morale.

Nei *Fratelli Karamazov* Ivan impazzisce quando si rende conto che il padre è stato assassinato dal servo Smerdjakov, sotto l'influsso delle sue stesse idee. Ivan ha infatti sostenuto che Dio è morto e che quindi tutto è permesso: Smerdjakov non ha fatto che trarne le conseguenze pratiche, ma considera Ivan il vero assassino. Nel dialogo in cui ascolta questa confessione, Ivan sente qualcosa lacerarsi nel cervello. Torna a casa e, colpito da «delirio cerebrale», vede apparire davanti a sé un piccolo gentiluomo: il diavolo (cfr. T4, p. 16). Ivan sa che il diavolo è una parte del suo io e che il battibecco con lui teatralizza un conflitto morale. La follia di Ivan è dunque, dal punto di vista psicologico, l'exasperazione di un senso di colpa lacerante. Ma dal punto di vista morale la follia è un segno dello spirito dei tempi. È conseguenza della negazione di Dio e del nichilismo in cui Dostoevskij riconosce il male che mina la cultura russa e occidentale di fine Ottocento.

S2 Follia, incubo e terrore nell'opera di Füssli

ARTE

Nato a Zurigo, ma vissuto quasi sempre in Inghilterra a partire dal 1764, Johann Heinrich Füssli (1741-1825) è un pittore stravagante: vicino al classicismo nelle sue posizioni teoriche, egli sviluppa uno stile fortemente anticlassico. La maggior parte della sua attività consiste nell'illustrazione di soggetti

letterari, tratti sia dai classici greco-latini, sia dalle letterature medioevali, sia da Shakespeare e da Milton. Una spiccata predilezione va a temi fantastici, grotteschi o sensuali, con una decisa insistenza per l'aspetto perturbante. Perciò la follia, l'incubo e il terrore hanno uno spazio decisivo nella sua opera.

1 Johann Heinrich Füssli, *Lady Macbeth sonnambula* (1784). Parigi, Museo del Louvre.



1

Il soggetto di questa tela, del 1781-84, è la prima scena dal V atto del *Macbeth* di Shakespeare (cfr. Parte Sesta, cap. VII, T2, p. 813). Il sonnambulismo di lady Macbeth è uno stato patologico che il medico stesso riconosce come incurabile. Esso non riguarda il corpo, ma l'anima e la sua salvezza: resuscita sensi di colpa così profondi, che porteranno la donna alla morte. Anche se lo stato della regina non è esplicitamente definito follia, esso viene spesso letto in questa chiave. Füssli la rappresenta in una posa insieme teatrale e rigida, come di qualcuno che non controlli se stesso. La chio-ma scomposta e i nastri svolazzanti contrastano con un'immobilità allucinata. In particolare, l'attenzione si incentra sullo sguardo atterrito e vacuo e sulla mano alzata a indicare l'ora di un delitto. La follia nasce qui dal profondo e ne svela la verità.

3 La follia come metafora

ARTE

▶ S2 Follia, incubo e terrore nell'opera di Füssli



2

2 Johann Heinrich Füssli, *La follia di Kate* (1806-1807). Francoforte, Goethe Museum.

Il quadro risale al 1806-1807 e fa parte di un ciclo dedicato ai *Poems* (1806) di William Cowper, un poeta inglese contemporaneo di Füssli soggetto a crisi depressive e ossessioni religiose. Kate è una fanciulla impazzita per il mancato ritorno dell'amato da un viaggio in mare: lo sfondo, infatti, abbozza una livida scena di tempesta, in una piena consonanza fra stato d'animo e paesaggio. Ritornano alcuni elementi che abbiamo già incontrato in *Lady Macbeth sonnambula* (fig. 1): la rigidità attonita della posa in contrasto con i capelli scomposti e le vesti agitate dal vento, lo sguardo fisso come centro espressivo della composizione. Questa volta, però, gli occhi sembrano dire, più che spavento o stordimento, dolore. Anche il gesto, seppure quasi interrotto ed esitante, allude al mare, cioè alla causa reale dell'impazzimento. Non c'è quindi solo il mondo interiore a spiegare la follia, ma anche quello esterno. Siamo non più nell'ambito della follia come fantastico o perturbante, ma in quello della follia come eccesso passionale.



3

3 Johan Heinrich Füssli, *Incubo notturno* (1791). Francoforte, Goethe Museum.

È una delle tele più famose del pittore svizzero, compiuta nel 1781 e replicata in varie occasioni sino agli anni Venti dell'Ottocento. La giovane addormentata e riversa sul letto è in una posa non priva di sensualità (in altre versioni del quadro, il seno è nudo e provocante): la contraddistinguono insieme eleganza e scompostezza, abbandono e raffinatezza. Sul petto sta seduto un coboldo, cioè uno spirito simile a un elfo che, secondo la mitologia germanica, abita presso il focolare domestico: egli rappresenta, con le sue forme ripugnanti e oscene, l'incubo stesso. Dall'oscurità emerge la testa di una grottesca cavalla: si tratta della nightmare su cui, nella tradizione popolare inglese, gli incubi viaggiano di notte. Come in una crisi allucinatoria, l'incubo materializza in forme concrete e nemiche le ossessioni che la ragione diurna nasconde. Füssli connette qui quattro elementi: le forze profonde della natura umana, richiamate dal sogno e dalla sessualità (cui alludono in modi opposti sia il fascino femminile, sia l'oscenità delle apparizioni); il perturbante, cioè la forma orribile che quelle forze assumono; il fantastico, con il richiamo alla mitologia e alle leggende popolari; il sonno della ragione, che accomuna sogno e follia.

3 La follia come metafora

T4

Fëdor Dostoevskij

Ivàn Karamazov e il diavolo

[I fratelli Karavazov]

Dopo la rivelazione dell'assassinio del vecchio Fëdor Karamazov da parte di Smerdjakov, che rinfaccia ad Ivan di aver agito per suggestione del suo nichilismo, Ivan è colpito da «perturbamento cerebrale». Tornato a casa, mentre è in preda al delirio gli appare un gentiluomo sulla cinquantina.

da F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, trad. it. di A. Villa, Einaudi, Torino 1993.

Ma Ivan Fëdorovič, una volta separatosi dal dottore, non seguì quel saggio consiglio¹ e sdegnò di sottoporsi a una cura: «Finché la reggo, ecco qua, tiro avanti; quando cascherò giù, allora sarà un altro affare, e che mi curi pure chi vuole», decise con un gesto di noncuranza. E così, ora, stava lì seduto, sentendo confusamente egli stesso d'essere in preda al delirio, mentre, come s'è detto, ostinatamente tornava a sogguardare qualche cosa alla parete di fronte, sul divano. Là apparì a un tratto un uomo, Dio sa come entrato qui dentro, giacché nella stanza non c'era quando Ivan Fëdorovič, di ritorno da Smerdjakov, ci aveva posto piede.

[...]

Non già che la fisionomia dell'ospite inatteso fosse benevola: ma era cedevole e pronta, secondo le circostanze, ad ogni amabile espressione. Orologio non ne portava, ma aveva un occhialino di tartaruga raccomandato² a un cordoncino oscuro. Ivan Fëdorovič serbava³ un silenzio stizzoso, e non voleva incominciare a discorrere. L'ospite aspettava, e stava là seduto proprio come il parassita⁴ ch'è sceso or ora dalla camera assegnatagli per prendere il tè in compagnia del padrone di casa, ma in santa pace se ne sta zitto vedendo che il padrone ha da fare e, accigliato, riflette a qualche cosa: pronto, poi, a chiacchierare di qualsiasi piacevolezza, non appena il padrone sia disposto a incominciare. A un tratto il viso di lui espresse come un'improvvisa preoccupazione.

– Senti, – incominciò rivolgendosi a Ivan Fëdorovič, – mi scuserai, ti voglio soltanto ricordare una cosa: ecco, tu sei andato da Smerdjakov per sapere di Katerina Ivanovna,⁵ ma sei venuto via senz'aver saputo nulla di lei: probabilmente, te ne sei scordato...

– Ah, davvero! – sfuggì d'improvviso a Ivan, e il suo viso si velò d'angoscia. – Davvero, me ne sono scordato... Ma ormai, non fa niente, ormai a domani, con tutto il resto! – mormorò fra sé. – Ma tu, – stizzosamente si rivolse all'ospite, – ... debbo essere stato io, un momento fa, a ricordarmene, perché era di questo che mi struggevo d'angoscia! E ora, pel fatto che tu hai interloquito, dovrei credere che sei stato tu a suggerirmelo, e non che me ne sono rammentato da me?

– E tu non ci credere, – sorrise morbidamente il gentiluomo. – Si può forse credere per forza? Tanto più che a credere non aiutano prove di nessuna specie, particolarmente prove materiali. Tomaso credette non perché vide Cristo risorto, ma perché aveva già il desiderio di credere.⁶ Pensa, per esempio, gli spiritisti...⁷ a me piacciono un monte... figurati un po', ritengono di riuscir utili alla fede, perché i diavoli dal mondo di là mostran loro i cornetti. «Questa è pur sempre una prova, per così dire, materiale, che esiste il mondo di là». Il mondo di là, e delle prove materiali di esso: ah che tipi! E, in fin dei conti, foss'anche dimostrato il diavolo, è proprio detto che sarebbe dimostrato Dio? Io voglio iscrivermi in una associazione idealistica, e sostenermi l'opposizione: «realista, in fondo, sì, ma non materialista,⁸ he-he!».

1 quel saggio consiglio: curarsi, per evitare il pericolo delle allucinazioni.

2 raccomandato: assicurato, legato a.

3 serbava: manteneva.

4 il parassita: l'indicazione ha un duplice valore: realistico, perché i modi dell'uomo sono quelli di chi vive a spese di altri, affettando cortesia e accondiscendenza; metaforico, perché il diavolo è un parassita dell'anima di Ivàn.

5 Katerina Ivanovna: la fidanzata di Mitja Karamazov, fratello di Ivàn, di cui Ivàn stesso è innamorato.

6 Tomaso...credere: il diavolo corregge il racconto del Vangelo di Giovanni, 20, 26-29, dove Cristo dice all'apostolo: «Perché mi hai veduto, hai creduto».

7 gli spiritisti: coloro che, evocando gli spiriti, vorrebbero dimostrare l'esistenza del mondo ultraterreno.

8 realista... materialista: il diavolo non può essere materialista, perché è uno spirito (perciò intende aderire a un'associazione idealistica); ma rimane un realista, perché riconosce la realtà delle cose.

3 La follia come metafora

T4 Fëdor Dostoevskij – Ivàn Karamazov e il diavolo

35 – Senti, – si levò a un tratto su dal tavolo Ivan Fëdorovič. – Io ora sto come in un delirio... già, non dev'essere che un delirio... inventa quante trappole vuoi, che non me n'importa niente! Non ci riuscirai a farmi andar sulle furie, come l'ultima volta.⁹ Ho solo come un senso di vergogna... Voglio camminar per la stanza... A volte, non ti vedo, e neppur odo la voce tua, come l'ultima volta; ma sempre indovino quel che macini, perché *son io, son io che parlo, e non tu!*¹⁰ Soltanto, non saprei se dormivo l'ultima volta, o ti ho visto sveglio... Ora inzuppo l'asciugamano nell'acqua fredda e me lo applico in testa, e vedrai che tu andrai in fumo.

Ivan Fëdorovič andò nel cantone,¹¹ prese l'asciugamano, fece come aveva detto, e coll'asciugamano bagnato sul capo si mise ad andar su e giù per la stanza.

– Mi piace che, tra noi, ci siamo subito dati del tu, – azzardò l'ospite.

45 – Stupido, – scoppiò a ridere Ivan, – proprio del voi, proprio, mi metterò a darti! Io ora mi sento allegro; se non mi facessero male le tempie... e questa nuca... Fammi soltanto il piacere di non metterti a filosofeggiare, come l'ultima volta. Se non puoi levarti dai piedi, almeno inventa qualche cosa allegra! Chiacchiera: tu sei un parassita, e dunque chiacchiera. Mi si sta addensando intorno uno di quegl'incubi! Ma di te non ho paura. Io riuscirò a dominarti. Non mi porteranno al manicomio!

50 – *C'est charmant!*¹² un parassita! Sì, mi ci riconosco perfettamente. E chi sono io sulla terra, se non un parassita? A proposito: io ti sto ascoltando e provo una certa sorpresa: per Dio, si direbbe che tu a poco a poco cominci, ormai, a riconoscermi per qualcosa di reale, ben altro che una tua pura fantasia, come tenesti duro la volta scorsa...

55 – Neanche un istante ti riconosco per una verità reale! – gridò Ivan, addirittura furente. – Tu sei una menzogna, tu sei una mia malattia, tu sei un fantasma. Soltanto non so come fare a distruggerti, e vedo ch'è necessario che io per un po' ti sopporti. Tu sei una mia allucinazione. Sei un'incarnazione di me stesso, ma d'una parte sola di me stesso... dei miei pensieri, dei miei sentimenti, ma solo di quelli più ripugnanti e più stupidi. Da questo lato potresti anche riuscirci interessante, se io avessi tempo di trattenermi con te...

60 – Permetti, permetti, ti voglio subito cogliere in fallo: poc'anzi, sotto quel lampione, quando ti sei gettato su Alëša¹³ gridandogli: «Tu l'hai saputo da lui! Come l'hai saputo, che lui viene a trovarmi?» tu, evidentemente, volevi far menzione di me. Dunque, un momentino, un attimo, si vede che tu hai pur creduto, hai creduto che io realmente esisto, – mollemente sorrise il gentiluomo.

65 – Sì, quella è stata una debolezza istintiva... ma non ch'io abbia potuto credere in te. Io non so se dormivo o ero desto, la volta scorsa. Forse, allora, ti vidi soltanto in sogno, e nient'affatto a occhi aperti...

– Ma perché con lui sei stato tanto duro, con Alëša? Egli è così caro, io son colpevole dinanzi a lui per via dello starec Zosima.¹⁴

70 – Non parlare di Alëša! Come osi tu, lacchè!¹⁵ – di nuovo scoppiò a ridere Ivan.

– Insulti, ma ne ridi tu stesso: buon segno. Tu, del resto, oggi sei con me immensamente più affabile che la volta passata, e io ne capisco il motivo: codesta insigne decisione...

– Non parlar della decisione! – violentemente gridò Ivan.

75 – Comprendo, comprendo, *c'est noble, c'est charmant!*¹⁶ domani vai a difendere il fratello e offri te stesso in sacrificio... *c'est chevaleresque!*¹⁷

9 **come l'ultima volta:** l'episodio è stato narrato in precedenza.

10 **son io... non tu!** Ivàn, che è ateo, ritiene che il diavolo sia solo una proiezione del male che egli ha in se stesso. Il demonio, invece, vuole convincerlo subdolamente della propria esistenza reale.

11 **nel cantone:** in un angolo [della stanza].

12 **C'est charmant:** è [una cosa] affascinante. Il diavolo parla in francese, la lingua della conversa-

zione colta e brillante. Va però anche ricordato che per Dostoevskij la Francia è la patria dell'ateismo.

13 **Alëša:** si pronuncia "Aliòscia". È il più giovane dei fratelli Karamazov, novizio di un convento ortodosso, animato da fede e volontà di purezza.

14 **starec Zosima:** il monaco con funzione di guida spirituale morto in odore di santità, che ha avuto un grande influsso su Alëša.

15 **Non parlare... lacchè!** la purezza di Alëša non può essere contaminata dalle parole del demonio. **Lacchè:** servo.

16 **c'est noble... charmant:** è [una cosa] nobile, è [una cosa] affascinante; francese: cfr. nota 12. Ivàn ha deciso di testimoniare a favore del fratello Dimitri, accusato dell'omicidio del padre (compiuto, invece, da Smerdjakov).

17 **c'est chevaleresque:** è [una cosa] cavalleresca.

3 La follia come metafora

T4 Fëdor Dostoevskij ~ Ivàn Karamazov e il diavolo

- Taci, o ti piglio a calci!
- Da un certo punto di vista, ne sarò felice, perché allora il mio scopo sarebbe raggiunto: calci? vorrebbe dir che tu credi nel mio realismo, giacché non si dànno calci a un fantasma... Scherzi a parte: a me, vedi?, non importa un bel nulla: insultami pure, se vuoi; ma è pur sempre meglio
- 80 essere un tantino più cortese, foss'anche con me. Invece, e stupido, e lacchè... che parole son queste, via!
- Insultando te, insulto me stesso! – ancora una volta Ivan scoppiò a ridere. – Tu sei me, sei me stesso, mutato solo di faccia! Tu non fai che dir quello ch'io già penso... e niente di nuovo sei capace di dirmi!
- 85 – Se m'accordo con te nei pensieri, ciò torna esclusivamente a mio onore, – proferì il gentiluomo con finezza e dignità.
- Soltanto i miei pensieri abietti mi porti innanzi, e soprattutto, stupidi. Tu sei stupido e volgare. Tu sei terribilmente stupido. No, io non voglio sopportarti! Ma come fare, come fare! – e i denti stridevano a Ivan.

GUIDA ALLA LETTURA

Chi è il diavolo? Il diavolo non ha corna e forcone, ma l'aspetto di un cortese gentiluomo russo. Questo dato realistico non deve però trarre in inganno. Il clima del dialogo è surreale e drammatico e cela un'ambiguità insolubile. Si tratta solo di un'allucinazione come sostiene Ivan, oppure ha ragione il diavolo, che afferma di esistere realmente? Tutte e due le possibilità sono plausibili. La prima si fonda su una descrizione dei meccanismi tipici del delirio, secondo le conoscenze mediche del tempo. Ivan si sdoppia e proiet-

ta una parte di sé all'esterno. Il diavolo sarebbe allora un'allucinazione. Ma, insieme, il male che il diavolo rappresenta sembra avere una realtà autonoma, non materiale, ma spirituale. La follia diventa così allegoria del male considerato non come problema soggettivo, ma come realtà oggettiva che trascende i singoli individui. Non è un caso che il diavolo compaia proprio a Ivan, strenuo razionalista e ateo convinto. Per Dostoevskij razionalismo e ateismo sono già in sé forme di pazzia; anzi sono la pazzia che rode il suo tempo.

ESERCIZI

Analizzare e interpretare

- 1 Descrivi la figura del diavolo e sottolinea l'originalità.
- 2 Spiega in che modo il diavolo cerca di sostenere la sua esistenza reale.
- 3 Perché Ivan è così convinto che si tratti di un'allucinazione?
- 4 Da quali segni si può dedurre il delirio di Ivan?
- 5 Il lettore è in grado di capire chi dei due ha ragione?

4 Il Novecento e la crisi dell'io

Psicoanalisi e follia

Una svolta decisiva nella storia della follia è segnata nel Novecento dalla nascita della psicoanalisi. Freud riconduce infatti i meccanismi del disturbo psichico a quelli dell'inconscio di ogni uomo. Perciò la follia non è una semplice assenza di ragione, non un mondo estraneo da rifiutare, come lo era per la medicina positivista del secondo Ottocento. In questo modo Freud ne rivendica il potere di conoscenza, la capacità cioè di rivelare qualcosa che giace al fondo di tutti noi, mettendo in crisi le categorie tradizionali di io e di realtà. Nei suoi *Studi sull'isteria* (1895) Freud spiega come la terapia psicoanalitica deve riportare alla coscienza i contenuti profondi dell'inconscio, rimossi e dimenticati. La cura presuppone perciò l'attiva partecipazione del malato. Questo è il limite della psicoanalisi di fronte alla follia: occorre che il paziente conservi una lucida coscienza di sé; con i folli che hanno smarrito il senso della realtà, essa rimane inefficace. Se la psicoanalisi non può curare la follia, può spiegarne tuttavia le manifestazioni e le cause.

La follia nella vita e nell'arte

Scuotendo la consueta percezione della realtà in nome di una verità più oscura e profonda, la psicoanalisi interessa profondamente gli artisti e gli scrittori del Novecento, che cercano contenuti nuovi e mirano a rompere gli schemi del linguaggio tradizionale. La follia nelle sue violente deformazioni del reale offre un terreno di indagine ricco di risorse espressive e dal potere eversivo.

Un precursore di questo atteggiamento è il pittore olandese Vincent van Gogh (1853-1890), artista irregolare, segnato dalla stravaganza e dalla malattia mentale. Per lui la follia diventa una tragica esperienza esistenziale. Durante una lite con Paul Gauguin nel 1888, lo minaccia con un rasoio, poi si taglia un pezzo di orecchio che incarta e porta a una prostituta. Nel 1889 gli abitanti di Arles richiedono con una petizione l'internamento del pittore che viene ricoverato nel manicomio di Saint-Rémy. Qui egli continua a dipingere per sfuggire all'abbruttimento. Sarebbe tuttavia semplicistico ricondurre alla follia la ma-

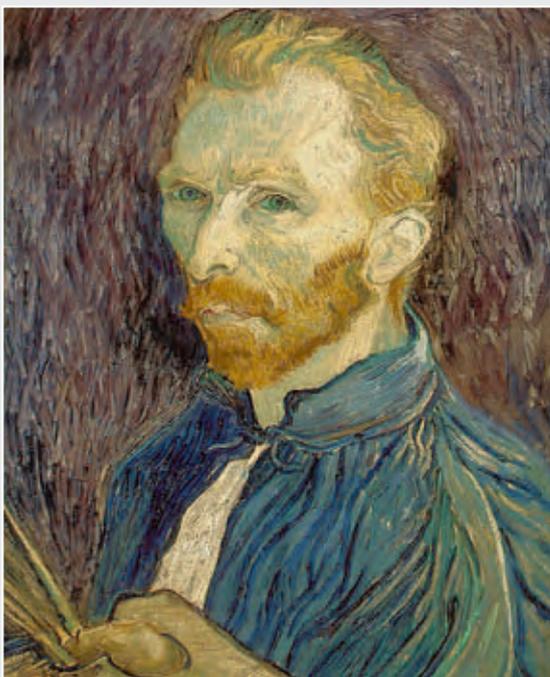
S3

Lo sguardo di Van Gogh

ARTE

Nel 1889 Vincent Van Gogh, per sua scelta, viene ricoverato nell'asilo Saint-Paul, una casa di cura presso Saint-Rémy, in Francia. In questo periodo, cerca nel lavoro una via di guar-

gione, anche se gravi crisi interrompono la sua attività. Egli dipinge dal vero l'ambiente circostante, ritrae se stesso, oppure copia alcune stampe di altri autori.



L'uomo che ci guarda da questo quadro è insieme un pittore (la tavolozza e i pennelli) e un malato di mente ricoverato in una casa di cura. Rivelano la malattia anzitutto, l'aspetto fisico: il pallore, la magrezza, i capelli arruffati e la barba incolta; poi, in modo più sottile, alcuni dati psicologici: lo sguardo, straordinariamente fisso e intenso, e le scelte cromatiche, sia per il fondo cupo, reso più inquietante dalle spesse pennellate, sia per la luce verde e acida che si riflette sul volto. Il dipinto sembra segnato anzitutto dalla violenza per la scelta dei colori e per la linea del disegno, insieme vigorosa e tormentata. Il folle non ci si presenta qui solo come un uomo che soffre, ma come qualcuno che ha in sé una forza distruttiva. Tuttavia Van Gogh, nonostante il male, dipinge e si ritrae come pittore. L'io si nega e si afferma al tempo stesso: si nega, perché la malattia mentale mina l'identità; si afferma, perché diventa l'artefice e il soggetto di un'opera.

Vincent Van Gogh, *Autoritratto*, (1889). Washington, National Gallery of Art.

4 Il Novecento e la crisi dell'io

niera pittorica di quest'ultimo periodo che, dopo varie crisi, si conclude con il suicidio nel 1890. Ciò che conta semmai è la rappresentazione di sé come malato e del manicomio, dove egli esprime la coscienza che ha della follia, come momento distruttivo e terribile (cfr. **S3**, p. 19). Anche la scrittrice inglese Virginia Woolf (1882-1941) fu soggetta a crisi depressive e a momenti di follia. Ella stessa morirà suicida. La sua esperienza le permette di trattare il tema della follia dall'interno. Nella *Signora Dalloway* (1925), la follia, da una parte, è percezione più profonda e "poetica" delle cose; dall'altra è anche disgregazione dell'io e occasione di sperimentalismo narrativo. Septimus Warren Smith ha partecipato alla prima guerra mondiale e vive a Londra con la moglie di origine italiana, Lucrezia. Ciò che lo tormenta è l'inesauribile ricchezza di forme della vita. Nel suo pensiero tutto si deforma, diventa minaccioso e insostenibile. Anche i morti sembrano tornare a intessere un dialogo inquietante. Di fronte a tanta sofferenza, neppure l'amore di Lucrezia può salvare Septimus che, in preda a un accesso di panico, si uccide. Il racconto è condotto come monologo interiore. La follia esprime dunque direttamente la sua verità, scardinando le tradizionali convenzioni narrative (cfr. **T5**, p. 00).

La maschera della follia

In Italia è nell'opera di Luigi Pirandello che la follia acquista un ruolo preminente. La riflessione su questo tema è sollecitata dall'esperienza biografica della malattia della moglie. La donna, a partire dal 1903, mostra i primi sintomi di squilibrio e nel 1919 sarà internata in una casa di cura. Tuttavia l'interesse di Pirandello per la follia trascende questa occasione e si lega ai temi centrali (il relativismo, l'identità) del suo teatro.

Per Pirandello la follia non ha un solo significato. Può apparire come dimensione autentica di fronte all'inautenticità delle convenzioni, come nella novella *Il treno ha fischiato* (1914). In tal caso si oppone polemicamente ai falsi valori, anche se non può vincerli poiché si chiude su se stessa e rinuncia a cambiare il mondo.

La follia ha inoltre un significato metaforico, quello di mettere in dubbio fino a dissolvere la nozione stessa di verità. È questo il tema di *Così è (se vi pare)*. Alla fine è la verità, di cui la signora Ponza è un simbolo, a essere incomprensibile. Non esiste alcuna verità. Questo paradosso rivela un potenziale tragico nell'*Enrico IV* (1922). Caduto da cavallo durante una festa in maschera in cui indossava i panni di Enrico IV, il protagonista è impazzito cre-

dendosi davvero l'imperatore. Ritornato in sé, mantiene la finzione. Dopo anni giungono a trovarlo nel suo castello Matilde, che aveva amato invano, Tito Belcredi, suo rivale e attuale amante di Matilde, Frida la figlia di Matilde. Enrico non sopporta di essere stato escluso dalla vita reale. È ancora innamorato, ma di Frida che è per lui come la Matilde di un tempo. Si avventa così sulla giovane, rivelando di avere simulato. Belcredi tenta di fermarlo, ma è ferito a morte. D'ora in poi non gli resterà che tornare a essere per sempre l'imperatore Enrico (cfr. **T6**, p. 25).

La follia di Enrico IV è inoltre una follia recitata. Quale legame esiste fra teatro e pazzia? Il pazzo è in un certo senso uno che recita poiché si rappresenta come qualcuno che non c'è, spogliandosi della propria identità per assumerne un'altra. È appunto quanto accade nell'*Enrico IV*. In questo dramma la follia non mette più in questione solo la verità, ma l'identità personale. Questa si disgrega e viene sostituita da una maschera. Il folle è dunque uno che, per esistere, ha preso un'identità diversa dalla propria, ma non meno convenzionale delle altre. In questo dramma la follia inoltre si riempie di contenuti emotivi e psicologici: è una fuga dallo scorrere del tempo e dunque dalla vita. Dapprima è la pazzia che allontana Enrico dagli altri, poi è Enrico stesso a scegliere di fissarsi nella maschera dell'imperatore eternamente ventiseienne.

Scienza, società e malattia mentale

Grazie a Freud e alla sensibilità di scrittori che, come Čechov, la Woolf e Pirandello, conobbero per esperienza diretta o indiretta la malattia di mente, nella coscienza del Novecento si affermano sempre più due convinzioni: in primo luogo che l'internamento dei pazzi serva alla società per liberarsi di individui scomodi; in secondo luogo, che la psichiatria e il manicomio siano incapaci di comprendere la sofferenza o anche solo il discorso del folle. A partire dagli anni Cinquanta la critica alle istituzioni manicomiali viene raccolta anche dai medici.

Contro i sistemi di repressione e di tortura, dall'elettroshock alla lobotomizzazione (asportazione di una parte del cervello) praticati dalla psichiatria ottocentesca, insorge il movimento dell'antipsichiatria. I primi rappresentanti sono medici americani: Ronald Laing, David Cooper, Erving Goffman e Thomas S. Szasz. In Italia il suo esponente di punta è Franco Basaglia, che apre i cancelli dell'Ospedale Psichiatrico di Gorizia per trasformarlo in una comunità terapeutica. La follia non è più criminalizzata ma diventa una modalità di esistenza: il

4 Il Novecento e la crisi dell'io

folle non è qualcuno da allontanare e isolare, ma un essere umano che si deve imparare ad ascoltare. Soprattutto si rifiuta il manicomio visto come un carcere in cui la società rinchiude chi non accetta le sue regole (cfr. S4). Al posto del manicomio nascono così le comunità, in cui il folle è restituito alla sua libertà e può esprimersi in modo alternativo rispetto a quello che si regge sulle gerarchie del potere e sulla repressione del diverso. Ma non

basta curare il malato in un'oasi protetta, se poi è circondato da una società piena di pregiudizi e di ostilità. Occorre cambiare la società e spostare l'intervento sul piano politico. Proprio per questo l'iniziativa di Basaglia è diventata nel 1978 una legge dello Stato (legge 180). Mentre in altri paesi come l'Inghilterra e l'America ci si è limitati a ridurre il numero dei manicomi, in Italia si è disposta la loro abolizione.

S4

Milos Forman, *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (1975)

CINEMA

L'opera che meglio esprime le tendenze dell'antipsichiatria è il film *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (1975) di Milos Forman, tratto da un romanzo dell'americano Ken Kesey. Un carcerato ribelle, Randall Patrick Mac Murphy (Jack Nicholson), è inviato in un manicomio modello per accertare se sia malato di mente. Mac Murphy è vitale e indisciplinato, ma perfettamente sano: è subito evidente che il sospetto di follia colpisce chi si rifiuta di rispettare le regole della vita comune. L'impatto con il manicomio è perciò conflittuale. Mac Murphy vuole instaurare un rapporto reale con i malati, che tratta come persone ed il suo comportamento fa risaltare il gelo impersonale e sottilmente sadico di medici e infermieri. Le terapie più moderne mascherano infatti la sopraffazione: i malati sono rintontiti dai farmaci, devono rispettare regole e orari assurdi, partecipano a gruppi di discussione in cui sono rigidamente pilotati dalla inflessibile e disumana Miss Ratched. Mac Murphy riesce perfino a organizzare una fuga dalla clinica con i compagni di reparto. L'antico motivo della nave dei folli è ripreso e capovolto in una gioiosa scorribanda in alto

mare in cui i folli riacquistano il piacere di vivere.

Ma, una volta rientrato, Mac Murphy viene punito: sebbene lo si riconosca sano di mente è considerato socialmente pericoloso e trattenuto in manicomio. L'ospedale si rivela così un carcere. Ma Mac Murphy non si arrende e causa una sorta di ribellione tra i malati in cui ha risvegliato un po' di vitalità. L'ordine è ristabilito a base di sedativi e di elettroshock. Infine egli organizza per Natale una festa notturna. La repressione sarà durissima. Miss Ratched provoca con la sua crudeltà il suicidio di un giovane malato; Mac Murphy, che per vendicare l'amico ha tentato di strangolarla, viene lobotomizzato e ridotto a una larva. Il finale è amaro e, sembra, senza speranza. C'è un solo segnale di utopia: la fuga di un internato pellerossa che grazie a Mac Murphy riacquista il desiderio di vivere. Ma prima di fuggire soffoca con un atto estremo di pietà l'amico. Il film non cede alla retorica o a semplicismi. La malattia di mente resta una malattia. Ma è proprio l'ospedale ad acuirlo. La legge del manicomio è, nonostante le apparenze efficienti, una sola: la violenza.



Un fotogramma da *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (1975) di Milos Forman.

4 Il Novecento e la crisi dell'io

T5

Virginia Woolf

Angoscia e incomunicabilità

[La signora Dalloway]

Nella Signora Dalloway (1925) si intrecciano due vicende, quella della donna che dà il titolo al romanzo, il giorno dei suoi preparativi per un ricevimento; e quella di Septimus Warren Smith, il giorno del suo suicidio in un accesso di follia. Egli ha combattuto nella Prima guerra mondiale, dove ha visto morire il suo ufficiale. Ora, a distanza di anni (siamo nel 1923), è ancora tormentato e inquieto: la vita gli riesce insostenibile. A fraporsi tra lui e la moglie sono i medici, dipinti come persone oneste ma ottuse, incapaci di comprendere Septimus, che li avverte come nemici. Nel passo che riportiamo egli per sfuggire alla minaccia di essere internato si getta dalla finestra.

da V. Woolf, *La signora Dalloway*, trad. di N. Fusini, Feltrinelli, Milano 1993.

Si portò le mani alla testa, aspettando che le dicesse se il cappello gli piaceva o no,¹ e mentre stava seduta lì, in attesa, guardando per terra, lui sentiva la mente di lei, come un uccello, andare di ramo in ramo, e poi posarsi su quello giusto. Poteva seguire la mente di lei, mentre stava lì seduta in uno di quegli atteggiamenti di pigro abbandono, che le erano così naturali; e se le diceva qualcosa, lei subito rideva come un uccello che si posi tenendosi saldo al ramo con le sue zampette.

Ma si ricordò. Bradshaw² aveva detto “Quando siamo ammalati, le persone che amiamo di più non ci fanno del bene”. Bradshaw diceva che doveva imparare a riposarsi;³ Bradshaw diceva che dovevano separarsi.

“Doveva”, “dovevano”, perché “dovevano”? Che potere aveva Bradshaw su di lui? “Che diritto ha Bradshaw di dirmi lei ‘deve’?” domandò.

“È perché hai parlato di ucciderti”, disse Rezia. (Per fortuna poteva dire tutto a Septimus).

Dunque era in mano loro! Holmes⁴ e Bradshaw gli stavano addosso! Il mostro con le narici rosse lo fiutava nei luoghi più segreti! E diceva “deve”! Dov'erano le sue carte?⁵ le cose che aveva scritto?

Gli portò le carte, le cose che aveva scritto, che lei aveva scritto per lui. Le rovesciò sul divano. Le guardarono insieme. Diagrammi, disegni, uomini e donne di piccole dimensioni con dei bastoni al posto delle braccia, e sul dorso delle ali – erano ali? Circoli fatti con delle monete – il sole, le stelle; precipizi a zigzag e della gente che li scalava attaccata a delle corde, sembravano forchette e coltelli; tratti di mare e dei volti minuscoli che ridevano spuntando da quelle che forse erano delle onde: la mappa del mondo. Brucia tutto! gridò. E ora i suoi scritti: i morti che cantano dietro i cespiti di rododendro; odi al Tempo, conversazioni con Shakespeare; Evans, Evans, Evans⁶ – i suoi messaggi dall'altro mondo, non tagliate gli alberi, dillo al Primo Ministro. L'amore universale: il significato del mondo. Brucia tutto! gridò.

Ma Rezia li protesse con le mani. Alcuni erano bellissimi, secondo lei. Li avrebbe legati insieme (non aveva una busta) con uno scampolo⁷ di seta.

E se lo venivano a prendere, disse, sarebbe andata con lui. Non potevano separarli contro la loro volontà, disse.

Facendo combaciare i margini, raccolse i fogli, e li legò quasi senza guardare, seduta vicino a lui, proprio accanto, sembrava, pensò lui, un fiore con tutti i petali raccolti. Era un albero in fiore, e tra i rami spuntava il volto di un legislatore, che aveva raggiunto un santuario, dove non temeva

1 Si portò... o no: in scena sono Septimus e sua moglie Lucrezia (detta Rezia): la donna sta provando un cappello che ha cucito, attendendo il giudizio del marito.

2 Bradshaw: lo psichiatra che ha visitato Septimus.

3 a riposarsi: facendosi curare in una clinica, lontano dalla moglie.

4 Holmes: il medico di famiglia.

5 le sue carte: gli appunti di Septimus, in parte ispirati, in parte insensati.

6 Evans: l'ufficiale ai cui ordini Septimus ha combattuto nella prima guerra mondiale, e che è stato ucciso poco prima della firma dell'armistizio.

7 scampolo: avanzo di stoffa.

4 Il Novecento e la crisi dell'io

T5 Virginia Woolf - Angoscia e incomunicabilità

più nessuno, né Holmes, né Bradshaw: un miracolo, un trionfo, l'ultimo, il più grande. La vide montare barcollando su per quella scala spaventosa, carica di Holmes e di Bradshaw, uomini che non pesavano mai meno di ottanta chili, le cui mogli andavano a corte,⁸ uomini che guadagnavano diecimila sterline all'anno, e parlavano di senso delle proporzioni,⁹ emettevano differenti verdetti (perché Holmes diceva una cosa, Bradshaw il contrario), ma sempre giudici erano, che confondevano una visione con una credenza, non vedevano nulla con chiarezza, ma dettavano legge, punivano; su di loro, lei aveva trionfato.

35
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70

“Ecco!” disse. Le carte erano sistemate. Non le avrebbe trovate nessuno. Le avrebbe messe via lei.

E, disse, niente li avrebbe separati. Gli si sedette accanto e lo chiamò col nome di quel falco, o corvo che fosse, il quale malizioso com'era, e distruttore di raccolti, gli somigliava tutto. Nessuno li avrebbe separati, disse.

Poi si alzò per andare in camera da letto a fare le valigie, ma sentì delle voci di sotto e pensando che forse era il dottor Holmes, corse giù per impedirgli di entrare.

Septimus la sentì che parlava a Holmes dalle scale.

“Ma cara signora, sono venuto da amico,” diceva Holmes.

“No. Non le permetterò di vedere mio marito,” disse lei.

La vedeva, era una chiocciola con le ali spiegate a sbarrare il passaggio. Ma Holmes insisteva.

“Ma cara signora, mi permetta...” diceva Holmes, e la spingeva da parte (Holmes era un uomo robusto).

Holmes saliva le scale. Ora Holmes avrebbe spalancato la porta. Holmes avrebbe detto, “Ha paura, eh?” Holmes l'avrebbe raggiunto. No: né Holmes né Bradshaw. Si tirò su, incerto sulle gambe, e barcollando da un piede all'altro, prima prese in considerazione il coltello della signora Filmer¹⁰ con la scritta “Pane” incisa sul manico. No, meglio non sciuparlo. Il gas? Era troppo tardi. Holmes stava arrivando. Avrebbe potuto prendere il rasoio, ma Rezia, che pensava sempre a queste cose, l'aveva già impacchettato. Non rimaneva che la finestra, l'ampia finestra della casa di Bloomsbury;¹¹ la faticosa, incresciosa, e piuttosto melodrammatica faccenda di aprire la finestra e buttarsi di sotto. Era la loro idea di tragedia, non la sua, né di Rezia (perché lei era dalla parte sua). A Holmes e Bradshaw piacevano quel genere di cose. (Si sedette sul davanzale.) Avrebbe aspettato fino all'ultimo momento. Non aveva voglia di morire. La vita era bella. Il sole caldo. E gli esseri umani? Un uomo che scendeva dalla scala di fronte si fermò, e lo fissò sbalordito. Holmes era ormai alla porta. “Lo volete voi!” gridò, e si buttò di sotto con tutte le sue forze, con violenza, giù sulla cancellata del giardinetto della signora Filmer.

“Vigliacco!” gridò Holmes, spalancando la porta. Rezia corse alla finestra, vide, capì. Il dottor Holmes e la signorina Filmer sbatterono l'uno contro l'altro. La Filmer si slegò il grembiule e glielo mise in testa e la portò nella stanza da letto, perché non vedesse. Ci fu un gran correre su e giù per le scale. Il dottor Holmes entrò – bianco come un lenzuolo, tremava tutto, con un bicchiere in mano. Doveva farsi coraggio e bere qualcosa, disse (che cos'era? una cosa dolce),¹² perché suo marito s'era orribilmente sfracellato, non avrebbe ripreso conoscenza, non doveva vederlo, meglio risparmiarle quel che si poteva, ma ci sarebbe stata comunque l'inchiesta, quella era inevitabile, povera donna. Chi mai avrebbe potuto prevederlo? Uno scatto improvviso, non era colpa di nessuno (disse alla signora Filmer). Perché mai l'aveva fatto, il dottor Holmes non riusciva proprio a capirlo.

8 a corte: alla corte dei reali d'Inghilterra.
9 e parlano... proporzioni: il dottor Bradshaw «non usava mai la parola pazzia [...]»; lo

chiamava non avere più il senso delle proporzioni».
10 della signora Filmer: la vicina.

11 Bloomsbury: un quartiere, allora povero, di Londra.
12 bere... dolce: è un sedativo.

4 Il Novecento e la crisi dell'io

T5 Virginia Woolf - *Angoscia e incomunicabilità*

GUIDA ALLA LETTURA

La follia e i medici La Woolf presenta la follia come un mondo completamente chiuso su se stesso, incapace di aprirsi alla vita nella sua stessa bellezza (qui rappresentata dagli oggetti della natura e dall'amore della moglie). Se però Septimus non sa comunicare con il mondo che lo circonda, neppure la medicina sa

comunicare con il folle e comprenderne la sofferenza. La frase finale («Perché mai l'aveva fatto, il dottor Holmes non riusciva proprio a capirlo») sottolinea questa duplice incomunicabilità e segna al tempo stesso un drammatico atto d'accusa contro la psichiatria ufficiale.

ESERCIZI

Analizzare e interpretare

- 1 Quale logica caratterizza la narrazione? C'è consequenzialità?
- 2 Esamina i punti del testo in cui Septimus parla dei medici: che idea si è fatto degli psichiatri?
- 3 Attraverso quale filtro Septimus si rapporta alla realtà? Quale percezione ne ha?
- 4 Perché l'amore della moglie non riesce a salvarlo?
- 5 Perché il medico non riesce a capire il suicidio di Septimus?

4 Il Novecento e la crisi dell'io

T6

Luigi Pirandello

Conviene a tutti tener rinchiusi i pazzi

[*Enrico IV, atto I*]

Siamo nel II atto dell' Enrico IV. Il protagonista, congedata Donna Matilde esplode nella sua rabbia e rivela di aver simulato per anni la follia. Assistono alla scena i quattro giovani incaricati di fingersi i consiglieri segreti dell'imperatore.

da L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore - Enrico IV*, Mondadori, Milano 1984.

ENRICO IV Buffoni!¹ Buffoni! Buffoni! – Un pianoforte di colori! Appena la toccavo: bianca, rossa, gialla, verde...² E quell'altro là: Pietro Damiani. – Ah! Ah! Perfetto! Azzeccato! – S'è spaventato di ricomparirmi davanti!

Dirà questo con gaja prorompente frenesia, movendo di qua, di là i passi, gli occhi, finché all'improvviso non vede Bertoldo,³ più che sbalordito, impaurito del repentino cambiamento. Gli si arresta davanti e additandolo ai tre compagni anch'essi come smarriti nello sbalordimento:

Ma guardatemi quest'imbecille qua, ora, che sta a mirarmi a bocca aperta...

Lo scrolla per le spalle.

Non capisci? Non vedi come li paro,⁴ come li concio, come me li faccio comparire davanti, buffoni spaventati! E si spaventano solo di questo, oh: che stracci loro addosso la maschera buffa e li scopra travestiti; come se non li avessi costretti io stesso a mascherarsi, per questo mio gusto qua, di fare il pazzo!

LANDOLFO ARIALDO ORDULFO (*sconvolti, trasecolati,⁵ guardandosi tra loro*). Come! Che dice? Ma dunque?

ENRICO IV (*si volta subito alle loro esclamazioni e grida, imperioso*): Basta! Finiamola! Mi sono seccato!

Poi subito, come se, a ripensarci, non se ne possa dar pace, e non sappia crederci:

Perdio, l'impudenza di presentarsi qua, a me, ora – col suo ganzo accanto...⁶ - E avevano l'aria di prestarsi per compassione, per non fare infuriare un poverino già fuori del mondo, fuori del tempo, fuori della vita! – Eh, altrimenti quello là,⁷ ma figuratevi se l'avrebbe subita una simile sopraffazione! – Loro sì, tutti i giorni, ogni momento, pretendono che gli altri siano come li vogliono loro; ma non è mica una sopraffazione, questa!⁸ – Che! Che! – È il loro modo di pensare, il loro modo di vedere, di sentire: ciascuno ha il suo! Avete anche voi il vostro, eh? Certo! Ma che può essere il vostro? Quello della mandra!⁹ Misero, labile, incerto... E quelli ne approfittano, vi fanno subire e accettare il loro, per modo che voi sentiate e vediate come loro! O almeno, si illudono! Perché poi, che riescono a imporre? Parole! parole che ciascuno intende e ripete a suo modo. Eh, ma si formano pure così le così dette opinioni correnti! E guai a chi un bel giorno si trovi bollato da una di queste parole che tutti ripetono! Per esempio: «pazzo!» – Per esempio, che so? – «imbecille!» – Ma dite un po', si può star quieti a pensare che c'è uno che si affanna a persuadere agli altri che voi siete come vi vede lui, a fissarvi nella stima degli altri secondo il giudizio che ha fatto di voi? – «Pazzo», «pazzo!» – Non dico ora che lo faccio¹⁰ per ischerzo! Prima, prima che battessi la testa cadendo da cavallo...¹¹

1 Buffoni!: Enrico IV inveisce contro Matilde, Belcredi e lo psichiatra che si sono finti Matilde di Canossa, l'abate Ugo di Cluny e il monaco Piero Damiani.

2 Appena... verde...: tutti si adeguavano a ogni sollecitazione di Enrico.

3 Bertoldo: è l'ultimo arrivato, e il più scon-

certato.

4 paro: vesto, combino.

5 trasecolati: stupefatti.

6 Perdio... accanto...: allude a Matilde e a Tito Belcredi, suo amante (*ganzo*).

7 quello là: il poverino, cioè lo stesso Enrico IV.

8 Loro sì... questa!: è il tema, caro a Pirandello, della forma che soffoca la vita.

9 Quello della mandra: quello volgare della gente comune, del gregge (*mandra*).

10 lo faccio: faccio il pazzo.

11 battessi... cavallo...: durante la festa in cui era mascherato da Enrico IV.

4 Il Novecento e la crisi dell'io

T6 Luigi Pirandello ~ *Convieni a tutti tener rinchiusi i pazzi*

- S'arresta d'un tratto, notando i quattro che si agitano, più che mai sgomenti e sbalorditi.
Vi guardate negli occhi?
- 35 *Rifà smorfiosamente i segni del loro stupore.*
Ah! Eh! Che rivelazione? – Sono o non sono? – Eh, via, sì, sono pazzo!
Si fa terribile.
Ma allora, perdio, inginocchiatevi! inginocchiatevi!
Li forza a inginocchiarsi tutti a uno a uno:
- 40 Vi ordino di inginocchiarvi tutti davanti a me – così! E toccate tre volte la terra con la fronte!
Giù! Tutti, davanti ai pazzi, si deve stare così!
Alla vista dei quattro inginocchiati si sente subito svaporare la feroce gajezza, e se ne sdegnava.
Su, via, pecore, alzatevi! – M'avete obbedito? Potevate mettermi la camicia di forza... – Schiacciare uno col peso d'una parola? Ma è niente! Che è? Una mosca!
- 45 [...]
Si para davanti a Bertoldo, ormai istupidito.
Non capisci proprio nulla, tu, eh? – Come ti chiami?
BERTOLDO Io?... Eh... Bertoldo...
ENRICO IV Ma che Bertoldo, sciocco! Qua a quattr'occhi: come ti chiami?
- 50 BERTOLDO Ve... veramente mi... mi chiamo Fino...
ENRICO IV (*a un atto di richiamo e di ammonimento degli altri tre, appena accennato, voltandosi subito per farli tacere*). Fino?
BERTOLDO Fino Pagliuca, sissignore.
ENRICO IV (*volgendosi di nuovo agli altri*). Ma se vi ho sentito chiamare tra voi, tante volte!
- 55 *A Landolfo*
Tu ti chiami Lolo?
LANDOLFO Sissignore...
Poi con uno scatto di gioja:
Oh Dio... Ma allora?
- 60 ENRICO IV (*subito, brusco*). Che cosa?
LANDOLFO (*d'un tratto smorendo*).¹² No... dico...
ENRICO IV Non sono più pazzo? Ma no. Non mi vedete? – Scherziamo alle spalle di chi ci crede.
Ad Arialdo
65 So che tu ti chiami Franco...
A Ordulfo
E tu, aspetta...
ORDULFO Momo!
- 70 ENRICO IV Ecco, Momo! Che bella cosa, eh?
LANDOLFO (*c. s.*).¹³ Ma dunque... oh Dio...
ENRICO IV (*c. s.*) Che? Niente! Facciamoci tra noi una bella, lunga, grande risata...
E ride.
Ah, ah, ah, ah, ah, ah!
LANDOLFO ARIALDO ORDULFO (*guardandosi tra loro, incerti, smarriti, tra la gioja e lo sgo-*
- 75 *mento*). È guarito? Ma sarà vero? Com'è?
ENRICO IV Zitti! Zitti!

¹² *smorendo*: smarrendosi.¹³ (*c. s.*): (*come sopra*); cioè con lo stesso atteggiamento indicato nella didascalia di sopra (*d'un tratto smorendo*).

4 Il Novecento e la crisi dell'io

T6 Luigi Pirandello ~ *Convieni a tutti tener rinchiusi i pazzi**A Bertoldo:*

Tu non ridi? Sei ancora offeso? Ma no! Non dicevo mica a te, sai? – Convieni a tutti, capisci? convieni a tutti far credere pazzi certuni, per avere la scusa di tenerli chiusi. Sai perché? Perché non si resiste a sentirli parlare. Che dico io di quelli là che se ne sono andati? Che una è una baldracca, l'altro un sudicio libertino, l'altro un impostore...¹⁴ Non è vero! Nessuno può crederlo! – Ma tutti stanno ad ascoltarmi, spaventati. Ecco, vorrei sapere perché, se non è vero. – Non si può mica credere a quel che dicono i pazzi! – Eppure, si stanno ad ascoltare così, con gli occhi sbarrati dallo spavento. – Perché? – Dimmi, dimmi tu, perché? Sono calmo, vedi?

85 BERTOLDO Ma perché... forse, credono che...

ENRICO IV No, caro... no, caro... Guardami bene negli occhi... – Non dico che sia vero, stai tranquillo! – Niente è vero! – Ma guardami negli occhi!

BERTOLDO Sì, ecco, ebbene?

ENRICO IV Ma lo vedi? lo vedi? Tu stesso! Lo hai anche tu, ora, lo spavento negli occhi! – Perché ti sto sembrando pazzo! – Ecco la prova! Ecco la prova!

E ride.

LANDOLFO (*a nome degli altri, facendosi coraggio, esasperato*). Ma che prova?

ENRICO IV Codesto vostro sgomento, perché ora, di nuovo, vi sto sembrando pazzo! – Eppure, perdio, lo sapete! Mi credete; lo avete creduto fino ad ora che sono pazzo! – È vero o no?

95 *Li guarda un po', li vede atterriti.*

Ma lo vedete? Lo sentite che può diventare anche terrore, codesto sgomento, come per qualche cosa che vi faccia mancare il terreno sotto i piedi e vi tolga l'aria da respirare? Per forza, signori miei! Perché trovarsi davanti a un pazzo sapete che significa? trovarsi davanti a uno che vi scrolla dalle fondamenta tutto quanto avete costruito in voi, attorno a voi, la logica, la logica di tutte le vostre costruzioni! – Eh! che volete? Costruiscono senza logica, beati loro, i pazzi! O con una loro logica che vola come una piuma! Volubili! Volubili! Oggi così e domani chi sa come! – Voi vi tenete forte, ed essi non si tengono più. Volubili! Volubili! – Voi dite: «questo non può essere!» – e per loro può essere tutto. – Ma voi dite che non è vero. E perché? – Perché non par vero a te, a te, a te, *indica tre di loro,*

105 e centomila altri. Eh, cari miei! Bisognerebbe vedere poi che cosa invece par vero a questi centomila altri che non sono detti pazzi, e che spettacolo danno dei loro accordi, fiori di logica! Io so che a me, bambino, appariva vera la luna nel pozzo. E quante cose mi parevano vere! E credevo a tutte quelle che mi dicevano gli altri, ed ero beato! Perché guai, guai se non vi tenete più forte a ciò che vi par vero oggi, a ciò che vi parrà vero domani, anche se sia l'opposto di ciò che vi pareva vero jeri! Guai se vi affondaste come me a considerare questa cosa orribile, che fa veramente impazzire: che se siete accanto a un altro, e gli guardate gli occhi – come io guardavo un giorno certi occhi – potete figurarvi come un mendico davanti a una porta in cui non potrà mai entrare: chi vi entra, non sarete mai voi, col vostro mondo dentro, come lo vedete e lo toccate; ma uno ignoto a voi, come quell'altro nel suo mondo impenetrabile vi vede e vi tocca...

115 *Pausa lungamente tenuta. L'ombra, nella sala, comincia ad addensarsi, accrescendo quel senso di smarrimento e di più profonda costernazione da cui quei quattro mascherati sono compresi e sempre più allontanati dal grande Mascherato,¹⁵ rimasto assorto a contemplare una spaventosa miseria che non è di lui solo, ma di tutti.*

¹⁴ *Che una... impostore...*: rispettivamente Matilde, Tito Belcredi e lo psichiatra.

¹⁵ *grande Mascherato*: Enrico IV.

4 Il Novecento e la crisi dell'io

T6 Luigi Pirandello ~ Conviene a tutti tener rinchiusi i pazzi

GUIDA ALLA LETTURA

La follia come privilegio... Nella prima parte Enrico ha un atteggiamento ambiguo: prima si dichiara sano di mente, poi di nuovo pazzo, costringendo i consiglieri a inginocchiarsi di fronte a lui. Assume un atteggiamento di superiorità, giacché con la sua finzione ha

saputo ingannare e manovrare tutti. Forse i veri pazzi sono i poveri «buffoni» che hanno creduto alla sua pazzia. La follia compare qui come privilegio: i sani devono inginocchiarsi davanti ai pazzi perché questi hanno compreso la realtà ben più dei cosiddetti sani.

...e come verità pericolosa La seconda parte si sofferma sulla natura di questo privilegio. Il folle demolisce le credenze dei sani, facendosi beffe della logica. Il relativismo di Pirandello è qui radicale e trasforma la pazzia in una forma di conoscenza e di esperienza superiore. Per la sua indifferenza al buon senso e la sua volubilità, essa sembra diventare la libertà più vicina alla vita,

intesa da Pirandello come flusso che non può essere ingabbiato da nessuna convenzione. La reclusione dei folli è dunque solo un mezzo inventato dalla società per difendersi dal loro potere destabilizzante. L'unica verità è che non esiste verità: ma proprio questa verità, che non può essere sopportata da nessuno, «fa veramente impazzire».

ESERCIZI

Comprendere

- 1 Riassumi il contenuto del brano in venti righe.

Analizzare e interpretare

La pazzia e la libertà

- 2 Che cosa significa, secondo Pirandello, trovarsi davanti a un pazzo? Perché il pazzo crea tanto sgomento?
- 3 Che funzione svolgono la messinscena e le didascalie?
- 4 Come interpreta l'autore la reclusione dei pazzi?

Una recita collettiva

- 5 I buffoni, costretti a indossare la maschera dei servitori, hanno un equivalente negli altri uomini? È solo Enrico IV a recitare?
- 6 Spiega il significato della metafora del «medico davanti a una porta in cui non potrà mai entrare».

Chi sono i pazzi?

- 7 In che cosa consiste la provocazione di Enrico IV? La comunità dei sani come giudica i pazzi? Che cosa invece, secondo l'autore, fa veramente impazzire?

Approfondire

- 8 Confronta la pazzia vera di Septimus (T5, p. 22) con quella finta di Enrico IV. Considera:
- se c'è un terreno sul quale essi convergono;
 - quale potere rivelano.

«Beati loro, i pazzi»

- 9 Pirandello afferma: «Costruiscono senza logica, beati loro, i pazzi! O con una loro logica che vola come una piuma!». Volubili! Volubili! [...] Voi dite «questo non può essere!». E per loro può essere tutto». Cerca nel percorso i testi più significativi che ti consentano di sviluppare questa osservazione.