

Saggio in corso di pubblicazione

Ugo Morelli

L'esperienza estetica è come un fuoco che connette le menti e il mondo

dedicato a Aldo Giorgio Gargani



“Solo i grandi artisti, che arrivano a rappresentare la follia del mondo, possono aiutare il mondo a difendersi dalla sua stessa follia”

[Antonio Tabucchi]

Creatività e Innovazione nella progettualità umana

L'immaginazione e l'arte creano nuove forme nella mente. Si tratta spesso di forme futili, passeggere, aleatorie, impercettibili. In certi casi e in certe esperienze, o in presa diretta, o con la mediazione del *feeling*, le strutture emotive di base che generano quei processi si traducono e sono catturate in manifestazioni inedite. La creatività si configurerebbe,

pertanto come un processo di composizione e ricomposizione almeno in parte originale di repertori disponibili. Connessa al linguaggio verbale e al comportamento simbolico, essa potrebbe essere, forse, una caratteristica distintiva di *homo sapiens*, emersa con l'evoluzione. Saremmo perciò dotati di una distinzione specie specifica che, esprimendosi in una *tensione rinviante*, una propensione a rinviare sempre all'oltre rispetto all'esistente, fa di noi una specie naturalmente creativa, nel bene e nel male. Una domanda decisiva è: perché utilizziamo così poco e solo parzialmente la nostra capacità creativa? La fedeltà al presente come continua sfida alle cose che si pensava di aver capito passa attraverso l'esperienza estetica come risonanza con altri della capacità creativa individuale; e l'esperienza estetica è un'esperienza sociale.

Un fuoco che passa da uno a un altro. Arte e transitabilità.

“Un fuoco che passa da un autore a un altro, un fuoco inalterato che avvolge una volta un'opera, una volta un'altra opera”. Così ha risposto Jan Fabre a Chiara Casarin che gli chiedeva cosa fosse per lui l'autenticità. L'emozione estetica ci raggiunge e in noi risuona, grazie alla risonanza incarnata che fa di noi degli esseri naturalmente relazionali. Se quella risonanza ci pone innanzi alla nostra condizione e ai compiti del presente, la nostra autoelevazione semantica può tradursi in emancipazione e noi possiamo avere l'opportunità di riconoscere ancor più la vita come un progetto e un'invenzione. In quanto “solo i grandi artisti, che arrivano a rappresentare la follia del mondo, possono aiutare il mondo a difendersi dalla sua stessa follia”, come scrive Antonio Tabucchi¹. L'esperienza estetica è un'esperienza sociale e pare proprio che per emergere siano necessarie quattro componenti: l'artista creatore, l'opera o artefatto, un osservatore e un altro a cui l'osservatore narra il proprio sentimento dell'emozione vissuta osservando l'opera. Cosicché l'arte e l'esperienza estetica connettono le menti e il mondo. Da quella connessione emergono la costituzione e le discontinuità del senso della vita e del mondo. L'arte può divenire la via mediante la quale riconosciamo il mondo come mai prima l'avevamo riconosciuto. In tal senso è la fonte della vita. Un esempio evidente è il paesaggio. Senza le descrizioni poetiche di Petrarca e le rappresentazioni pittoriche di Lorenzetti, tra gli altri, non sono concepibili i codici narrativi che ci siamo dati per raccontare il paesaggio e le emozioni estetiche che ci suscita, come ho provato a evidenziare in uno studio sul rapporto tra esperienza estetica e paesaggio². L'impasto coevolutivo tra atto creativo-estetico e mondo è *poietico*: letteralmente *fa* il mondo.



Jan Fabre, Fountain of life, 2011

¹ A. Tabucchi, *Racconti con figure*, Sellerio editore, Palermo 2011; p. 352.

² U. Morelli, *Mente e paesaggio. Una teoria della vivibilità*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

Giacinto Di Pietrantonio, che ha curato una mostra di Jan Fabre a Venezia insieme a Katerina Koskina, sostiene da sempre che tutta l'arte è contemporanea. Lo sguardo di ogni osservatore o ascoltatore ri-crea l'opera. La ricrea con l'emozione estetica di una mente incarnata (*embodied*), situata (*embedded*) e estesa (*extended*). Altro sguardo non ci è dato che il nostro, quello che emerge nelle nostre relazioni situate nel breve tempo storico della nostra vita. Con quello sguardo e da quel vertice siamo impegnati nella "conquista dell'abbondanza" del mondo, per dirla con Paul Karl Feyerabend³. Una conquista che è fatta di selezione, di riconoscimento e rientro, secondo la lettura della materia della mente fatta da Gerald M. Edelman⁴. Quello sguardo è storicamente situato e ri-crea il mondo osservandolo: "ieri sarà quel che domani è stato", scrive il Gunter Grass di *Das Treffen in Telgte*, (Luchterhand, 1979). L'arte è contemporanea perché a viverla sono i contemporanei che esistono qui e ora, e ciò vale per le pitture parietali rupestri di Lascaux e per le sculture di Jan Fabre. È contemporanea, l'arte, anche in un altro senso: in quanto ci permette di accedere, mediante break-down, provvisorie e illuminanti interruzioni dei domini di senso, alla profondità del nostro tempo, di quel tempo che ci vede nella maggior parte dei casi appartenenti taciti, quando non conformisti, indifferenti o saturi. Il conflitto fra la consegna rassicurante alla consuetudine e la tensione ad andare oltre, la *tensione rinviante* all'inedito, a ciò che prima non c'era, ci distingue evolutivamente come esseri umani, come ho cercato di mostrare in *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*⁵. E' la *transitabilità*, la *traduzione*, probabilmente, uno dei fattori maggiormente caratterizzanti l'esperienza estetica. Una transitabilità si dà tra mondo e soggetto quando il mondo penetra un autore raggiungendolo in modo ineluttabile, al punto che egli non può non creare l'opera che di fatto crea. C'è transitabilità tra autore e osservatore, tra l'artista e il suo pubblico, in modo che l'osservatrice e l'osservatore di fatto e a loro modo, ripercorrono in una certa misura la via creativa dell'artista, mentre risuonano in loro, rispecchiandosi, le emozioni e i sentimenti dell'artista. La transitabilità si manifesta anche tra generi artistici, come ha riconosciuto Vladimir Jankélévitch, parlando della potenza della transitabilità dell'arte. Il filosofo francese si riferiva in particolare al linguaggio di un'arte che *transita* verso il linguaggio di un'altra arte, occupandosi del rapporto tra letteratura e musica. E' facile constatare come ciò valga per tutte le arti. Un'ulteriore forma di transitabilità riguarda l'arte nel tempo e la persistenza e la durata degli stili espressivi, ma anche la trasformazione delle opere attraverso la loro re-interpretazione e attualizzazione. In entrambi i casi, sia nel rapporto tra arti differenti che nelle trasformazioni e re-interpretazioni di opere nel tempo, l'aspetto più interessante riguarda la relativizzazione della paternità, che certamente persiste, ma convive con una inedita originalità. Basti pensare al rapporto tra Caravaggio e Bill Viola, o a quello tra Michelangelo e Jan Fabre. Ulteriori prove che l'arte e il terrore ci avvicinano, più di altre esperienze, all'esistenza; ad una esistenza in cui si possa vivere una connessione sufficientemente buona tra mondo interno e mondo esterno, che in fondo è una modulazione attuale e possibile della bellezza.

³ P. K. Feyerabend, *La conquista dell'abbondanza*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1994.

⁴ G. M. Edelman, *Sulla materia della mente*, Adelphi, Milano 1995.

⁵ U. Morelli, *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*, Umberto Allemandi & C, Torino 2010.



Jan Fabre - Merciful dream (Pietà V) - 2011

Arte e inevitabilità del presente

Merciful dream di Jan Fabre, a Venezia, opera una rivoluzione del classico imponendo una *inevitabilità* a noi contemporanei, come l'arte deve fare. Non possiamo, di fronte all'opera di Jan Fabre, evitare di vivere le trasformazioni della pietà, nel nostro tempo. Come Herta Muller non può evitare di confrontarsi con la propria bestia nel cuore e con l'arte della narrazione ci mostra come non farlo, in modo che la letteratura divenga non solo un modo per raccontare il mondo, ma anche la via per resistere all'annientamento e cercare ancora una volta di far vincere la vita, allo stesso modo Jan Fabre ci pone innanzi l'inevitabilità del presente. Bill Viola, per una via affine, connettendo Caravaggio in una sintesi tra memoria e avvenire, è riuscito a mostrare l'intimità del presente e della sua attuale inevitabilità, ma anche della sua possibile trasformazione. Trattando il tema liminale della morte, di fatto Fabre innalza un'ode alla vita. Persino la solennità dei materiali e della forma espositiva, come per Viola la dimensione sublime della tecnica, sono parte integrante della poetica del presente che l'arte, con queste sue espressioni, ci restituisce.



Jan Fabre - Pietas - veduta della mostra, Venezia 2011

Nella descrizione efficace di Chiara Casarin per *Artribune* del 24 giugno 2011 si possono leggere considerazioni che seppur connesse a una mostra di Jan Fabre, divengono valide per descrivere alcuni dei principali processi psicodinamici e emozionali emergenti da un'esperienza estetica: "Una pavimentazione in foglia d'oro sostiene, rialzando il pavimento di mezzo metro, tutto l'allestimento nei grandi spazi della Scuola della Misericordia a Venezia. Adagiate sulla superficie riflettente del pavimento dorato, le cinque grandi sculture spiccano per la purezza del marmo statuario di Carrara con cui sono state realizzate. Distribuite con una rigorosa ma semplice geometria prospettica, accompagnano lo sguardo verso il fondo, dove si staglia una rilettura della *Pietà* michelangiolesca. Per giungere al termine è necessario compiere un rito: togliersi le scarpe e sottomettersi ai dettami dell'allestimento. Salire su quel pavimento porta gli spettatori a diventare parte del lavoro, sculture viventi che accolgono i suggerimenti sussurrati dai dieci nidi appesi, composti a gusci di scarabeo, animale simbolo della metamorfosi e sacro agli egizi. A iniziazione compiuta, si giunge dunque al fondo, e ci si arresta di fronte al Fabre marmoreo – ancora una volta l'artista si autoritrae – che giace tra

le braccia della madre, la cui disperazione ha tradotto i lineamenti del volto in quelli di un teschio. La morte è in chi rimane, più che nel corpo di chi viene a mancare. È un lutto puro, bianco, opaco e assorbente, una morte chiaramente scolpita, determinata e inevitabile”. Chiara Casarin scrive che durante il percorso fra le sculture, Fabre racconta del suo incontro con lo scienziato Giacomo Rizzolatti, richiamando la sincronia, a livello cerebrale, tra azione e osservazione. Quella sincronia fa dell’esperienza estetica un’esperienza incarnata, come evidenzia Vittorio Gallese, che con Rizzolatti e altri colleghi ha scoperto i neuroni specchio, nella Post-fazione al mio libro *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*, citato prima. L’artista ci mette nelle condizioni di poter provare il dolore che egli ha sentito ed espresso creando l’opera, mentre osserviamo la morte nel teschio di Maria. Mettendo in connessione emozioni, corpo e sentimento, la finzione, intesa come capacità di immaginare e creare mondi, non solo ci distingue e ci fa umani, ma si propone come la fonte per sentire e divenire noi stessi, o per emanciparci e ricrearci in modi inediti mentre creiamo i mondi di cui siamo parte. Fernando Pessoa sentiva, forse, qualcosa di simile quando scriveva: “Il poeta è un fingitore, perché finge di sentire veramente il dolore che davvero sente”.

Esperienza estetica e enactment

Enattivo, è un concetto da non molto tempo in uso nel linguaggio scientifico e, in quello psicoanalitico e psicologico in particolare. Si tratta però di un costrutto che può essere molto rilevante per comprendere alcuni aspetti dell’esperienza estetica. È stato introdotto per la prima volta in psicologia cognitiva da Jerome Bruner⁶, con il termine *enaction* per indicare le possibili vie agite nell’esperienza di ogni soggetto nel suo rapporto con il mondo e con l’organizzazione della conoscenza che ne deriva; come una delle forme che prende l’interazione con il mondo. Il significato a cui faccio riferimento in questo contributo considera prevalentemente lo sviluppo di tale concetto soprattutto nelle scienze bio-evolutive secondo la ricerca di Francisco Varela e Humberto Maturana⁷ e di Richard Lewontin⁸. È ormai confermato il carattere epigenetico della materia vivente e tale concezione assegna valore e distinzione alle condizioni evolutive. È scientificamente verificato che la materia vivente si modifichi sulla base degli apprendimenti derivati dall’esperienza e che i sistemi viventi si distinguano per la loro capacità autogenerativa. Quello che emerge, quale proprietà emergente dell’organismo, viene definita *enactment* da Francisco Varela o capacità enattiva dell’organismo. Un’analisi dell’esperienza estetica, orientata a comprendere come si generano possibili trasformazioni dello stato psichico (nell’unità corpo-mente) a fronte di processi di fruizione di opere d’arte, di paesaggi o di esperienze relative al sublime e alla bellezza, può trarre forza euristica dal concetto di proprietà emergente che ha una sua giustificazione biologica e si confronta con una

⁶ Bruner, J. (1966). *Toward a Theory of Instruction*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press; Bruner, J. (1968). *Processes of Cognitive Growth: Infancy*. Worcester, MA: Clark University Press.

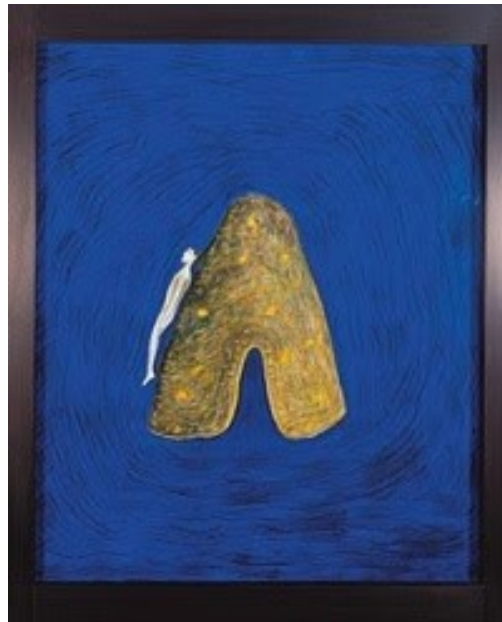
⁷ Maturana H., Varela F. J., (1980). *Autopoiesis and Cognition: the Realization of the Living*. Boston: D. Reidel ; trad. It. (2001). *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*. Venezia: Marsilio; Varela F. J., Thompson E.T., Rosch E. (1991) *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge: The Mit press; La via di mezzo della conoscenza, Milano Feltrinelli.

⁸ Lewontin R.C. (2000). *The Triple Helix: Gene, Organism, and environment*. Harvard University Press; trad. it. (2002). *Gene, organismo, ambiente*. Laterza, Bari.

dimensione non fissa del vivente. L'esperienza estetica può in tal modo essere considerata anche in rapporto alla valorizzazione delle potenziali "azioni dall'interno" o "emanazioni" proprie di ognuno in relazione ad un evento estetico. L'arte e l'estetica possono svolgere una funzione maieutica e facilitante. Possiamo pensare ad una interazione dinamica tra genesi e storia nell'esperienza di ognuno e considerare ogni esperienza di questo tipo quale precursore di una fase evolutiva e trasformativa possibile. Nella dimensione soggettiva e in quella collettiva l'arte può sostenere la discontinuità e l'innovazione, in quanto emerge come potenziale Break-down dei domini di senso vigenti. Il problema della sospensione del dominio di senso impatta immediatamente con quello del conformismo e dell'indifferenza. Rassicurati dalla forza dell'abitudine nei domini di senso dominanti, noi tendiamo a confermare l'esistente, a conformarci ad esso e a sospendere eccessivamente la risonanza col mondo e con gli altri: a vivere, cioè, nell'indifferenza⁹. L'arte e l'esperienza estetica possono fare questo per noi: interrompere la staticità del dominio di senso e generare break-down capaci, attraverso la risonanza con gli altri e il riconoscimento, di dar vita a esperienze generative in grado di estendere il nostro mondo interno e le relazioni con gli altri.

Esperienza estetica e poiesis: il farsi di noi a noi stessi.

“Per un essere umano non c'è altro futuro
al di fuori di quello che l'arte promette”
[Iosif Brodskij]



Mimmo Paladino

La ragione poetica appare come la possibilità di vivere l'umano dentro il suo tempo, nelle relazioni con gli altri e dentro se stessi. Nel legame sociale c'è una vulnerabilità costitutiva connessa alla naturale intersoggettività umana. L'individuazione implica l'esposizione all'azione libera dell'altro, e la vulnerabilità diviene, allo stesso tempo, rischio e opportunità

⁹ U. Morelli, *Contro l'indifferenza. processi creativi, conformismo e saturazione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2013.

di estendere ed esprimere le proprie potenzialità. Né solo la ragione cognitiva o la ragione affettiva possono esaurire la ricerca degli spazi di espansione dell'umano. Camminare sull'orlo del possibile vuol dire ascoltare la tensione a crearsi e a divenire se stessi nella vita. La tradizione di studi psicoanalitici fusa con gli avanzamenti della ricerca neuroscientifica sull'*embodied simulation*, come mostra questo contributo, consentono di riflettere sull'accessibilità della ragione poetica. Potremmo chiamare ragione poetica la via per la quale l'unicità di ognuno risuona con la molteplicità della vita. La risonanza implica la vulnerabilità, la disposizione a farsi raggiungere. Sentire è essere vulnerabili. Se sia possibile accreditare un'interpretazione e una prassi relazionale generativa della vulnerabilità è il tema di questo contributo. Qualora almeno per certi aspetti lo fosse, avremmo trovato una via in più per avvicinarci alla ragione poetica, a capire come si esprimono le nostre potenzialità, come cioè manifestiamo le nostre *forms of vitality*¹⁰, ovvero come accada che riusciamo a generare, creandolo, quello che prima non c'era, elaborando l'angoscia che la bellezza del solo concepirlo ci produce¹¹; come, insomma, facciamo i conti con l'amore e il timore della bellezza¹². Intendiamo cioè domandarci se nell'intersoggettività umana vi siano contingenze, situazioni, processi, momenti, in cui le relazioni possano essere vantaggiose e emancipative per le persone coinvolte, nel momento stesso in cui si aprono a una certa vulnerabilità e se quest'ultima non abbia a che fare con qualche dimensione costitutiva della relazione stessa, tale da rendere, in fondo, possibile, la stessa relazione. Seppur gli uni agli altri irriducibili, di fatto ci generiamo nelle relazioni intersoggettive, e allora non dovrebbe essere del tutto inutile cercare di comprendere se quella costitutiva accessibilità non sia intimamente connessa a una nostra penetrabilità da parte degli altri, che è accoglienza e violazione allo stesso tempo, e che certo si situa senza soluzioni di continuità con l'estremo della distruttività, che pure dalla vulnerabilità deriva, ma, come si potrebbe tentare di dire, si ferma prima di generare il male e di distruggere, per diventare combinazione generativa di io e altro, dove ognuno di noi è accolto almeno in parte, senza perdersi ed esaurirsi in quella accoglienza, nel ventre cavo dell'affettività altrui. Come musica che ci raggiunge non senza turbare e senza violare in una certa misura il nostro stato emozionale, e che, se fossimo invulnerabili, non troverebbe via per penetrare in noi e fecondarci con la sua fertile armonia, alla stessa maniera nell'articolata e incerta dinamica delle relazioni noi siamo raggiunti dagli altri nell'infinito gioco di autonomia-dipendenza, in quanto apriamo spazi per accoglierli, e in quel *vulnus* loro entrano per divenire almeno in una certa misura, e magari per un certo tempo, noi. Entrano in parte incontrandoci e in parte ferendoci, in parte confliggendo e in parte cooperando con noi, laddove non si dà, probabilmente, un incontro senza violazione e non si dà una cooperazione senza conflitto. Se per conflitto si intende l'incontro generativo tra differenze e non l'antagonismo e la guerra, come ci pare opportuno intendere¹³. Nel continuo processo di individuazione del proprio *bodily self*, ognuno di noi elabora, tra i vincoli e le possibilità dell'alterità costitutiva - attraversando le

¹⁰ D. Stern, *Forms of Vitality*, Oxford University Press, Oxford Mass. 2010; ed. it. Raffaello Cortina Editore

¹¹ L. Pagliarani, *Violenza e bellezza. Il conflitto negli individui e nelle istituzioni*, a cura di Carla Weber e Ugo Morelli, Guerini e associati, Milano 1993; terza edizione 2010.

¹² D. Meltzer, W. Mag Harris, *Amore e timore della bellezza*, Borla, Roma 1989.

¹³ U. Morelli, *Il conflitto generativo. La responsabilità del dialogo contro la globalizzazione dell'indifferenza*, Città Nuova Editrice, Roma 2014.

relazioni che ci precedono e in cui prendiamo forma e ci generiamo - le dinamiche della *simulazione incarnata (embodied simulation)* che, anticipando e sostenendo i nostri stessi sentimenti e la nostra stessa cognizione, compongono l'evoluzione delle nostre vite¹⁴. Quel processo di cognizione corporea è il tappeto mobile su cui si muovono le incerte dinamiche del nostro divenire noi stessi e le piccole grandi ferite, insieme alle conferme gratificanti, con cui ci incontriamo nelle relazioni con gli altri, sapendo che le prime e le seconde possono essere emancipative o distruttive per noi, a seconda di come riusciamo ad elaborare la loro ambiguità. Se pensiamo al linguaggio, non è difficile riconoscere come comprenderci significhi dire *quasi* la stessa cosa. Nel *quasi* si situa il processo di cooperazione interpretativa¹⁵ che genera i significati condivisi, approssimativi – nel senso dell'avvicinarsi e dell'accomodare le differenze – e provvisori. In quel *quasi* alberga la vulnerabilità che rende possibile comprendersi, nel duplice senso della vulnerabilità dei significati e dei limiti invalicabili del linguaggio¹⁶, unitamente alla relativa combinazione e fusione emergente dei significati condivisi.

Contenimento e vulnerabilità



Costantin Brancusi

Abbiamo paura della vulnerabilità in nome di una nostra idea di integrità che ha molti volti, tra i quali spiccano l'angoscia della certezza, la presunzione dell'ininfluenzabilità, la negazione del valore di ogni regressione, il mito della purezza. Eppure la nascita e l'individuazione di ognuno e di ogni cosa che vive, non solo è frutto della vulnerabilità ma viene al mondo grazie alla vulnerabilità. Si pensi a un uovo, un simbolo efficace del concepimento e della nascita. Un uovo di gallina, ad esempio, se avesse un guscio particolarmente labile, come accade quando le galline mangiano poco calcio, anche se fecondato e pur avendo albume e tuorlo, non potrebbe far nascere un pulcino. Allo stesso tempo, qualora avesse un guscio particolarmente invulnerabile, tale da non essere perforabile per la schiusa, non nascerebbe alcun pulcino. L'uovo può fare (*poieis*) e diventare un pulcino grazie a un grado adeguato di vulnerabilità. Trattiamo la vulnerabilità

¹⁴ V. Gallese, *Bodily Self e schizofrenia*, Congresso FIAP 2014, Riva del Garda, 2-5 ottobre.

¹⁵ H. R. Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, University of Minnesota Press, 1982.

¹⁶ A. Moro, *i confini di Babele*, Longanesi, Milano 2006; *Parlo dunque sono*, Adelphi, Milano 2012.

come debolezza, fragilità, non vitalità, ferita, regressione. Trascuriamo in tal modo la rilevanza della tensione a cercare e riconoscere il grado di tollerabilità necessario della vulnerabilità; quel grado che rende e può trasformare in forza la debolezza; che può aiutare ad accogliere il valore della fragilità che ci caratterizza e appartiene; che può renderci vitali le ferite e generative le regressioni. A proposito della regressione James Hillman ha scritto: “La psicologia presenta il tornare ‘indietro’ come il cadere ‘in basso’, uno scadimento a configurazioni precedenti o inferiori: maturità e regressione diventano incompatibili. Perdiamo rispetto per la regressione scordandoci del bisogno che gli esseri viventi hanno di ‘ritornare agli inizi’ ”¹⁷. Abbiamo un’idea della regressione come compensatoria e siamo disposti a considerarla solo come al servizio dell’Io, mentre Hillman ne propone una considerazione come “ritorno al bambino”. Quel ritorno è possibile solo in considerazione di uno spazio accessibile, permeabile, raggiungibile e, perciò, vulnerabile. Addirittura Hillman evidenzia come siano le dinamiche di regressione che possono generare il futuro. Scrive, infatti, Hillman: “Conosciamo tutti situazioni che richiamano il bambino da dove lo abbiamo lasciato: quando riandiamo indietro con la mente a luoghi, suoni, odori familiari; ogni *abaissement du niveau mental*, nuovi stati che costellano un sussulto di eccitazione e la fantasia dell’originalità assoluta, l’idea di poter trasformare le cose come vogliamo; e inoltre gli innamoramenti improvvisi, le malattie e le depressioni improvvise. Il bambino è invocato anche dalle situazioni inconsuete, dove sarebbe richiesto l’uso dell’immaginazione.....”¹⁸. L’invocazione o il richiamo del bambino interiore, del nostro *puer* interno avrebbe detto Luigi Pagliarani, anche quando assumono caratteri patologici e, quindi, a maggior ragione sollecitano la nostra vulnerabilità, “contengono la futurità”, scrive Hillman. “La patologia è anche il futuro. In essa stanno le intuizioni profonde; da essa proviene il movimento”¹⁹. La vulnerabilità è, pertanto, perlomeno ambigua, vincolo e possibilità; ferita e opportunità. È lo stesso Hillman a richiamare il bambino metaforico che nel *Sofista* di Platone (249d) si rifiuta di scegliere e opta per “entrambe le cose”; abbandonato com’è, il bambino è sia bloccato e immutabile nella crescita, sia “quella futurità che scaturisce dalla vulnerabilità stessa”. “Occorre grande finezza di percezione psicologica”, scrive Hillman, “per distinguere nella nostra natura il mutevole dall’immutabile e per vedere come essi siano intimamente connessi, così da non cercare la crescita e la stabilità nel posto sbagliato o presumere che il cambiamento si lasci alle spalle la stabilità e che la stabilità non sia mai vulnerabile”²⁰. È stato Elvio Fachinelli che ha dato uno dei contributi più profondi all’estasi della mente, allorquando si dispone ad accogliere il *vulnus* che le si para innanzi. Quella mente è corpo in Fachinelli ed egli denuncia come “dopo lo squarcio iniziale”, la psicoanalisi abbia “finito per basarsi sul presupposto di una necessità: quella di difendersi, controllare, stare attenti, allontanare..... Ma certo questo è il suo limite: l’idea di un uomo che sempre deve difendersi, sin dalla nascita, e forse anche prima, da un pericolo interno”²¹. Il movimento chiaro e netto che provenendo da *un’altra parte*, ci raggiunge e perturba, mette in

¹⁷ J. Hillman, *Mithic Figures*, Published by Arrangement with Agenzia Santachiara, 2007; ed. it., *Figure del mito*, Adelphi, Milano 2014; p. 80.

¹⁸ J. Hillman, *ivi*; p. 81.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ J. Hillman, *ivi*; p. 83.

²¹ E. Fachinelli, *La mente estatica*, Adelphi, Milano 1989; pp. 15-16.

discussione l'equilibrio e ci sconcerta e scompensa, in una parola potremmo dire ci vulnera, può essere trattato con una dominante attenzione alle difese, o accolto. "Non meditazione, non raccoglimento. Accoglimento", scrive Fachinelli²². "Un'analisi basata sistematicamente sullo smantellamento delle difese incontra ad ogni passo quel pericolo che le ha fatte erigere". "L'insistenza sulle difese è sempre, implicitamente, insistenza sull'offesa, sulla capacità di offendere. Collegamento del sistema vigilanza-difesa con la più affermata impostazione virile. E allora accogliere: femminile? Il femminile sarebbe allora nel cuore, il cuore di molte e diverse esperienze"²³. Nel riportare l'attenzione dell'accoglimento alle esperienze estreme e, in particolare alle esperienze estatiche, Fachinelli mette in evidenza come esse possano essere l'occasione per farsi raggiungere da quello che mai ci avrebbe raggiunto, e per sperimentare quella che egli chiama una "ripresa in avanti". E aggiunge: "L'estremo, l'eccessivo è disponibile in ciascuno di noi. Superando barriere interne ed esterne, può essere recuperato ed *arricchito* – ecco il significato della ripresa in avanti"²⁴. La cura e l'attenzione alla nostra unicità irriducibile può organizzarsi mediante un sistema di difesa sistematico che consideri la vulnerabilità solo un'evenienza verso la quale erigere mura, oppure accogliendo la fragilità dell'esistenza, la sua esposizione agli altri e agli eventi, elaborando un filtro penetrabile, capaci perciò di farsi raggiungere, unitamente ai rischi relativi, e vulnerabili, sensibili, alle penetrazioni dalle quali possono derivare le opportunità per generare e rigenerare noi stessi. Sulla nostra unicità irriducibile una poetessa, Anna Achmatova, si è espressa così: "Ma io vi prevengo che vivo/ per l'ultima volta./Né come rondine, né come acero,/ né come giunco, né come stella, /né come acqua sorgiva, /né come suono di campane/ turberò la gente, /e non visiterò i sogni altrui /con un gemito insaziato". Eppure la stessa Achmatova, mentre afferma la propria unicità e la propria unica vita lo fa rivolgendo il suo grido a un altro, agli altri che riceveranno il frutto della sua ragione poetica. Sono solo gli altri che possono aiutarla a contenere la ferita della propria finitudine, della sola, unica vita che sa di avere. Judith Butler afferma a proposito: "Credo che l'altro in me sia chiamato in causa nel processo stesso della mia costituzione, e che l'estraneità a me stessa sia, paradossalmente, l'origine del mio legame etico con gli altri. Non conosco completamente me stessa, perché parte di quello che io sono è la traccia enigmatica dell'altro"²⁵. "Siamo, in quanto corpo, al di fuori di noi stessi e l'uno per l'altro"²⁶. Verrebbe da aggiungere: altrimenti non siamo pur ritenendo di essere bastanti a noi stessi, protetti e sicuri da morire²⁷ nella nostra invulnerabilità.

La ragione poetica

²² E. Fachinelli, *ivi*; p. 19.

²³ E. Fachinelli, *ivi*; p. 21.

²⁴ E. Fachinelli, *ivi*; p. 103.

²⁵ J. Butler, *Vite precarie*, Meltemi, Roma 2004, p. 67

²⁶ J. Butler, *ivi*; p. 48.

²⁷ A. Appadurai, *Sicuri da morire. La violenza nell'epoca della globalizzazione*, Meltemi, Roma 2005.



Giuseppe Penone

Czeslaw Milosz ha scritto che “la voce della passione è migliore di quella della ragione/poiché gli impossibili non sanno cambiare la storia”. Un inno alla ragione affettiva che feconda la ragione; un arricchimento della ragione mediatrice che riconosce il possibile come tratto caratteristico dell’umano. La pratica di quel possibile, la sua espressione effettiva, dipende dalla disposizione alla *poiesis*, al fare generativo e al sentire dell’esperienza che possiamo definire ragione poetica, dove l’essenza della condizione umana nel suo sentire originario riesce a manifestarsi, anche in quanto viola i vincoli della ragione affettiva. Quell’essenza può emergere nel nesso strettissimo fra emozioni e fatti esterni, come ha sostenuto, soprattutto con la sua opera, T. S. Eliot, con la teorizzazione del “correlato oggettivo” e la critica all’attività artistica come evasione e risarcimento personale, per affermare la ricerca poetica come rigoroso esercizio linguistico e, nello stesso tempo, come costruzione di nuovi rapporti tra uomini e cose²⁸.

L’attenzione riservata alla ragione mediatrice, infatti, non esaurisce la rilevanza della ragione poetica nella nostra esperienza. Sentirsi e sentire, entrare in se stessi, considerarsi, cogliere l’irradiarsi di una presenza vivente, esserci nel confronto con la storia e allo stesso tempo con il senso dell’essere “qui”, vuol dire accogliere e sperimentare quella che Maria Zambrano chiama “l’ironia compromissoria di un incipit”²⁹.

L’attenzione all’origine, alla sua manifestazione possibile, è una chiave decisiva per la comprensione della ragione poetica. A condizione che si distingua l’origine dalla genesi. Distinzione che dopo Benjamin dovrebbe essere risolta. Walter Benjamin ha, infatti scritto:

“Quantunque categoria del tutto storica, l’*origine* non ha nulla in comune con la *genesì*. L’origine non comprende il divenire di quanto è nato, ma piuttosto sottintende qualcosa di sorgivo nel suo crescere e appassire. L’origine sta come un vortice nel flusso del divenire e trascina col ritmo suo proprio il materiale genetico”³⁰.

L’origine non è la genesi perché abbiamo una sola genesi e possiamo vivere tante origini. La ragione poetica, quella del nostro possibile farci di nuovo, ancora una volta, evoca l’alba, l’origine, la nuova origine, l’origine ancora una volta possibile, perché il cominciamento non è l’inizio. La ragione poetica, perciò, riguarda l’origine e le possibilità generative contenute in un’intera vita, quelle possibilità che attraverso le potenzialità e l’azione realizzano le forme della vitalità individuale.

Un modo di intendere e vivere la ragione poetica può riguardare le vie per elaborare la

²⁸ T. S. Eliot, *Opere*, a cura di S. Rosati, UTET, Torino 1970.

²⁹ M. Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, Fundacion Maria Zambrano, 1991; ed. it., *Verso un sapere dell’anima*, a cura e con un’introduzione di Rosella Prezzo, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996.

³⁰ W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, 1925; in arthistoryunstuffed.com

vulnerabilità. Se la ragione poetica:

- prende le mosse dalla ricerca delle condizioni per pensare e ripensare l'essere come potenzialità che si esprimono nell'intersoggettività e nei modi di relazionarsi;
- riguarda la creazione che ha bisogno di riconoscimento e il riconoscimento è possibile in quanto ogni individuazione si origina e esprime nell'intersoggettività;
- concerne le possibilità di sentire in modi più compiuti il proprio e l'altrui mondo emozionale;

- mentre può estendere e aumentare il nostro mondo interno, la nostra naturale disposizione a creare il mondo mentre creiamo e individuiamo noi stessi;

è importante domandarsi come la vulnerabilità possa essere la porta di accesso all'influenza e all'esposizione agli altri, alle possibilità che essi ci consegnano mentre viviamo l'incertezza e i rischi di quell'esposizione emozionale. Sapendo che è grazie a quell'esposizione emozionale e sentimentale che può esservi accesso alla ragione poetica.

È probabile che la connessione tra ragione poetica e vulnerabilità si fondi sulle distinzioni evolutive dell'uomo che conserva per tutta la vita caratteristiche neoteniche, e con esse la curiosità, la sete di conoscenza, la tensione creativa, con una persistenza di comportamenti propri di un bambino, il *puer* di cui si è occupato per tutta la vita Luigi Pagliarani. Stephen Jay Gould cita un racconto che è in grado di mostrare con chiarezza l'ampia e duratura plasticità del cervello umano, la sua disposizione a crearsi e a ricrearsi, fornendo così la base della generatività dell'esperienza umana. Nel suo libro, *Ontogenesi e filogenesi*³¹, Gould riporta un racconto che dà conto in modo efficace della plasticità del cervello umano e della sua capacità di generare l'inedito dando voce alla dimensione di bambino di ognuno. Il racconto proviene da un libro di T. H. White³². Occupandosi delle gesta di re Artù il racconto parla della creazione degli animali e narra che all'inizio Dio creò tanti embrioni, dopodiché li convocò di fronte a sé e chiese loro quali caratteristiche volessero per la loro vita e per sopravvivere. Ogni embrione scelse caratteristiche diverse, ma l'embrione dell'uomo non scelse nulla. Di fronte all'invito a scegliere da parte di Dio, l'embrione dell'uomo disse che voleva rimanere così come era stato creato, un embrione appunto, perché se Dio lo aveva creato così ci doveva essere una buona ragione. Dio lo lodò molto per la scelta e disse che sarebbe rimasto embrione fino alla fine dei suoi giorni. Secondo il racconto di White proposto da Gould, è questa la ragione per cui l'uomo conserva per tutta la vita caratteristiche neoteniche e, in ragione di esse, la tensione a conoscere sostenuta dalla curiosità che è propria del comportamento di un bambino. Dalla lunga fase neotenuca che, in una certa misura, dura per tutta la vita, ci deriva la neuroplasticità: da quella lentezza ricaviamo la nostra disposizione a incuriosirci del mondo e a generare forme inedite di vita. Esiste, insomma, una connessione tra plasticità umana e ragione poetica. La plasticità può essere considerata la falsificazione del fissismo e la via per il riconoscimento della vulnerabilità possibile di ogni staticità per comprendere gli spazi della generatività umana. Secondo un recente studio condotto da Brené Brown la "vulnerabilità è il cuore, il centro, di esperienze umane significative".³³ L'autrice definisce

³¹ S. J. Gould, *Ontogeny and Phylogeny*, Harvard University Press, Boston Mass., 1977; ed. it., *Ontogenesi e filogenesi*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

³² T. H. White, *The Once and Future King*, 1958; ed. it. *Re in eterno*, Mondadori, Milano.

³³ B. Brown, *Daring Greatly: How the Courage to Be Vulnerable Transforms the Way We Live, Love, Parent, and Lead*,

la vulnerabilità come connessa all'incertezza, al rischio e all'esposizione emozionale. Anche l'amore, del resto, è pieno di incertezze e rischi. Come osserva Brown, la persona che ami potrebbe o non potrebbe amarti a sua volta. Secondo l'analisi di Brown è necessario in primo luogo fare i conti con tre miti della vulnerabilità.

Il primo mito sostiene l'idea che la vulnerabilità sia debolezza. Siamo di fronte a un paradosso per cui siamo pronti ad apprezzare e a desiderare che gli altri siano aperti e accessibili per noi, mentre ci difendiamo e resistiamo non appena arriva per noi il momento di condividere qualcosa con gli altri ed essere accessibili a loro. A quel punto la nostra vulnerabilità diventa un segno di debolezza.

Il secondo mito riguarda la tendenza a ritenere che sentire le emozioni significhi essere vulnerabili; ma sentire è essere vulnerabili ed essere vulnerabili è la via per essere collegati agli altri, la via, cioè, per ogni possibile individuazione per noi, nonché le possibilità della gioia, dell'amore, della creatività. L'individuazione di ognuno dipende da come risponde ai fattori di vulnerabilità come l'incertezza, il rischio e l'esposizione emozionale.

Il terzo mito ha a che fare con il fatto che la vulnerabilità è difficile in quanto comporta l'esposizione, almeno in una certa misura, del nostro mondo interno. Ciò deriva, però, principalmente dal fatto che il nostro modo di intendere la vulnerabilità è basato su falsi presupposti. Certamente l'apertura agli altri espone alle ferite possibili e non sapremo mai in anticipo se saremo apprezzati o penalizzati.

Questi miti opportunamente elaborati possono portare a riconoscere che la vulnerabilità può suonare come coraggio di essere³⁴.

Essere vulnerabili non vuol dire solo essere feriti o feribili - poter essere feriti, poter morire - vuol dire anche poter ricevere la ferita da altri, cui si è intersoggettivamente affidati, esposti. Non pare si dia possibilità di relazione senza possibilità di ferita: la relazione, implica destabilizzazione dell'identità, crisi, rischio della morte simbolica, alle quali soltanto è connessa la possibilità di un nuovo inizio. Quella possibilità è lo spazio della ragione poetica, del ri-nascere possibile, certo legato alle tonalità affettive fondamentali ma capace di andare oltre, verso un sentimento di intensificazione e di espansione dell'essere. Sia la vulnerabilità che la ragione poetica sembrano richiamare la figura materna, sia come carattere continuo dell'accoglienza e del contenimento, sia come fonte della propria vulnerabilità consentita. In effetti chi ci proteggerà dal nostro stesso sentire, dal nostro autovulnerarci non sempre generativo e spesso autodistruttivo, o chi ci conterrà nel momento della vertigine della spinta creativa, se non chi ci ama e concorre a educarci a sentire noi stessi, gli altri, la vita? Nella circolarità che attraversa la relazione con la madre, con se stessi e con gli altri dipende la vita di ognuno e la propria capacità di crearsi e creare nella propria unicità. Conoscete voi qualcuno che vive e non sia vulnerabile, instabile e precario mentre afferma il proprio divenire nella relazione con gli altri? Ancora Judith Butler scrive: il mio corpo adulto ne ha incorporato numerosi altri senza i quali non potrebbe esserci³⁵. Una evidenza della vulnerabilità connessa all'accoglimento dell'altro come condizione di se stessi è ancora segnalata da Judith Butler, quando afferma: "siamo,

Gotham, New York City 2012.

³⁴ A. G. Gargani, *Il coraggio di essere*, Laterza, Roma-Bari 1992.

³⁵ J. Butler, op. cit.; p. 48.

*in quanto corpi, al di fuori di noi stessi e l'uno per l'altro*³⁶. Come userà l'altro la sua risonanza con me e la nostra naturale empatia? La vulnerabilità, per molti aspetti, potrebbe essere considerata la misura dell'elaborazione del *rischio primario*, quel rischio che attraversa ognuno messo al mondo e che ri-attraversa mentre crea e ricrea la propria autonomia. La criticità del farsi, del fare se stessi nella dipendenza costitutiva con gli altri, quella criticità che Donald Meltzer ha individuato come *conflitto estetico*, suggerisce che la ragione poetica possa, infine, essere considerata come la forma emergente di elaborazione di quella crisi, di quel rischio, dando così senso e colore all'esistenza tra stabilizzazione e destabilizzazione di sé, forma provvisoria e discontinuità informale, individuazione e perdita. Per Meltzer, che mutua da Wilfred R. Bion l'orientamento a considerare la mente come relazionale e non più solo intrapsichica, è l'oggetto estetico il fattore originario. Egli scrive, infatti:

“La nuova idea è chiaramente qualcosa come: «al principio c'era l'oggetto estetico e l'oggetto estetico era il seno e il seno era il mondo» [.....] è difficile dire da quale punto del lavoro di Bion essa derivi. Solo in *A memoir of the Future* trova il suo posto. Ma essa mi era giunta da Bion prima che quella pubblicazione si fosse insinuata nei miei pensieri. [.....il metodo psicoanalitico aveva assunto ai miei occhi una qualità estetica]³⁷ .

La bellezza è riconosciuta da Meltzer come motore del “conflitto estetico”, conflitto originario fra la dipendenza dal seno e l'autonomia individuale; la bellezza come funzione primaria della mente si situa, fin dalla vita intrauterina, come fonte di elaborazione del farsi di ogni individuo³⁸. L' “oggetto estetico”, a seconda delle vie della sua elaborazione, si conetterà in tal modo alla poetica, a quella che stiamo chiamando ragione poetica, a motivo della accessibilità e progettualità di ognuno. Si propone con evidenza, fin dalle origini, che senza fare i conti con la propria originaria vulnerabilità, non si creano le basi per la creazione di sé e del proprio mondo, per un agire efficace nel mondo, per il “farsi umani”. La questione subito evidente riguarda la tollerabilità del *vulnus* e del vuoto ad essa inevitabilmente connesso. La sospensione di certezza e la capacità di contenere quel vuoto, la tensione³⁹ che il tutto comporta, possono essere ritenute alcune delle condizioni decisive per la creatività umana e la generatività, per una buona espressione della ragione poetica.

Della vulnerabilità possiamo allora considerare la disposizione ad accoglierla e a elaborarla per la sua generatività, per essere fonte di “poeticità”, regolata dalle forme di elaborazione dell'autonomia e della dipendenza dagli altri; ma anche la sua negazione, in quanto esperienza che rende insicuri e destabilizza facendo sentire esposti e feriti. Così come la condizione di *puer*, secondo l'elaborazione di Luigi Pagliarani, non riguarda uno stadio della vita per diventare, poi, adulti, ma è una dimensione continua, allo stesso modo la vulnerabilità non pare essere uno stato passeggero ma una condizione costitutiva intrinseca della nostra esperienza umana. È probabile che a generare quella dimensione concorra quello “spazio potenziale” o “zona di illusione” in cui l'area della madre e quella del bambino si sovrappongono permettendo il gioco e in cui il bambino comincia ad

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ D. Meltzer, *Studi di metapsicologia allargata*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1987; pp.234-235.

³⁸ D. Meltzer, *Sulla comprensione della bellezza*, in *La comprensione della bellezza*, Loescher, Torino 1981; p. 314.

³⁹ U. Morelli, *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*, Postfazione di Vittorio Gallese, Allemandi, Torino 2010.

esprimere la propria creatività, secondo l'analisi di Donald Winnicott⁴⁰. I risultati della ricerca di Winnicott appaiono di estrema importanza, non solo in ambito clinico, ma per la messa a punto di una teoria dei processi creativi, riguardando l'origine della creatività e del gusto artistico, del sentimento religioso e del sogno.

La vulnerabilità può essere, quindi, non solo l'antidoto alla rigidità totalitaria e alla presunzione di "eternità", che sono alla base di alcune delle manifestazioni di indifferenza più problematiche dell'esperienza umana⁴¹, ma può rimandare a quel che di unico, di distintivo e, quindi, di eccedente e trascendente l'ordinario verso il possibile, c'è in ogni essere umano; verso quella potenzialità che può essere fondativa della creatività, di quello che ancora non c'è.

Sensibili al mondo



Michelangelo Pistoletto, Terzo Paradiso, Terme di Caracalla, Roma

La ragione affettiva, per la sua connessione stretta con la ricerca di senso e con la struttura di legame, può configurarsi come vincolo all'accesso alla ragione poetica. Luigi Pagliarani analizzando la connessione tra ragione affettiva e ragione poetica si è chiesto perché è difficile accedere alla seconda. L'angoscia della certezza si combina,

⁴⁰ D. Winnicott, *Oggetti transazionali e fenomeni transizionali*, 1958, in *Dalla pediatria alla psicoanalisi*, Martinelli, Firenze 1975; pp. 275 e segg.

⁴¹ U. Morelli, *Contro l'indifferenza. Conformismo, saturazione e possibilità creative*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2013.

probabilmente, a quel livello, con l'angoscia della bellezza⁴². Legati come tendiamo ad essere alla rassicurazione affettiva e alla consuetudine sentimentale nel vivere i nostri processi emozionali, ci difendiamo dal rischio della vulnerabilità necessaria per sporgerci sull'orlo dell'esistente e guardare e cercare di andare oltre.

Per cercare di comprendere la rilevanza della vulnerabilità per la ragione poetica, le resistenze e le difese che essa suscita e i vincoli ad esprimere la generatività umana, può essere di un certo interesse considerare il costrutto di vulnerabilità secondo alcune linee concettuali:

- come espressione della finitezza e della fragilità dell'esistenza umana;
- come oggetto di interesse per l'intero ambito dell'etica delle prassi umane;
- come distinzione biologico-evolutiva dell'esperienza umana e dei sistemi viventi adattativi.

La vita di noi esseri umani si muove tra disciplinamento e violazione, tra soggettivazione e assoggettamento⁴³. Quei movimenti psichici riguardano la condizione di dipendenza come condizione per lo sviluppo dell'autonomia. Allo stesso tempo e per ragioni affini alla dipendenza noi siamo esposti agli eventi della vita e quella esposizione che ci rende vulnerabili contiene rischi ma anche le nostre effettive possibilità. Nelle relazioni con gli altri possiamo continuamente essere feriti e essere raggiunti, in una certa misura: in entrambi i casi si tratta comunque di una forma di violazione. Ci realizziamo individuandoci a partire dalla continua elaborazione della *manca* che ci costituisce, come ha mostrato con ampiezza Luigi Pagliarani. Siamo al contempo vulnerabili nel corpo, esposti alle malattie e alle ingiurie del tempo, nonché alle crisi di riconoscimento e di reputazione nelle relazioni con gli altri, ma senza quella esposizione non saremmo raggiungibili dagli altri. C'è, insomma, nel legame sociale una vulnerabilità costitutiva. L'individuazione che avviene nell'intersoggettività e implica l'altro necessario mostra come l'uomo sia vulnerabile proprio perché esposto all'azione libera del suo simile. In quella relazione, dove si esprimono tanti vincoli, emergono e si danno anche le possibilità di educarsi a vivere i propri sentimenti e le proprie emozioni e di accedere alla ragione poetica. Come scrive Bertold Brecht in una sua famosa poesia:

“I bambini giocano alla guerra.
E' raro che giochino alla pace
perché gli adulti
da sempre fanno la guerra”.

Risulta abbastanza evidente che i legami affettivi che noi istituiamo con gli altri e col mondo, mentre ci offrono rassicurazione, siano allo stesso tempo la fonte di vincoli che l'affettività pone all'accesso e all'esperienza della ragione poetica. Quei vincoli sono strettamente connessi alle funzioni che l'attaccamento⁴⁴ e la sua elaborazione generano nella nostra esperienza, nonché alle dinamiche suscitate dal rapporto con quello che Balint ha chiamato difetto fondamentale⁴⁵. Dalla combinazione di questi processi psichici

⁴² L. M. Pagliarani, *Il coraggio di Venere*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1986; terza edizione 2009.

⁴³ M. Foucault, *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1978.

⁴⁴ J. Bowlby, *Attaccamento e perdita*, vol. I, Bollati Boringhieri, Torino 1989.

⁴⁵ M. Balint, *Medico, paziente, malattia*, Feltrinelli, Milano 1990.

tende a dipendere la nostra stessa individuazione. Se il nostro spazio interno si mostra capace di un contenimento almeno abbastanza efficace di quella combinazione e dei suoi conflitti, pare che a intervenire sia quella che, prima W. R. Bion e poi L. Pagliarani, sulle orme di John Keats, hanno chiamato capacità negativa. Contenere difese e resistenze a vulnerare la stabilità affettiva, la sua tendenza a persistere nel proprio equilibrio, nonostante gli effetti spesso saturanti della staticità, significa esercitare l'attesa rischiosa degli esiti della discontinuità e di scelte e svolte creative. La capacità necessaria per poter andare oltre la ragione affettiva e accedere alla ragione poetica cercando di esprimere potenzialità inedite, può essere la capacità negativa, che pare manifestarsi quando un essere umano "è capace di stare nell'incertezza, nel mistero, nel dubbio, senza essere impaziente di pervenire a fatti e a ragioni"⁴⁶. Appare abbastanza evidente come in caso di attaccamento eccessivo o di difficoltà di elaborazione del difetto fondamentale o del sentimento di mancanza, il grado di vulnerabilità tollerabile possa divenire molto limitato o annullarsi e il rapporto tra conflitto estetico e vulnerabilità possa portare a una difficile elaborazione del primo. Una capacità negativa carente, nei processi intersoggettivi che sono alla base di ogni individuazione, agendo in modo da produrre sentimenti di particolare vulnerabilità psichica, può tendere a far evolvere il conflitto estetico verso una inaccessibilità alla ragione poetica. In quel caso tendono a prevalere difese e chiusure affettive mostrando per differenza come possa essere il coraggio della vulnerabilità a trasformare il senso della vita, delle relazioni e della leadership di se stessi e degli altri; come sia, in una certa misura, la vulnerabilità, lo spazio di orientamento per il potenziale trasformativo di ognuno. "Sembra che dover rinascere sia condizione della vita umana; dover morire e risuscitare senza uscire da questo mondo", ha scritto Maria Zambrano⁴⁷. La ragione poetica assume in Maria Zambrano un risvolto espressamente operativo, come via di realizzazione personale necessaria, tanto più importante in un'epoca in cui la rigidità razionalista limita lo spirito e nasconde la dimensione enigmatica della vita dietro considerazioni fallaci, che pretendono di rendere la ragione stessa impermeabile. La ragione poetica diviene così una via per la messa in pratica della ragione vitale, e si propone come un discorso non deterministico ma aperto, come condizione di "possibilità della scoperta dell'umano dentro il suo tempo"⁴⁸. Le vie del sé enattivo, delle potenzialità del sé sono di ognuno e ognuno ha la potenzialità per pronunciare la parola originaria. Ci riesce, a volte, o forse mai, ma può farlo; può tirarsi fuori dal silenzio interno. Quella potenzialità costitutiva è forse la fonte stessa della ragione poetica. L'immaginazione può contenere un "di più", un'eccedenza, rispetto alla realtà cui razionalmente assentiamo. Quell'eccedenza ci fa umani e umani lo diventiamo facendoci tali con le *poiéseis* di cui siamo capaci

Esperienza estetica e bellezza

Se per la via delle neuroscienze cognitive cerchiamo di capire come siamo fatti, quali sono le relazioni tra la mente e la società è possibile studiare il rapporto tra mente e bellezza e

⁴⁶ J. Keats, *Lettera a George e Tom Keats* del 21 - 12- 1817, in *Lettere sulla poesia*, Mondadori, Milano 2005; p. 38.

⁴⁷ M. Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*; ed. it., p. 10.

⁴⁸ M. Deguy, *La raison Poétique*, Galilée, Paris 2000.

cercare di capire la bellezza e l'esperienza estetica per una via che è quella naturale. Quando nasce l'esperienza estetica? Come si può collegare ad esse l'avvento dell'inutile, cioè della creazione di un oggetto senza uno scopo utilitaristico, pratico e immediato? Che significato ha? Possiamo così cercare di comprendere l'esperienza estetica e la bellezza come manifestazione umana di un'esperienza umana. Noi siamo una specie evolutiva che fino a 200.000 anni fa non era in grado di distinguere la realtà dalla sua rappresentazione. L'esperienza estetica e la bellezza nascono dalla costruzione di espressioni simboliche. Quindi la domanda più corretta sarebbe: cos'è la bellezza per una mente relazionale incarnata? Sul concetto di bellezza si fanno tante illusioni. Essa è stata considerata da tutti i punti di vista ed è diventata un concetto molto vago e scivoloso. Corre l'obbligo di definirla. Escludiamo l'associazione tra bellezza e cosmesi, intesa come la decorazione delle cose. Se inserirsi un anello nel labbro inferiore, per noi occidentali, rappresenta una cosa che dà i brividi, per un africano può essere un elemento di grandissima valenza estetica e erotica. La bellezza ha a che fare con le esperienze che si situano nelle nostre strutture emozionali più profonde e che si manifestano all'esterno attraverso l'immaginazione. Quell'esperienza talvolta è tale da estendere e aumentare l'idea di se stessi. Questo può accadere davanti a un paesaggio, a una scoperta scientifica, alla persona che si ama, o al sacro. Anche la politica può estendere il potenziale soggettivo. La dinamica che porta all'estensione del modello fenomenologico di sé è la stessa che sta alla base del terrore. L'attacco alle Twin Towers, o un terremoto hanno una forza magnetica potentissima. In questo caso si può generare una minorizzazione, una mortificazione del mondo interno e dell'idea di sé. Se si guarda nel cervello non si vedono le nostre idee e i nostri pensieri. Certo senza cervello non conosciamo né sentiamo nulla. Ma è molto importante chiarire che l'esperienza estetica non si realizza dentro il cervello. Siamo di fronte a un sistema e ciò, che si esprime, è frutto di relazioni con il mondo. Per avere un'esperienza estetica, come abbiamo già sostenuto prima, servono, quindi, quattro fattori: il creatore, l'osservatore, l'artefatto e la narrazione. Faccio un esempio. Nel momento in cui ascolto musica, ho un'esperienza estetica che si compone della musica (artefatto), del musicista (creatore), di me che ascolto (osservatore) e del racconto che faccio a qualcuno di ciò che mi ha emozionato (narrazione). Senza uno di questi elementi si ritiene che non possa esserci esperienza estetica. Se non lo racconto a qualcuno, c'è sempre comunque una narrazione a noi stessi. Il cervello quindi diventa importante quando si combina con altri elementi. In questo senso la bellezza non è una questione individuale.

L'estensione del sé, quindi, si lega al concetto di conoscenza. Noi possiamo avere un'esperienza estetica in diversi campi. Ne abbiamo individuati almeno cinque. Uno è dato dall'arte, quando creiamo o fruiamo delle opere artistiche. La scienza è un altro: una nuova ipotesi scientifica, ad esempio, porta a un'esperienza estetica. Oppure il sacro, che sta nella separazione di parte della realtà da ciò che noi riteniamo ordinario. Con quell'istanza separata cerchiamo di rispondere alle grandi domande universali come «perché si nasce?» o «perché si muore?». Anche la politica, intesa come la capacità di concepire il mondo come progetto e invenzione e come il modo di stare all'interno della polis, può portare a un'esperienza estetica ed essere fonte di emancipazione. Infine, l'amore. Ognuno di noi ha esperienza dell'innamoramento, che estende il mondo interiore.

È possibile anche chiedersi se esiste una bellezza oggettiva? C'è il bello assoluto? Se per oggettivo pensiamo a una dimensione universale come può essere il calcolo di «Pi greco» ovviamente no. Se l'oggettivo riguarda un'esperienza estetica, sociale, relazionale, che si evolve con la nostra esperienza allora certamente. Noi diventiamo ciò che siamo e quindi cambiamo. Ciò significa che provvisoriamente, nel tempo, abbiamo delle prevalenze nel modo di intendere la bellezza. È una questione legata all'evoluzione. L'oggettivo riguarda ciò che è prevalente nel soggetto e nella collettività. Per farlo dobbiamo richiamarci a dinamiche neurofenomenologiche che stanno alla base di tutto. L'uomo di Blombos, che decorava le conchiglie, non stava creando qualcosa di utile, ma sperimentava a livello fenomenologico la stessa esperienza che fa un artista. È questo l'elemento di continuità tra il creatore e il fruitore. Oggi, come Dostoevskij, molti ritengono che la bellezza salverà il mondo. È un'affermazione importante che mi sento di condividere. Se noi siamo capaci di educare all'estensione del nostro sentire, aumentiamo la capacità di contribuire a creare un mondo diverso, meno distruttivo più tollerante... Ma accedere alla bellezza è difficile. Ne riconosciamo le potenzialità, ma ci consegniamo alla consuetudine, allo standardizzato, alle mode con la loro capacità di omologare e assicurare. Lo si vede nei nostri comportamenti quotidiani. I costi di attivazione della bellezza esistono. E noi, spesso, cerchiamo di aggirare l'ostacolo perché nel breve periodo conviene investire meno, faticare meno... Il poeta Dostoevskij ci arriva prima di noi e ci segnala un auspicio e un sogno, che però richiede la pratica. Il tema dell'accessibilità della bellezza è angosciante. È un'angoscia che deriva dal rischio di non farcela, di non riuscire a raggiungere ciò che desideriamo o di non realizzare il progetto che abbiamo concepito. Se non c'è un compito di crescita, o l'investimento necessario per arrivare a qualcosa di bello, se non siamo educati alla bellezza avremo meno opportunità di estendere il nostro mondo interno e le nostre relazioni.

Ugo Morelli, saggista e studioso di scienze cognitive, insegna Psicologia del lavoro e delle organizzazioni e Clinical Psychology of Groups and Institutions, all'Università degli Studi di Bergamo. Insegna Psicologia della creatività e dell'innovazione nel Master World Natural Heritage Management Unesco, a Trento, Tsm-Step, di cui è Presidente del Comitato Scientifico. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*, Allemandi, Torino 2010; *Mente e paesaggio. Una teoria della vivibilità*, Bollati Boringhieri, Torino 2011; *Contro l'indifferenza. Conformismo, saturazione e processi creativi*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2013; *Il codice materno del potere*, con Luca Mori, ETS, Pisa 2013; *Il conflitto generativo. La responsabilità del dialogo contro la globalizzazione dell'indifferenza*, Città Nuova, Roma 2014.