

Carlo Coppelli

La cornice e lo specchio

*Riflessioni ed esperienze di terapia
nei luoghi dell'arte*

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Ringrazio Marco, Flora e Marco,
mentori e compagni di viaggio e di saggio*

© Copyright 2018
EDIZIONI ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675364-9

Indice

Prefazione	
Relazione su arte e marginalità <i>di Marco Dallari</i>	7
Introduzione	
Memorie provvisorie <i>di Flora Gagliardi</i>	19
Capitolo 1	
L'arteterapia a suggestione iconografica: indicazioni di un metodo	25
1. Quale immagine per la terapia?	25
2. Per un'arte per tutti	28
3. La donna del ritratto	39
Capitolo 2	
Il museo dell'innocenza	59
4. Occasione e prudenza	59
5. Toccare e non guardare è una cosa da imparare!	63
6. Ascensioni e immersioni	75
7. Per grazia ricevuta	82
Capitolo 3	
All'origine dell'immagine-arte aculturale e spontanea	99
8. Arte alienata - art brut - outsider art - arte terapia: le visioni del disagio	99
9. Arte terapia: un gioco da bambini	114
10. L'arte della terapia e la terapia nell'arte	129

11. L'arte <i>im-paziente</i>	134
Capitolo 4	
L'arte secondo natura	145
12. Naturalità dell'arte e artificio nella natura	145
13. Forme fluide e luoghi inesplorati	155
14. La memoria nell'acqua	166
15. Cuore di pietra	172
Capitolo 5	
Altri paesaggi	181
16. Il mondo in una stanza	181
17. Attraverso il confine	195
18. Tutta mia la città, un deserto che conosco...	207
19. Edificare esistenze	216
Capitolo 6	
Il sonno della ragione dipinge mostri	225
20. Il sonno della ragione dipinge mostri	225
21. Zoran Music – Disegnare per salvarsi	228
22. Charlotte Salomon – L'arte della premonizione	238
Postfazione	
A fior di pelle: l'arte che ci tocca <i>di Marco Panizza</i>	245
Bibliografia	253
Indice dei nomi	259

Prefazione
Relazione su arte e marginalità

Marco Dallari

Scriva Eugenio Borgna:

C'è una malinconia che si accompagna alla nostra vita in una misteriosa alleanza alla gioia, che è premessa di ogni immaginazione creatrice [...] ma c'è poi una malinconia che grida nel deserto e nel silenzio dell'anima, e che è la malinconia clinica, la depressione¹.

Nel volume di Borgna *Di armonia risuona e di follia* troviamo la testimonianza di chi è prigioniero della psicopatia e di chi, attraverso l'esperienza del dolore che diviene segno, testimonianza simbolica, immagine, riesce a farcene intravedere gli abissi. Borgna, nel suo volume dal titolo rubato a una composizione poetica di Georg Trakl, ci restituisce i pensieri di Kierkegaard e di Nietzsche, di Paul Celan e di Virginia Woolf, della mistica Teresa D'Avila e del regista Ingmar Bergman, acuti narratori dello straniamento interiore per averlo sperimentato in prima persona.

Il dolore, la malinconia, la depressione, ci svela Eugenio Borgna, sono sempre legati all'esperienza della follia. Ma la follia di cui parla Borgna non è quella dell'oggettivazione diagnostica e dello stigma psichiatrico è

la follia nei suoi aspetti psicopatologici e fenomenologici: la follia come testimonianza degli infiniti orizzonti del dolore, la follia come sorella sfortunata della poesia².

Esperienze che possono essere temporanee o abitare stabilmente la psiche. Nel primo caso siamo nello spazio della nevrosi, nel secondo della psicosi, ma il dolore e il suo bisogno di essere ascoltato è il medesimo.

¹ E. Borgna, *Di armonia risuona e di follia*, Feltrinelli, Milano 2012, p. 22.

² Ivi, p. 10.

La follia, ci fa notare Vittorino Andreoli, psichiatra e fenomenologo, viene identificata come una mancanza di adattamento nei confronti dell'ambiente, tenendo ben presente che la definizione della follia è influenzata dal momento storico, dalla cultura, dalle convenzioni, quindi è possibile considerare folle qualcosa o qualcuno che prima era normale, e viceversa. Ciò che viene definito follia si manifesta attraverso la violazione delle norme sociali, o la possibilità di diventare un pericolo per se stessi e gli altri³.

Nell'uso moderno follia è più comunemente usato come termine informale che denota instabilità mentale, e questa concezione vale anche per il contesto giuridico.

Nella professione medica il termine è ora evitato, in favore di diagnosi più specifiche di "malattie mentali". Quando, nel processo di evoluzione personale, l'adattamento non avviene, sorgono nell'individuo i sistemi di disadattamento, ovvero meccanismi che tendono ad escludere il soggetto dalla società. Ma questo, se da un lato è funzionale al lavoro di chi opera nell'ambito psicoterapeutico, psichiatrico e delle professioni di cura, sottrae (o pretende di sottrarre) l'essenza della follia all'esperienza esistenziale di ognuno, creando una rigida distinzione fra follia e sanità mentale. Nel mondo classico la follia era imprescindibilmente legata alla sfera sacra: il folle rappresentava la voce del divino, quindi da ascoltare per interpretarla. Nel Medioevo il folle diventò il rappresentante del demonio, perciò bisognava liberarlo dal male, esorcizzarlo. Si radicalizzò la dicotomia spirito-corpo che, nel caso di malattia mentale, impose, in caso di insuccesso della pratica esorcistica, l'intervento riparatorio sul corpo guasto, con la tortura o anche l'eliminazione fisica. Si intendeva, in questo modo, liberare l'anima dagli influssi nefasti del corpo "posseduto" e per questo incapace di lasciare esprimere lo spirito. Un'interpretazione diametralmente opposta si ebbe nel Rinascimento, basti pensare all'*Elogio della follia* di Erasmo da Rotterdam; in questa epoca il folle venne considerato una persona diversa, sia per i valori sia per la sua filosofia di vita, e quindi andava rispettato, lasciato libero, anche perché spesso era l'artista, il genio.

Verso la fine del Settecento, il dottor Jacques René Tenon rivolu-

³ Cfr. V. Andreoli, *Istruzioni per essere normali*, Rizzoli, Milano 1999.

zionò la mentalità medica dell'epoca cercando di imporre il concetto di inviolabilità della persona umana e di libertà, seppur all'interno della struttura, per il malato, distinguendo la pratica terapeutica medica da quella solamente repressiva di tipo carcerario in vigore fino a quel momento.

Un altro medico, Pierre Jean Georges Cabanis progettò il primo regolamento degli istituti per malati di mente. Cabanis, abolì le catene per sostituirle con corpetti di tela (camicia di forza), introdusse un diario medico informativo sul malato e sugli effetti delle terapie e soprattutto regolamentò l'ingresso e l'eventuale fuori uscita del malato per guarigione avvenuta. Le cronache giudiziarie di quegli anni, per la prima volta, descrissero l'arresto, per omicidio, di "infermi di mente" da indirizzare nei manicomi distinti dai normali assassini.

Michel Foucault nota tuttavia che se nel Medioevo i folli rischiavano il rogo, ancora alla metà del Settecento erano detenuti nelle carceri, poiché mancavano le strutture sanitarie specifiche; proprio in questo periodo, in Francia, in Germania e in Inghilterra si mise in moto un processo lento che consentirà entro una cinquantina di anni, grazie alla promulgazione delle prime leggi apposite, di consegnare i folli ai familiari, o in caso di mancanza, anche inserirli negli ospedali oppure nei primi istituti specializzati nascenti in quell'epoca⁴.

Il processo iniziato nell'epoca dei lumi consistente nel riconoscimento della persona mentalmente disturbata come membro a tutti gli effetti della comunità umana e non come soggetto che, sia che lo si consideri un privilegiato dagli dei o un maledetto in preda a influenze diabolici, era comunque altro rispetto alla natura e all'identità umana, giunge a compimento nel '900 con l'incontro di psichiatria e fenomenologia.

Secondo il fenomenologo psichiatra Eugène Minkowski lo sguardo psichiatrico deve essere differente da quello che caratterizza una semplice analisi "scientifica" intendendo con questo termine ciò che ha come obiettivo la descrizione e la classificazione. Il fenomeno psichico ha bisogno di uno sguardo "centrato sul fenomeno vissuto e non cerca nella causa la conseguenza di quello, ma si sforza, pe-

⁴ Cfr. M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica* (1963), BUR, Milano 2011.

netrandolo, di esaurirne il contenuto⁵ in questo senso lo scopo della osservazione psichica-psichiatrica diviene fenomenologicamente e compiutamente relazionale e consentirà di

afferrare sul vivo il fatto psicopatico nel momento in cui esso si produce, nel suo tenore vivente, e secondo la risonanza particolare che esso trova in noi⁶.

Ludwig Binswanger introduce nella psichiatria il concetto di analisi esistenziale (Daseinanalyse) o analisi dell'esserci. L'analisi esistenziale è la ricognizione, necessaria come presupposto di ogni relazione terapeutica ed educativa, dei modi di essere dell'essere umano nel mondo, in relazione con gli altri, perché sono contesto e situazione a generare e definire sanità e malattia, bene e male, valori e disvalori. Binswanger contesta il concetto di scienza (e di psichiatria) di derivazione cartesiana, perché per perseguire il mito della verità basata sul primato della ragione e della classificazione (la tassonomia di Linneo) essa ha lacerato l'uomo in anima (*res cogitans*) e corpo (*res extensa*). In questo modo ha prodotto un pensiero dualista che secondo Binswanger è «il cancro di ogni psicologia». Ma non si ha mai a che fare

con un soggetto privo del suo mondo, perché quello non sarebbe un soggetto ma un oggetto (...). La psicologia inizia quando comprende la presenza umana come originario essere-nel-mondo⁷.

Karl Jaspers ha affermato che «la follia è in sé incomprendibile» e ci è noto solo il giudizio e la definizione di follia che si rifà a una teoria meta-individuale (culturale) che stabilisce cos'è norma e cos'è devianza. In ambito psichiatrico-fenomenologico i contributi di Jaspers sono due: il cambiamento del metodo di osservazione psichiatrica e l'introduzione della psicopatologia. L'osservazione, per Jaspers, non è più diagnostica nel senso medico del termine, non cerca la "malattia" o la "disfunzione" ma piuttosto la cause

⁵ E. Minkowski, *La Psicopathologie, son orientation, ses tendances* (1937), citato in U. Galimberti (a cura di), *Dizionario Garzanti di Psicologia*, Garzanti, Milano 1992, voce *Psicoterapia*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ L. Binswanger, *L'indirizzo antropoanalitico in psichiatria* (1946), in *Il caso Ellen West e altri saggi*, Bompiani, Milano 1973.

interiori del modo “originale” di elaborare l’esperienza e di essere nel mondo. Ogni vita psichica è un accadere temporale e perciò si struttura come un processo che va compreso (*verstehen*) e non *spiegato* (*erklären*). Il suo *Psicopatologia generale*⁸ offre ancor oggi strumenti concettuali innovativi e originali per mettere in pratica questi principi. Jaspers compì anche studi e osservazioni sulle espressioni artistiche della follia, individuando nel linguaggio dell’arte la “zona franca” in cui spesso è possibile, per l’autore e l’osservatore, ricongiungere e esplorare il territorio dell’indifferenziato dove la lucidità della ragione e l’opacità della follia convivono produttivamente⁹. Le espressioni artistiche e poetiche della follia, in questa chiave, diventano preziose e esaminate con occhi totalmente differenti da dal passato. La dialettica opacità-trasparenza, che il pensiero positivista affronta scegliendo la trasparenza del linguaggio denotativo e oggettivante, riscopre il valore opaco della metafora. Per accogliere l’espressione dei vissuti relativi al disagio, al dolore, alla follia, occorre, fenomenologicamente, mettere in discussione la “chimera della trasparenza”, secondo la quale il contenuto è vero o falso, e codice e forma sono soltanto strumento, corrisponde al momento di riabilitazione dell’apparenza, dell’importanza della riduzione simbolica e, conseguentemente, del fare artistico e poetico. E occorre, conseguentemente, riscoprire l’importanza del pensiero visivo, perché una metafora, anche se è scritta, ha sempre come contenuto una visione. Dice a questo proposito Philippe Junod:

L’opacità è ciò che impedisce di ridurre il mondo percepito ad un sistema di concetti, cioè di nominare una cosa al momento stesso in cui si è vista, per imporgli un’esistenza linguistica al posto di quella visiva¹⁰.

Lo spazio simbolico e operativo di tutto ciò che può essere contenuto nell’orizzonte semantico del termine Arteterapia sta nell’acquisizione di questa consapevolezza.

⁸ K. Jaspers, *Psicopatologia generale* (1913-1959), Il pensiero scientifico, Roma 1964.

⁹ K. Jaspers, *Genio e follia. Analisi patografica di Strinberg, Van Gogh, Swedemborg, Holderlin* (1922), Rusconi, Milano 1990.

¹⁰ P. Junod, *Transparence et opacité. Essais sur les fondements théoriques de l’art moderne. Pour une nouvelle lecture de K. Fiedler* (1976), L’âge d’homme, Losanna, p. 143.

Francisco Goya fu affetto da encefalopatia da intossicazione da piombo (presente nei pigmenti di vari colori), che gli provocò sordità e alterazione della personalità. La sua malattia lo ostacolò in ogni attività e fu la causa di una profonda depressione; figure da incubo popolarono i suoi quadri, ma la nitida meraviglia che caratterizza tecnica e stile di questo artista ci permette di entrare nel mondo delle “visioni” della sua mente, e a lui di violare almeno un poco le mura della prigione dell’incubo.

Crono divorò i suoi figli, conservato a Madrid, al Museo del Prado, è un esempio straordinario di come la follia attinga le sue immagini dal repertorio culturale condiviso per restituirle in dimensione visionaria.

Francis Bacon disse di sé: «Sono diventato pittore per essere amato». Lo dichiarò due mesi prima di morire, a Madrid, tra le braccia del suo ultimo amante. La vita privata di Bacon non è mai stata scissa dalla sua opera: cacciato di casa a sedici dal padre che lo sorprese vestito da donna si prostituì finché entrò nell’ambiente aristocratico parigino e londinese. Le sue storie sentimentali sono sempre state travagliate, contribuirono a fargli tradurre il disagio esistenziale nei suoi celebri ritratti scomposti in espressioni deformate e distorte. Ma, nel crogiuolo del dolore, trovò le chiavi simboliche della sua rappresentazione e della sua condivisione.

Edvard Munch era schizofrenico. Nel suo famoso quadro *Il grido* (Nasjonalgalleriet, Oslo) appresenta la sua angoscia, Queste parole, scritte da Munch ci restituiscono un’idea della sensazione che ha portato l’autore a realizzare quest’opera:

*Una sera passeggiavo per un sentiero,
da una parte stava la città e sotto di me il fiordo.
Ero stanco e malato.
Mi fermai e guardai al di là del fiordo
– il sole stava tramontando –
le nuvole erano tinte di un rosso sangue.
Sentii un urlo attraversare la natura:
mi sembrò quasi di udirlo.
Dipinsi questo quadro,
dipinsi le nuvole come sangue vero.
I colori stavano urlando.*

Tra i più diffusi topoi della rappresentazione iconica del disagio mentale vi è la scissione, ovvero l'interpretazione alterata della realtà per uscire fuori dal mondo (schizofrenia); la fuga come distacco graduale dal mondo, dagli affetti, dalle relazioni e dagli interessi sociali (depressione); le ossessioni i ritualismi e la maniacalità in generale e la maniacalità del potere in particolare. Tutti tratti che, in forma di vissuto e nelle forme delle rappresentazioni artistiche, non troviamo soltanto nel linguaggio di artisti clinicamente classificabili come folli (come quelli incontrati finora in questo scritto) ma anche in protagonisti noti e sconosciuti del mondo dell'arte (pensiamo alle produzioni evidentemente venate di ossessività di Alighiero Boetti o Dadamaino, ai mostri e alle metamorfosi di dadaisti e surrealisti, all'atmosfera da incubo delle carceri di Piranesi e delle trincee di Otto Dix) i quali grazie alle loro invenzioni simboliche danno anche a noi, oltre che a loro stessi, la possibilità di immaginare, rappresentare, condividere le "figure" del disagio. Vincent van Gogh è considerato oggi il pittore folle per eccellenza. La natura della sua malattia, che si manifestò prima dei trent'anni, è stata oggetto di numerose ricostruzioni e interpretazioni diagnostiche, fondate soprattutto sulle lettere al fratello. Un anno prima della sua morte van Gogh, dopo una violenta discussione con il pittore amico Gauguin, si recise l'orecchio sinistro per poi regalarlo ad una prostituta. Non si chiamava ancora così, ma quella di Vincent fu una performance. Il dono avvenne, fra l'altro, in un'osteria, di fronte a un coinvolto quanto indispensabile pubblico. Un suo autoritratto in cui appare con colbacco, pipa e una vistosa fasciatura peraltro testimonia l'episodio di automutilazione.

L'indifferenziato precede il mondo ragionevole dell'umanità: l'indifferenziato è divino, perché il dio, nelle parole di Eraclito, è giorno e notte, guerra e pace, sazietà e carestia. Perciò quando gli antichi greci dicono che per bocca dell'artista parla l'indifferenziato primordiale, ci parlano di ciò che Jung chiama "anima", la dimensione nascosta della nostra psiche in cui eros e thanatos, pulsioni non ancora trasformate in desideri, terrori ancestrali privi ancora della compagnia della coscienza culturale della morte, della sofferenza, dell'abbandono.

Umberto Galimberti ci ricorda che la ragione è ciò che distingue,

che conosce le differenze, in base al principio di identità (una cosa è se stessa e non altro) e identifica la follia come l'incapacità di identificare queste differenze: il folle come colui che vive nell'indifferenziato. Ma vive nell'indifferenziato anche il bambino nei primi anni di vita e, a volte, l'artista. Per questo Galimberti raccomanda che all'artista necessita un'enorme disciplina per poter visitare il regno dell'indifferenziato e riemergerne, altrimenti diverrebbe folle. Il poeta vive l'indifferenziato, e perciò è pericoloso per sé e per gli altri¹¹. La follia, l'indifferenziato, tutto ciò che sfugge al mito del controllo, fanno paura. Ma è inquietante, per molti, anche il repertorio delle rappresentazioni simboliche di questo universo. Platone caccia dalla città l'artista perché quando i significati oscillano e le cose hanno identità multiple, ogni parola è un enigma. Ma l'indifferenziato, cioè ciò che la cultura moderna indica come lo spazio mentale abitato dalla follia, non è altro dalla ragione ma, come ha rivelato Freud, lo stato che la precede nel tempo in cui l'evoluzione e la relazione col mondo non hanno ancora strutturato nel soggetto in formazione il principio di realtà, consistente nell'interiorizzazione dei limiti fisici e "oggettivi" attraverso le quali il corpo acquisisce la capacità di confrontarsi e interagire con il mondo esterno, insieme alle regole morali e alle tensioni ideali del gruppo culturale a cui si appartiene. Ma la strutturazione del principio di realtà non annulla la possibilità di tornare nella dimensione dell'indifferenziato: l'indifferenziato è "divino", perché il dio, nelle parole di Eraclito, è giorno e notte, guerra e pace, sazietà e carestia. Ma è anche capacità (e piacere) di perdere il controllo della ragione nell'amore, nello spaesamento delle narrazioni, dell'arte, della poesia, nell'altrove del gioco, nei momenti in cui affetti e emozioni si fanno particolarmente potenti. Perciò gli antichi greci dicono che per bocca dell'artista parla l'indifferenziato primordiale. La follia nella cultura moderna (libri, musica, cinema) ha un ruolo importante. Nelle opere liriche occupa grandi scene, note come scene "della follia" (Lucia di Lammermor, Anna Bolena, Nabucco...). Il Don Chisciotte di Cervantes fa un affresco romanzesco della schizofrenia e Pirandello, nell'Enrico IV, intreccia i temi della solitudine, dell'incomprensione, dei confini as-

¹¹ U. Galimberti, *Eros e follia*, Milella, Lecce 2017.

surdi tra il vero ed il falso, tra la follia e la saggezza.

Caligola di Albert Camus mette in scena le follie vere o presunte di essere umani schiacciati dalle forti emozioni oltre che dal destino e la depressione è splendidamente affrescata in *Bartleby* lo scrivano di Herman Melville. Gran parte della letteratura beat (Kerouac, Corso...) è testimonianza della follia indotta dalla droga e tutta l'opera di Virginia Wolff è cronaca autobiografica della follia, che Eugenio Borgna, citando una lettera che Wolff scrisse nel 1930, commenta in questo modo:

non fa pensare in ogni caso alla straziata consapevolezza delle esperienze psichiche da lei vissute, la lettera scritta nel giugno 1930 a Ethel Smith? Come esperienza, la pazzia è formidabile, e t'assicuro, è da non guardare con disprezzo; nella sua lava ritrovo ancora la maggior parte delle cose di cui scrivo. Ti fa proiettare ogni cosa in una sua forma precisa e definitiva, non in pezzettini, come avviene con la mente sana. In questa immagine, in questa metafora, quasi si adombra la rivoluzionaria interpretazione della schizofrenia alla quale, alcuni anni prima, giungeva la psichiatria fenomenologica: che va considerata una forma, una Gestalt, dotata di senso. In ogni caso, la malattia dell'anima, nel fare crescere in lei fragilità e stremata delicatezza d'animo, sensibilità e raddomantica percezione dell'invisibile e dell'indicibile, vertiginose discese negli abissi di una interiorità ferita dal dolore e dall'angoscia, [...] si è inserita nel tessuto narrativo di quei suoi romanzi fragili e incorporei: lirici e fantasmagorici¹².

Carlo Coppelli, nelle pagine che seguono, ricorda un viaggio a Gorizia, nel 2003, per visitare una mostra antologica di Zoran Music, pittore italiano di lingua slovena.

Quel periodo rappresentò l'inizio di un mio personale e credo, originale percorso continuato costantemente sino ad oggi, che mi avrebbe condotto a partecipare in spazi museali e gallerie d'arte. Dico "a partecipare in spazi" e non a "frequentare spazi" in quanto credo che un luogo d'arte sia molto di più di un contenitore d'immagini; ad esempio, possa considerarsi come un teatro aperto e disponibile, dove l'avventore possa scegliere il ruolo di spettatore, o volendo, possa assumere il ruolo dell'attore. Per fare in modo che ciò avvenga, occorre andare oltre il semplice interesse o il necessario piacere della fruizione contemplativa; è indispensabile intuire le potenzialità elaborative in possesso di ognuno di noi allorquan-

¹² E. Borgna, *op. cit.*, p. 86.

do riusciamo a tuffarci in un'altra dimensione, frutto delle immaginazioni dell'artista ma anche delle nostre, in quanto inizialmente spettatori/osservatori, poi artefici¹³.

Con queste affermazioni, che riguardano un tratto autobiografico e professionale, Coppelli affronta un tema riferibile alla sua concezione di arteterapia ma, prima e soprattutto, a quello sviluppo della concezione di cura in ambito psichiatrico nata con l'incontro di psichiatria e fenomenologia, con l'affermazione della centralità della relazione, del colloquio, dello scambio simbolico in terapia. Il che comporta il corollario non secondario dell'immissione, nel setting, delle figure di psicologo e di educatore in ambito psichiatrico. A questo importante rinnovamento si unisce, non a caso, la rivoluzione che in ambito estetico (Jauss, Anceschi, Franzini...) e pedagogico (Dewey, De Bartolomeis...) hanno sfumato e intrecciato il ruolo di autore e fruitore nel processo di definizione, costruzione del senso e del significato delle produzioni artistiche. L'estetica fenomenologica individua nell'indissolubilità del rapporto artista-emittente e interpretante-ricevente in una nuova concezione dell'idea stessa di arte che diviene sempre storica, contestuale, intersoggettiva. «Arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte», dice Dino Formaggio¹⁴, mentre la dimensione attiva e laboratoriale del rapporto arte educazione è riassumibile nel titolo di una delle più importanti opere di John Dewey sull'argomento: *L'arte come esperienza*¹⁵. Per Dewey c'è esperienza quando fattori esterni (ambientali, culturali) e fattori interni (disposizione affettiva, capacità di comprensione) interagiscono. E se nella situazione in oggetto sono coinvolti più soggetti tale situazione è esperienza se, pur con differenti ruoli, tutti i soggetti hanno come risultato della partecipazione all'esperienza, una modificazione della rappresentazione di sé e degli elementi simbolici coinvolti.

Ma forse il capitolo in cui Carlo Coppelli chiarisce in maniera più esauriente lo spazio semantico (davvero ampio) che possiamo attribuire al termine arteterapia è quello riferito alle riflessioni sugli

¹³ Cfr. *infra*, p. 223.

¹⁴ D. Formaggio, *Arte*, Isedi, Milano 1981.

¹⁵ J. Dewey, *L'arte come esperienza* (1934), Aesthetica, Palermo 1996.

ex voto, quando indica, con grande intuito e legittimità, l'arte votiva come una forma di terapia iconica.

Non è un caso – afferma Coppelli – che l'OMS certifica la preghiera, o per meglio dire, “il rituale” di preghiera, come forma di terapia più diffusa al mondo. Altrettanto diffusa la pratica di utilizzare forme, oggetti o luoghi particolari, per meglio finalizzare e funzionalizzare la preghiera¹⁶.

Coppelli esamina con rigore storico ineccepibile anche se sintetico, il lungo percorso dell'arte sacra popolare rappresentata dagli ex voto nelle loro varie manifestazioni.

L'origine di queste pratiche è sicuramente pre-cristiana, per alcuni studiosi addirittura preistorica; si consideri che elementi votivi raffiguranti piante dei piedi sono frequenti nell'antichità, come ringraziamento per viaggi felicemente conclusi, poi adottate dai primi cristiani a seguito della pratica dei pellegrinaggi. Quindi si può affermare che l'ex voto è presente in diverse età e in diversi luoghi e la sua tradizione risulta presente da epoche remote¹⁷.

L'uso del prodotto iconico come mediatore di contenuti affettivamente e politicamente intensi e inquietanti (il “perturbante” freudiano) costituisce una risorsa capace di avviare processi di elaborazione personale e collettiva di tali contenuti, di creare rituali e processi di negoziazione sugli orizzonti di senso e di significato di essi, così come avviene alle illustrazioni dei libri per bambini, che creano personaggi e figure capaci di rappresentare e immettere nel processo della mediazione e dell'elaborazione culturale e nella relazione fra adulti e bambini, contenuti inquietanti come la paura (il lupo, la strega...) l'abbandono (il bosco, la morte del genitore...) ma anche il riscatto e l'autoaffermazione (il tesoro, il ritorno a casa, l'aiutante magico...) che i bambini elaborano, ri-raccontano e ri-disegnano a modo loro, secondo le loro necessità di rappresentazione.

Nella perigliosa e fragile avventura terrestre, dovendo affrontare problemi, necessità, desideri, certamente a volte immutabili e sempre gli stessi, altre volte, invece, mutabili a seconda del periodo storico. In tal senso è possibile verificare l'attualità delle tematiche, nei due ultimi retablos ri-

¹⁶ Cfr. *infra*, p. 83.

¹⁷ Cfr. *infra*, p. 86.

portati qui in seguito. Del resto, è inevitabile pensare che il termine “grazia” sia l’opposto di “disgrazia” e colui che non è toccato dalla Grazia viva nella condizione di “disgraziato”.

In conclusione, parafrasando il libro di Rudolf Arnheim “Per la salvezza dell’arte”, è possibile riscontrare in queste innumerevoli, ancestrali documentazioni, disposte in ogni continente e in ogni epoca tracce di salvezza nell’arte¹⁸.

Riferimenti bibliografici

- Andreoli V., *Istruzioni per essere normali* (1999), Rizzoli, Milano 1999.
- Binswanger L., *L’indirizzo antropoanalitico in psichiatria* (1946), in *Il caso Ellen West e altri saggi*, Bompiani, Milano 1973.
- Borgna E., *Di armonia risuona e di follia* (2012), Feltrinelli, Milano 2012.
- Dewey J., *L’arte come esperienza* (1934), Aesthetica, Palermo 1996.
- Formaggio D., *Arte* (1981), Isedi, Milano 1981.
- Foucault M., *Storia della follia nell’età classica* (1963), BUR, Milano 2011.
- Galimberti U., *Eros e follia* (2017), Milella, Lecce 2017.
- Jaspers K., *Psicopatologia generale* (1913-1959), Il pensiero scientifico, Roma 1964.
- Jaspers K., *Genio e follia. Analisi patografica di Strinberg, Van Gogh, Swedenborg, Holderlin* (1922), Rusconi, Milano 1990.
- Junod P., *Transparence et opacité. Essais sur les fondements théoriques de l’art moderne. Pour une nouvelle lecture de K. Fiedler* (1976), L’âge d’homme, Losanna.
- Minkowski E., *La Psicopatologia, son orientation, ses tendances* (1937), citato in Galimberti U., *Dizionario Garzanti di Psicologia*, Garzanti, Milano 1992, voce *Psicoterapia*.

¹⁸ Cfr. *infra*, p. 95.

Introduzione

Memorie provvisorie

Flora Gagliardi

Lontanissimo da qualsiasi traccia di autocelebrazione Carlo Coppelli ne *La cornice e lo specchio* compone un'autobiografia condotta attraverso la narrazione per immagini.

Si tratta di "tracce" di lavoro, di ricerca, di formazione, di esperienza, di terapie; un lungo viaggio dell'esistenza organizzato dalla memoria e reso possibile dall'immaginazione.

La cornice e lo specchio è una raccolta di saggi diversi ordinati secondo tematiche dettate dalle occasioni e dalle scelte di lavoro e ogni sezione ha un titolo tanto programmatico quanto suggestivo: "L'arteterapia a suggestione iconografica: indicazioni di un metodo", "Il museo dell'innocenza", "All'origine dell'immagine-arte aculturale e spontanea", "L'arte secondo natura", "Altri paesaggi", "Il sonno della ragione dipinge Mostri", "Respirare nello spazio della rievocazione – laboratori nei luoghi dell'arte".

Ma oltre la concreta precisione della disposizione da subito si coglie chiara l'intenzione del "viaggio", quello del *Wanderer*, del "camminante" che entra ed esce dai percorsi e spesso li ripercorre perché qualcosa potrebbe essere sfuggito o potrebbe essere guardato con occhi nuovi, assecondando un processo di dilatazione di senso.

Perché

ogni autobiografia scritta o narrata, reale o immaginaria, umile o leggendaria è contrassegnata dal numero e dalla qualità delle variazioni a essa impresse a opera del suo autore¹.

E l'autobiografia, e con essa la narrazione, comunque sia trattata, viene concepita come una forma di terapia non solo per sé (*cura sui*) ma anche per lo spettatore e/o fruitore attento che attraverso le sto-

¹ D. Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina, Milano 1996, p. 2.

rie di altri si confronta con la propria e ne ritrova le radici, afferenti o divergenti, affronta, seppur con esiti vari, la disorganizzazione psicopatologica, ricomponendo un universo di segni trasformandoli in simboli.

L'autore rigorosamente propone un metodo che sintetizza in "rispecchiamento con l'opera"; e tale rispecchiamento con l'opera d'arte, ovvero col testo di cui si "narra" può avvenire in contesti di presenza dell'opera stessa (musei, luoghi storici e artistici), in contesti naturalistici, in contesti sociali fortemente connotati da disagio o patologie; ma questa è solo la "cornice" completata dalla presenza di un "gruppo" e di un "facilitatore" che insieme utilizzano il "gioco espressivo" come mediatore. All'interno di questa cornice sta un incandescente materiale di narrazione per immagini nelle quali ci rispecchiamo alla ricerca di una possibile ricomposizione di un sé talvolta diviso, talvolta stranamente irrequieto, sempre dinamico.

Con infinita sapienza Aldo Giorgio Gargani scrive:

Dare un testo alla propria vita o della propria realtà è dare un testo non della storia, bensì della propria presenza che è appunto quel testo. Il testo si oppone alla successione del tempo, il testo è l'antitempo, il testo è il dispiegamento della presenza come attestazione della mia realtà indifferente al prima, all'adesso, al dopo; la mia presenza è la mia realtà che fuoriesce dalla storia².

All'interno di questa cornice sta un'opera d'arte che nei più svariati modi viene "fruita"; e ne *La cornice e lo specchio* "fruizione dell'arte" non è semplice "piacere del sentire" ma è terapia in quanto orientata al "ben-essere", alla prevenzione del "mal-essere" fino all'accompagnamento dell'"essere" estremo; fruizione dell'arte come ri-composizione di anime s-composte e come sollievo al travaglio dell'anima.

Ma se le aspettative dei fruitori sono già sintonizzate, dal momento che l'opera d'arte che si fruirà è conosciuta e dichiarata, allora dove sono la libertà e l'autodeterminazione?

Cercare corrispondenze e collegamenti intermedi significa trovare strutture metaforiche: metafora, paradigma, somiglianza, sostituibilità, equivalenza, classe, sistema...

² A.G. Gargani, *Il testo del tempo*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 8.

Ma quando giunge il momento di mettere in pratica l'analisi (invece di limitarsi a dire come deve essere condotta) Coppelli dimentica l'apparato ingombrante e inventa raffinati modi per scoprire rinvii in ogni senso e accumulare strati di significato dai più semplici ai più complessi.

Allo splendore del materiale di cui si occupa non è applicata l'abilità culturale come a un vecchio deposito di dati (in cattivo stato); è una sempre nuova creazione coerente, ma innovativa rispetto ai modelli adottati e mai soddisfatta dai risultati ottenuti vissuti sempre come provvisori e quindi soggetti a cambiamento e conseguente miglioramento.

Perché non è possibile fare in una sola volta tutta l'esperienza possibile; ogni consapevolezza deriva da zone di cecità e insensibilità. I punti ciechi devono esserci. Se affiorano alla periferia della visione è solo perché una nuova sintesi è pronta.

La narrazione "per immagini" non è scoperta recente; Filostrato, poeta e sofista forse vissuto a cavallo fra il II e il III sec. d.C. è il possibile (tanta strana vaghezza aiuta il fascino altero e ineffabile dell'opera probabilmente sua) autore di *Immagini*, una vera e propria narrazione di una serie di dipinti che forse adornavano la stoa, il portico di una villa nobile di Napoli che vengono illustrati da Filostrato a un gruppo di giovani secondo la tecnica dell'*ekphrasis*.

Nell'introduzione a *Immagini* Andrea L. Carbone scrive:

La forma narrativa delle Immagini corrisponde (...) a quella mista adottata secondo Aristotele (Poet. 3, 144/8a22) da Omero, fonte principale di Filostrato, che consiste nell'alternare il discorso dei personaggi (delle Immagini) al discorso in prima persona (del poeta). (...) Filostrato (...) rivendica il ruolo attivo dell'osservatore attraverso la descrizione e l'interpretazione dell'enigma delle immagini. E l'enigma è la cifra stessa della conoscenza che deve essere svelata. Ciò che la descrizione coglie dunque nell'immagine è il suo contenuto di verità, la verità in pittura. Una verità che è frutto della sapienza dell'artista e costituisce un tratto comune all'arte e alla poesia, cioè all'immagine e al discorso, quindi alla rappresentazione e, chiudendo il cerchio, alla descrizione stessa³.

Insomma già Filostrato si interessa allo sguardo di chi osserva,

³ A.L. Carbone, in *Immagini di Filostrato*, duepunti Ed., Palermo 2008, pp. 8, 9.

con tutte le emozioni (pathos) che contiene, tanto quanto a quello dei soggetti rappresentati dall'artista che ha cercato di renderli "brillanti" sfruttando al meglio i mezzi che conosce e che ha scelto: un eterno rimando di sguardi ora strabici, ora illusori, ma sempre frutto di un "rispecchiamento".

La coppia centrale di questo impianto speculare è naturalmente la relazione stessa tra immagine e parola che la descrive, o meglio la interpreta, ovvero tra opera d'arte ed èkfrasis.

Le immagini, i paesaggi, le opere di *land art*, le città, i confini, le gallerie d'arte, i musei e i "non luoghi" di augeriana memoria ne *La cornice e lo specchio* "speculano" attraverso infinite sfumature sugli "stati": d'animo, di esistenza, di socialità, di collettività, di individualità, di passioni.

E, come autorevolmente declina Remo Bodei

La passione appare come l'ombra della ragione stessa, come un costruito di senso e un atteggiamento già intimamente rivestito di una propria intelligenza e cultura, frutto di elaborazioni millenarie, mentre la ragione si rivelerebbe, a sua volta, "Appassionata", selettiva e parziale, complice di quelle medesime passioni che dice di combattere"⁴.

Sembra un obiettivo terapeutico ben impostato e ne *La cornice e lo specchio* si trovano gli strumenti per centrarlo. Vi si riconosce la positività delle passioni, il loro carattere di relativa fissità o attaccamento vischioso; si opera un'indagine sull'architettura delle gerarchie interiori dell'"anima" e sulle loro trasformazioni; si riconosce l'intelligenza delle emozioni.

Allo stesso tempo si dà spazio e cittadinanza ai desideri insituabili che stanno in un altrove, indistinte aspirazioni di felicità, inquieti, incapaci di cristallizzarsi; svincolati dallo stretto controllo della ragione e della volontà, più vicini ai sogni a occhi aperti che ai calcoli e alle decisioni ponderate, esposti a illusioni e delusioni.

Il contatto sistematico con l'opera d'arte, dove sempre esse vengono rappresentate, facilita la comprensione delle passioni; non un'opposizione o una testarda reprimenda, bensì un'accettazione preliminare della loro presenza e ineliminabilità, con una sorta di atteggiamento umile capace paradossalmente di donare alle facoltà

⁴ R. Bodei, *Geometria delle passioni*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 43.

razionali una forza maggiore che le esalta e che costituisce la premessa all'eliminazione degli effetti perversi delle passioni.

L'intero processo è orientato alla possibilmente solida costruzione di un sé riconoscibile.

Vittorio F. Guidano afferma:

Dal momento che possiamo percepire la realtà in cui viviamo solo attraverso l'ordinamento che essa assume nella nostra impalcatura percettiva, l'esperienza umana si origina e prende forma a partire dalla praxis del nostro sentirsi vivere, intesa come dimensione ontologica primaria e, in tal senso, assolutamente irriducibile⁵.

L'“accorgersi” di vivere e la tensione alla spiegazione del fenomeno fanno parte della natura umana e sono ineliminabili. Ma ogni uomo dà una sua propria interpretazione, guarda e vede dal suo punto di vista configurato dalla sua personale esperienza e dal contesto sociale che lo accoglie.

Tale interpretazione è il prodotto emergente di un processo continuo di regolazione organismica capace di creare un nuovo ordinamento dei modelli di esperienza.

Emozioni, affetti, sensazioni ci permettono di esperire direttamente il nostro modo di essere. In una parola noi siamo sempre come sentiamo di essere.

Il processo di riconoscimento non è certo lineare, ma essendo sistemico, è spesso imprevedibile e sempre più complesso. È necessaria una continua capacità di riorganizzazione perché il sistema non crolli, cioè sopporti periodi di apparente e neutra stabilità, ma si sappia anche sottoporre a sconvolgimenti di ogni tipo: traumi familiari, guerre, stermini, povertà, discriminazioni, patologie, reclusioni...

*eppure quando tornammo, tardi, dal giardino dei giacinti,
le tue braccia cariche e i tuoi capelli umidi, io non potei
parlare e gli occhi mi mancarono, non ero
né vivo né morto, e non sapevo nulla,
guardando dentro il cuore della luce, il silenzio.*

...

T.S. Eliot – da *La terra desolata* – *La sepoltura dei morti*.

⁵ V.F. Guidano, *Il sé nel suo divenire*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 6.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di novembre 2018