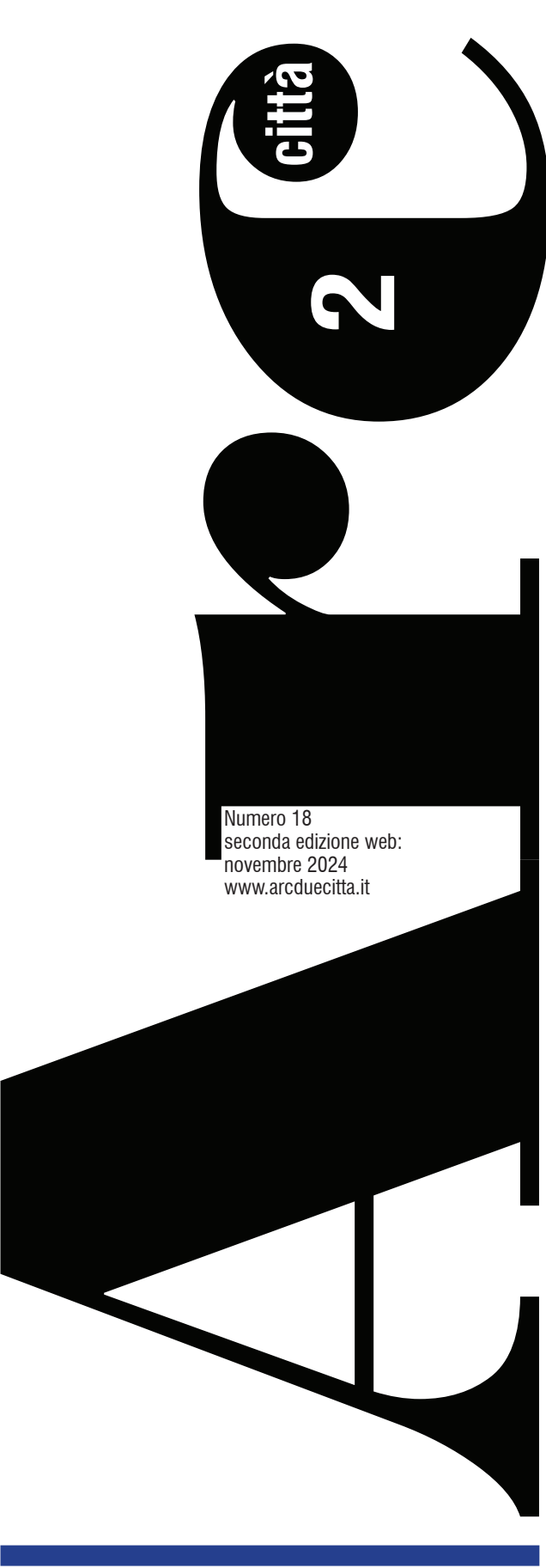


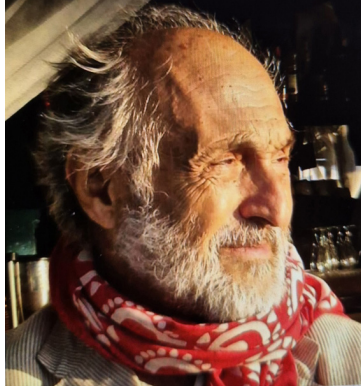


Numero 18
seconda edizione web:
novembre 2024
www.arcduecitta.it

Architettura. Ricerca. Città.

- Biografia dell'Arte.** Ernesto d'Alfonso
La Ricerca dell'anima. Ernesto d'Alfonso
Genealogia dell'arte e biografia. Redazione
Il teatro degli occhi. Ernesto d'Alfonso
Lettera a mia madre. Amedeo Fago
La ricerca dell'indicibile, la scoperta delle pulsioni, disadattamento e frustrazione. Ernesto d'Alfonso
La pena dell'assenza. Ernesto d'Alfonso
2° studio POLAROID. Redazione
Bambino, donna e trasformazione dell'uomo. Redazione
Analisi de Il sogno della farfalla. Alice Scaglia
"Realta' umana dell'artista e opera d'arte".
LA RISTRUTTURAZIONE. Paola Rossi
Il progetto più bello. Paola Rossi
Alcune voci, alcune interpretazioni. Paola Rossi
Un'immagine architettonica. Un'immagine tettonica. Ernesto d'Alfonso
Una ricerca moderna, un'opera dedicata. Committente/architetto oggi. Ernesto d'Alfonso
Interni. Redazione
Paesaggi. Dall'interno. Redazione
Ancora sull'Architettura degli Interni. Ernesto d'Alfonso

- p.1
p.2
p.3
p.4
pp.8-9
pp.10-11
p.13
pp.17-21
pp.22-25
pp.28-29
pp.30-31
pp.32-37
pp.38-39
p.40
pp.44-47
pp.50-51
p.53
p.55
p.56



Amedeo Fago, anni 2000

Biografia dell'arte. Ernesto d'Alfonso

Per una biografia dell'arte, intendendo con la parola la sequenza delle opere d'arte che rispondono nell'esistenza alle pene ed agli entusiasmi, la biografia della persona è presupposta, cioè condizione da mettere a fuoco, per indicare il filo conduttore tra gli eventi motivatori delle scelte, tra le quali spiccano per determinazione le opere d'arte. Le quali appartengono alla cronaca sociale di un periodo temporale in un luogo specifico. Alla cronaca per la storia, per esser precisi.

Ancor più precisamente al luogo in cui la società umana in quel periodo temporale s'incontrava. Nel caso di cui si tratterà, il luogo è la città di Roma, più precisamente, il politecnico di via Tiepolo al quartiere Flaminio, tra Piazza del Popolo la sede della facoltà di Architettura a valle Giulia cioè la sede dell'istituto di psichiatria dell'Università La Sapienza. Tutti luoghi mentali, in realtà ubicati nel loro "posto" romano, senza il quale non ci si potrebbe trovare insieme. E tuttavia, per le persone, momento del loro tempo interiore vissuto nel tempo di un'esperienza comune, sociale che altrimenti non avrebbe potuto avvenire. Mantenendosi il più vicini possibile all'esperienza primaria personale cui occorre un tempo ed un luogo per avvenire. Come sfondo, nell'occuparsi del tempo vissuto, il tempo localizzato, determina il sentito, memorizzato non senza l'eco interiore suscitato. L'estroversione nei fatti del lavoro interiore comporta l'invenzione di tecniche di estroversione o "fabbricazione" e interazioni con altri uomini attraverso cose. L'opera che il lavoro interiore concepisce, però, per essere estrovertita, deve elaborare tecniche di manipolazioni di cose al fine di produrre un oggetto che sia riconosciuto e capito, concretizzazione di un lavoro interiore di concezione e di elaborazione di tecniche. Si tratta di una facoltà che i linguisti chiamano Competenza. E che la Choay in particolare ha distinto come facoltà di costruire da quella di parlare. Costruire, infatti, non spiega, indica condizioni di comportamenti funzionanti per sé e per il mondo. Non a caso Moneo ha messo in evidenza il nesso tra ricerca teorica e strategia progettuale. - Non li motiva, il motivo verrà scoperto da altri che li assumeranno volentieri invece di rifiutarli. Entrare in tali evenienze, significa entrare nella biografia delle persone. Non tanto per svelare l'irripetibile singolare, che resta nell'obliato; quanto per comunicare il duplice aver sentito nel tempo vissuto. Dunque, il funzionamento della biografia coincide con una concatenazione da un evento all'altro. Una causalità nella quale rientra il caso, che non annulla la consecuzione causale, perché la motivazione orientante trova un seguito nel riconoscimento da parte di altri alla motivazione. Anzi, la casualità consiste nell'impossibilità radicale di sapere prima che la motivazione andrà a segno. Ed il fatto che va a segno, cioè che trova un seguito nel sentire di altri, si manifesta nell'agire successivo a comunicazione avvenuta; un agire illuminato dalla luce nuova comunicata. Dunque avviene un seguito.

In particolare si stabilirà un nesso tra il Politecnico nella "fabbrica" al Flaminio, la partecipazione ai set di Analisi Collettiva di Massimo Fagioli e le opere d'arte di Fagioli stesso con cineasti, artisti, architetti. Essendo Fagioli uno psicanalista emerito, quindi una fonte di avanzamento del sapere. Che, per quanto ci riguarda, riguarda le arti.

La genetica dell'arte.

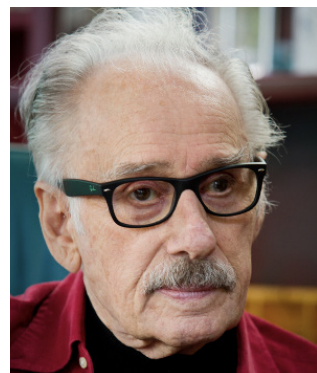
Parlando di Biografia, s'impone all'attenzione, la questione della nascita. Il momento in cui un uomo concepito da donna (nell'accoppiamento naturale o artificiale tra ovulo e seme) "viene alla luce". Uso il termine generico caricandolo delle intuizioni di Fagioli, che ha svelato la funzione che ha la luce di "risveglio" della mente o attivazione della mente. È momento per definizione privo di memoria conscia, ed ovviamente privo di segni intenzionali di estroversione. Di questo momento parliamo, perché tutti i momenti di comunicazione artistica, soprattutto intenzionali, cioè istruiti da tecniche artistiche, sono come diceva il maestro Dino Formaggio, una discesa alle madri, intendendo con ciò quell'ascendere al momento ermeneutico di tensione a ricevere, ritenere/intuire da estrovertire in un fatto d'arte. In questa chiave, infatti, guarderò all'attività artistica dello psicanalista, anche nei rimandi esplicativi alla psicanalisi. Ovviamente di psicanalisi non posso parlare con autorevolezza. Non farò che osservazioni al mio livello. Di architettura o d'arte, sì. Di questo cercherò di parlare. Come si vede, la teoria della nascita è preassunta da studioso di estetica qual era Dino Formaggio, ed io con lui. L'esperienza artistica coincide con l'esercizio del lavoro, una volta divenuto esperto delle relative tecniche. Tenendo conto che si perfezionano e si superano. L'ignoranza e indigenza della nascita si mostra ogniqualvolta si affronta un problema ignoto.

Torno dunque all'inizio. Alla nascita. Parlo del "venire alla luce", come dissi, nell'accezione di Massimo Fagioli (confermata dalle neuroscienze), che vide la luce essere attrice del primo atto di vita, "tirare il primo fiato" - ed, aggiungo, il primo vagito, che appunto annuncia l'esser vivo di chi lo emette.

Nel momento della massima indigenza/ignoranza, il suono che annuncia estroverte senza sapere. Pure a chi ascolta questo dice tutto. Cioè che occorre prendere atto e agire di conseguenza. Anche il bambino sente il vagito, che da parte sua corrisponde al primo respiro che ha fatto per muovere l'intera macchina del corpo, cuore, sangue, etc...

Dunque l'interazione con altre persone, e quella con se stesso avrà le sue conseguenze. Comincia un'azione istruttiva del mondo ed auto istruttiva con se stesso che, come dice Husserl, verrà memorizzata momento per momento immediatamente. Ma, andando oltre Husserl, verrà altresì esposta o estrovertita. Non è tanto la parola l'atto primario di tale estroversione, invece l'agire del corpo. Esiste, infatti, un tempo essenziale di autoapprendimento delle proprie capacità di agire e "fare", il cui punto di approdo è il momento in cui il bambino si mette in piedi.

Momento nel quale tutti gli atti precedentemente compiuti si riconoscono in un sistema coerente, quello in cui l'architettonica del pensiero ha compiuto la sintesi della posizione/disposizione/orientamento ●



Massimo Fagioli, anni '80

La ricerca dell'anima.

Ernesto d'Alfonso.

Ho detto della biografia come filo conduttore della sequenza dei fatti che ricorrono nel tempo di vita. Ciò che conta qui, non è, però, la coerenza della concatenazione. Invece, la discontinuità.

Vi sono momenti della biografia, infatti, nei quali emerge l'impossibilità di credere ancora ciò che si credeva da infanti. Nella biografia di Amedeo tale momento è segnato da una data. O meglio, due. 1965, 1969. Coincidenti con la perdita dei genitori, dapprima il padre, poi, quattro anni dopo la madre. Non sono anni tranquilli, sono i gli anni del cambiamento sostenuto dall'aspettativa di una palingenesi, i magici anni '60. Cui seguì il decennio del terrorismo che troncò ogni speranza.

In ogni caso, però, la maturità che la persona conquista negli anni del liceo e dell'università, resiste alla delusione. Se ha talento si manifesta nelle arti, come nel caso di Amedeo. Che da architetto laureato con Quaroni fu scenografo, approfondendo il carattere in architettura, che nomina il modo della costruzione architettonica dell'ospitare l'azione umana, bensì pregna della tecnica che ha introiettato il vero del manifesto, ma altresì è sapiente del come il corpo dovrà posizionarsi con gli strumenti, attrezzature, e quant'altro gli occorrerà. Aggiungo, però, che neppure questo basta, occorre un *feeling*. Un'affezione congruente. Di tutte quelle cose, posizione del corpo, gestualità attrezzata e affezioni congruenti, il termine carattere è pregno. Ne è sintesi. Il talento dell'essere scenografo è quello di "scovare" i luoghi adatti all'intero intreccio della sceneggiatura. Tale fu la sede di Politecnico: dapprima un luogo adatto. Che chiamò a sé una molteplicità di artisti-artigiani. Si può dire che l'indice dell'intenzione, da cui nacque politecnico, fu "la fabbrica" nella quale operai artigiani-artisti producevano oggetti d'arte da esibire al pubblico, a decoro delle loro case. Il momento mediatico era importante quanto la produzione: cinema, teatro, esposizioni, musica. Ci sono dunque i nomi: Coen il musicista, De Santis la scultrice, "gallerista", Abruzzese il cinema, Prosperi il teatro. La dimensione mediatica stabilisce la differenza radicale con il politecnico di Cattaneo, con il quale non trovo similitudini. Trovo più pertinente la citazione di Vittorini. La politica è stata in quella stagione la scelta chiave. Ricordo poi che la politica, in Italia è stata segnata dall'intento rivoluzionario che sboccò in terrorismo. Una disunità nell'unità in cui la partecipazione dei cattolici in competizione con i comunisti, inaugurò la contrapposizione frontale delle scelte politiche che ancora oggi si manifesta nella politica. Mi preme però segnalare l'estrema attenzione che in quegli anni emerse nei confronti della Psicanalisi e di un noto psicanalista di cui parleremo in questo numero. Massimo Fagioli, l'inventore del set di Analisi Collettiva, il teorico della nascita come inizio radicale nella mente. Nel mettere sotto i suoi auspici in questo numero, indico che la ricerca sull'arte è invero una ricerca dell'anima. Quel lavoro della competenza di abitare/costruire/pensare, che è proprio della mente nell'elaborare l'architettonica del campo d'azione, architettonica del pensiero nel concepire l'azione. Cioè di esporre un'interno sentire che non ha parole ma l'autocostruzione dell'architettonica del campo d'azione, per l'azione. Ed è questo che deve essere fondato nel mondo dopo essere elaborato dalla mente. Cito da note d'autore: *Verso la fine di ottobre del '77, - dice Amedeo Fago - Marco Bellocchio, che aveva iniziato a lavorare con Piero Natoli alla sceneggiatura di un nuovo film che si sarebbe intitolato "Salto nel vuoto", mi parlò di un seminario di psicoterapia, che si teneva presso l'Istituto di Psichiatria dell'Università che lui aveva iniziato a frequentare e che veniva condotto da Massimo Fagioli, psichiatra e psicoanalista, che aveva scritto tre libri che contenevano una dura critica a Freud e una nuova teoria sull'origine della vita psichica. Le sedute del seminario erano aperte e gratuite. Iniziai a seguirle anch'io e scoprii nuove parole che cominciarono a darmi quelle risposte che non avevo mai avuto dalla psicoanalisi freudiana: "fantasia di sparizione", "pulsione di annullamento", "inconscio mare calmo" furono i primi concetti che cominciarono a farmi capire da dove ha origine la sofferenza psichica e a farmi intravedere il percorso per superarla. Cominciò a maturare in me l'idea di una possibilità di cambiamento. Si riaffacciò l'idea del teatro come strumento di conoscenza e di rappresentazione dell'animo umano. L'arte di cui diremo in questo numero è dunque il cinema e il teatro. Concludo accennando al problema moderno della ricerca dell'anima che si affaccia alla società italiana negli anni '60/'70, il ventennio del cambiamento, per cui, dopo, nulla fu più lo stesso. Irrompe, poi, il problema del consumo umano del pianeta, nel famoso rapporto: i limiti dello sviluppo. Vi è dunque una congiuntura mondiale che prescinde dalle due mancanze. E conferisce il suo tono agli eventi. Inoltre, inizia l'intreccio di fatti pubblici e sentimenti intimi, sono il motore della contestazione degli anni Sessanta, in Italia. Per la persona dell'autore, emerge la rottura di un primo amore quasi contestualmente alla morte del padre. Così s'intrecciano inestricabilmente eventi sociali, eventi personali, eventi intimi. Una pena emerge da ciò che viene a mancare, non solo l'abbandono dell'amata, e la perdita del padre, ma altresì la mancanza di quanto di più fondante si era costruito nell'anima. Lo dico con le parole di Amedeo. Il 31 dicembre del 1969 morì mia madre e le certezze di una fede religiosa "progressista", che avevo pazientemente costruite per conciliare le ribellioni giovanili con la tradizione cattolica familiare, si frantumarono di fronte all'improvvisa consapevolezza, che si manifestò come una "rivelazione", che il pensiero religioso è una costruzione totalmente ateo. Scoprii, da un giorno all'altro, di essere, a livello profondo, assolutamente ateo. L'inquietudine e il disagio che ne conseguirono, alimentati dal clima "rivoluzionario" di quegli anni, insieme a suggerimenti di amici che avevano già affrontato analoghi problemi, mi spinsero a cercare un aiuto terapeutico. Il primo contatto con la psicoanalisi avvenne nel 1970, attraverso il prof. Nicola Perrotti, presidente della SPI, Società Psicoanalitica Italiana di impostazione freudiana: mi consigliò caldamente un trattamento psicoanalitico che, dopo alcune ricerche, iniziai con il dott. Mario Rossi che mi ispirò fiducia per la pacatezza e la cordialità con cui*

*mi accolse. Quell'inizio di terapia scatenò una intensa attività onirica con interpretazioni che però, molto spesso, suscitavano perplessità e ulteriore disagio. Ho preferito far emergere così la domanda che segna l'inizio della ricerca. Ritengo, però che l'esperienza psicoanalitica, dapprima con psicoanalisti della scuola freudiana, poi con l'analisi collettiva di Massimo Fagioli, l'antifreudiano, fosse un modo per liberarsi di una pena che affaticava l'opera creativa. Senza, però, arrestarla. L'architetto fu attratto dall'arte moderna per eccellenza, il cinema, l'industria culturale romana per eccellenza, Cinecittà. Donde l'ingresso nella modernità dei cittadini di Roma. Che perciò fecero dell'Estate Romana di Nicolini un evento di risonanza mondiale. In cui convergeva l'interesse del club d'avanguardia, la passione per il cinema americano e la potenza dell'architettura romana. Della basilica di Massenzio, cioè, di fronte al Colosseo, il luogo che inquadrava la programmazione sofisticata ma popolare, facendo nobile e "classico" uno spettacolo pensato per i cittadini di Roma, che accorrevano da par loro, popolo curioso e festante ciascuno con le cose accomodate al gusto de Noantri! Specificità romanesca avente "appeal" globale che introduceva la gente nella modernità. Quella che il connubio con il Politecnico e il suo cinema del cinema d'essais, quanto di *up today* si potesse trovare aveva saputo creare. Il cinema, d'altra parte, esalta il sogno, nel suo aderire al realismo. Così modella il sogno sulla realtà. D'altra parte, si noterà che il cinema presenta una manifestazione della realtà particolarmente simile al sogno. Proprio per il modo in cui la verisimiglianza con la realtà delle vicende esposte sullo schermo assomiglia al rapporto con il sogno, salvo le metamorfosi che nel sogno sono rivelatrici di sentimenti. I sogni erano al centro dell'attenzione. *Donque "l'inizio della terapia scatenò una intensa attività onirica con interpretazioni che però, molto spesso, suscitavano perplessità e ulteriore disagio. Intanto la mia attività professionale di architetto per il cinema proseguiva con "Nel nome del padre" di Marco Bellocchio, "Mimi metallurgico ferito nell'onore" di Lina Wertmüller, "Mussolini ultimo atto" di Carlo Lizzani, fino a "L'invenzione di Morel" di Emidio Greco, che coincise con la scoperta di quei locali in affitto che sarebbero diventati "Il Politecnico". Vidi in quegli ambienti semi abbandonati la possibilità di realizzare quello che avevo immaginato con la mia tesi di laurea: un teatro al centro di una collettività di artisti che, nel teatro e attraverso la collaborazione tra loro, avrebbero trovato modalità di rappresentazione di sé stessi e di utilizzo della loro arte per finalità collettive. Nel 1975 il mio psicoanalista decise che l'analisi era conclusa: tuttavia il disagio che aveva determinato quella scelta continuava a persistere. Dell'architettura di Fago diremo le piante degli appartamenti al cui interno si svolge l'azione della sceneggiatura. Ed anche il teatro degli occhi la costruzione della struttura entro la chiesa di Calvi, in cui si mette in scena la sua "narrazione". Soprattutto gli ultimi in cui il problema del tempo è al centro dell'intreccio. Accenno all'antenato del Teatro degli Occhi che fu al Politecnico la costruzione della sala B. Di nuovo cito: Al Politecnico - dice Amedeo - si era liberato uno spazio che era stato prima di Ernesto Tross e poi del grafico Amedeo Gigli. Lo presi io in gestione e lo trasformai in piccolo spazio teatrale: nacque così la "sala B" del Politecnico Teatro che inaugurai il 24 settembre del 1978 con una performance intitolata "AutoRitrattAzione". In questo titolo erano sintetizzati i tre percorsi che avrei compiuto in quell'unica, irripetibile rappresentazione che avevo progettato: un autoritratto, una ritrattazione, un'azione. Il 9 maggio di quello stesso anno era stato perpetrato l'omicidio di Aldo Moro da parte delle "brigate rosse". Io sentivo la necessità di dare un segnale di "presa di distanza" da quella nube nera che stava offuscando le aspirazioni di cambiamento e di libertà che si erano manifestate dieci anni prima. Decisi di tagliarmi la barba, che era in qualche modo simbolo di appartenenza a quel "movimento" nato nel '68, e fare, di questo gesto, l'atto conclusivo della irripetibile performance con cui inaugurai il nuovo spazio del Politecnico e un nuovo capitolo della mia vita. Dopo aver posto all'insegna dello psicoanalista il testo come ricerca dell'anima mi tocca il difficile compito di motivare l'assenza del contributo, all'architettura, in particolare al postmoderno. Dico all'esito romano della scoperta del moderno. Roma interrotta. Perché della modernità, il postmoderno non è solo critico ma precolonizzatore di una evoluzione totalmente affidata all'immagine visiva. Dimentica della tettonica tridimensionale dell'immagine architettonica, scoperta nel '400 come "proiezione" della luce nella camera, cioè "fotografia" benché non stampata, solo proiettata sullo specchio. Giacché serve al satellite per il GPS che ci guida nel cercare gli indirizzi al vero sulle strade in vista degli appuntamenti concreti nei posti concreti, non penso sia superabile. E' invece oggetto del modo d'oggi di esporre visivamente, racconti. E' il cinema e la televisione, anche le trasmissioni sui social di fatti ripresi al volo. Perciò di questa ricerca piuttosto che un racconto verbale, daremo un racconto teatrale e la sua traduzione in racconti cinematografici. So bene che in questi anni 2020... Amedeo ha realizzato in una piccola città dell'Umbria, Calvi, non lontana da Roma, un teatro ricavandolo da una chiesa, dove ha dato spettacoli nei quali la sua biografia si intreccia a quella dei suoi genitori e fratelli per manifestarsi. Cercherò di seguire attraverso quegli spettacoli il tempo biografico di questa ricerca dell'anima ●**

La Ricerca

196

5... dell'anima.

Vi sono momenti della biografia, nei quali emerge l'impossibilità di credere ancora ciò che si credeva da infanti. Così nella biografia di Amedeo. Una data come ho detto precedentemente. Se il venire a mancare dei genitori marca l'essere immediatamente esposti a dover resistere a ciò che capita, sono gli anni calamitosi che sopraggiungono a costringere a prendere partito. Gli eventi calamitosi vissuti dal nostro paese conferiscono la loro intonazione destabilizzante che reclama appunto scelte irreversibili. Mi sono parse ricerche ineludibili. Perciò l'ho chiamata ricerca dell'anima. Succedono altresì eventi personali che avviano il travaglio della pena, come la perdita dei genitori, la rottura del primo amore. Persino, forse, conseguenza della destabilizzazione. Eventi sociali, eventi personali, eventi intimi, si intrecciano. Valgono ad esprimerlo le parole stesse già riportate dal numero 11 di Arcduccità: *il 31 dicembre del 1969 morì mia madre e le certezze di una fede religiosa "progressista", che avevo pazientemente costruite per conciliare le ribellioni giovanili con la tradizione cattolica familiare, si frantumarono di fronte all'improvvisa consapevolezza, che si manifestò come una "rivelazione", che il pensiero religioso è una costruzione totalmente umana. Scoprii, da un giorno all'altro, di essere, a livello profondo, assolutamente ateo. Ne conseguirono inquietudine e disagio che accompagnarono il clima "rivoluzionario" dell'esperienza vissuta in quegli anni. Di fronte al disagio, ed all'inquietudine esistenziale, emerge una direzione nuova della ricerca interiore, la ricerca psicoanalitica. D'altra parte suggerita dagli "amici che avevano già affrontato analoghi problemi, ... i quali avevano cercato un aiuto terapeutico... Il primo contatto con la psicoanalisi avvenne nel 1970, attraverso il prof. Nicola Perrotti, presidente della SPI, Società Psicoanalitica Italiana di impostazione freudiana: mi consigliò caldamente un trattamento psicoanalitico che, dopo alcune ricerche, iniziai con il dott. Mario Rossi che mi ispirò fiducia per la pacatezza e la cordialità con cui mi accolse. Quell'inizio di terapia scatenò una intensa attività onirica con interpretazioni che però, molto spesso, suscitavano perplessità e ulteriore disagio. Torno alla testimonianza chiave: le **certezze di una fede religiosa "progressista", si frantumarono.** Penso che la frase valga per la generazione dei coetanei. Persino, penso, che esponga un "carattere specifico dello spirito di quel tempo, di quelle decadi, se mi è lecito fare un simile "volo pindarico". In quegli anni, avvenne qualcosa di irreversibile. Che genera ricerca in profondità e nell'universalità del mondo. Prima però d'essere ricerca, è stata inquietudine e disagio. Che indussero a cercare un aiuto terapeutico. Non è però la scienza della psicoanalisi ciò che mi interessa davvero, anche se sarò costretto ad affrontarla. Ma l'aprirsi di una ricerca "spirituale", individualmente perseguita. Ma non soggettivamente. Bensì "socialmente" vissuta e partecipata. Vale perciò la novità radicale proposta da Massimo Fagioli: l'analisi collettiva quale si praticava nell'aula appositamente allestita di via Roma Libera. La finalità terapeutica che passava attraverso il racconto dei sogni occorsi al maestro ed all'auditorio che li ascoltava sia stato esplosivo. Scatenante energico "artistico". Penso che riuscire a scatenare una motivazione artistica sia stato terapeutico. In ogni caso fu perseguito con grande determinazione dal medico e dai pazienti. Anche in collaborazione. Di tali prodotti d'arte abbiamo cercato di dare testimonianza. Non penso che la scienza, come tale, aiuti più di tanto. Ma l'azione istruita delle persone da parte della scienza, costretta, com'è all'efficacia terapeutica. Che non sempre è il vero risultato del sapere. Mi sembra che l'opera d'arte sia stata la vera cosa risolutiva.*

Redazione

Genealogia dell'arte e biografia.

Redazione

Intitolando questo articolo la ricerca dell'anima, ho indicato il centro di questo articolo che fa parte della serie dedicata agli architetti romani della mia età che affrontarono la scelta d'essere architetti negli anni '60, gli anni della svolta nel secolo scorso. Parlo della svolta epocale, nel nostro paese. Al tempo dell'affermazione della modernità. Anche nel nostro paese. Dove la concentrazione dei "documenti artistici" dell'antichità è massima; dove pare abbiano senso parole come "giacimento culturale", oltre il senso letterale di giacimento che indica il giacere dello strato minerario da sfruttare. Come se la cultura fosse un bene materiale da sfruttare.

Al centro è ancora la figura di Amedeo Fago. Non più come inventore del Politecnico di via Tiepolo al quartiere Flaminio, ma come esercizio di un'arte, come l'architettura, nel contesto culturale del cinema, dove la disciplina è in esercizio come scenografia. Di nuovo, la persona e la biografia della persona, vale come corpo dell'anima che concepisce il "carattere dell'opera". Senza persona non c'è opera d'arte. Ma non è la persona che conta nell'opera che pure ha concepito e fatto, ma l'opera stessa. In questo caso, ancor prima l'indice di un problema che ha toccato un'intera generazione nel momento in cui i costumi degli avi devono essere lasciati al passato, sostituiti da costumi nuovi.

L'ho chiamata ricerca dell'anima, perché il cambiamento riguarda un modo di manifestarsi dell'anima nel tempo di vita, cioè lo scorrere della biografia, appunto il succedersi di molte azioni. Occorre considerare l'età adulta, la prima, quella nella quale le scelte sono più determinanti. La persona che funge da caso esemplare conta come riferimento alla concretezza del caso locale come si dice nella filosofia moderna, come corpo attore di un'agenda ed un diario nativi. Come per il primo numero dedicato ad una impresa specifica degli architetti romani degli anni '70, contava il Politecnico; quindi, l'insieme degli artisti e la loro opera che stava in un edificio impersonante il campo d'azione in cui producevano le opere ed le sale degli spettacoli che furono prodotti, musicali, teatrali, cinematografici. In particolare, conta ora segnalare l'inquietudine e la ricerca che caratterizzava la loro azione. Un'inquietudine che manifestava una ricerca su se stessa dell'anima.

Tale ricerca parrebbe personale, addirittura soggettiva. E certamente non può esserci ricerca senza persona ricercante. Tuttavia, l'opera non si compie nella mente della persona, nessuna opera, tanto meno letteraria. Eppure, solo le persone



nella loro solitudine possono illuminare ciò cui volge la mira, prende e manipola per "animarlo" cosicché altri lo possano prendere e dargli ulteriore luce.

Dunque si tratta di andare oltre la fabbrica che ospitò il Politecnico, oltre le opere degli artisti e gli spettacoli che nella localizzazione estrema partecipava alla temporalità di una città gravida di Roma antica, per il futuro, ma, in quegli anni in cui i suoi abitanti si accorsero che la modernità imponeva di non seguire più i costumi degli avi, furono colti dall'inquietudine dell'errare. Allora, insieme alla necessità di cambiare "postura" ideale di fronte al mondo s'impose quello che ho chiamato ricerca dell'anima, che comportò di nuovo e intenzionalmente

una ricerca d'ignoto o indicibile o inconscio.

Uscirono, peraltro, in quegli anni, i libri di Massimo Fagioli sulla teoria della nascita, che ribaltavano le premesse freudiane della psicoanalisi. Si manifestò, peraltro, una modalità inaudita di tenere le "sedute" della psicoanalisi. Furono sedute collettive, cui partecipavano decine di persone. Ed in cui la rivelazione in pubblico di ciò che di più irripetibile e non razionalizzabile sia stato vissuto in stato di sonno, non cosciente, in presenza ai dati di senso veniva partecipata in un racconto cosciente e volto ad essere interpretato alla luce della realtà.

Il modo in cui si manifestò e il successo che ricevette dal pubblico merita di essere fatto oggetto di riflessione. Del resto, entrambi l'essere portata alla luce una esperienza inconscia dell'anima e l'interesse che suscitò quest'esperienza in chi la frequentò indica un aspetto rimosso o trascurato dello spirito del tempo degli anni '80. Dei quali metto in evidenza un aspetto ancora più intenzionalmente rimosso: il manifestarsi esplicito di una genealogia "non naturale" e non parentale, invece culturale, o meglio, derivante da scelte intenzionali che determinano vincolo genetico di sapere, proveniente dalla cultura di sé attraverso libri e interazioni d'altro genere, discorsi ed atti.

Nello specifico della forma di condurre le sedute di psicoanalisi collettiva, maturò in molti l'idea che una genesi psicoanalitica come segno dell'interpretazione del maestro potesse essere posta a motivo dell'opera. Così si formò l'idea che un particolare modo della figura prodotta e nominata dal maestro Massimo Fagioli, potesse far nascere un'opera d'arte.

Non sono seguace di questa tendenza che considero appartenga alla postmodernità di quel tempo. Tuttavia, mi sembra utile documentarne le manifestazioni, attraverso alcune opere, in questa sede soprattutto di cinema e teatro ●

L'opera di Amedeo Fago, prosegue in questo momento tardo della sua vita con un'iniziativa nuova suggeritagli, forse, da Giovanna De Santis, da ubicare a Calvi nell'Umbria, dove la donna si è ritirata. Amedeo vi ha scoperto una chiesetta sconsacrata, in vendita, che ha subito saputo vedere come sede di un teatro nuovo che ha posto sotto l'insegna dell'Associazione Laura e Morando Morandini, con Lia Morandini, e dove ha posto il suo archivio, insieme ad una piccola casetta da abitare.

Per questo teatro ha scritto il dramma *Lettera a mia madre*, del quale diamo il commento di Franco Purini, dal titolo: *sostanza di cose sperate*. Il teatro ha un disegno architettonico assai bello. Nel solco di quella architettura degli interni che è stata la invenzione più autentica di Giò Ponti illustrata dall'opera di De Carli, l'architetto degli interni per eccellenza, il quale ne ha dato un'interpretazione magistrale, non solo nelle molte sale d'esposizione e negozi. Soprattutto, però, nell'opera esemplare del teatro Sant'Erasmo. Ovviamente il teatro di Calvi è alla maniera di Amedeo, per usare la terminologia di Ponti. Quel "razionalismo" italiano che a Roma è rappresentato da Libera ma è magistralmente esercitato da Moretti, ben oltre il razionalismo anteguerra per usare la terminologia di Ponti, "alla maniera di...", che qualifica la maniera degli italiani nell'appartenere allo stile internazionale di allora.

Qui l'architetto si esprime prima del drammaturgo e imprenditore di spettacoli che è diventato dopo aver creato "il teatro degli occhi". L'aver abbandonato il cinema ha aperto una nuova stagione. La drammaturgia ne è divenuta una dimensione "vissuta dell'interno", la scena e la scenografia, la modellazione del luogo per accogliere le manifestazioni del vissuto, sia quelle dell'età pregresse, sia quelle del presente che avviene. Ricordo gli interni del Palazzo di Morel nel film "l'invenzione di Morel" e quelli della casa per il film "Salto nel vuoto" di Bellocchio. Ciò che più vale, penso, sia la messa a punto di uno "stile" dell'interno abitato nella sua casa odierna di Roma.

Cito un passo della più recente conferenza di Purini sul Politecnico nel quale parlando di luoghi pone l'attenzione sulla memoria di fatti che si legarono indissolubilmente ai luoghi facendone "scena di vita vissuta".

Tale nozione d'architettura, è un chiarimento della modernità a proposito del rapporto tra vissuto interno, intenzioni che lo aprono al futuro ed espressione che indirizza i comportamenti, ed infine, "scena" d'interno. O meglio Architettura d'interno. Il contributo italiano alla scoperta di questo modo d'essere dell'architettura è quel superamento nella contrapposizione tra soggetto e oggetto che costituisce il limite del modo pregresso nel capire l'interazione tra persone e cose. Insomma, quell'apertura al futuro che l'architettura italiana d'inizio secolo scorso ha dato al progresso dell'arte col nome di Futurismo.

Come ci disse Banham, il Futurismo fu il momento internazionale del Futurismo.

Aggiungo che l'accezione di Futurismo, di cui ho parlato, appartiene al voler essere "di sinistra", non solo e tanto in senso politico, ma comportamentale (etico-morale) ●



degli Occhi.

Quando Amedeo Fago mi ha parlato del suo "Teatro degli Occhi" a Calvi dell'Umbria e del suo nuovo spettacolo, "Lettera a mia madre", mi è venuta subito in mente la stagione delle "cantine romane". Spazi misteriosi che lo avevano ispirato all'inizio dell'attività nella quale la sua vocazione artistica si esprimeva. Ho immaginato il suo spazio scenico come un semplice rifugio per continuare l'operazione avanguardistica nella drammaturgia alla quale aveva dedicato anni di intensa ricerca. Un rifugio spartano, credevo fosse, che mi ricordava anche il severo Teatro Scientifico che Laura Thernes e io avevamo costruito per l'Estate Romana del 1979 a via Sabotino assieme a una "copia" del "Teatro La Fede" di Giancarlo Nanni. Arrivato a Calvi dell'Umbria, feudo della dinastia architettonica dei Calza-Bini, nonché luogo ideale di artisti come la scultrice Giovanna De Sanctis e di molte altre personalità di grande rilievo culturale, ho scoperto che il "Teatro degli Occhi" era il risultato di un progetto molto più ampio e complesso. Un'antica cappella all'inizio del suggestivo centro umbro-sabino, circondata da una serie di ambienti era stata trasformata da Amedeo in una vera e propria "accademia". La sala teatrale ha infatti una notevole "mobilità architettonica" essendo spaziosa, riorganizzata nella sua geometria da una leggera struttura metallica che scandisce, con la sua linearità, l'interno con una sottesa ritmica armonica. I montanti e le travi in acciaio inquadrano, come dipinti informali, muri vetusti che ricordano, con l'affiorare in superficie di "macchie leonardesche", storie lontane ma ancora oggi avvincenti. Accanto alla sala lo studio con una notevole presenza di libri, adatto a incontri e riunioni nonché ad ospitare un archivio che ritengo ormai accolga e documenti la stanza di questo "luogo sperimentale". Accanto a questa grande stanza polivalente c'è l'abitazione di Amedeo. Dalla parte opposta un altro piccolo appartamento è a disposizione di conoscenti, amici, attori e registi. Il "Teatro degli Occhi", erede del precedente spazio scenico nel romano "Politecnico" di Amedeo si configura, secondo quanto ho compreso visitandolo, come l'ambito di una proiezione nel futuro del linguaggio recitativo inteso come un insieme di letture ermeneutiche delle vicende umane. Vicende la cui rappresentazione è sempre più forte delle loro verità. "Lettera a mia madre" è un racconto "commovente e crudele". Come ho detto ad Amedeo, dopo aver assistito alla sua appassionata esecuzione del testo, alternata a fotografie "storiche", si tratta di una "sublimazione" e insieme dell'"astrazione" di una vita. E' un racconto tradotto in un "dialogo ideale" con sua madre alla quale dona una nuova esistenza interrogandosi su di lei, immedesimandosi in lei, ma anche rispondendo a domande, ricordate o immaginate, da lei poste, che emergono dal passato. Con una partecipazione sincera e profonda il "simulacro materno" riprende vita fino a ricongiungersi al figlio. Il tutto nella vocalità contenuta di Amedeo, nel trattenere e accelerare il tempo, una vocalità nella quale inattese vibrazioni vocali si alternano a una dizione chiara e incisiva. Come in una "cassa armonica" la voce dell'attore-regista costruisce una musicalità misteriosa, un canto che celebra l'esistenza come una memoria del passato ed espressione del presente e del futuro. La "conversazione con se stesso, che si fa" madre e figlio in sintonia ma anche divergenti nel loro concepire il vivere, una riconciliazione e un duello nel luogo fatidico del palcoscenico, segnato dal lampeggiare discontinuo delle immagini è commovente ma insieme una crudele analisi nella quale la memoria, "ricostruita", è l'esito di un progetto proustiano di un'introspezione dolorosa, spietata e interminabile. "Lettera a mia madre" è un testo e uno spettacolo che considero un coraggioso "esercizio di purificazione" e la prova di una "radicale astrazione". In effetti il testo pronunciare le parole, ma anche la loro profondità, non è altro che una sentita "preghiera" che la mente incanala in un "percorso salvifico". Essa è anche al contempo l'esito di un'astrazione, una "trasmutazione alchemica" che trasforma la vita di una persona in una "vastità collettiva", in una regola universale. La dialettica tra individualità e comunità rivela in questa prova drammaturgica la sua sostanza poetica, la promessa della bellezza anche nelle nostre più difficili avventure umane.

5

Franco Purini - 10/05/2023



Riappare la fotografia con le cinque sedie vuote. Lentamente e con le note del valzer che avevamo sentito quando la fotografia si era svuotata, tutte le figure rientrano e riprendono il loro posto. Manca solo una persona, Nicola, il primogenito di Angelo e Addolorata. Nicola la cui storia, fino al 24 ottobre 1917, è già stata raccontata nella seconda parte dello spettacolo, invece che nella foto appare sulla scena. Questa volta però la sua figura non viene proiettata sullo schermo di tulle ma si materializza, in carne ed ossa, sul palcoscenico, impersonata da un attore che indossa il suo stesso vestito. Si guarda intorno con aria smarrita... Dalla fotografia si odono delle voci confuse dei vari personaggi che creano un brusio da cui emergono frammenti...
FRAMMENTI DI DIALOGO

Ma Nicolino dove è andato?... Dovremmo fare una foto anche con i bambini!... Nicolino!... Nicolino!... La mia licenza finisce domani!... Intanto sistemiamoci... Nicolino prima o poi arriverà...

Nicola resta a guardare la foto per un po' senza capire, poi si sposta verso la zona della scena dove ci sono l'armadio e la cesta in cui il narratore ha riposto tutti i vestiti che ha piegato e sistemato. Continua ad aggirarsi, perplesso e smarrito sul palcoscenico finché scorge, nella penombra, il narratore che dorme. Si avvicina con cautela, e resta per un po' a guardarlo. Senza fare rumore fruga tra le carte ammucchiate sul tavolo e trova il quaderno su cui il narratore scrive. Lo apre, si sposta al centro della scena, e legge.

NICOLA: Sono tornato a Taranto nell'ottobre del 2011... Vi avevo trascorso alcune estati della mia adolescenza e avevo di quei periodi un ricordo bello... una città elegante e tranquilla che si affaccia su due mari... il mar grande e il mar piccolo... La famiglia di mio padre era di lì. Ottobre 2011?... Ma che diamine sta succedendo?... Rimette il quaderno al suo posto e vede la zuppiera che ha per lui un'aria familiare. Guarda di nuovo il narratore e decide di svegliarlo.

NICOLA: Ehi!... Signore!... Senta!...

IL NARRATORE: Chi è?!...

Il narratore guarda Nicola con l'aria frastornata di chi si è appena svegliato.

NICOLA: Le chiedo scusa ma forse lei può darmi una spiegazione. Ho dato un'occhiata a questo quaderno che è qui sul tavolo e ho letto una data impossibile... "ottobre 2011"... Che senso ha?...

Il narratore continua a guardare Nicola incredulo e affascinato

IL NARRATORE: Non ho idea!... Mi sono addormentato e ho sognato qualcosa che non ricordo. Stavo ricostruendo la storia della mia famiglia... ma sarebbe troppo lungo da spiegare... Riguardo alla data c'è un errore: oggi è il... e sono le...
... (dice la data e l'ora in cui si sta svolgendo la rappresentazione) ...

NICOLA: Quello che lei dice è assolutamente privo di senso; oggi è il 24 ottobre del 1917...

IL NARRATORE: Il 24 ottobre 1917 è una data storica!... è la data della grande offensiva dell'esercito austro ungarico che determinò la disfatta dell'esercito italiano a Caporetto...

NICOLA: Mi scusi ma non capisco quello che sta dicendo... Vorrei spiegarle la mia situazione. Ero a casa dei miei genitori, per festeggiare l'onomastico di mio padre; nonostante la guerra siamo riusciti a riunirci tutti... Ci eravamo appena messi in posa per una fotografia, prima di andare a tavola, quando improvvisamente, non so cosa sia successo, mi ritrovo in un luogo sconosciuto... Com'è successo che la casa di via Duomo 70 dove i miei genitori vivono da più di quarant'anni si è trasformata in questo antro buio?...

IL NARRATORE: Ma quindi tu!...

NICOLA: Perché mi dà del tu?!... io non la conosco: d'accordo che lei è molto più anziano di me, ma io non sono un ragazzino... io sono l'ingegnere capo del Genio Civile di Campobasso e da due anni sono distaccato a l'Aquila per la ricostruzione della città di Avezzano che è stata completamente distrutta dal terremoto... E poi mi può dire, per favore, che cos'è questo luogo, con queste luci strane e con queste immagini strane!?... E' tutto talmente assurdo!...

IL NARRATORE: Questo luogo è un palcoscenico di teatro...

NICOLA: Un palcoscenico?...

Nicola si allontana dal narratore e va verso il proscenio; guarda verso la sala.

NICOLA: Qui c'è del pubblico è vero... Quindi è una rappresentazione.

Ma come ci sono capitato qui!? In un teatro!... su un palcoscenico!...

E' tutto talmente assurdo!...

NARRATORE: Non credere che per me sia facile da capire. Forse è il potere dell'immaginazione che riesce a trasformare i sogni in realtà!... Tu sei Nicola, vero?... Tutti in famiglia ti chiamano Nicolino?...

NICOLA: Sì, è così!... Ma tu chi sei?

IL NARRATORE: ...Sono tuo figlio!...

NICOLA: (ridendo) Mio figlio?... Ma se tu hai l'età di mio padre! Io ce li ho due figli, ma sono ancora dei bambini!...

IL NARRATORE: Sì, lo so!... Nennella e Franco!... Ma io sono nato quando tu avrai 68 anni!... Io sono per te un fantasma del futuro... Tu sei per me un fantasma del passato...

NICOLA: Io non sono un fantasma, amico mio!...

IL NARRATORE: E' la verità. E' la pura verità!... Il teatro è uno spazio senza tempo dove la fantasia può svelare realtà sconosciute...

Si ode una musica. L'uomo va a frugare in una scatola, ne estrae una busta piena

di documenti e fotografie. Li estrae uno ad uno e li mostra a Nicola che rimane attonito. Tra gli altri l'album con le fotografie che Nicola teneva dalla nascita della sua prima figlia e che abbiamo visto precedentemente nell'interludio della seconda parte.

NICOLA: Ma quest'album sta a Campobasso!... Come mai ce l'hai tu?... Ma è tutto rovinato.

IL NARRATORE: Tra otto anni tu resterai vedovo e ti sentirai come una barca alla deriva, così ti dirà tua madre. Poi dopo altri sette anni, ti risponderai... Farai anche una brillante carriera: diventerai provveditore alle opere pubbliche, prima all'Aquila e poi a Milano...

NICOLA: Perché mi racconti queste cose?... Che ne sai tu del mio futuro!...

IL NARRATORE: Quel futuro è passato da tanto tempo... Quello che per te è futuro per me è passato... Quel futuro in cui ti sposasti con Ida, la nipote di Antonio, il geometra del Genio Civile, che diventerà tuo cognato, perché tra due anni sposò tua sorella Adelina...

NICOLA: Ma che dici?... Ida?... Ida è poco più che una bambina!... Viene a casa nostra a giocare con nostra figlia Nennella!...

IL NARRATORE: Quando la sposerai aveva ventinove anni!...

Il narratore estrae dalla busta un libretto rilegato in tela verde e glielo mostra. Il contenuto appare proiettato sullo schermo

IL NARRATORE: Questo è l'attestato di matrimonio, vedi?... Il 18 luglio 1932, a Roma, nella parrocchia di Santa Maria Maggiore...

Nicola resta in silenzio a lungo, leggendo e rileggendo il libretto. Si ode un secondo tema musicale

NICOLA: E poi che cosa succederà?...

IL NARRATORE: L'anno successivo è nato il vostro primo figlio a cui avete messo il nome Giovanni, e dopo sette anni sono nato io, nello stesso anno in cui scoppiò la seconda guerra mondiale!...

NICOLA: Una Seconda guerra mondiale dopo la catastrofe che stiamo vivendo?...

IL NARRATORE: Sarà una guerra devastante che tu hai attraversato e superato... Hai mai sentito parlare di Benito Mussolini?...

NICOLA: Sì, quel socialista... che però era interventista... Perché me lo chiedi?

IL NARRATORE: Perché tra cinque anni diventerò capo del governo e instaurerò un regime totalitario: Il fascismo! E poi si alleò con i tedeschi e con il loro capo, un certo Adolf Hitler, che scatenerà una guerra terribile...

NICOLA: I tedeschi? Ma se stiamo combattendo contro di loro?... Sono i nostri nemici!...

IL NARRATORE: Ma è successo!...

NICOLA: Quindi tu, se ti chiedo del futuro, mi sai rispondere...

IL NARRATORE: Te l'ho detto... Io per te vengo dal futuro...

NICOLA: Quindi mi sai rispondere!...

IL NARRATORE: Sì!...

NICOLA: E questa guerra?...

IL NARRATORE: E' stata vinta!... dall'Italia

NICOLA: E i miei fratelli?...

IL NARRATORE: Sono tornati a casa tutti e quattro.

NICOLA: Ah, bene!... E la mia città, Taranto?...

IL NARRATORE: Taranto non sarà più la città che tu conosci... Arriverà ad avere più di 200.000 abitanti intorno ad una delle più grandi industrie siderurgiche d'Europa... Ma tu, il degrado che ne deriverà non lo vedrai...

NICOLA: Hai detto che rimarrò vedovo!... Ma perché?... Giovanna è così giovane!...

IL NARRATORE: Per l'errore di un medico!... che tu, lo ricordo, odierai per tutta la vita!...

NICOLA: (dopo una lunga pausa) E diventerò provveditore?...

IL NARRATORE: Sì!...

NICOLA: E poi avrò altri due figli!?...

Il narratore estrae dalla busta due o tre fotografie. Le mostra a Nicola. Le fotografie appaiono proiettate sul fondo della scena.

IL NARRATORE: Giarda!... In questa foto ci sarai tu con la tua seconda moglie e con il vostro primo figlio... E' una fotografia che farete a Pescara, durante una vacanza in cui, probabilmente, sarò concepito io... E questi, due anni dopo, saremo io e mio fratello...

NICOLA: Avrò anche dei nipoti?...

e biografia.



IL NARRATORE: Sì, nei avrai 9... Ma tu ne conoscerai soltanto 4... Il figlio di Nennella e i tre di Franco...

NICOLA: La mia Nennella!... Faccio fatica a immaginarla mamma!

IL NARRATORE: Lo è stata solo per tre mesi perché morì tra 24 anni... quando ne aveva 34...

NICOLA: No!...

IL NARRATORE: Quel suo unico figlio si chiamerà Joe e fu il mio più grande amico...

NICOLA: Ma tu come ti chiami?...

IL NARRATORE: Mi chiamo come il tuo fratello più piccolo.

NICOLA: Amedeo!... E fino a quando resterò con te?!... Il narratore estrae dalla busta un'altra fotografia che mostra a Nicola. Nella foto, che viene proiettata sullo schermo, appaiono un giovane uomo seduto su un divano con affianco un uomo molto anziano.

IL NARRATORE: Guarda!... questo sono io e questo sei tu nel 1965, l'anno della tua morte...

NICOLA: Sarò così da vecchio!?... E tu eri così da giovane?!...

IL NARRATORE: Da vecchio esprimevi il desiderio di riascoltare un brano musicale che avevi ascoltato da giovane e che avevi molto amato... Allora tentammo di trovarne una registrazione ma non ci riuscimmo... Voglio fartelo ascoltare... non so se già lo conosci oppure no!... Ma penso così di soddisfare ora, a 50 anni dalla tua morte, un desiderio che tu avrai tra quasi 50 anni!... (schiocca le dita e si odono le note dell'andante cantabile dal quintetto op. 16 di L. V. Beethoven)

NICOLA: (dopo poche battute) Certo che lo conosco!... E' il quintetto col corno di Beethoven... L'ho sentito un mese fa all'Aquila, con Giovanna, in un concerto... Riappare la foto della famiglia. Si odono di nuovo le voci che chiamano "Nicolino..." I due uomini si guardano negli occhi e, con esitazione ed imbarazzo si abbracciano: un padre giovane e un figlio anziano... Lentamente si fa buio. Sullo schermo Nicola appare al suo posto nella fotografia.

QUINTA PARTE (finale allegro)

Il narratore è di nuovo seduto al suo scrittoio... Riprende a scrivere... Si ode fuori campo la sua voce:

IL NARRATORE – VOCE F. C.: In tedesco 'patria' si dice 'VaterLand' che significa terra dei padri... Come se ognuno di noi fosse figlio solo del padre... E allora la terra dei padri è un percorso lineare, di figlio in padre, fino ad una ipotetica origine che si perde nella notte dei tempi... E questa parola 'VaterLand' piaceva molto a Hitler e ai nazisti... Ma se nella parola Patria comprendiamo anche le madri la nostra storia, quindi la nostra patria, diventa un percorso esponenziale: abbiamo due genitori, quattro nonni, otto bisnonni, sedici trisavoli, trentadue quadrisavoli e così via arrivando, in trenta generazioni, a un miliardo settantatre milioni settecentoquarantunomila ottocentoventiquattro antenati.... In ognuno di noi ci sarebbe la storia dell'intera umanità... La nostra patria sarebbe il pianeta terra!... La madre Terra!... Quella che in tedesco si chiama 'Heimat'... ●



LETTERA A MIA MADRE.

Narrazione scenica in un prologo, 4 quadri e un epilogo.

Amedeo Fago

AUTORE (voce f.c.)

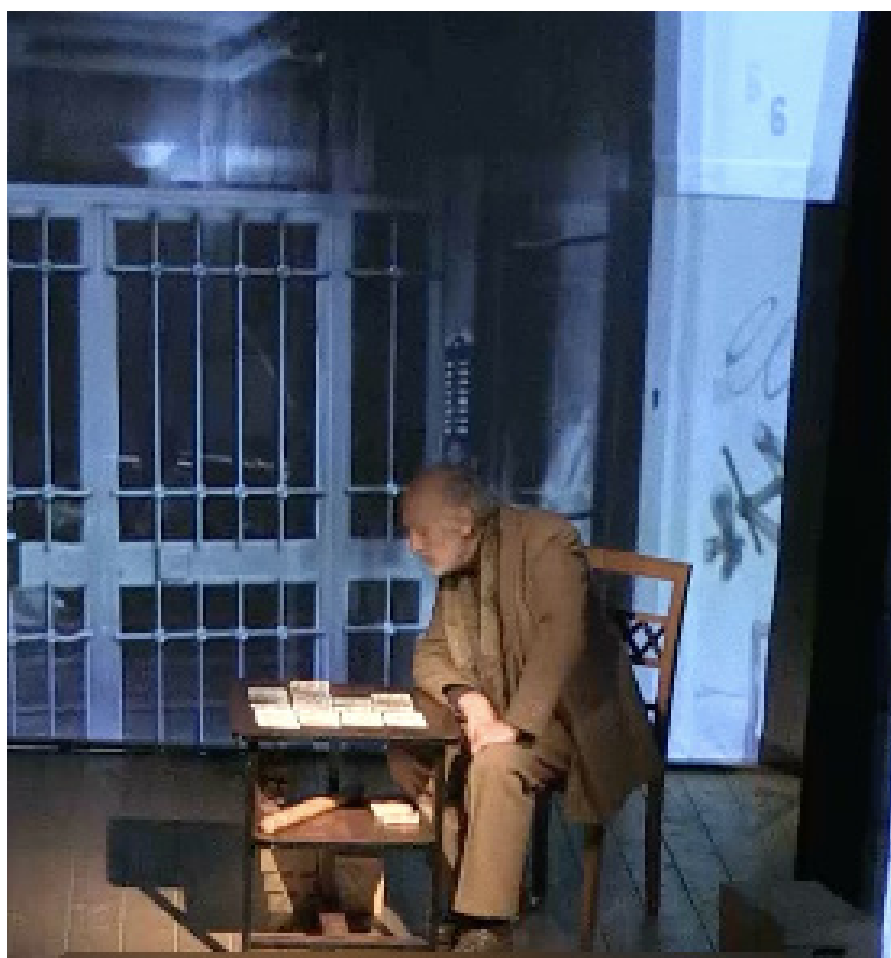
Cara madre, sei stata la mia mamma per 29 anni 6 mesi e 18 giorni. Dal giorno della mia nascita al giorno della tua morte. Te ne andasti nel sonno all'alba del 31 dicembre di quell'anno 1969 che è stato un anno cruciale e non solo per me...

È stato l'anno dello sbarco sulla luna, è stato l'anno dell'autunno caldo, e poco dopo della strage di piazza Fontana... È stato l'anno in cui, due mesi prima di te morì tragicamente la mamma di Carmen, che dopo pochi giorni dette alla luce la nostra seconda figlia a cui mettemmo il nome della nonna appena scomparsa, Alessandra. Matteo, il nostro primogenito, aveva un anno e mezzo; era nato alle soglie del maggio 1968... "il maggio francese". Era molto affezionato a te e tu a lui... Meno di un mese dopo la nascita di Alessandra nacque la tua terza nipote, Daria, figlia di Giovanni e Luciana. Tu non lo sai ma poi hai avuto altre due nipoti: Natalia, la seconda figlia di Giovanni e Luciana, nata nel 1972 e poi Francesca, la mia terza figlia, nata nel 1984 da Lia che ti conosce attraverso me ma che tu non hai mai conosciuto... nel 1975 mi separai da Carmen e nel 1977 divorziammo!... Già, perché tu non hai saputo neppure che, in Italia, dopo meno di un anno di tua assenza, fu approvata una legge sul divorzio che, nel 1974 fu definitivamente confermata, attraverso un referendum. Tu saresti stata sicuramente favorevole come lo fu la tua sorella più piccola, la mia amata zia Sinella, che è stata quella della tua famiglia vissuta più a lungo: uscì dal tempo nel 1996 all'età di 87 anni... Ricorderai sicuramente che il 1969 fu l'anno in cui mi laureai e collaborai per la prima volta, come architetto scenografo, con Giovanni regista di un film che ebbe molto successo e che fu girato interamente in Brasile: si intitolava "O' Cangaço". Facemmo in tempo a farti vedere la fotografia di un grande manifesto che pubblicizzava l'uscita del film, e che io andai a fotografare in viale Parioli...

Appare sul fondo della scena la foto del manifesto fotografato in viale Prioli e si odono in lontananza le note della canzone che fu il tema musicale del film.

AUTORE (voce f.c.)

Restammo in Brasile quasi quattro mesi e ricordo le difficoltà, a volte insormontabili, per avere un contatto telefonico tra il Brasile e l'Italia. Una volta riuscimmo a sentire la tua voce con



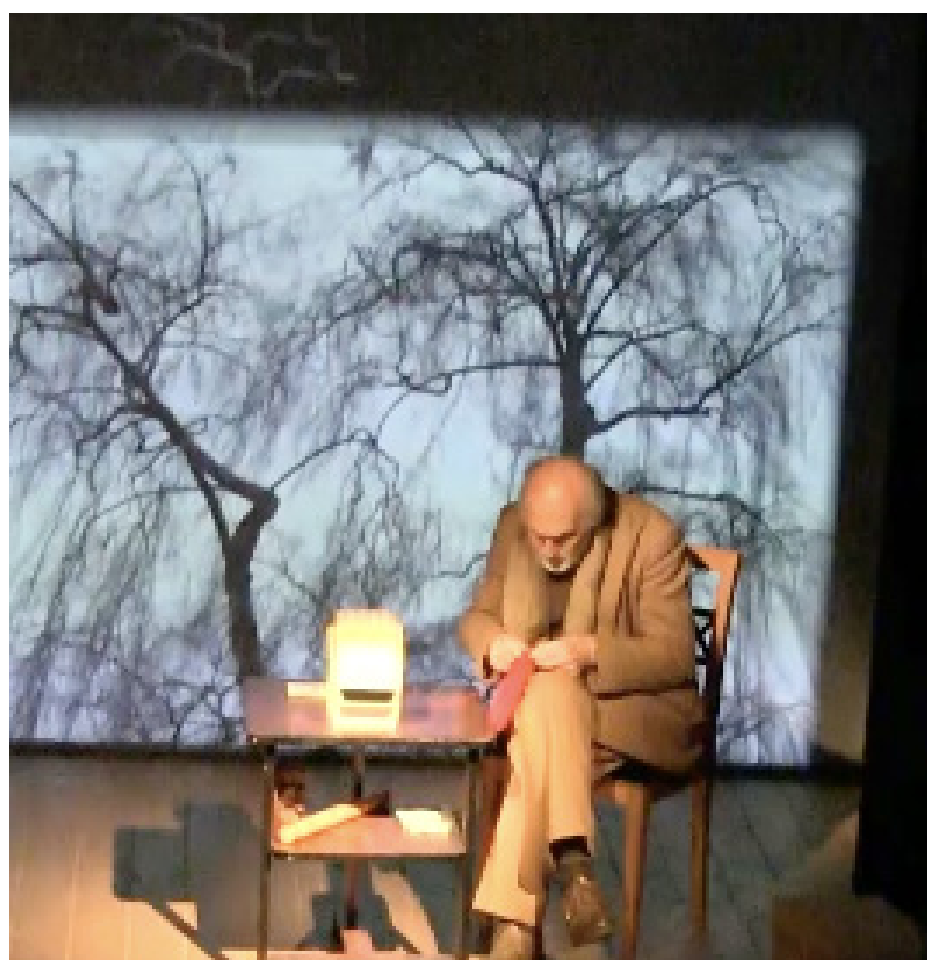


l'aiuto di un radioamatore di Salvador che riuscì a creare una serie di ponti radio, attraverso il Minas Gerais, poi l'Argentina e la Spagna per arrivare in Italia ad un radioamatore di Ostia a cui demmo il tuo numero di telefono e ci mise in contatto. Tu non sai cosa è successo negli ultimi anni a livello delle possibilità di comunicazione. Il telefono cellulare sarebbe stato per te uno strumento meraviglioso....

Sto scrivendo come se parlassi con te... so che non ci sei più ma, scrivendoti, ho la sensazione che tu possa ascoltarmi. Tu sei dentro di me, come io sono stato dentro di te, prima di nascere, prima di esserci come essere umano. Per nove mesi c'è stata una compenetrazione della materia vivente che ha consentito a quel grumo di cellule che era l'embrione, di svilupparsi e crescere fino a quando il tuo corpo decise di farmi nascere. A quel punto dovetti affrontare la luce, l'aria, e tutta la realtà materiale del mondo esterno e attraverso quel travaglio di cambiamento e di separazione acquistai, come tutti gli esseri umani, la mia identità di essere umano fatta di speranza e di desiderio... E a quel punto tu hai cominciato ad entrare dentro di me, non solo nutrendomi con il tuo latte, ma con le tue carezze, con le tue cure e con la tua voce che pronunciava parole che non capivo e che cantava comunicandomi i tuoi stati d'animo di tenerezza o di tristezza, di gioia o di paura, di serenità o di malinconia... Ora io ti parlo e ho l'impressione che tu possa ascoltarmi, perché sei dentro di me, in una memoria così lontana che me la fa sentire fuori di me.

La sera del 30 dicembre era venuta la cardiologa che ti aveva in cura e che, dopo averti fatto un elettrocardiogramma, ci disse, a me e a Giovanni, che il risultato dava segnali di una prognosi molto negativa. Giovanni, che dormiva su una brandina nella tua stanza, fu svegliato da un tuo lungo sospiro che era come un lamento. Venne subito a svegliare anche me ed insieme constatammo che il respiro non c'era più e neanche il battito al polso. Tentai la respirazione bocca a bocca e, per un attimo, ebbi la sensazione che ancora potevi respirare. Tentai il massaggio cardiaco, ma non successe nulla; il tuo corpo rimaneva inerte e senza vita.

Sei stata la mia mamma per 29 anni, sei mesi e 28 giorni... dal momento della mia nascita, tutti i giorni, tutti i giorni della mia vita, fino a quando iniziò la tua assenza. (Buio) ●





Marco Bellocchio

La ricerca dell'indicibile, la scoperta delle pulsioni, disadattamento e frustrazione.

Ernesto d'Alfonso

Scegliere il cinema come arte indica il collocarsi nel cuore del '900 per esporre un racconto esistenziale. Il quale racconto, proprio perché appartenente alla modernità, si sporge piuttosto verso l'indicibile che non verso ciò di cui si può narrare in modo realistico. Allora la scelta del cinema di questi tre personaggi indica questa direzione di ricerca dell'indicibile. Perciò una ricerca psicanalitica, una ricerca dell'inconscio.

Questi tre autori, infatti, sono legati dal fatto che uno di essi è un famoso psicanalista romano, fondatore di una scuola antifreudiana basata sulla nascita e lo stato di originaria ignoranza di sé procede verso la maturità e l'opera.

In questo caso l'opera è il film, un'opera cinematografica. Certo il film è un'opera complessa in cui compaiono molte specializzazioni, tutte convergenti nella fotografia di un set cinematografico che espone la scena di un momento di incontro e di dialogo.

Infatti, ciascuno dei tre impersona un "fatto" specifico che converge nel set ripreso dalla cinepresa: lo scenografo, Amedeo Fago, lo sceneggiatore, Massimo Fagioli, il regista, Marco Bellocchio.

E' il modo in cui si compenetrano questi tre fatti: letterario, scenografico e d'azione, che deriva la qualità artistica del film.

Non so se in tutte e tre queste "pellicole", i tre fatti sono in una fusione equilibrata ed armonica. Certamente quella più riuscita dal punto di vista cinematografico, penso sia *Diavolo in Corpo*; quella in cui si espone più esplicitamente un senso di affezione e carenza tra i personaggi, è, penso, *La donna del traghetto*. Quella in cui si espone plasticamente il disadattamento della chiusura in se stesso delle persone che hanno subito in un momento particolare della propria vita uno shock che li ha scossi profondamente è il *Sogno della Farfalla*.

Nel cominciare a dire di quest'ultimo l'intreccio, piuttosto che letterario filmico, tra scena, dialogo, azione, ripresa, metto in evidenza come centro del tema appunto il disadattamento della chiusura in se stesso che si manifesta nella scelta del protagonista di non dire alcuna parola se non quella prescritta, per lo spettacolo teatrale, da un autore per un personaggio. "Parlare da personaggi" di una finzione "teatrale", e non dal vero del proprio sentire il mondo è una dichiarazione del tema di ricerca: l'inconscio, l'ineffabile. Ciò di cui il protagonista tace per tutto il tempo. Ha sottolineato, tra i critici di allora, che tale intenzione di ricerca conduce ad un disastro annunciato e tuttavia tra i cineasti coevi ciò che resta non "detto" tra le parole, le immagini, la fotografia e l'azione ha decretato il successo dell'opera cinematografica. Basta ricordare Fellini. Non voglio certamente comparare *Il Sogno della Farfalla* ad un film di Fellini. Però, indicare in questa ricerca dell'indicibile un aspetto essenziale della ricerca artistica novecentesca mi sembra invece necessario.

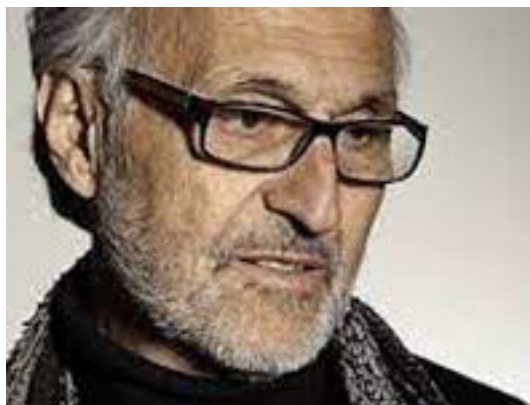
Certamente il titolo è quanto di più indicativo c'è del carattere dei personaggi, il mantenersi fuori dalla realtà nell'introversione assoluta del sogno ed il battito del loro tempo come ala di farfalla che ad ogni istante sembra cambiare direzione; cosicché i momenti, soprattutto quelli in cui la cinepresa inquadra un volto o un'immagine a lungo, senza movimento né parola, si sganciano dalla sequenza del film per agganciarsi ad altre immagini, anche personalmente evocate nella propria sensibilità

M. Bellocchio,

Il cin



A. Fago, M. Fagioli. tema.



Amedeo Fago

interiore. Perciò l'ultima immagine, l'esito di un terremoto e di uno shock irrevocabile pervade ed anima tutto il film.

Guardando invece a *La donna del traghetto*, un film tutto concepito e realizzato da Amedeo Fago, dietro i personaggi, peraltro stereotipi come il Capocomico erede di una dinastia di burattinai o la donna stessa del traghetto erede di una dinastia di traghettatori, scompaiono per l'emergere prepotente delle persone interpreti i cui sentimenti vengono in primo piano. Non c'è quindi un vero e proprio disadattamento se non per il fatto che ciascuno, incalzato dalla modernità, si trova ad essere inattuale. A dover ricorrere quindi alle scelte radicali ed alle radicali carenze. In particolare, il protagonista, una volta che ha tutto perduto, a dover percepire la carenza radicale di ciò di cui non ha mai potuto godere: la paternità come maternità. Così la donna, anch'essa avendo tutto perduto, scoprendo di volere ciò che è radicalmente in suo potere: la maternità, concepisce l'idea di "donare all'uomo" questo suo privilegio. Ciò che nel realismo si espone è il sogno che riempie una carenza vissuta. Emerge il fiume ed il suo paesaggio ineffabile come unico potere di compiere tale soddisfacimento.

Nell'affrontare il terzo, si affronta il realismo caratteristico della commedia italiana in quella accezione nella quale la stessa cruda realtà si manifesta pervasa da ciò che di ineffabile, interiormente la motiva, atti e comportamenti.

Il film, prima che nei suoi aspetti letterali, figurativi e d'azione, va considerato nella coerenza dall'inizio alla fine dello spazio in cui i personaggi, non distinguibili dalle persone stesse che incorporano, agiscono. Potremmo dire il palazzo in cui c'è la scuola dove studia il protagonista, l'appartamento dove vive la protagonista ed idealmente gli interni dove si svolgerà l'azione comune, in particolare gli incontri "amorosi" tra i protagonisti. Cosicché l'unità di luogo sostenga l'unità d'azione. E il condominio in un isolato di una città dove si svolge l'azione reclaims gli altri luoghi della città dove si svilupperà l'azione stessa, unificandoli come presenti ad un'azione collettiva alla quale le persone partecipano da individui con le loro pulsioni, motivazioni e intrighi. Al centro del film stanno i movimenti terroristici della gioventù di allora, la quale concepisce una interazione indissolubile tra la violenza pubblica e la vita sessuale privata che si mostrano entrambe nei segni della città: il vaso di fiori presso il muretto di recinzione e parapetto in cui è stato assassinato il padre della protagonista e/o la gabbia del tribunale in cui si celebra il processo di un crimine terroristico. O l'interno della casa in cui gli amanti si incontrano o del parlatorio dove si incontra il terrorista con la fidanzata o lo studio del padre del protagonista tentato dall'amante del figlio, e fidanzata del terrorista.

L'irrompere dell'inconscio nelle manifestazioni delle pulsioni primarie anima il crudo realismo delle immagini. Perciò il film è dedicato proprio a Massimo Fagioli.

Ho provato qui a esporre qualcosa dello spirito del tempo di quegli anni '80 che si riferiscono al decennio precedente nell'espone la loro ricerca che ovviamente si dipana tra dimensioni cosce e dimensioni inconscie di un'azione sociale la quale è immediatamente tessuta dentro l'evenienza dei fatti sociali che simultaneamente sono vissuti dalla società civile ●



Massimo Fagioli

Il film per immagini.

1. Il funerale.

2-3. Le marionette, sul camioncino che funge da carro di tespi, seguono il feretro della madre del capocomico (figlio) che va ad essere tumulata presso la tomba del marito sotto l'albero in riva al fiume. Che è il tema della sceneggiatura come dimostra il traghetto e la conduttrice dell'imbarcazione.

4. Il "becchino" si lamenta della eccentricità del funerale per cui la macchina deve seguire sentieri impraticabili fino al traghetto.

5-6. Compare il traghetto e la donna che lo conduce, colta nel momento in cui lega la barca al molo.

7. I due che "fanno" il funerale, figlio e "becchino" attraversano il fiume. Compiono la funzione di interrare la bara e metterle l'insegna: un teatrino di pietra con un libro davanti e i nomi, che sarà oggetto di rinnovate cure o funzioni commemorative nel corso del tempo.

8. La ragazza chiede al padre, il vecchio traghettatore quasi cieco, la storia del burattinaio. Che gliela racconta.

9. Il burattinaio al lavoro che al desco sta modellando il burattino.

10. Costruisce il teatrino. Mentre comincia un bambino si avvicina e si offre di aiutarlo. Il burattinaio accetta.

11-12. Accorrono i bambini.

13. Mentre lo spettacolo si svolge e si conclude, Pulcinella cala la pentola delle offerte. I bambini si affollano a pagare.

14. Il traghetto va su e giù per il fiume. Il burattinaio va a visitare i suoi cari. Ma si distrae quando una macchina nei pressi attira la sua attenzione. Va a vedere. Si tratta di una coppia che sta facendo le sue effusioni d'amore. Il maschio si accorge dell'intrusione. Insegue il burattinaio che si salva in extremis e in modo rocambolesco tramite un treno che s'interpone. La cerimonia in svolgimento è portata avanti dalla donna che arriva mentre il carillon compie il suo giro e si commuove. La situazione precipita.

15. Il capocomico va a trovare il bambino e gli spiega il mestiere. Dopo 16. Il fratello della donna viene a trovarla per spiegarle un progetto. Vuole fare un'osteria sul fiume al posto del molo e del traghetto. E guadagnare molto perché sa fare gli hamburgers venti alla volta. La spiega di Paolo Rossi è esilarante. Comincia un conflitto con la sorella.

16. Il carretto del burattinaio è a fuoco, lui piange e si dispera. Gli hanno rubato anche tutti i burattini.

17.-18. Il burattinaio corre a suonare la campana per reclamare la donna del traghetto.

19. Il burattinaio davanti alla tomba della madre.

20. Dalla disperazione sviene in fianco alla tomba.

21. La donna intravede dalla finestra il burattinaio che canta una ninnananna ad un burattino in una culla, simulando il pianto tramite un registratore. L'uomo parla al "bimbo".

22. Il padre della ragazza taglia la corda del traghetto e si allontana sull'acqua.

23. La donna è seduta sulla riva del fiume. E' incinta.

24. Il burattinaio si sveglia e trova nella culla un bambino vero, passa poi la notte con la donna del traghetto.

25-26. Mentre è in atto la costruzione del ristorante del fratello, la donna è sulla riva del fiume e viene raggiunta dal burattinaio e dal "bimbo".

27. Ultimo fotogramma.



1



2



6



10



14



18



23

LA DONNA DEL TRAGHETTO



3



7



11



15



19



24

UNA DEL HETTO

Nell'inverno del 1981 stavo preparando i costumi per le riprese di un film di Gianfranco Mingozzi: "la vela incantata". Una grande dichiarazione d'amore al cinema prima del film di Tornatore "Nuovo cinema paradiso". La storia, ambientata agli inizi degli anni trenta, racconta di due giovani fratelli, amanti del cinema, che portano in giro con un piccolo camioncino nelle piazze dei paesi della bassa padana, il cinematografo. Ogni sera montano e smontano in modo rocambolesco il loro schermo... la loro vela incantata. Girammo molte scene nella campagna alla foce del Po, tra Rovigo e Ferrara e proprio lì, su un piccolo affluente del Po, trovammo un traghetto che collegava, senza l'ausilio di un motore, le due rive del fiume, utilizzando solo il moto delle correnti, con un sistema di funi collegate ai due argini e due timoni, uno a poppa e uno a prua. Ma la cosa più incredibile fu scoprire che questo mezzo per attraversare il fiume era gestito da una donna. Una ruvida e bellissima contadina, con un cappellaccio di paglia in testa e un'energia straordinaria. Quella donna mi colpì molto. Qualche anno dopo, quando con Amedeo Fago e Stefano Rulli, pensavamo alla storia di Gioli il burattinaio interpretato da Alessandro Haber, un uomo solo, gentile e un po' *border line*, alla ricerca di una maternità impossibile da realizzare, mi tornò alla mente quella contadina. Un personaggio che poteva entrare magicamente in quella favola moderna che poi sarebbe diventata il film di Amedeo Fago "La donna del traghetto".

Lia Francesca Morandini

La pena dell'assenza.

Ernesto d'Alfonso

La donna del traghetto, ha un significato metaforico. Mentre spiega il sentimento di carenza dei maschi nei confronti delle donne che possono "fabbricare" il bambino nell'utero e in un certo senso "dargli la" la vita. Il maschio non può. In questo un sentimento di carenza, che si manifesta nella ingenuità estrema del protagonista, capocomico di un teatrino di burattini sta la caratteristica del personaggio: un rapporto "non semplice" con la donna. Non timidezza, ma ignoranza che "congela" il desiderio. L'attore subisce tutto ciò che gli capita. Anche l'incontro con il bambino che lo affascina. E in cui si specchia. Non capisce però che il padre lo "disprezza" e ne sospetta la pedofilia. Si vendica, lo denuncia e fa bruciare il teatrino con tutti i burattini. Solo la donna del traghetto capisce la delicatezza dei suoi sentimenti. E s'innamora. Dunque, lui che sapeva fare i burattini ed è stato deluso nell'incontro con il bambino che avrebbe potuto essere il suo alter ego, si innamora dei bambini, li cerca e ne "ruba" i ritratti. Costruisce, poi, un burattino di legno. La donna che lo cerca di nascosto lo insegue e gli si "dona". Allora concepisce un bambino e lo sostituisce al burattino nella culla. Il burattinaio capisce e porta il bambino alla madre che gli sorride. Simile ignorare che significa carenza irrevocabile, spiega il valore inconscio della favola mitopoietica di Pinocchio. Invece che un remake, il film è un pensiero originale delle motivazioni profonde del maschio/padre. Ed una penetrazione nello zeitgeist d'oggi, nel diverso sentimento del rapporto tra uomo e donna e tra nascita e partecipazione a questo ignoto fenomeno generativo dei due attori. Perciò il contributo di Massimo Fagioli, ancorché non diretto, è determinante. Approfondisce con la sua "rivoluzione psicanalitica" la complessità del sentire e del sentito. Il passaggio nell'uomo dalla solitudine impotente al potere della donna nell'accoppiarsi. È la donna che lo porta oltre sé stesso ●

13



4



5



8



9



12



13



16



17



20



21



22



25



26



27

Il film per immagini.

1. Mentre il professore spiega la poesia di Pascoli “La Tovaglia”, la presenza evocata non è però paurosa per il clima domestico evocato dal desco. La voce esce dalla finestra del cortile circoscritto dai tetti che è prima scena del film e sintesi dei luoghi in cui si svolgerà l’azione: la scuola stessa, la stanza della ragazza, la stanza da cui esce la donna in sottoveste che urla il suo disagio.

Tra 1 e 4. Il professore e la classe sono distolti dalla lezione dalle urla della ragazza che compare sul tetto in mezzo alla finestra. Tutti si affacciano. Non ci sono battute, solo l’urlo della ragazza.

4. Tra chi si affaccia alla finestra c’è un giovane preso dalla scena e dalla ragazza che compare al balcone della sua camera da letto.

5. Ragazza affacciata, guardata dal giovane.

Intermedie tra 5 e 6: la ragazza che esce da scuola scortata ed inseguita dal giovane che la guardava ammirato dalla finestra, per andare a posare i fiori sul luogo della strada in cui il padre è stato ucciso dalle brigate rosse.

Tra 5 e 6. Il ragazzo prosegue l’inseguimento della ragazza e si reca al tribunale che giudica i brigatisti tra i quali, dentro la gabbia, sta il fidanzato della ragazza.

6. Nel corso di questa sequenza, i due giovani si incontrano e flirtano.

7. Nella gabbia succedono trasgressioni che irridono le funzioni dell’istituzione.

8. Il ragazzo va a casa della ragazza e la aspetta mentre lei si lava. La casa è un regalo di nozze del suo fidanzato.

9-10-11. I due decidono di passare una giornata insieme sul fiume.

12. Il padre del ragazzo, psicologo, in seduta con un cliente che lo avvisa di averlo visto in tribunale in compagnia della ragazza.

13. Episodio di quando la ragazza, in seduta dallo psicologo, si è spogliata, rincorrendo l’uomo e pregandolo di darle un bacio.

14. Il padre del ragazzo tenta di parlare ad Andrea mettendolo in guardia sulla pazzia di Giulia. Il ragazzo ammette di essersi innamorato di lei.

15. La madre di Giacomo aiuta Giulia nella sistemazione della casa. Nel frattempo, arriva Andrea che fa finta di aver sbagliato. Quando la madre se ne va la ragazza si ferma lì e si incontra con Andrea.

16. Giulia è sul balcone di casa sua e guarda Andrea in classe.

17. La sig.ra Pulcini trova Andrea nel letto della casa nuziale.

18. Dopo aver scoperto come si chiama, telefona al padre di Andrea.

19. Il padre di Andrea ammette di essere a conoscenza della loro relazione.

18. Rapporto sessuale tra i due ragazzi.

19. Andrea deve andare a scuola e chiede le chiavi della casa a Giulia, lei pensa che lui si sia stufato e glielne lancia dal balcone.

20. Giulia aspetta Andrea per una cena a lume di candela.

21. I due ragazzi vanno a una festa.

22. Dopo aver visto Giacomo alla televisione, Giulia ha un momento di pazzia. Mentre scroscia il temporale, la ragazza accende la musica e balla, buttando a terra tutta l’argenteria.

23. Andrea sta svolgendo l’esame di maturità. Consegna prima per poter essere presente al verdetto del Processo di Giacomo a cui viene concessa la libertà provvisoria.

24. Esame orale di Andrea, parla della teoria del libero arbitrio di Dante. e traduce un verso dell’Antigone. Arriva Giulia.

25. Giulia ascolta le parole di Andrea e piange.



1



2



5



9



13



17



21

DI AV IN CO

regia di MARCO BEL
personalmente il film



3



6



10



14



18



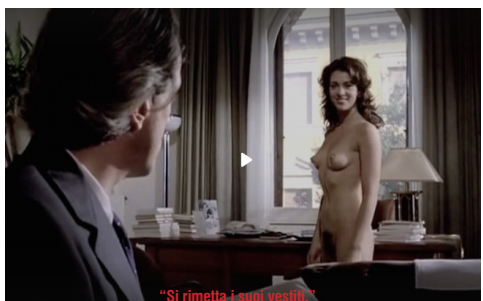
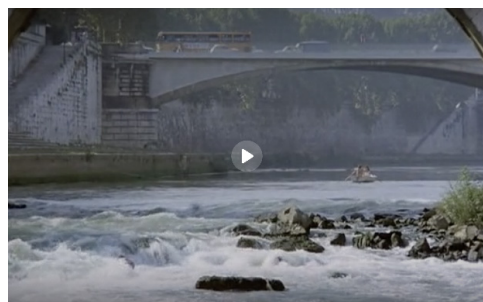
22

LOLO DRPO

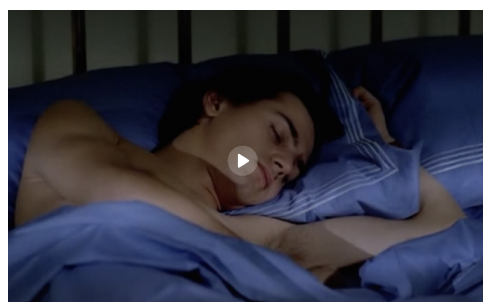
LOCCHIO che dedica
a Massimo Fagioli



4



11



19



La pulsione sessuale governa l'intera vita affettiva della ragazza. Essa vive sotto il segno del sesso, per il fidanzato, per il giovane amante e per il padre di questi che farebbe lo psicoanalista. Ma non sa resistere alla seduzione. Per di più cerca di interpretare il ruolo del padre nei confronti del figlio.

La differenza tra maschi e femmine è sottolineata dalle diverse attitudini degli uomini. Questi, hanno una *mission* o una professione o un compito da svolgere, Il quale manca alla donna. La quale resta più esposta alla solitudine con sé stessa. Lo verifica l'epilogo, quando la ragazza, assistendo all'esame dell'amante sorride enigmatica prima di convolare a nozze con il fidanzato. Il ragazzo invece compie il suo "dovere" malgrado la pulsione sessuale che gli ha fatto compiere le molte peripezie. Direi anzi che le peripezie, sono la diacronia del fenomeno divenire uomo e prendere posto nel mondo a proprio modo. Da questo punto di vista, ciascuno dei tre maschi adulti, espone le peripezie cui si è esposto l'esito che ne è conseguito. Non per tutti felice. Le donne invece sono poste sotto il segno della pulsione cui si trovano diversamente soggette. La giovane "nera" che irrompe all'inizio sul tetto soffre il male della solitudine, che la lascia disperata, indecisa se farsi del male. La madre soffre la coazione del dover difendere la sicurezza e l'integrità del figlio, terrorista e fidanzato con una donna esposta al desiderio estremo e incapace di dominare il suo fascino. La quale poi è alla ricerca senza freni di sperimentare la forza del sesso. Ha il diavolo in corpo.

La dedica a Massimo Fagioli è rivelatrice. Entrambi i film sono stati presentati a Cannes nell'86 nelle rispettive rassegne ●



8



12



16



24





Drammatizzazione.

M.F.* Massimo Fagioli (Ricordi)
Ed essi, dopo quindici anni,
mi dissero che questo terzo
libro era stato motivo del loro
avvicinarsi, delle loro domande,
dei loro odi, della loro follia.

P/O. Pazienti/Ombre di
partecipanti al set. Noi, non
abbiamo creduto alla scoperta
della nascita umana, non abbiamo
creduto alla esistenza di una
sensibilità biologica, e neppure
all'inconscio mare calmo.

M.F. Massimo Fagioli
(dialogante)

È per la pulsione di annullamento che fate nei miei riguardi, contro la realtà
psichica inconscia.

P/O. «Ma noi non conosciamo la pulsione di annullamento che
faremmo nei tuoi riguardi»

M.F.* Rimasi fermo, forse paralizzato, circondato da ombre di esseri
umani alle quali parlavo per dire dell'istinto di morte che io avevo
svelato, per dire di speranza e certezza di cura. Le voci che tagliavano
l'aria raccontavano i sogni, e dalle forme indefinite veniva la certezza
del pensiero raccontato nei tre libri che facevano la mia identità.
Figure sorridenti, chiare nella loro realtà, ma il cui pensiero cosciente
negava la mia identità venivano tradite da forme inconscie vaghe,
sfuggenti, che nel momento della seduzione si lasciavano sfuggire
un assenso, una immagine e una combinazione di forme inconscie
che dicevano: è vero. Poi le figure sorridenti se ne andavano da quel
luogo del tuo setting dell'Analisi collettiva, indicato nelle carte comunali
come via Roma Libera 23, lasciandomi solo, sfidandomi a ricordare
l'assenso. Incontro amoroso occasionale e fuggevole, non dava
nessuna storia scritta, nessuna testimonianza materiale su cui potessi
basare e rivendicare le certezze di un pensiero che aveva visto ciò
che loro dicevano di non vedere. Spegnerle le luci e chiudere le porte
lasciava il buio e il silenzio in quel luogo che aveva rappresentato
per un attimo, lo squarcio di luce di un lampo notturno, il trionfo di
una forma inconscia sulle figure sorridenti. Prima una poi un'altra, poi
un'altra ancora che prendeva il posto dell'una che si era rinnegata,
si chinavano per diventare, rinunciando alla figura e alla coscienza,
forme vaghe da cui proveniva il suono che tagliava l'aria tra ana-
lizzando e analista e che diceva: è vero. Fardello di memoria, portavo
il sacco delle cose dette e non accadute, accumulando in colline di
laterizi materiali da costruzione come nei paesaggi desolati intorno
alle cave o alle fabbriche solitarie.

M.F. Nascita, svezzamento, visione dell'essere umano diverso,
pubertà.

P/O. «Tu parli di cose invisibili».

M.F. La fantasia interna fa vedere le cose che gli occhi non vedono e
la ragione non pensa. Cosa accade, nell'inconscio, alla nascita, allo
svezzamento, alla visione dell'essere umano diverso, alla pubertà?

P/O. «Tu dici di saperlo».

M.F. Lo so. Tre libri.

P/O. «Tu parli di una sanità mentale che non esiste: tu parli di ciò
che dovrebbe essere ma non è».

M.F. È per la pulsione di annullamento che fate nei riguardi delle
possibilità umane.

P/O. «Ma noi non conosciamo la pulsione di annullamento che
faremmo nei riguardi delle possibilità umane».

M.F.* Le figure sorridenti venivano ad ascoltare e quando la forma
inconscia emergeva lasciando suonare un flebile assenso tra le
immagini misteriose del sogno, il lamento del piacere si confondeva
con le parole coscienti che racconta vano quanto era stato visto nel
sonno.

Venivano ad ascoltare, venivano a violentare, venivano a portare
l'inconscio alla coscienza. Venivano ad ascoltare: e le figure si
ponevano in un canto come quadri appoggiati al muro prima di
essere esposti. Venivano a violentare: e le figure si ponevano
davanti e accanto all'analista come statue immobili per impedire
il movimento. Venivano a portare l'inconscio alla coscienza e la
voce passava tra quadri e statue per giungere a toccare l'inconscio
dell'analista che trasformava l'inconscio in coscienza.

Ultima difesa per evitare che la coscienza
diventasse inconscio, nell'interpretazione delle
immagini trovavano la terapia, in una conoscenza
cosciente della realtà inconscia. La forma inconscia
dell'analista, realtà psichica sconosciuta, si
svegliava ferita dalla comunicazione altrui e reagiva
interpretando le immagini confuse del sogno. Leone,
serpente, iena, lupo, cavallo, unicorno erano le figure
nelle quali i sogni cercavano di raffigurare e contenere
la forma inconscia che trasformava le immagini
in parole. E le parole placavano per un attimo
l'angoscia di non riuscire a vedere, di non riuscire a
comprendere e sapere.

P/O. «Noi siamo venuti per la figura che facevano i tre libri; non
sapevamo cosa nascondesse».

M.F.* La figura nascondeva la risposta dell'inconscio
alle domande violente della coscienza. E le figure
sorridenti si mettevano davanti per nascondere le
strane forme inconscie che loro pensavano fosse
meglio ignorare.

La scissione tra inconscio e coscienza: le forme
inconscie ignorate dalla coscienza emergevano a tratti,
attraverso il legno, dal sottofondo dei posti a sedere
che non era visibile alla coscienza. Sottofondo ignoto,
pensato nulla, lasciava emergere le forme evanescenti
delle immagini dei sogni. Venivano e sparivano dopo
aver parlato.

Fantasma del padre ucciso, ombre di donne perdute,
fratello morto prima della nostra nascita, il sottofondo
della struttura lignea su cui si sedevano le figure
sorridenti faceva tremare il corpo che si chinava in
avanti per raccontare il sogno

P/O. «Sotto c'è il vuoto, soltanto un po' d'aria stagnante
come quella che incontrammo alla nostra nascita».

M.F.* Sotto le vostre figure c'è la vitalità e la fantasia,
come sotto la figura della struttura lignea c'è la storia,
la storia di quindici anni di storia, da quando vedeste
le copertine dei libri.

M.F.* Lo scetticismo della coscienza e del
rapporto con la realtà materiale costruiva il
muro tra analizzandi e analista che, quando si
sgretolava, lasciava passare la pulsione del vuoto, l'angoscia della
dissociazione, l'odio della castrazione.

M.F.* Non capisco perché entrate in crisi di fronte alla mia figura.

P/O. «Perché hai una forma inconscia che ti permette di
interpretare i sogni»

M.F.* Vitalità, nascita, svezzamento. Le forme inconscie invisibili
si proponevano alla coscienza disgregando il sapere costituito che
parlava di un inconscio inesistente come l'aria stagnante sotto la
struttura lignea o di un inconscio dissociato e perverso distruttore di
sé e degli altri.

P/O. «Ha ragione Freud, ha ragione Lacan; nell'inconscio
c'è il vuoto, la dissociazione, la castrazione».

M.F.* La coscienza e il rapporto certo con la realtà materiale
vengono messi in crisi
dalla visione dell'essere umano diverso.

Tre libri, il 1974, la proposizione di una identità. E fu immagine,
figura diversa che nascondeva una forma in coscienza sconosciuta.
Vitalità, nascita, svezzamento, immagine interiore dell'essere umano
diverso...

Ma la conoscenza si dissolveva ogni volta all'emergere delle forme
inconscie evanescenti che sorgevano dal sottofondo della struttura
lignea in cui era l'aria stagnante.

M.F.* È annullamento della vitalità. Il feto, nell'utero, non è
circondato dal vuoto.

P/O. «Ma noi l'abbiamo perduta; tutti l'hanno perduta,
hanno perduto la sensibilità biologica come hanno
perduto il liquido amniotico, per sempre».

M.F.* ...Essi vennero, dopo questo terzo libro, a farsi interpretare i
sogni.

P/O. Perché, nella notte, compaiono le immagini.

M.F.* È per la scomparsa del mondo circostante, come alla nascita, per l'annullamento del mondo circostante, compare l'inconscio mare calmo; l'inizio delle immagini interiori. ... È una immagine inconscia, dai contorni indefiniti, non imprigionata in una figura, una memoria-fantasia dell'esperienza materiale vissuta.

P/O. «Ma il ricordo è quello di cose viste e udite in stato di coscienza».

M.F.* C'è una memoria-fantasia di cose vissute senza coscienza; la coscienza viene tardi nella vita umana.

...Era difficile comprendere cosa ci fosse prima della coscienza e del ricordo cosciente. Era difficile sperare in qual cosa che non fosse soltanto vuoto e dissociazione. Era impossibile portare la coscienza all'inconscio se l'inconscio era soltanto vuoto e dissociazione. Era difficile far sperare di poter riconquistare quanto era stato perduto: la vitalità, la nascita, lo svezzamento....

P/O. «Noi tutti abbiamo sempre saputo che l'inconscio è dissociato e perverso. Sei tu che legghi e costruisci quanto è slegato e non costruito».

M.F. * Io trasformo le immagini in parole, porto l'inconscio alla coscienza, svelo il senso

P/O. «Non è vero! Tu dai senso alle cose senza senso, dai la vita alle cose morte».

SIBILLA. Ospite, i sogni sono vani, inspiegabili:
non tutti si avverano, purtroppo, per gli uomini. Due son le porte dei sogni inconsistenti:
una ha battenti di corno, l'altra di avorio:
quelli che vengono fuori dal candido avorio, avvolgono d'inganni la mente, parole vane portando; quelli invece che escono fuori dal lucido corno, verità li incorona, se un mortale li vede.

M.F. * Non è quello l'inconscio umano. La proposizione di malattia era come la comparsa della morte nel regno felice dei fortunati. La malattia è inganno: presentare il vuoto e la dissociazione come se fosse la realtà degli uomini, è inganno; come se, viventi, fossimo in verità, morti. Le figure sedute lasciavano sparire il sorriso, e rimane vano soltanto i volti seri e perplessi di fronte al fenomeno.

P/O. «È comparso un fantasma, come se stessi sognando».

M.F. * Infatti: si perde il rapporto con la realtà come se ci si fosse addormentati improvvisamente. Infatti: la dissociazione inconscia è l'annullamento del rapporto con la realtà.

P/O. «Ma anche i sogni belli sono dovuti all'annullamento del rapporto con la realtà».

M.F. * I sogni coerenti sono dovuti all'annullamento del rapporto con la realtà materiale; i sogni dissociati sono dovuti all'annullamento inconscio del rapporto con la realtà umana.

M.F. * La resistenza e l'interpretazione dell'analista facevano tornare sorridenti le figure sedute tutt'intorno... Bisogna prima far l'amore con la madre, poi... la resistenza e il rifiuto dell'inganno. La compattezza della struttura lignea impediva che il sogno sconfitto e spezzettato cadesse nel sottofondo invisibile a riempire di teoria freudiana la mente degli uomini. La coscienza avrebbe preso per vero il sogno dissociato e l'avrebbe considerato realtà umana.

SIBILLA. La possibilità di un felice rapporto incestuoso, goduto con orgasmo con la madre conduce alla realizzazione dell'investimento sessuale. Il desiderio soddisfatto nell'orgasmo si trasforma nella possibilità di vedere e rifiutare, rifiuto che non è più annullamento, odio e invidia, rabbia e sadismo.

M.F. * La possibilità che il neonato soddisfi il desiderio al seno della madre è legata all'esistenza di una forma dai contorni indefiniti, una immagine che è fantasia nella creazione della memoria di un rapporto passato vissuto senza coscienza, un rapporto sentito e non saputo, quello con il liquido amniotico. Poi lo svezzamento: il possesso di entrambi gli occhi, la fine

2° Studio di POLAROID. Redazione

Ho proposto di fianco, in questa stessa pagina, il testo di *Premessa alla V° Edizione*, in una mia "manipolazione": scandendo il testo secondo la voce del personaggio cui è adatta. Ho concordato con Amedeo, che il testo fosse una "drammatizzazione" o, meglio, una versione letteraria di ciò che avveniva in via Roma libera 23 nelle sedute di Analisi Collettiva. In quella sede privata, all'ora convenuta, sui banchi di legno allestiti all'uopo per il pubblico di sofferenti che veniva a raccontare i propri sogni per trovare sollievo alle loro pene si tenevano delle "sedute" aperte a tutti di analisi collettiva, ove i partecipanti, raccontavano i loro sogni perché ricevessero l'interpretazione psicoanalitica del medico che innescava la terapia. Nella prefazione alla V° edizione, si racconta in modo esplicativo, attraverso dialoghi tra medico e pazienti e osservazioni del medico, ciò che accadeva nelle sedute, cosicché ne emergevano i sentimenti ed i giudizi, sia quelli del medico, sia quelli delle persone. Qui, invece, rifletto sulla trasposizione nel dramma Polaroid. Spero di illuminare sia il testo di Fagioli, sia quello di Fago.

Osservo, ora che all'inizio del dramma di Fago, compare una lettera di Karl Marx datata: Berlino, dieci novembre 1837: *Caro padre, vi sono momenti, nella vita, che, come segnali di confine, concludono un periodo ormai trascorso, ma al tempo stesso indicano con certezza una nuova direzione. In simili momenti di transizione sentiamo il bisogno di contemplare con l'occhio d'aquila del pensiero il passato e il presente, per giungere così alla coscienza della nostra reale situazione. Anzi. la stessa storia mondiale si compiace di questi sguardi retrospettivi, ed esamina se stessa, il che le dà poi spesso l'apparenza del regresso e della stasi, mentre essa si butta soltanto in poltrona per comprendersi, per penetrare spiritualmente l'opera sua, dello spirito... Dall'idealismo giunti a cercare l'idea nella realtà stessa. Se prima gli dei avevano abitato al di sopra della terra, ora ne erano divenuti il centro. Avevo letto frammenti della filosofia di Hegel, la cui grottesca melodia rocciosa non mi era piaciuta. Volei ancora una volta tuffarmi nel mare, ma con la ferma intenzione di trovare la natura spirituale altrettanto necessaria, concreta e saldamente conclusa di quella fisica, di non usare più arti di scherma... Ma di tenere la pura perla alla luce del sole.* È firmata, Karl Marx. La lettera mette il dramma di Fago, sotto il segno dell'autore, che ha cambiato la politica e la Storia del XX secolo determinando la Rivoluzione Russa e il comunismo. Qui ne vorrei valorizzare il valore utopico che inaugura la modernità nell'accezione di Ernest Bloch dell'incipit vita nova, «là dove il puro dato di fatto scompare», perché orienta la discontinuità del nuovo che comincia, alla dimensione inconscia che stava a cuore al drammaturgo. Può così citare i movimenti politici extraparlamentari che avvennero in Italia negli anni '70 e condussero al terrorismo ed all'assassinio di Aldo Moro. Al quale Amedeo ripose, contrapponendosi con un allo clamoroso, anch'esso esposto in un "dramma": *Autoritrattazione*. Un ultimo rilievo è il fatto che la Polaroid non sia solo l'obiettivo di una macchina fotografica. Anche, invece, la metafora della mente umana. Anzi dell'immagine psichica che il fotografo ha di ciò che vede: se c'è gente nella sala che guarda e fotografa, non la vede. Così la metamorfosi della malattia dall'inizio, alla fine, quando il fotografo guarisce si manifesta. Fotografando, riesce a vedere, le persone nella sala che precedentemente, da malato, non vedeva. L'apparecchio, che stampa la fotografia allo scatto, cosicché, inserita, nell'episcopio la si vede proiettata sulla parete in fondo al palcoscenico mostra la differenza dall'inizio dello spettacolo. Nelle note del drammaturgo, l'azione comincia così: *"Si abbassano le luci, nella sopraggiunta penombra entra in scena, con aria circospetta, un uomo; ha l'aspetto trasandato di chi si è appena alzato dal letto, dopo aver dormito vestito. Si odono le note del tema delle variazioni Goldberg di Bach, suonate al clavicembalo. L'uomo attraversa la scena con cautela, viene in proskenio, guarda verso il fondo della sala; torna indietro e va dietro le quinte con l'aria di cercare qualcosa; esce di nuovo con in mano una macchina fotografica: è una "Polaroid".* Si guarda intorno, si dirige verso il proskenio, scende in platea e comincia a scattare fotografie agli spettatori. I lampi del flash. In ribalta è sistemato un proiettore episcopico: l'uomo vi sistema le fotografie appena scattate e lo accende: sul fondale bianco appaiono le immagini della sala vuota: il pubblico è stato annullato. La musica rimane sospesa. Fragore di vetri rotti. Si ode di nuovo il ritmo del battito cardiaco. L'uomo si sposta su un lato della scena e resta come ipnotizzato di fronte alle immagini della sala vuota. Trascorrono alcuni interminabili momenti senza che succeda nulla. Il battito cardiaco sfuma lentamente. Dalla sala, una giovane donna bruna chiama ripetutamente l'uomo per nome, senza ottenere alcuna risposta, finché entra anche lei in scena e gli si pone di fronte. La scena è vuota. Un fondale bianco è inquadrato da quinte nere. In proskenio due leggi: uno all'estrema destra, uno all'estrema sinistra; dietro il leggio di destra, una poltrona di giunco con un camice bianco appoggiato sopra. Sul fondale è proiettato un cartello con questa scritta: *"SI PREGA DI CHIUDERE GLI OCCHI"*. Luce fioca sul resto della scena. La sala è buia. All'ingresso, ad ogni spettatore viene consegnata una torcia elettrica con cui cercarsi il posto. Man mano che il pubblico entra, la luce delle torce illumina la sala. Il tempo è scandito da un battito cardiaco immerso in un lontano scrosciare d'acqua. Quando il pubblico è entrato, alcuni inservienti raccolgono le torce elettriche. Nella sala torna il buio. Il cartello proiettato sul fondale sparisce lasciando il posto ad una serie di immagini sulla demolizione del muro di Berlino. Una voce fuori campo commenta quelle immagini con alcuni brani della lettera che Marx scrisse al padre il 10 novembre

dell'annullamento della realtà materiale non umana, la fine dell'alienazione religiosa. Ci si avvia verso quel desti no che è la visione dell'essere umano diverso, che metterà in crisi tutte le certezze di identità.

M.F. * Tre libri, la proposizione di una identità.

P/O. «Noi siamo venuti per la figura che facevano i tre libri, non sapevamo cosa nascondesse».

M.F. * La visione dell'essere umano diverso. Nascondeva una forma inconscia fatta dalla vitalità dell'immagine interiore della nascita, dagli occhi dello svezzamento, dalla certezza di identità.

P/O. Siamo malati.

M.F. * Ma la loro realtà non era di distruzione. Scoprimmo che era rapporto, dinamica.

Quanto era in loro di vita, immediatamente, era diventata vergogna. Cercammo la causa dell'improvvisa malattia che li aveva aggrediti e stravolti. Ma cercare la causa era malat tia per chi li aveva azzoppati. Non volevo essere scoperto. Mi nascosi nel sorriso per anni.

E ridemmo insieme per anni. Sembravano felici dimenticando di essere sciancati. Quando mi scoprirono, a Bologna, la perplessità attonita di chi si guarda il corpo che credeva bello divenne furia omicida. E questa fu la loro sanità mentale. Uccidere chi aveva ridotto la loro giovinezza a triste considerazione della bruttezza umana.

Stare fermi, ridendo, di fronte alla trasformazione bestiale di principi superbi. E il riso riusciva a rendere ancora più perplessi i poveri che, sicuri della loro povertà, vantavano a se stessi e agli altri possibilità enormi di sviluppo e di creatività.

Ma aggiustare la carne giovane, martoriata e spostata nella sua armonia da un fenomeno non credibile, erano carezze ed espressioni d'amore. Attoniti ancora di più, il riso del chirurgo passava oltre l'odio omicida, ultimo residuo di esseri umani che si ribellano al male del corpo.

Andammo, sciancati e lacerati, a cercare un intelletto, una comprensione dei fatti e dei pensieri di morte. A cercarne di capire. E io ridevo ancora di più di fronte a loro che volevano capire.

Ripartire l'inconscio alla coscienza. E tornammo a secerchi su alcune panche instabili per interpretare i sogni. Là, nell'Ottanta, la coscienza era caduta nell'inconscio e le forme indefinite non più trattenute dalla figura manifesta e dalla distanza cosciente, si erano urtate l'una con l'altra in uno scontro per distruggere e non essere distrutte.

Ora, nell'interpretare i sogni, l'impossessarsi della sapienza placava l'esplosione del vuoto e dell'odio accaduta di fronte alla forma inconscia mai vista prima.

M.F. * La visione dell'essere umano diverso. Si chiama vitalità, fantasia della nascita, lucidità dello svezzamento. È quanto nasconde la figura manifesta dell'essere umano diverso. L'essere umano fisicamente diverso mette in crisi la certezza della nostra identità fisica; l'essere umano psichicamente diverso mette in crisi la certezza della nostra identità psichica. L'essere umano fisicamente diverso mette in crisi la conoscenza del mondo e delle cose; l'essere umano psichicamente diverso mette in crisi la conoscenza degli affetti e del pensiero umano. La figura vi dà l'angoscia della depersonalizzazione fisica, la forma vi dà l'angoscia del vuoto e della dissociazione mentale.

P/O. «Ma tutti nascondono il vuoto, la dissociazione, la castrazione».

M.F. * Sono disgrazie, incidenti, malattia; non è la verità umana.

P/O. Siamo malati.

M.F. * Le figure sorridenti si avvicinavano al luogo detto via Roma Libera 23, per andare a sedersi sulla struttura lignea e raccontare i sogni. L'analista interprete calmava l'angoscia del rapporto con una forma inconscia sconosciuta.

P/O. «Ci è accaduto qualcosa».

M.F. * Il rapporto con l'essere umano diverso.

SIBILLA. La vergine che si lascia deflorare gode nell'orgasmo della sua trasformazione allo stesso modo dell'uomo che entra in lei in una "uguaglianza" che non è identificazione. L'uguaglianza che fa del bambino che nasce un essere umano "uguale" alla madre nel momento in cui entrambi si separano dal passato. Ciò che era non è più, ciò che non era, ora è.

M.F. * Sì, lo so, non sempre il rapporto con l'essere umano di verso è felice; spesso la perdita del narcisismo della coscienza lascia emergere il vuoto, la dissociazione, la castrazione. Allora non si può riportare la coscienza all'inconscio.

M.F. * Ma le figure sorridenti venivano ugualmente a sedersi sulla struttura lignea e impregnavano l'aria di desiderio di sapere. Cercavano di tenere ferma l'angoscia del rapporto con la forma inconscia che sapeva interpretare i sogni.

M.F. * L'impossibile: ma se voi annullate sempre la forma inconscia non potete avere la sapienza.

P/O. Ma se noi vedessimo e accettassimo la forma inconscia che sa interpretare i sogni saremmo sani, saremmo guariti, saremmo tutti uguali.

M.F. * Ma se voi negate la vitalità, la nascita, lo svezzamento, create un mostro e diventate dissociati e angosciati.

P/O. Ma se noi vedessimo e accettassimo la forma inconscia che sa interpretare i sogni saremmo sani, saremmo guariti, saremmo tutti uguali.

M.F. * Ma se voi negate la vitalità, la nascita, lo svezzamento, create un mostro e diventate dissociati e angosciati.

P/O. «Ma se noi non creassimo il mostro, avremmo vinto la pulsione di morte e la negazione. Dovremmo aver ritrovato la vitalità, la nascita, lo svezzamento». Le cose perdute per sempre.

M.F. * Soltanto le vaghe forme inconscie di sogni non voluti parlavano di speranza. Forme inconscie che svanivano nell'aria e abbandonavano la mente che tornava alla coscienza dopo il momento d'amore che aveva rivelato l'assenso. Fardello di memoria portavo con me le cose ascoltate e non accadute, per raccontare poi alle figure incredule tutto ciò che nell'inconscio non era dissociazione.

P/O. C'è un nesso, un senso tra quell'immagine di tanti anni fa e quella che hai raccontato.

M.F. * «Non ricordo»

M.F. * La vergogna prendeva il corpo che cercava un posto lontano con movimenti incerti e sconnessi.

Approfittavo, senza chiedere scusa, del momento d'amore che rivelava l'assenso. Allora lo sapete, è vero che la dissociazione non è la realtà umana. «Io sono malata, ho vergogna della mia assenza del pene». La visione dell'essere umano diverso. L'assenza è annullamento dell'essere umano diverso, non è la presenza e il confronto con lui.

P/O. «Ma se non divento indifferente mi viene l'angoscia di essere violentata e la dissociazione».

M.F. * È la negazione dell'essere umano diverso, la creazione del mostro, che fa la violenza e la dissociazione.

M.F. * Le figure sorridenti comprendevano e cercavano di tenere ferma l'angoscia del rapporto con la forma inconscia che sapeva interpretare i sogni. Portavano l'inconscio alla coscienza.

P/O. «E tu ci hai reso malati».

M.F. * Ho rivelato un inganno.

M.F. * E il riso riusciva a rendere ancora più perplessi i poveri che, sicuri della loro povertà, vantavano a se stessi e agli altri possibilità enormi di sviluppo e di creatività.

La crisi di vuoto e di dissociazione aveva aperto la possibilità al desiderio di conoscenza. Sapere il perché dell'essere umano diverso.

C'è un principio del piacere condannato dalla storia e dalla società e dalla cultura; perché rapporto e piacere sarebbero sempre

dissociazione e follia. Non è stata mai pensata una identità inconscia che impedisce la distruzione; non è stata mai pensata una memoria inconscia dell'esperienza materiale vissuta senza coscienza; non è stata mai pensata una conoscenza nel piacere.

Ma, in verità, la fonte del piacere è nella vitalità che non ha dissociazione. Si può dissociare poi, dopo la nascita, se non si riesce a far l'amore con la madre.

M.F. * L'impossibile: se non si ha la nascita e l'inconscio mare calmo non si può fare l'amore con la madre; se non si fa l'amore con la madre non si riesce a riconquistare la vitalità e la nascita.

M.F. * Desiderio di conoscenza. Le figure sorridenti venivano a raccontare i sogni perché fossero interpretati. Il messaggio dell'inconscio che si era perduto nel buio veniva raccolto. Attoniti, guardavano la sfida all'impossibilità della conoscenza, nell'analista che interpretava i sogni.

Seguimmo la strada di portare l'inconscio alla coscienza, della conoscenza, del sapere. Forse, una volta conosciuto, l'inconscio sarà meno pauroso. Guariremo facendoci una identità nel confronto con esso, lo sconosciuto.

P/O. «Ci sono di ostacolo i fallimenti del passato; nella storia ci hanno provato in tanti e non sono riusciti».

M.F. * Non importa.

P/O. «Ci sono di ostacolo i nostri fallimenti personali; le masturbazioni».

M.F. * Non importa.

P/O. «Ci sono di ostacolo le identificazioni con i genitori, i fratelli, gli amanti».

M.F. * Non importa, troveremo una conoscenza che sia rifiuto.

M.F. * E le figure sorridenti raccontavano i sogni che venivano interpretati. Desiderio di conoscenza.

M.F. * E le figure sorridenti raccontavano i sogni che venivano interpretati. Desiderio di conoscenza. La soddisfazione del desiderio era sviluppo della vitalità; le parole ascoltate e ricevute portavano al pensiero le immagini misteriose del sogno. Manifestazioni primarie del primo anno di vita senza parola, nell'interpretazione trovavano una comprensione, una risposta di un intelletto che non fuggiva inorridito. E legando, ricamavamo la rete che doveva trattenere le immagini e impedire la dissociazione.

La memoria cosciente di quanto visto è diversa dalla memoria inconscia di quanto, non visto, è percepito, sentito e fatto immagine. La memoria cosciente di quanto udito e toccato è simile alla memoria inconscia di quanto, non visto, è percepito, sentito e fatto immagine. Distingueremo le immagini create da quanto sentito, toccato e udito, dalle immagini che riproducono quanto visto. Il sogno ricordato dà alla coscienza la possibilità di sapere del mondo inconscio.

P/O. «Ma noi non sappiamo interpretare i sogni».

M.F. * Allora non penseremo mai di poter essere senza rapporto; la verità umana è il rapporto tra esseri umani diversi.

P/O. «Ma l'essere umano diverso vuol dire crisi di identità, vuol dire vuoto, dissociazione, castrazione».

M.F. * Cerchiamo il desiderio.

P/O. «Il desiderio vuol dire angoscia di essere violentati, distrutti, annichiliti».

M.F. * Cerchiamo la nascita.

P/O. «L'immagine della nascita si franò alla visione dell'essere umano diverso»

M.F. * Cerchiamo la vitalità.

P/O. «La vitalità si dissocia in tanti piccoli oggetti parziali masturbatori se non è tenuta insieme dall'immagine della nascita e dagli occhi dello svezzamento».

M.F. * Le figure sorridenti rendevano l'aria densa di desiderio di conoscenza e le forme inconscie che emergevano ad annuire l'assenso lasciavano che le parole svegliassero l'inconscio dell'analista che vedeva le immagini invisibili. Dicevano: è vero.

1837. La lettera compare sullo schermo." Entra la donna bruna.

DONNA BRUNA - ... Allora?!...

UOMO - ...Ho sonno!...

DONNA BRUNA - ...Hai dormito tutto il pomeriggio!...

UOMO - ...Ho sonno lo stesso!...

DONNA BRUNA - ...Non fai altro che dormire!...

UOMO - ...Ho sognato una casa con corridoi lunghissimi. Io aprivo delle porte e ogni volta che aprivo una porta venivo preso dal sonno. Dormivo e sognavo di avere un sonno insopportabile, tentando però di restare sveglio. E ogni tanto mi svegliavo sul serio, ma avevo sonno... per cui mi riaddormentavo subito!...

La donna bruna lo guarda con rassegnazione, poi si gira verso il fondale e guarda per un attimo anche lei le immagini della sala vuota. Si rivolge di nuovo all'uomo.

DONNA BRUNA - ... Ma lo sai che il pubblico c'è?...

L'uomo si gira verso la sala, scrutando nel buio; poi torna a guardare la donna.

UOMO - ... Allora dobbiamo fare lo spettacolo!... Ma non abbiamo provato mai!...

DONNA BRUNA - ... Non importa, lo facciamo lo stesso!...

La donna va verso il proscenio, spegne il proiettore episcopico ed esce di scena.

Buio. Quando si riaccendono le luci, l'uomo è su un lato della scena, rivolto verso il pubblico.

UOMO - ... La mia storia è iniziata esattamente venti anni fa. Quando preferii la rassicurazione del già noto, all'angoscia dello sconosciuto; quando preferii la conoscenza della ragione alla sapienza dell'inconscio. Non andare a quell'appuntamento fu una scelta che condizionò sette anni della mia vita!... Sette anni di ricerca per poi incontrarmi di nuovo con quello sconosciuto che pensavo di avere per sempre eliminato. E lo sconosciuto che era dentro di me entrò in risonanza con quell'essere che materialmente lo rappresentava. Armonia profonda che ho sempre saputo, che ho sempre conosciuto, attraverso la musica, attraverso il canto di mia madre. E poi fu scontro, e odio, e rabbia, e sangue. In tre anni di ricerca lungo la mia strada tortuosa, fui fecondato e, nella rabbia, nell'odio, nel sangue, nacque armonia. Ma la rabbia prevalse e, di nuovo per sette anni seguii sentieri oscuri, vicoli ciechi; gli occhi chiusi volontariamente, mi aggiravo, vittima di una razionale cecità, tra suoni ostili e voci importune. L'uomo va verso il proscenio dove, accanto al proiettore episcopico, sono appoggiati tre libri. Li prende e li butta al centro della scena. Esce. Così inquadrata l'azione scenica dell'attore, fotografo, la cui mente è malata, finisce per reclamare una riflessione del medico:

MEDICO (è la controfigura di Fagioli) - Ed essi, dopo quindici anni, mi dissero che questo terzo libro era stato motivo del loro avvicinarsi, delle loro domande, dei loro odii, della loro follia. Mi dissero che non avevano creduto alla scoperta della nascita umana, non avevano creduto alla esistenza di una carica sessuale originaria, non avevano creduto all'inconscio mare calmo. È per la pulsione di annullamento che fate nei miei riguardi, contro la realtà psichica inconscia.

DONNA BIONDA - ... Ma noi non conosciamo la pulsione di annullamento che faremmo nei tuoi riguardi. Di nuovo si reclama una reazione del medico: MEDICO (è la controfigura di Fagioli) - ... Rimasi fermo, forse paralizzato, circondato da ombre di esseri umani alle quali parlavo per dire dell'istinto di morte che io avevo svelato, per dire di speranza e certezza di cura. Le voci che tagliavano l'aria raccontavano i sogni, e dalle forme indefinite veniva la certezza del pensiero raccontato nei tre libri che facevano la mia identità. Figure sorridenti, chiare nella loro realtà, ma il cui pensiero cosciente negava la mia identità, venivano tradite da forme inconscie vaghe, sfuggenti, che nel momento della seduzione si lasciavano sfuggire un assenso, una immagine e una combinazione di forme inconscie che dicevano: è vero!... Poi le figure sorridenti se ne andavano da quel luogo detto setting dell'analisi collettiva, lasciandomi solo, sfidandomi a ricordare l'assenso. Incontro amoroso occasionale e fuggevole, non dava nessuna storia scritta, nessuna testimonianza materiale su cui mi potessi basare e rivendicare le certezze di un pensiero che aveva visto ciò che loro dicevano di non vedere. Spegnerle le luci e chiudere le porte lasciava il buio e il silenzio in quel luogo che aveva rappresentato per un attimo lo squarcio di luce di un lampo notturno, il trionfo di una forma inconscia sulle figure sorridenti. Prima una, poi un'altra, poi un'altra ancora che prendeva il posto dell'una che si era rinnegata, si chinavano per diventare, rinunciando alla figura e alla coscienza, forme vaghe da cui proveniva il suono che tagliava l'aria tra analizzando e analista e che diceva: è vero!... Fardello di memoria, portavo il sacco delle cose dette e non accadute, accumulando in colline di laterizi, materiali da costruzione, come nei paesaggi desolati intorno alle cave o alle fabbriche solitarie. Riprende l'azione drammatica una voce registrata, racconta il sogno:

VOCE UOMO Registrata (sulla scena /set un'ombra inclinata s'illumina) - Sono nascosto dietro lo stipite di una porta della vecchia costruzione diroccata. Ho in mano una pistola: sono in attesa che arrivi colui che devo uccidere: c'è lì una ragazza con cui, finché dura la musica di un film, tento di amoreggiare; sento che arriva qualcuno, mi apposto: faccio per sparare ma ho finito i colpi. Con mani tremanti cerco in tasca i proiettili per ricaricare la pistola; ne infilo due nel tamburo; anche il mio nemico ha finito i colpi; richiudo il tamburo e sparo; la pistola si inceppa; risparo; colpisco?... Non so!... Il nemico-fratello entra; lo inseguo; comincio a colpirlo col calcio della pistola; mi prega di smettere: io, quasi senza forza, continuo a colpire! So che devo arrivare fino in fondo, è ineluttabile; continuo senza pietà: il sangue esce dalla fronte: quel viso diventa la copertina di un libro: spero che

Vitalità, nascita, svezzamento. È vero. Poi svanivano. E il buio ed il silenzio rimanevano nel luogo che aveva visto le forme inconscie annuire l'assenso.

Poi tornavano; e le figure sorridenti si sedevano sui cu scini della struttura lignea e dichiaravano l'assenso cosciente alla vitalità, alla nascita, allo svezzamento.

P/O. «Siamo guariti perché ora sappiamo. La coscienza ha creduto al l'inconscio. La verità non è il vuoto, la dissociazione, la ca strazione. Ci sta bene anche la visione dell'essere umano diverso».

M.F. * La Sfinge invisibile rimaneva nascosta nel sottofondo della struttura lignea.

P/O. «Abbiamo dimenticato la crisi dell'Ottanta, quando la coscienza si era perduta nell'inconscio. Ora ci piace

P/O. «Abbiamo dimenticato la crisi dell'Ottanta, quando la coscienza si era perduta nell'inconscio. Ora ci piace essere figure sorridenti che ti regalano l'assen so delle forme inconse».

La visione
Visione dell'essere umano diverso.

M.F. * E il rapporto con l'essere umano diverso?

M.F. * Le figure sorridenti sorridevano anco- ra di più affrettandosi a raccontare i sogni.

M.F. * «Riportare la coscienza all'inconscio è come addormentarsi: c'è il rischio di scambiare la realtà per

M.F. * «Riportare la coscienza all'inconscio è come addormentarsi: c'è il rischio di scambiare la realtà per il sogno e il sogno per la realtà. Se pretendi questo sei un violentatore, un ipnotizzatore. Come se tu diventassi un fantasma, non saresti più reale; rimarrebbe soltanto la tua forma inconscia. È un fantasma, come quando uno racconta sogni dissociati. Non è la realtà umana, non è la verità».

P/O. L'essere umano diverso faceva venire il pensiero: se la verità è la mia realtà non può essere quella dell'essere uma no diverso. Altrimenti io devo dire di essere malato.

M.F. * Se voi riportate l'inconscio alla coscienza morite nella logica razionale.

P/O. «Come facciamo a distinguere il diverso malato che è un inganno, dal diverso sano che è una verità?»

M.F. * ... Due son le porte dei sogni inconsistenti...

P/O. «Ma noi non sappiamo interpretare i sogni».

M.F. * Il lamento del piacere lasciava sfuggire l'assenso ed io approfittavo. Ovvero confessate di non saper vedere la mia realtà inconscia per quello che è. Ma sapete vedere il sogno dissociato che è un inganno. Vedete i sogni che vengono fuori dal candido avorio e che avvolgono d'inganni la men te; non volete vedere quelli che escono fuori dal lucido corno, che verità incorona se un mortale li vede.

P/O. «È lasciarsi andare al rapporto con l'essere umano diverso senza coscienza: ci viene l'angoscia. È come perdere la testa, perdere l'identità, perdere il rapporto con la realtà».

M.F. * È come nel bambino che, alla nascita, ha il desiderio senza coscienza nel rapporto con il seno della madre. Avete conosciuto la nascita, non volete e non sapete vivere e rischiare la nascita nel rapporto con l'essere umano diverso. Visione dell'essere umano diverso, rapporto con l'essere umano diverso. La conoscenza degli occhi è immagine cosciente della realtà. La conoscenza del rapporto è immagine inconscia, memoria-fantasia dell'esperienza vissuta.

P/O. «Anche vedere è esperienza materiale vissuta».

M.F. * Le figure sorridenti si piegavano in avanti per sentire meglio e si premevano il ventre per fermare il desiderio per la fantasia inconscia che le angosciava e le dissociava. «Tu hai un pene, la fantasia inconscia, che voglio mettere dentro di me».

Le parole riportavano l'inconscio alla coscienza cer cando di calmare l'angoscia.

Ora cerchiamo di rendere sapienza e linguaggio gli affet ti del rapporto analitico. Con la sapienza e il linguaggio cer chiamo

di fare lo svezzamento e di prendere rapporto con la realtà cosciente, senza perdere la fantasia inconscia dei primi mesi di vita.

La visione e il rapporto con l'essere umano diverso ser vivano a fare la cura, la frustrazione dell'anaffettività della coscienza, il recupero della memoria inconscia e la sedu zione del piacere li costringeva a non essere dissociati.

«Ma la conoscenza ci fa perdere il desiderio per la fantasia inconscia sconosciuta».

Faremo in modo che cambi sempre e sia sempre sconosciuta.

«La conoscenza ci fa per- dere la voglia di far l'amore con la madre».

Cercheremo un'immagine in cui collocherete la vitalità, la fantasia della nascita, la lucidità dello svezzamento.

«La conoscenza ci dà la sicurezza e l'identità ma ci fa perdere il desiderio».

Di venterete oggetti del desiderio.

«Quando ci dai la conoscen za sei visione dell'essere umano diverso; sei rapporto quando ci proponi qualcosa di sconosciuto».

Il mio dovere è darvi la sapienza, la sicurezza, l'identità, il rapporto con la realtà della figura e della coscienza.

«Noi vogliamo la forma inconscia sconosciuta: il pene, il conte nuto del pene, il contenuto del contenuto del pene».

Voi non avete creduto alla nascita, alla vitalità, all'inconscio mare calmo.

«Abbiamo sempre saputo che era vero; ma la conoscenza, la figura, la coscienza ci avrebbero fatto perdere il desiderio per la fantasia inconscia; era meglio la malattia, ci lasciava la speranza del desiderio». Mi avete chiesto la sapienza dei sogni, l'interpretazione delle immagini misteriose che comparivano nella notte.

«Quella è una sete inesauribile, una voglia indomabile, un desiderio che torna sempre; il desiderio di conoscenza non si placa. Sei sempre tu che sai interpretare i sogni. Vogliamo la fantasia inconscia».

Ho cercato di darvela nell'Ottanta, quando abbiamo dimenticato la coscienza che cadde nell'inconscio; e siete impazziti.

«Siamo impazziti quando ce l'hai tolta e hai ripri stinato il setting analitico»

Ho continuato ad usare il setting analitico perché erava te impazziti, non avevate la fantasia inconscia.

«Non hai il coraggio di portare la coscienza all'inconscio: preferisci essere medico e scienziato perché non sei l'artista che por ta la coscienza all'inconscio».

M.F. * Liberavano la Sfinge invisibile che doveva provocare e bloccare l'analista che loro pensavano essere causa dell'angoscia. Chiedevano forme inconse sconosciute che dove vano distruggere la sicurezza e l'identità della sapienza; caduti nell'angoscia, supplicavano l'analista di interpretare i sogni.

«È per fare uno svezzamento che non perda la fantasia inconscia dei primi mesi di vita; è per pensare la vitalità, la nascita, lo svezzamento dentro l'essere umano fisicamente diverso.

Preferiamo la delusione per aver regalato il bello a qualcuno che non l'ha, piuttosto che la frustrazione del bello che avevamo pensato vuoto, dissociato, castrato».

Voi prendete rapporto con la figura ignorando la forma inconscia dell'altro; quando vi rapportate alla forma incon scia, ignorate la figura manifesta: è la norma.

«Noi vogliamo vedere la figura ed essere certi che contenga la forma della vitalità, della nascita, dello svezzamento che ci costringe a ritrovare la nostra vitalità, la nostra nascita, il nostro svez zamento»

Poi vi sentite violentati e vi dissociate: non sapete tenere gli occhi aperti di fronte al diverso.

«Preferiamo la frustra zione alla delusione».

Avevate detto il contrario.

«Preferiamo la frustrazione quando stiamo male, preferiamo la delusione quando stia mo bene; la delusione colpisce il desiderio che abbiamo quando stiamo bene, la frustrazione colpisce l'identità della coscienza e la superbia del sapere che abbiamo quando stiamo male perché non abbiamo desiderio. Preferiamo la frustrazione da uno più bello di noi, preferiamo la delusio ne da uno più brutto di noi»

Io vi do la cura, la conoscenza, l'identità.

«Noi vogliamo il desiderio».

Le figure sorridenti si muovevano nel campo visivo del l'analista spostandosi ogni volta da una parte all'altra della struttura lignea,

lasciando il vago ricordo della traccia luminosa delle lucciole d'estate. Cercavano un segreto che neppure l'analista conosceva, e quando si lasciavano afferrare restavano per un attimo nel palmo della mano ad emettere la luce del sogno raccontato.

Poi volavano via; le figure sorridenti se ne andavano da quel luogo detto setting dell'Analisi collettiva, indicato nelle carte comunali come via Roma Libera 23, lasciandomi solo, sfidandomi a ricordare l'assenso. Cercavano un segreto e fuggivano quando l'avevano visto? La pubertà. La creatività nel rapporto interumano, ma schio e femmina, uomo e donna.

P/O. «La tua creatività è la nostra follia».

M.F. * Ma è la creatività che cura la follia.

P/O. «Ci vuoi consolare».

M.F.* Avete chiesto la fantasia inconscia e il desiderio.

P/O. «Non è la stessa cosa. Quelle ce le puoi dare quando ci rendi la vitalità, la nascita, lo svezzamento, la visione dell'essere umano diverso; poi c'è la pubertà in cui ritorna la nascita con cui siamo nati».

M.F. * Ridevano, liberando la Sfinge invisibile di fronte all'analista ingannato dall'assenso. E ridevano ancora di più di fronte all'analista che cercava di capire. Allora l'analista disse che non sapeva rispondere. Ma la sua realtà non era di impotenza. Scoprii che era rapporto, dinamica. Non volevano essere scoperti. Si nasconsero nel sorriso per anni. E ridemmo insieme per anni.

La coscienza che cadeva nell'inconscio si perdeva nella fantasia.

P/O. «Non è importante essere creativi, è importante essere felici». «Non è importante essere intelligenti, è importante essere buoni».

M.F. * Ma l'una cosa non può essere senza l'altra.

P/O. «La creatività serve per la felicità, l'intelligenza serve per la bontà».

M.F.* Maschio e femmina diventavano uomo e donna.

P/O. «È il maschio che serve alla donna per essere fecondata, è la femmina che serve all'uomo per fecondare?»

M.F.* Non lo so.

M.F.* Le figure sorridenti liberavano la Sfinge invisibile per fermare l'analista che loro pensavano essere causa dell'angoscia.

P/O. «Tu vuoi renderci felici per essere creativi. Noi ti renderemo felice con l'assenso per essere creativi. Tu vuoi renderci buoni per essere intelligenti, noi ti renderemo buono diventando intelligenti».

M.F.* Le figure sorridenti se ne andavano, lasciandomi solo, sfidandomi a dimenticare l'assenso... la verità umana è il rapporto tra esseri umani diversi...

Nel corso di questi ultimi anni, in particolare in una prassi di lavoro di gruppo, ho potuto vedere con chiarezza che un discorso psicoanalitico critico si sviluppa nell'aspetto di cura, di formazione, di ricerca. Si sviluppa nell'aspetto teorico e di conoscenza.●

diventi sereno; la copertina cambia poi sfuma di nuovo nell'immagine precedente. Devo raggiungere una donna; c'era una stazione della metropolitana senza energia elettrica; un treno era composto da carri cisterna; ma tutto era ineluttabile: io ero Raskolnikov.

Il medico commenta: ...Fantasmi del padre ucciso, ombre di donne perdute, fratello morto prima della nascita;

Qui, più esplicitamente compare la struttura lineare dei banchi del set di analisi collettiva. "il sottofondo della struttura lineare su cui sedevano le figure sorridenti faceva tremare il corpo che si chinava in avanti per raccontare il sogno".

..... Su questo sfondo si dicono le battute più drammatiche del dramma: DONNA BIONDA - Sotto c'è il vuoto, soltanto un po' d'aria stagnante come quella che incontrammo alla nostra nascita.

MEDICO (id.) - Sotto le vostre figure c'è la vitalità e la fantasia, come sotto la figura della struttura lineare c'è la storia, la storia di quindici anni. Vitalità, nascita, svezzamento. Le forme inconscie invisibili si propongono alla coscienza disgregando il sapere costituito che parla di un inconscio inesistente come l'aria stagnante sotto la struttura lineare o di un inconscio dissociato e perverso distruttore di sé e degli altri.

DONNA BIONDA - Ha ragione Freud, ha ragione Lacan; nell'inconscio c'è il vuoto, la dissociazione, la castrazione!...

MEDICO (id.) - Allora perché vi angosciate di fronte alla figura dell'analista che ha una forma inconscia che sa interpretare i sogni?!...

DONNA BIONDA - Perché tu non sei come noi!...

.....
DONNA BIONDA - Mi è accaduto qualcosa!...

MEDICO - Il rapporto con l'essere umano diverso. Si lo so, non sempre è felice; spesso la perdita del narcisismo della coscienza lascia emergere il vuoto, la dissociazione, la castrazione. Allora non si può riportare la coscienza all'inconscio. Ma se voi annullate sempre la forma inconscia non potete avere la sapienza.

DONNA BIONDA - Ma se noi vedessimo ed accettassimo la forma inconscia che sa interpretare i sogni saremmo sani, saremmo guariti, saremmo tutti uguali.

MEDICO - Ma se voi negate la vitalità, la nascita, lo svezzamento, create un mostro e diventate dissociati e angosciati. Una definitiva sentenza del medico.

MEDICO - Le figure sorridenti rendevano l'aria densa di desiderio di conoscenza e le forme inconscie che emergevano ad annuire l'assenso lasciavano che le parole svegliassero l'inconscio dell'analista che vedeva le immagini invisibili. Dicevano: è vero... Poi tornavano; e le figure sorridenti si sedevano sui cuscini della struttura lineare e dichiaravano l'assenso cosciente alla vitalità, alla nascita, allo svezzamento.

.....la dichiarazione finale della donna bionda.

DONNA BIONDA - Siamo guariti perché ora sappiamo. La coscienza ha creduto all'inconscio. La verità non è il vuoto, la dissociazione, la castrazione. Ci sta bene anche la visione dell'essere umano diverso.

.....il giudizio finale dell'analista:

Le figure sorridenti si muovevano nel campo visivo dell'analista spostandosi ogni volta da una parte e dall'altra della struttura lineare, lasciando il vago ricordo della traccia luminosa delle lucciole d'estate. Cercavano un segreto che neppure l'analista conosceva, e quando si lasciavano afferrare, restavano per un attimo nel palmo della mano ad emettere la luce del sogno raccontato. Mi lasciavano solo sfidandomi a ricordare l'assenso. Cercavano un segreto e fuggivano quando l'avevano visto? Ridevano. Silenzio.prosegue la voce del medico e una testimonianza biografica: Nel corso di questi ultimi anni, in particolare in una prassi di lavoro di gruppo, ho potuto vedere con chiarezza che un discorso psicoanalitico critico, si sviluppa nell'aspetto di cura, di formazione, di ricerca. Pensai.... Non so quando comparve l'immagine della Russia che tra occidente ed oriente, non riusciva a realizzare la definizione della sua identità, E dal 1905 al '1917 divenne comunista. (pausa di silenzio) Fu, forse, quando ponevo le labbra sulle labbra di una ragazza, che era diversa da me. Quando la lingua cadde in una sensibilità che aveva invaso la mente. Non distinguevo più la mia identità dall'altra diversa. La voce tace. (pausa di silenzio) Sul fondo compare una data 1945. Un soldato bacia la fidanzata. Poi scompare

La voce del medico ricomincia a dire: "Nascita e castrazione umana", lo hanno chiamato sempre terzo libro. Ma certamente la verità è che tutto inizia a Padova, quando scrissi "percezione delirante". Rivedo subito, quanto scritto e modifico il pensiero. Tutto inizia dal gorgo della laguna di Venezia che mi aveva avvolto e trascinato in un fondo dove avrei trovato il buio del nulla. E la memoria mi dice di spingere il pensiero oltre e, coraggiosamente, vedere quando uscii dalla strada verso il fallimento e la morte dell'ideologia comunista che pensava che l'essere umano non è diverso dall'animale che non parla e non scrive. Fu una ragazza di un anno più grande di me che mi fece nascere, fu una storia d'amore che nel comunismo non c'era.

Silenzio.

Buio ●

Bambino, donna e trasformazione dell'uomo. Redazione.

Ho redatto un'antologia di testi scelti da *Bambino, donna e trasformazione dell'uomo* di Massimo Fagioli, per orientare il discorso sull'arte al suo lavoro cinematografico, di sceneggiatore; esemplificato da *Il sogno della farfalla*, di cui è stato regista. Come tale, il film esemplifica le sue tesi sulla genesi "intima" dell'arte e della cinematografia. *Bambino, donna e trasformazione dell'uomo* è un'intervista, per cui l'antologia è introdotta proprio da una domanda sulla creatività e sulla fantasia rivolta a Massimo Fagioli dall'intervistatore.

Come e quando la creatività, insita nell'istinto di morte, si traduce in un rinnovamento delle istituzioni politiche e sociali?

Quando il termine per la trasformazione della realtà, del costituito, diventa esatto come rifiuto e non come negazione. [...] La realizzazione del rifiuto umano che non sia negazione affonda le sue radici in quella vitalità, in quella resistenza che trae le sue fonti dalla realtà biologica prenatale. [...] La differenza tra la negazione, che trae le sue pulsioni dall'istinto di morte, e il rifiuto che si fonda sulla vitalità, si esprime nel linguaggio che si sintetizza per la negazione nel non è, per il rifiuto nel No. [...] Il rifiuto, anche nella sua radicalità non lede mai la realtà materiale. La sua origine materiale impedisce qualsiasi lesione alla realtà materiale degli altri. Potremmo dire che esso sostiene la contraddizione interna, ha la resistenza per sostenere l'accettazione dell'esistenza degli altri insieme al rifiuto totale di quanto va cambiato radicalmente.

La realtà psichica, in quanto fusione della realtà materiale con la fantasia di sparizione, riesce a tenere la... distanza necessaria e sufficiente insieme ad un rapporto dialettico e trasformativo. [...] E' necessario che l'essere umano sviluppi l'io della nascita fino al superamento della pubertà. Che raggiunga una realtà di creatività. [...] Occorre che la dialettica e il rifiuto raggiungano quella completezza che stabilisce un rapporto con la realtà umana nel quale la sessualità si realizza come interesse completo e profondo per gli altri, per la loro realtà psichica oltre che per la loro realtà materiale. E la creatività è tale quando non è astratta e totalizzante, quando cioè non c'è scissione tra corpo e mente, quando il fare è conseguenza del vedere, sapere, rifiutare l'amorfo, l'inanimato, il ripetitivo, lo stupido, il violento.

La sparizione dell'attuale non è annullamento di un mondo terrificante in cui si intrecciano fantasmi e realtà, realtà e fantasmi, ma è immediatamente creatività.

[...]

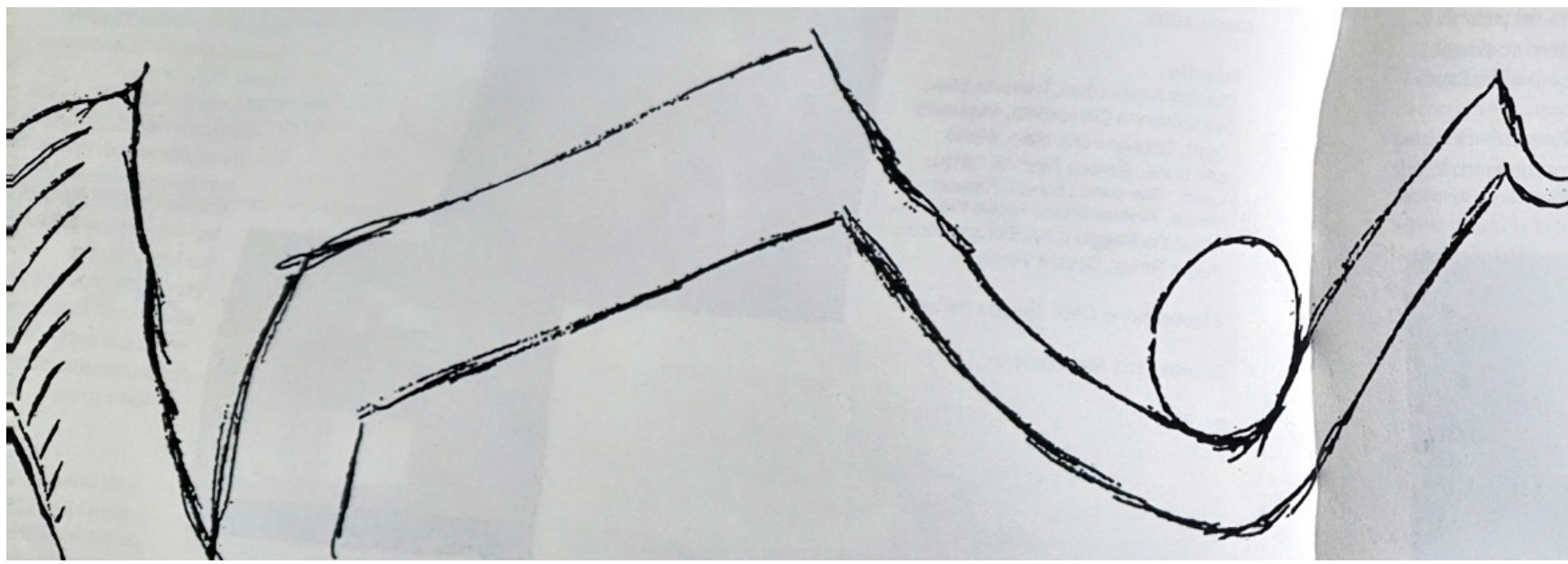
La creatività è tale quando assume la sua realtà di attuazione di possibilità umane di fare. [...] Quando si ha il coraggio di accettare la vitalità intrauterina che, con la fantasia di sparizione alla nascita, diventa fantasia. [...] Non è possibile affrontare creativamente il rapporto con la natura se prima non si è affrontato il rapporto interumano. Se prima non si nasce e non si sviluppa la nascita dell'uomo. [...] Dare forma alle cose informi è, in sostanza, rappresentare. E' rapporto dell'uomo con le immagini. Il coinvolgimento personale, inconscio dell'artista con le cose informi può limitarsi alla rappresentazione di quanto deve essere, si vuole che sia, rispetto al non essere. [...]

L'artista fa comparire l'immagine che non c'era e, in quanto fa di ciò che non è ciò che è, è creativo. Manca la proposizione e la motivazione pulsionale a far comparire quanto prima non c'era riferito agli affetti in primo luogo, e poi alla parola. [...]

Nell'ambito del rapporto dell'uomo con la natura, sia nel versante politico-sociale, sia nel versante creativo, per il bello oltreché per utile, gli esseri umani hanno proposto e realizzato tentativi di essere, hanno tentato di cogliere la verità umana verità umana al di là di realtà parziali. [...] Ma il mondo non umano è fondamentalmente non trasformativo. [...] È un rapporto senza speranza, resta un rimedio all'amorfo, al negativo e non trasformazione reale di esso. Il negativo della natura è tale in rapporto all'uomo, non di per sé. È l'uomo che lo rifiuta per la sua realizzazione. [...]

La proposta all'uomo di trasformazione dell'esistente si chiude in un rifiuto parziale, nel dare forma all'informe. Nel rendere visibile quanto è invisibile anche se non propriamente nel rendere comprensibile quanto è incomprensibile. [...]

Gli artisti consolano l'uomo nel suo terrore dell'ignoto e dell'incomprensibile. Tengono in piedi la speranza di vedere e sapere. Ma mantengono il lavoro a livello della realtà fisica, del rapporto uomo-natura. Non sono riusciti a proporre all'uomo la trasformazione di se stesso. [...] Essi riescono soltanto a rubare alle forme della natura i contorni in cui racchiudono quanto nella natura stessa è andato perduto nella morte, nel disfacimento. [...] Nel rapporto interumano cioè, nel momento

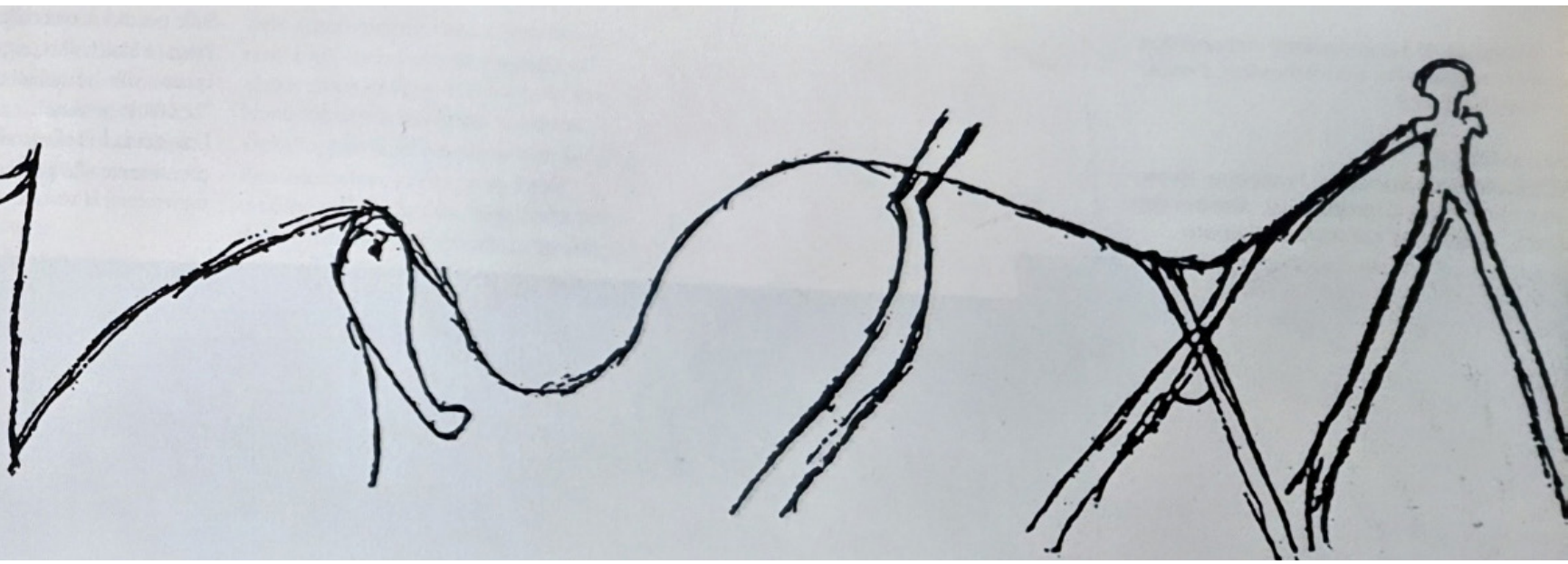


in cui non ci si accechi volendo considerare la realtà umana soltanto come funzionamento fisiologico del corpo, si pone una dinamica di rifiuto e di lavoro che si connette ad una motivazione profonda di creatività che... fa dell'inanimato un animato. [...] Si tratta di rifiutare la sapienza delle cose scoperte e sapute. [...] Qui si tratta di fare emergere, comparire quanto prima non era esistente e, in primo luogo, gli affetti. [...] La creatività nel rapporto interumano chiede una dialettica più profonda e totale che non nel rapporto uomo-natura. Occorre che ci si confronti, al di là della realtà materiale secondo la quale un individuo certe distruzioni fisiche non le deve fare, con la realtà psichica. [...] Occorre quel rifiuto concreto che si fonda sulla vitalità e che è fantasia al di là delle immagini. Non si tratta cioè di rappresentare ma di interpretare in un cambiamento continuo di sé che sfugga all'annullamento, alla negazione, all'introiezione. [...] Non c'è tempo di fissare nulla nelle immagini e nella mente. Non c'è tempo di pensare e riflettere. Il pensare e sapere è l'essere stesso del rapporto interumano concreto. [...] Pensiero e realtà sono cimentati a non permettersi nessuna scissione, a non isolarsi mai per consolarsi in un'arte della rappresentazione che dovrebbe fermare per un momento la vita continua della realtà psichica che non conosce riposo. Perché il riposo della realtà psichica è soltanto la sua morte. [...] L'intreccio continuo della morte e della vita degli uomini dell'impazzimento improvviso di alcuni, della nascita di speranza negli altri portano a non volere neppure la sosta della riflessione e della rappresentazione, a stroncare nella prassi la pazzia e la stupidità della dizione "desiderio di morte", a smentire in assoluto che possa esistere un desiderio del nulla. [...] È chiaro che il rifiuto, la frustrazione, la creatività nel rapporto interumano, implica un interesse per gli altri che non può conservare nessun egoismo, nessuna negazione nei riguardi delle possibilità degli altri. L'essere, per natura, essere sociale deve raggiungere tutta la sua realizzazione. Il fare e saper fare anche in una attività specifica di parola e di linguaggio deve svolgersi in una creatività materiale che non comprenda astrazioni. [...] L'istinto di morte come fantasia creativa che, al di là di rappresentare, fa di ciò che è ciò che non è. L'eliminazione totale del disumano nell'uomo non è più eliminazione fisica di nessuno e non è annullamento della realtà psichica e dell'inconscio. È l'eliminazione del non, di ciò che non è umano... e che tutti sanno non essere

umano. L'indifferenza, l'invidia ecc... la pazzia. [...]

Che relazione c'è tra fantasia di sparizione e suicidio?

[...] Il suicidio materiale è castrazione, ovvero odio e rabbia, ovvero violenza fisica contro se stessi. È noto che il suicida è anche omicida. La fantasia di sparizione in quanto pulsione di annullamento dell'oggetto esterno e della proiezione è anaffettività, e l'anaffettivo non si suicida mai; fa suicidare gli altri. Il suicida è un depresso, l'anaffettivo uno schizoide. [...] In termini psicoanalitici il suicida è un castrato, colui che cade nella scissione, colui che perde l'io interno. L'anaffettivo è colui che riesce ad eliminare (proiettare) la propria castrazione negli altri e, nel momento in cui gli altri, come troppo spesso accade, la gestiscono diventando pieni di odio e rabbia, il... burattinaio di uomini li annulla, li controlla, trova tutte le sue ragioni di essere dittatore. [...] È come se, in effetti, si potesse considerare che gli esseri umani si possano dividere in queste due grandi categorie: il ciclico e lo schizoide. E il ciclico sarebbe il malato, lo schizoide il sano. [...] Lo schizoide non è schizoide per conto proprio come caratteristica personale, come può essere il biondo o il bruno, l'alto o il basso di statura. E d'altra parte, il depresso, analogamente, non è depresso per conto suo per vicenda costituzionale o per influenze astrali. La scissione cui l'uomo va incontro nelle due dimensioni rapporto sadomasochistico-anaffettività si dinamizza nel rapporto tra gli uomini nel quale è dato spesso di vedere la coppia schizoide-depresso in cui il primo è il sano il secondo il malato. Il primo mantiene la sua sanità a spese dell'altro in cui aliena la sua castrazione. L'altro mantiene la sua malattia in una situazione di controllo, facendosi dominare dal "sano", come può fare qualsiasi malato che si faccia ricoverare in clinica o controllare da uno psichiatra. [...] Realizzano affettivamente, nell'odio e nella rabbia, quello che gli schizoidi realizzano nella mente. L'onnipotenza della violenza del dominio sugli altri, la negazione dell'insufficienza di avere rapporti reali con gli altri esseri umani. [...] Fanno del loro sentire che li rende castrati una idealizzazione della castrazione umana, realizzando una identità diversa dai comuni stupidi indifferenti. Ma è una "identità" che non permette loro di trovare la dimensione primaria dell'uomo, la resistenza all'istinto di morte, la resistenza



alle delusioni del desiderio. E l'uno, lo schizoide, si salva il corpo rendendolo insensibile, annullando la realtà psichica altrui e propria che potrebbero suscitare desideri. L'altro, il depresso, va a distruggere il corpo origine di tutti i mali, troppo superbo del suo sentire che lo distingue dagli intellettuali astratti e superficiali, ma troppo cieco per vedere e comprendere che l'origine di tutti i mali è nello schizoide che annulla la realtà psichica del corpo. Ma voglio intendere che voi alludete alla dinamica: nel momento in cui si frustra la pulsione di annullamento non potrebbe affiorare la castrazione e il suicidio? Sotto l'anaffettività e la ragione astratta c'è l'inconscio perverso. Eterno freudismo! Non si può, né si deve fare nulla perché al di là dell'anaffettività c'è la dissociazione, il caos, il rapporto sadomasochistico, il suicidio materiale, psichico, culturale, sociale, ecc. E' vero che c'è l'inconscio perverso. [...] Ora, per quel che ci riguarda più in particolare, ovvero cosa può determinare la scoperta della fantasia di sparizione, credo che non ci sia da avere preoccupazioni di nessun genere. Per una ragione che posso dirvi sotto forma di domanda. Come fa un morto a suicidarsi? Il freudismo e con esso la "psicoanalisi" non è mai riuscita a nascere. [...] Si romperà, finalmente, la dinamica per cui settant'anni di inesistenza di una ricerca hanno confermato sempre la castrazione di tanti e rende castrate tante persone. [...] Sarà una liberazione per tutti. Una liberazione grande da un inganno sottile di una presenza storica che è assenza; di una scienza che non è scienza, di una terapia che non è terapia. [...] C'è la realtà di una nascita umana che è lo interno, inconscio mare calmo. Ma, esso, nella norma non c'è. E' andato perduto, è sparito da tempo, spesso nei primi giorni di vita. È rimasta la struttura: inconscio perverso dominato dall'anaffettività. [...] Si può concettualizzare e disquisire razionalmente di pulsione di annullamento ma non si può concretamente affrontarla per risolverla; perché emergerebbe l'inconscio perverso, la castrazione, l'omicidio-suicidio. [...] L'anaffettività è un disumano, un male: siamo tutti d'accordo. Va pertanto rifiutata dopo averla conosciuta. [...] Evidentemente, in modo più o meno incerto e confuso, esiste un No nell'inconscio. [...] Il bene del No dell'inconscio ci viene proposto sempre da pochi, nella storia, come un invito continuo che nessuno raccoglie. [...] È inconcepibile scindere il rifiuto dalla conoscenza. Qui, essere, sapere, fare, devono essere fusi in un saper fare specifico che impegna sia la realtà psichica che quella materiale. L'osservazione razionale dei fatti non solo è da rifiutare ma si costituisce come impotenza assoluta a qualsiasi ricerca, a qualsiasi conoscenza. [...] E nel momento in cui il metodo è quel rifiuto che, nella lotta continua contro le pulsioni che annullano e negano, che dicono non è e non sarà mai, è anche frustrazione, e oltre ancora alla frustrazione è creatività interumana, il discorso della crisi suicidale potrà riguardare solo quei pochi che al di sotto dell'anaffettività non riescono a trovare proprio nulla, neppure un filo di possibilità di rapporto interumano. Ma a questo punto estremo non credo proprio che possiamo farci un problema morale sul suicidio di Hitler. Queste sono persone che vogliono la morte di tutti, e i tutti che resistono e rifiutano non possono essere considerati causa di morte. La morte è nel pazzo totale, in quei pochi che realizzano... "l'opposto assoluto della realtà vera" umana che è interesse e desiderio, vedere, comprendere, sentire, vivere. [...] E qui proponete ancora un altro discorso. Quello che si conosce come suicidio etico. Da Seneca a Benes. In effetti può accadere che situazioni storiche pongano alcuni in una dimensione di rifiuto della norma attuale. E il rifiuto si pone come eliminazione fisica di se stessi. [...] E' possibile obiettare che il suicida che vuole esprimere il suo giusto rifiuto con la propria morte comunica, in ogni modo, una disperazione agli altri. Il messaggio è: le cose non cambieranno mai più. Rivela un suo isolamento dagli altri nel momento in cui comunica che nell'arco della sua vita le cose non cambieranno, dimenticando che possono cambiare nell'arco della vita dei più giovani. Rende una sconfitta, nella lotta continua per la ricerca dell'essere, definitiva. Questa estrema protesta, molto romantica, ad un approccio psicoanalitico rivela più un narcisismo ferito che non una realizzazione umana sociale. [...] E' come se potessimo aggiungere alle tre dimensioni citate prima, la realtà di fare le cose per gli altri, di fare cose per sé, di farle per niente, una quarta dimensione: fare le cose per un desiderio di. Per una soddisfazione propria. [...] Oltre a questo c'è un'altra ricerca importante: il dilemma pazzia o delinquenza. Se la gente moderna è così primitiva, come i casi che descrive de Martino, per cui se un soggetto viene tolto dall'ambiente conosciuto e familiare impazzisce perdendo il rapporto con la realtà e tutto il mondo si riempie di "significati" deliranti, oppure c'è la delinquenza per cui, pur avendo, per lo meno intuito, la validità della novità la si vuole distruggere perché non si vuole mettere in crisi una propria situazione di potere più o meno privato, più o meno pubblico. [...]

Lei conclude il suo libro, Istinto di morte e conoscenza, citando Pirandello, I giganti della montagna. Vorremmo prendere spunto da ciò per rivolgerle le seguenti domande: quale importanza attribuisce allo studio della letteratura per

una migliore comprensione dei problemi concernenti l'inconscio? E quali sono i poeti e i romanzieri che più volentieri legge?

[...] Sono convinto che ogni psichiatra debba avere una preparazione, come si suol dire, umanistica e non limitarsi allo studio dell'anatomia del cervello e alla elettroencefalografia, come purtroppo accade. [...] Per una comprensione della realtà psichica ogni uomo si trova a dover sempre cercare. Cercare in continuazione nelle varie espressioni dell'attività umana. La risposta che ciascun essere umano cerca fin dalla nascita, la risposta sessuata e coerente insieme, dell'uomo all'uomo non è mai esistita. Le risposte al desiderio ci sono ma sempre parziali. E la ricerca degli uomini che trova gli oggetti del desiderio, ma la ricerca degli uomini deve saper discriminare. Sempre deve discriminare. Idealizzazioni e negazioni uccidono il desiderio. [...] L'oggetto del desiderio è sfuggente, compare per un attimo e scompare per lunghi periodi. [...] Gli uomini hanno sempre domandato il perché della loro stupidità, della loro violenza, del loro star male, del loro essere tristi, confusi, indifferenti. Ma non hanno trovato risposta. Qualcosa, un po', una allusione. Come se coloro che avrebbero potuto avessero voluto sfidare la ricerca degli uomini. Provocarli, sfidarli a capire allusione, il non detto, a correre dietro al seno della madre distratta. [...] La stabilità, la ripetizione della realtà materiale, perché la realtà materiale dell'uomo sia risposta al desiderio di realtà psichica, abbisogna di realtà psichica libera, sempre nuova, imprevedibile. Come, viceversa, la realtà psichica abbisogna della realtà materiale per non sparire nel nulla della sua continua trasformazione in un nuovo, in qualcosa che prima non c'era. [...] L'uomo dimentica i propri orgasmi e si pensa sempre insoddisfatto. Ma in fondo non è completamente vero. E vero il suicidio continuo degli uomini nel negarsi le possibilità, nell'annullarsi la realtà materiale propria, nel dirsi dell'impossibilità di una ricerca per trovare un oggetto del desiderio. L'uomo è bugiardo, dice sempre ciò che non è. Ha fatto della negazione il cardine del suo pensiero che lo distingue dagli animali. Ha preferito essere "intelligente" piuttosto che sessuato e si è persa la possibilità di trovare un oggetto del desiderio. [...]

Da I giganti della montagna di Pirandello, a conclusione del suo Istinto di morte e conoscenza, lei cita tra l'altro (13a ed, p. 342): "Se lei, contessa, vede ancora la vita dentro i limiti del naturale e del possibile, l'avverto che lei qua non comprenderà nulla. Noi siamo fuori da questi limiti, per grazia di Dio. A noi basta immaginare, e subito le immagini si fanno vive da sé. Basta che una cosa sia in noi, in noi ben viva, e si rappresenta da sé per virtù spontanea della sua stessa vita. È il libero avvento di ogni nascita necessaria. Al più, al più, noi agevoliamo con qualche mezzo la nascita".

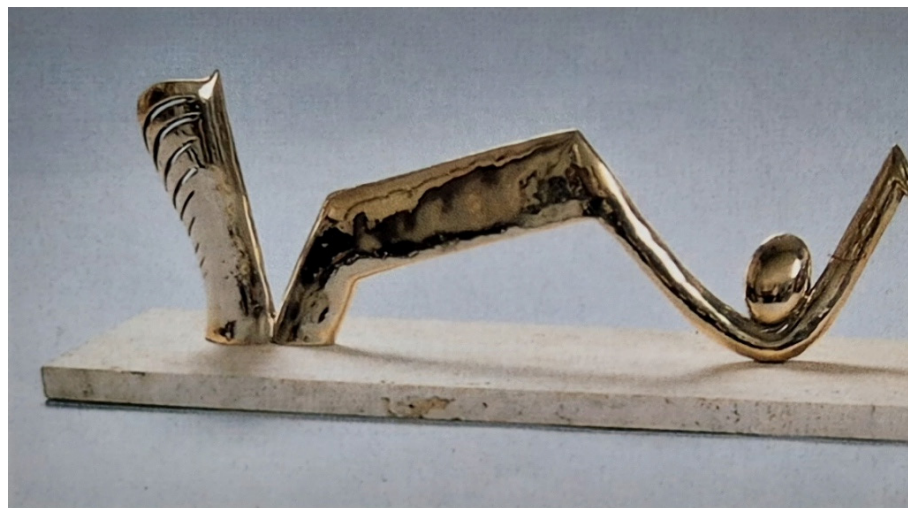
A questo punto occorre fare un esplicito riferimento a Pirandello, citato nel testo, per sviluppare il tema del non conforme, del diverso che ci smuove, dell'incoscienza di fronte alla razionalità. I quali temi sono, in certa misura, affrontati da Fagioli ne *Il sogno della Farfalla* del 1995, opera cinematografica della quale è autore del soggetto e della sceneggiatura.

Ci consenta di porle alcune domande.

Nel saggio Il poeta e la fantasia, Freud ha dato una certa definizione della "fantasia", osservando che essa è la continuazione del "gioco" che facevamo da bambini, e che quindi è una cosa che si oppone non al "serio", ma alla "realtà" (a questa realtà). Quali sono le sue critiche al concetto freudiano di fantasia?

[...] Sapete voi che il pover'uomo di Freud, non dico non distingueva, ma non concepiva altro che la fantasticheria masturbatoria? Ed essa non si oppone, in verità, ma si toglie dalla realtà. Ciò che si opporrebbe alla realtà è la pulsione di annullamento che sta a monte della masturbazione, la quale, invece, va vista come un tentativo scisso di non cadere totalmente nell'indifferenza ed aggrapparsi ad un residuo di realtà. [...]

La fantasia è rapporto reale con la realtà, è il rapporto profondo che supera il rapporto meccanico con la realtà materiale (il rapporto positivistico), l'unico che permetta la conoscenza del latente ovvero della realtà psichica. Ed è appunto



proprio da dire che occorre una grande fantasia per opporsi a questa realtà orrenda in cui non si capisce mai quanto la stupidità prevalga sulla violenza, o la menzogna sulla confusione più completa. Il "gioco" freudiano è sempre lo stesso, noioso pertanto una volta che lo si sia capito. Da un lato lato c'è la sottomissione totale al costituito, all'ordine istituzionale patriarcale più retrivo, dall'altra parte c'è soltanto ed esclusivamente la pazzia. Ho già detto che per Freud l'unica realtà e verità (veramente Freud a queste differenziazioni non ci arrivava proprio!) era l'impero asburgico. E se ne trovano conferme continue compresa questa. [...]

C'è secondo lei un rapporto tra fantasia e gioco?

[...] Ci sono due dimensioni contrapposte: gioco masturbatorio, sadomasochistico, furbo, diretto a distruggere, i cosiddetti scherzetti scemi che ti fanno rompere una gamba o la testa; e gioco sessuale che, al contrario, è interesse, abilità, diretto ad eliminare il negativo degli altri e della realtà e conduce l'altro ad una maggiore realizzazione di sé. La fantasia, in quanto fusione della vitalità (la materialità) e della pulsione di annullamento, è ricerca sessuale nei riguardi della realtà; quindi gioco sessuale. Ma, come dire, gioco serio e non giochetti fatui e violenti. Il gioco perverso, sadomasochistico e masturbatorio è di coloro che hanno perduto la sessualità e la fantasia. Gli indifferenti, nelle loro *facies* di serietà composta, nascondono odio e il sadismo che esplicano furbescamente e nascostamente facendo accadere le cose... "per caso". Loro non c'entrano. La maschera ipocrita nasconde il sorrisetto scemo o la risatina soddisfatta di aver fregato l'altro ingenuo, che loro pensano stupido perché non è furbo. [...] In termini psicoanalitici sono coloro che hanno imparato il gioco perverso i primi mesi di vita, con la madre che con le piccole delusioni quotidiane, con i sadismi gratuiti, feriva e distruggeva i sentimenti del bambino. E il bambino si rifugia nella masturbazione realizzando il piacere sadico di mordere con la bocca. Di lacerare a morsi la carne dell'altro. E poi lo fa nel modo più nascosto, come a masturbarsi di nascosto sfuggendo ai rimproveri e alle punizioni della madre. Ed è sempre portato a far soffrire gli altri, a provocare dolori continui agli altri con ferite che, prese ciascuna isolatamente possono essere considerate come piccole cose, ma che messe insieme esasperano e distruggono un essere umano. [...] L'uomo è fatto per il gioco. E, in fondo, gioca sempre. O in modo violento e nazista o in modo sessuato e creativo. Il gioco è l'attività e il fare stesso degli uomini che, troppo spesso, si perverte nella masturbazione e nella pazzia stupida e violenta, nel ripetere l'eterna tragedia umana di raggiungere i massimi contrapposti: stupidità-intelligenza, frigidità-sessualità, distruzione-creatività. La fantasia che si perverte nella fantasmagoria masturbatoria è la realtà dell'uomo che si perverte nella dissociazione e nella frammentazione del proprio rapporto intelligente con il mondo, gli altri, la storia. Cento e mille piccoli oggetti parziali diventano la realtà di rapporto dell'uomo che ha perso la fantasia, la visione dell'insieme delle cose, la possibilità di fare i collegamenti, di vedere i rapporti che ci sono tra l'uno e l'altro fatto. L'uomo che è caduto nella frammentazione del proprio inconscio mare calmo ha perduto la conoscenza come recettività, sessualità, fantasia; la sola realtà che possa fare una ricerca e dare la sapienza della realtà psichica propria e altrui. L'uomo diventato cieco diventa astratto e gestisce l'inconscio perverso nei riguardi di qualsiasi realtà umana che abbia una dimensione interna di fusione, coerenza, sessualità: uccide e scappa, morde e si nasconde. Protetti dalla lucidità mentale di un rapporto esatto con la realtà materiale e le cose manifeste, procedono imperturbati alla distruzione continua della fantasia umana. Perché la fantasia umana sarebbe la loro dissociazione manifesta non più controllata e protetta dalla ragione astratta e positivista. [...]

Quale concetto ha lei del gioco dei bambini?

I bambini non distrutti (un bambino può essere distrutto ai primi mesi di vita e poi essere masturbatore e violento) giocano sessualmente con gli altri e la realtà. Hanno identità e fantasia; esprimono il loro essere, la loro intelligenza, il loro comprendere, ricercare e sapere con il gioco. Perché, allorché ci sia fusione e non scissione tra corpo e psiche, tutto il comportamento dell'uomo con la realtà

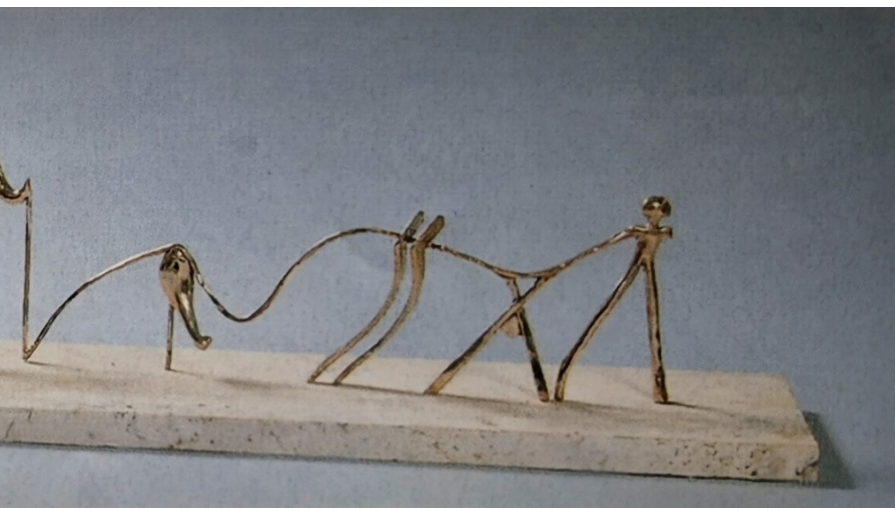
è sessualità cioè rapporto reale, conoscenza, prassi trasformativa e creativa. (Dobbiamo rimemorare che la sessualità non è un rapporto violento tra gli esseri umani in quanto scarica di bisogni?) C'è una realtà comune tra bambini e adulti che è la sessualità e la fantasia. Ma, ovviamente, ci sono differenze. Nei bambini la sessualità è impegnata nello sviluppo dell'io originario della nascita. Dopo il primo anno di vita, ovvero dopo il primo periodo in cui il rapporto fisico e psichico sono fusi insieme nell'allattamento, c'è un periodo di più di dieci anni nel quale il rapporto interumano è esclusivamente psichico. Le soddisfazioni sessuali, in altre parole, sono nel desiderio di conoscenza, di risposte, di sapere. Non c'è più, dopo lo svezzamento, una soddisfazione sessuale fisica (fatte salve le normali manifestazioni affettuose di abbracci e baci). In questo periodo, insieme allo sviluppo fisico si ha (dovrebbe avere) lo sviluppo psichico, in particolare della fantasia. E quindi il gioco infantile di fantasia, l'elaborazione di fantasmi, la lotta contro il cattivo. [...] La differenza sta cioè in questo. Nel bambino c'è l'esigenza di sviluppo dell'io originario della nascita; nell'adulto c'è l'esigenza di creatività con altri. (Ricordiamoci sempre che il verbo c'è va spessissimo sostituito con dovrebbe esserci). Nell'adulto la realizzazione è totale nel momento in cui la gioia di vivere si completa nel fare il nuovo: quanto prima non c'era. Ed è importante sottolineare il nesso tra sessualità e creatività, tra gioco sessuale e comparsa del nuovo. È importante perché coglie la fusione tra realtà materiale realtà psichica. Ci propone il quesito se sia realmente possibile parlare di creatività allorché ci sia la negazione della realtà fisica della sessualità. Ci ricorda quanto detto prima sull'arte nel rapporto dell'uomo con la natura. [...] Il rapporto con il diverso si costituisce, nella sessualità, come dialettica con un oggetto vitale e vivo. Nel rapporto uomo-natura si costituisce come rapporto con un oggetto morto. Nella sessualità la dialettica coinvolge tutta l'identità fisico-psichica dei partners. Fuori da un rapporto fisico la possibilità di stabilire un dominio astratto dell'uno sull'altro è maggiore. Nel rapporto sessuale la dialettica si approfondisce al massimo nei due versanti: aumentano le possibilità distruttive del partner più regredito e si cimentano le possibilità di resistenza e di confronto del partner più evoluto. [...] Un'altra differenza tra bambino e adulto è che la dialettica, nel bambino, si ferma alla resistenza, al non farsi distruggere. Egli non è in grado, per la sua realtà, di confrontarsi con il disumano mediante l'arte della frustrazione, ovvero con quel rifiuto dialettico che è gioco sessuale creativo. Creativo nel momento in cui tende, nel vincere la frigidità, la masturbazione, la violenza, a far nascere negli altri la vitalità, la sessualità, la fantasia. [...]

Vedere la vita dentro i limiti del naturale e del possibile, significa non comprendere nulla. Bisogna andare al di là di questi limiti e immaginare. Ecco il concetto pirandelliano contenuto nel brano da lei citato. Superare i limiti del naturale e del possibile, superarli per immaginare, vuol dire anche, a suo giudizio, rifiutare una certa realtà sociale e politica, non adagiarsi in essa, per seguire strade che oggi appaiono non-naturali, impossibili? Vuol dire che in ogni progresso politico di rinnovamento occorre "immaginazione"?

Indubbiamente. Il coraggio di affrontare il costituito per un cambiamento, un nuovo, può essere dato soltanto dalla fantasia. Quella prima proposizione di essere che è "la speranza che esiste un seno" è fondamento di ogni innovazione. Non credo si possa pensare a rivoluzioni fatte soltanto per la soddisfazione dei bisogni: sono quelle che sfociano nelle dittature nella repressione delle esigenze. Viviamo in un'epoca storica in cui il massimo proposto e raggiunto è appunto la soddisfazione generale dei bisogni fondamentali. Ma tutto si è fermato a questo. Si raggiunge il livello in cui nessuno muore più di fame o di freddo, ma il non andare oltre si traduce in una coartazione della verità umana che non è la pura e semplice sopravvivenza. [...]

Occorre "immaginare" perché la fantasia di sparizione non ha immagini; l'indifferenza non è rappresentata; essa è pulsione, "affetto di rapporto". Verbalizzare l'istinto di morte come fantasia di sparizione implicava il superamento del pensare per immagini, implicava un salto nella triade: sentire, immaginare, verbalizzare. Con l'immagine, e il non sapersi liberare dell'immagine, significava rimanere a vagheggiare e rappresentare la strega verde, ovvero l'invidia. Il "Non" puro non ha immagini, è contenuto della realtà materiale umana e delle immagini. È vitalità che insieme alla pulsione di annullamento, fa la capacità di immaginare. [...]

E' tale capacità di immaginare ciò che origina l'opera cinematografica di costruire per immagini una storia. In particolare, per quanto ci interessa, la storia di una persona la quale "vive" uno stato di estraneamento dalla realtà. In realtà parla solo attraverso le parole degli altri. Questo stato di estraneamento dalla realtà è quanto vorrei approfondire attraverso un'analisi del film *Il sogno della farfalla* ●





IL SOGNO DELLA FARFALLA

Il film per immagini.

1. Regia

2. Titolo

3. Scenografie

4. Soggetto e sceneggiatura

5. Produzione e direzione

6. Primo fotogramma

7. Un ragazzo davanti alla finestra. E' Massimo, il protagonista, promettente attore ma muto dall'età di 14 anni, se non quando recita.

8. Un uomo è seduto alla scrivania nella stanza a fianco. Suo padre, professore universitario e archeologo.

9. Spettacolo teatrale de *Il principe di Homburg*. Massimo viene notato da un famoso regista.

10. Una donna è seduta alla scrivania. E' molto triste e preoccupata. E' la madre di Massimo, scrittrice. Accetta di scrivere il testo per la rappresentazione teatrale che il regista vuole affidare a Massimo. Il dramma sarà rappresentazione della stessa vita del ragazzo, anche se Massimo non la considererà un'esperienza autobiografica.

26

11. La cognata di Massimo arriva al campo di alcuni zingari. Ha una storia con uno di loro.

12. La ragazza, durante la cena, parla con uno degli archeologi.

13. Il padre parla con Massimo del suo mutismo, con parole crude, dicendo che non ha rispetto per le parole, accusandolo di presunzione e immaturità.

14. Scena in una casa. Delle donne cuciono. Massimo è seduto sul camino con una donna. E' la madre di Anna, moglie di Carlo, fisico fratello di Massimo. La donna chiede a Massimo quale storia vuole che gli racconti.

15. La donna parla a Massimo.

16. Anna sale in moto con Massimo e tenta di sedurlo. Massimo la rifiuta e la fa scendere dalla moto.

17. Anna si dirige in spiaggia sconsolata.

18. Massimo è in moto con la ragazza di cui è innamorato, unica che lo comprende. Stanno tornando dall'anfiteatro.



2



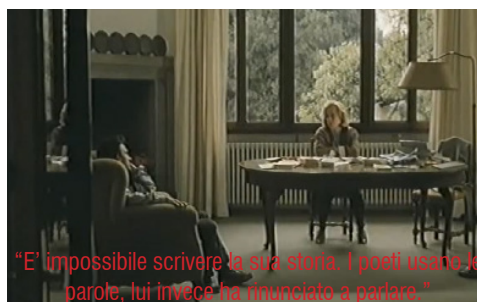
3



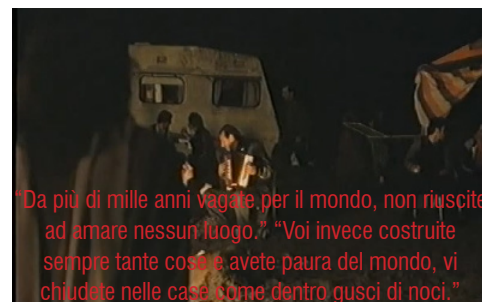
6



7



10



11



14



15



18



19



23



24



25

Il film parla di Massimo, un giovane ragazzo rinchiuso dall'età di 14 anni nel suo mutismo, a cui rinuncia solo per recitare. Questa sua decisione non è compresa dai diversi personaggi che lo circondano che, nel corso della storia, tentano di farlo parlare per riportarlo ad una sorta di "normalità", per renderlo uguale agli altri tramite il linguaggio. Il dramma caratterizzante la storia è proprio questo: la costrizione entro schemi predefiniti e "normali", perché il diverso ci smuove. Questa fila di tentativi inutili di normalizzazione culmina nell'episodio finale, chiusura del film: mentre tutti i personaggi si trovano nell'isola di Creta un terremoto li coglie di sorpresa. Metafora di una scossa nella vita dei personaggi, fa sperare in un cambiamento. Il film è raccontato tramite immagini buie e fisse, come a riprendere il tema del mutismo e dell'immobilità in se stessi. Le poche scene parlate fanno risuonare le parole, come a dargli l'importanza che meritano. Massimo rappresenta la voce fuori dal coro, l'incoscienza di fronte alla piena razionalità di tutti gli altri personaggi ●



4



5



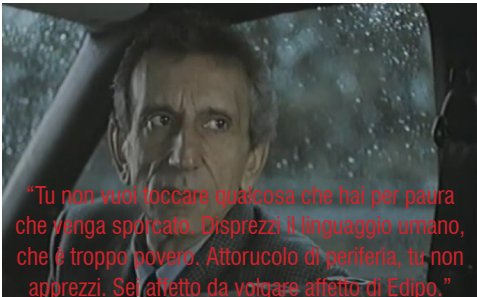
8



9



12



13



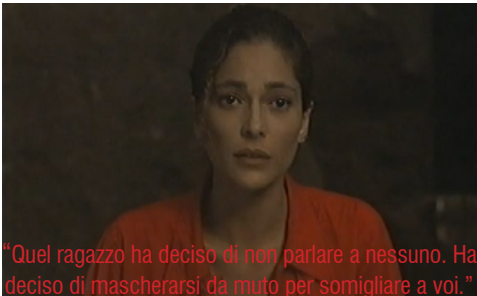
16



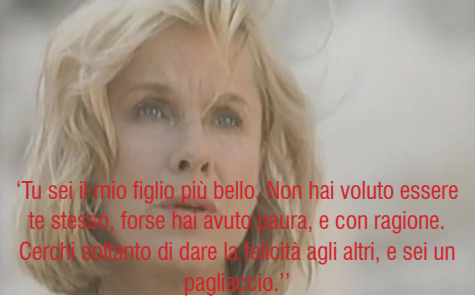
17



20



21



26



27

19. I due si dirigono verso una casa su una collina.

20. Arrivati, la ragazza bussa alla porta. Vengono accolti da una vecchia signora che gli chiede cosa vogliono. Dice che lei è abituata a non parlare come loro due.

21. La ragazza e Massimo arrivano nel luogo dove vivono una comunità di persone diversamente abili.

22. Dice che non ha nulla da potergli dare. Dice che Massimo ha deciso di mascherarsi da muto per somigliare a loro.

23. I due ragazzi arrivano a Creta, dove il padre sta svolgendo delle ricerche. Cenano tutti insieme sotto alla tenda del padre. Ci sono anche Carlo, il fratello e Anna, la cognata.

24. Cambio improvviso di fotogramma in cui diventa buio. Massimo si alza e accende la lampada.

25. Finita la cena un terremoto molto forte li prende alla sprovvista.

27

26. La madre di Massimo parla del figlio. Dopodichè si accascia per terra.

27. L'immagine si stringe sempre di più all'allontanarsi della camera.

28. Ultimo fotogramma.



22



28

Analisi de *Il sogno della farfalla*.

Alice Scaglia

Riprendo ora il tema del non conforme, del diverso che ci smuove, dell'incoscienza di fronte alla razionalità, in quanto intenzione dell'"immaginazione creativa" nel senso sopra detto. La riprendo, per esemplificarne il prodotto nel soggetto del film *Il sogno della farfalla*.

Il film, nella sua interezza, rappresenta una metafora dei temi esposti.

Le scene sono cupe, intense e con pochissime battute, ad assecondare il tratto peculiare del protagonista della storia, Massimo, che per scelta è rinchiuso nel suo mutismo, abbandonato solo per dedicarsi alla recitazione.

Nel film non viene spiegato nel dettaglio il motivo di tale scelta, come a non sottolineare l'importanza del "perché" ma ponendo l'attenzione sullo sbigottimento dei personaggi che circondano il giovane ragazzo. Nessuno, infatti, riesce a comprendere la sua scelta, che viene considerata assolutamente irrazionale.

La manifestazione del disadattamento di Massimo viene mostrata fin dai primi fotogrammi, dove si vede il ragazzo in piedi immobile e muto davanti alla finestra della sua camera, in contrapposizione con il fotogramma successivo, in cui il padre di Massimo è alla scrivania pensieroso.

L'immagine successiva vede Massimo esibirsi a teatro ne "Il principe di Homburg". L'arte del linguaggio teatrale è l'unica che egli esprime, recitando sul palco con disinvoltura. La sua bravura attira l'attenzione di un regista, che vedendolo recitare e venendo informato della sua storia particolare, concepisce di fare della sua biografia il soggetto di una drammatizzazione.

Il regista decide quindi di rivolgersi, per la stesura della sceneggiatura, alla madre del ragazzo, scrittrice, che esprime la sua profonda delusione e, per certi versi, pena nei suoi confronti affermando che il figlio non possiede una storia, in quanto le storie sono formate dallo strumento che lui ha deciso di abbandonare: la parola. Come è possibile quindi scrivere un dramma senza l'uso delle parole?

La madre considera come normalità quello che a lei è familiare, lo strumento che lei utilizza per esprimere il suo stare nel mondo, il linguaggio delle parole, non concependo un diverso modo di esprimersi.

La sua famiglia è rinchiusa nel concetto di normalità, dal quale Massimo si discosta facendoci chiedere anzi "qual è il punto in cui la normalità diventa a-normale?".

Nel fotogramma seguente troviamo la descrizione della visita di Anna, moglie del fratello di Massimo, fisico, all'accampamento di alcuni archeologi, che lei recrimina per la non capacità di restare in un unico posto.

Il padre, allo stesso modo, interpreta il mutismo di Massimo come un rifiuto altezzoso del linguaggio umano, considerandolo troppo povero. In uno dei fotogrammi, infatti,



possiamo “assistere” alla discussione tra i due. Il padre esprime il suo disprezzo considerando il figlio come un presuntuoso. Massimo risponde citando esclusivamente passi teatrali, l'unico modo di parlare che conosce e che qualifica.

Successivamente, il ragazzo si trova presso la casa della madre di Anna che, con tono amorevole, gli chiede quale storia vuole che gli racconti e lo sprona a confidarsi, “parlando lei così che lui non dovesse farlo”. Massimo rimane completamente in silenzio, manifestando ancora una volta il suo disadattamento.

Nell'immagine seguente, Anna, presa dai suoi conflitti interiori, come d'altronde tutti i personaggi che circondano Massimo, vede in lui un senso di pace, una tranquillità che lei non possiede, nel silenzio, e gli chiede di portarla con lui.

Le scene successive sono in compagnia della ragazza di Massimo che, almeno all'inizio, lo comprende e anzi, rimane muta anche lei. Fino in fondo, però, la ragazza non riuscirà mai a giustificare a pieno i comportamenti del ragazzo e a superare i limiti della propria “normalità”. Con la ragazza si dirigono verso una collina e si fermano presso la casa di una signora che, vista la sua condizione quasi da “eremita”, capisce benissimo il mutismo di Massimo.

Insieme arrivano poi in un luogo popolato da sole persone “non conformi”, diverse, ognuna con una peculiarità che li rende al di fuori dei limiti della realtà sociale. Massimo però viene additato non come anticonformista, ma come un truffatore, qualcuno con una maschera architettata per sembrare simile al dissimile, senza esserlo davvero. La stessa ragazza gli dice di essersi mascherato da muto per somigliare a loro.

Il non conforme spaventa, ci smuove, ci pone domande alle quali non sappiamo rispondere. Le scene fisse riprendono, inoltre, il tema dell'immobilità in se stessi e la scena finale, il grande terremoto che smuove la famiglia sull'isola di Creta, metaforizza una scossa, una scintilla nella vita dei personaggi, presagio e speranza di cambiamento. Nonostante questo, la madre del ragazzo usa parole dure e forti nei suoi confronti non riuscendo a interpretare a pieno la sua opinione sull'argomento. Gli ultimi fotogrammi sono carichi di pathos, immobili, con la prevalenza del bianco a dare, forse, un presagio di equilibrio futuro.

Il sogno della farfalla si pone come uno sguardo esterno ai limiti del naturale e del possibile; l'azione più naturale e data per scontata dell'essere umano, il linguaggio, la comunicazione, vengono presentati allo spettatore con tratti differenti dall'usuale o, meglio, con un tratto mancante che si discosta dall'abitudine.

La realtà sociale in cui Massimo è inserito è opprimente e lui riesce a sfondarne i confini grazie all'immaginazione, per riprendere i temi esposti nell'antologia ●



“Realtà umana dell'artista e opera d'arte”.

Introduzione di Massimo Fagioli al dibattito dal titolo omonimo tenuto a Bologna - Festival nazionale dell'Unità, sabato 6 settembre 1980

Altoparlante: alle ore 17:30 quindi tra pochi minuti presso la sala azzurra allo Spazio Donna si terrà un dibattito sul tema “Realtà umana dell'artista e opera d'arte”. Partecipano Massimo Fagioli e Marco Bellocchio. (applausi)

Massimo: quindi, nel momento in cui l'introduzione e presentazione è stata già fatta possiamo andare direttamente agli argomenti, al tema, e affrontare questo tema che, capirete facilmente, non è affatto facile perché presenta tanti e tali multiformi aspetti e noi ci contenteremo, come al nostro solito, di proporne alcuni e poi vedere, nell'ambito del vostro interesse, dei vostri pensieri, cosa viene fuori e come noi diciamo pure poveri mortali riusciamo a rapportarci a questo fenomeno che è sempre accaduto Ponte e, e a quanto e come possiamo fare un progresso nel senso di riuscire a capire meglio, configurarlo in termini diciamo pure più scientifici in modo da orientarci di fronte a questa realtà e questi fenomeni che ci hanno lasciato sempre, sempre perplessi.

Abbiamo detto che ci lasciano in una situazione di spettatori ammirati che stanno lì a vedere questi mostri strani che sono gli artisti, che si differenziano dai comuni mortali e fanno cose che ciascuno di noi, per quanto bravo capace, per quanto possa spendere anni di vita a prepararsi per essere bravo, non raggiunge mai e quindi io pensavo, facendo appunto un po' di ricerca su questo fenomeno, di utilizzare due espressioni, due termini: uno è la libera espressione, l'altro termine è la comunicazione, intendendo per libera espressione qualche cosa che diventa percepibile ai sensi umani. Quanto prima non era visibile, quanto prima non era percepibile diventa, mediante l'artista, percepibile e visibile.

Per comunicazione intenderei qualche cosa di più specifico cioè una comunicazione appunto ben diretta, una situazione in cui l'autore, possiamo dire, spiega, dice, indica informa fino forse a poter utilizzare il termine parla agli altri esseri umani.

Noi abbiamo termini pratici per orientarci nell'ambito di queste due espressioni. I termini pratici sono: le opere d'arte conosciute (le arti figurative, le statue, i quadri, eccetera) e questa è la situazione, vogliamo dire, moderna del cinema e la non moderna è quella del teatro. Se facciamo un pensiero rapido noi possiamo osservare subito una cosa molto evidente che salta agli occhi: la libera espressione in fondo arriva a livelli enormi tali da poter prescindere dal rapporto interumano. Noi sappiamo benissimo che una statua può essere sepolta per migliaia di anni, restare inalterata e ricomparire avendo tutto il suo valore, mentre è molto chiaro che una rappresentazione teatrale o cinematografica praticamente senza gli altri esseri umani, cioè senza gli spettatori, non esiste, non c'è. Non esiste una rappresentazione teatrale fatta di fronte a niente e già questa parola ci suggerisce qualche cosa: alla situazione dell'oggetto a cui si riferisce l'artista e che può essere diverso.

Chiaramente nella rappresentazione teatrale o cinematografica l'oggetto è l'essere umano; nell'opera d'arte, per esser brevi diciamo figurativa, non è, stiamo dicendo, direttamente l'altro essere umano: che ci sia o non ci sia, che risponda o non risponda, che partecipi o non partecipi, la cosa è del tutto irrilevante.

L'artista lavora, realizza, fa, prescindendo completamente dalla situazione di rapporto interumano.

E quindi possiamo considerare quattro termini nell'ambito di queste due situazioni: il soggetto, l'oggetto, un'intenzione e uno scopo. In un primo momento, sottolineando l'aggettivo libera, noi possiamo dire che, oltre che non avere un oggetto specifico, la libera espressione, almeno a prima vista, non ha nemmeno un'intenzione, men che meno uno scopo: si esprime così, liberamente, prescindendo da queste cose. Detto questo però, noi abbiamo un lungo periodo di esperienza per immediatamente ribellarci o mettere in crisi questa parola tra “senza”; noi al senza non ci crediamo, non crediamo all'assenza. Nell'assenza c'è qualche cosa che non è immediatamente percepibile, visibile, però qualche cosa c'è.

E anche questa dizione che nella libera espressione la cosa viene fatta per niente, ci suggerisce un qualcosa per lo meno da ricercare: il discorso del niente, il discorso dell'assenza, il discorso di questo qualche cosa non immediatamente percepibile e visibile. Però l'artista che fa la libera espressione non si rivolge direttamente, abbiamo detto, agli altri esseri umani, e allora, nel momento in cui non accettiamo il senza, dobbiamo dire che si rivolge a qualcosa di indefinito, possiamo adoperare la parola di “universalmente diffuso”, di pur esistente e però non specifico, non concreto, non direttamente individuabile e afferrabile.

Nella rappresentazione artistica del teatro e del cinema invece c'è appunto, abbiamo detto, un rapporto diretto e concreto dell'autore con gli altri esseri umani. Arrivati a questo punto, possiamo indubbiamente pensare a un termine prettamente analitico, che è il termine che si chiama “conflitto”, confronto, scontro, diciamo pure dialettica. E allora troviamo che nel primo caso della libera espressione il confronto-scontro-dialettica si verifica nei riguardi di questo indefinito generalissimo “universale”, diciamo non conosciuto neppure dall'artista. Artista che riesce a fare, a

realizzarsi in un certo modo in rapporto a qualcosa di indefinito, ma evidentemente lo fa e nel momento in cui sente questa esigenza, si rivolge a questo qualche cosa che noi ci permettiamo di pensare essere questa situazione universale e generalizzata di questo cosiddetto niente, in quanto (e molti di voi mi scuseranno se io adopero anche... mi riferisco a situazioni di lavoro fatte certamente da non tutti quelli che sono qui presenti) quel niente che noi chiamiamo l'origine prima e fondamentale di ogni situazione di distruzione, di disumano, di difficoltà o addirittura di impossibilità di realizzazione.

E riprendendo il termine conflitto allora noi notiamo subito come l'artista nella libera espressione stabilisce un tipo di conflitto con una situazione generale e universale indefinita non conosciuta; e in questi termini è certo che la dinamica del conflitto non porta a nessuna proposizione di trasformazione, nessuna proposizione di cambiamento.

Perché è indubbio che, perché ci sia una proposizione di scontro, di confronto-scontro- dialettica con una realtà in un certo modo, occorre la percezione, o almeno l'intuizione, se non addirittura la conoscenza, la più precisa possibile, della realtà alla quale ci si rivolge.

E peraltro, di nuovo utilizzando termini e situazioni sulle quali molti di noi hanno lavorato, noi possiamo scoprire subito una situazione che rende la libera espressione, l'opera d'arte come libera espressione, situazione non realmente trasformativa, non realmente di cambiamento: è la proposizione per cui, nel momento in cui pensiamo che l'artista prescinde, come è assolutamente evidente, dai rapporti interumani, noi diciamo annulla i rapporti interumani. E sappiamo che annullare i rapporti interumani significa la creazione immediata di una entità assolutamente astratta e come tale onnipotente: la stessa entità astratta, onnipotente, generale, universalissima contro la quale poi l'opera d'arte, la statua, il quadro, dovrebbe rappresentare elemento di ribellione, dovrebbe rappresentare elemento di dialettica.

È evidente che il conflitto della libera espressione, nell'artista che fa la libera espressione, si va a chiudere in un circuito chiuso da cui non esce.

Evidentemente differente è la situazione dell'artista che si propone direttamente al rapporto interumano: il lavoro della rappresentazione teatrale o cinematografica. Qui c'è un confronto diretto, qui l'autore non si può realizzare se non fa un confronto diretto con gli altri esseri umani; e il confronto diretto significa immediatamente dialettica. A questo punto l'autore allora si espone direttamente a qualche cosa che è molto concreto, molto preciso, molto specifico, elementi di distruzione specifica da parte di altri esseri umani ben concreti e ben specifici.

E qui l'autore si dinamizza in una dialettica concreta, per questo pensavo di chiamare questa “comunicazione”; e l'abilità, la capacità dell'artista è direttamente proporzionale appunto alla percezione, intuizione, e alla conoscenza che ha dell'oggetto, vale a dire della realtà umana che ha di fronte. Nel momento in cui ha questa conoscenza, la più specifica, la più profonda, la più elaborata possibilità, può corrispondentemente rispondere con le sue capacità di confronto, con le sue capacità di dialettica. Perché? Perché è assolutamente ovvio che l'artista, nel momento in cui si costituisce come artista, per quello che abbiamo detto all'inizio, stabilisce subito una situazione di rottura e di rifiuto con tutti gli altri esseri umani. Abbiamo detto, sono mostri strani, differenti: si staccano immediatamente dalla norma per proporre un qualche cosa di assolutamente diverso; mi pare assolutamente ovvio che altrimenti non si potrebbe parlare di arte.

E in questa situazione allora noi diciamo, nel campo specifico di quello che ci interessa, propongono la loro identità, la loro soggettività, il loro essere diversi e, permettetemi, propongono la loro fantasia interna, l'invenzione che hanno fatto, la scoperta di qualche cosa di nuovo e diverso che, quindi, vanno a proporre a tutti gli altri esseri umani, noi esseri umani, poveri comuni mortali che ovviamente reagiamo malamente, in genere molto malamente, noi diciamo annullando, negando e cercando di distruggere in ogni modo, in questo caso, non soltanto l'opera d'arte ma l'autore dell'opera d'arte. L'autore lo sa e allora l'autore che fa: adopera una mediazione che conoscete benissimo e che è nota, fa intervenire l'attore cui dà il compito di interpretare e di comunicare in un certo modo agli altri e lui si nasconde dietro le quinte, possiamo dire, per non affrontare direttamente la situazione di distruzione in cui andrebbe incontro nel momento in cui propone direttamente la sua fantasia agli altri esseri umani ciechi, stupidi, normali, ripetitivi, vecchi, per proporre se stesso e quello che fa in maniera nuova.

L'attore si cimenta immediatamente a qualche cosa che ugualmente, non solo -



di Paola Rossi

settembre

Introduzione di Massimo Fagioli al dibattito:

“REALTÀ UMANA DELL'ARTISTA E OPERA D'ARTE”

Bologna - Festival nazionale dell'Unità, sabato 6 settembre 1980

Altoparlante: alle ore 17:30 quindi tra pochi minuti presso la sala azzurra allo Spazio Donna si terrà un dibattito sul tema “Realtà umana dell'artista e opera d'arte” . Partecipano Massimo Fagioli e Marco Bellocchio (applausi)

Massimo: quindi, nel momento in cui l'introduzione e presentazione è stata già fatta possiamo andare direttamente agli argomenti, al tema, e affrontare questo tema che, capirete facilmente, non è affatto facile perché presenta tanti e tali multiformi aspetti e noi ci contenteremo, come al nostro solito, di proporre alcuni e poi vedere, nell'ambito del vostro interesse, dei vostri pensieri, cosa viene fuori e come noi diciamo pure poveri mortali riusciamo a rapportarci a questo fenomeno che è sempre accaduto Ponte e, e a quanto e come possiamo fare un progresso nel senso di riuscire a capire meglio, configurarlo in termini diciamo pure più scientifici in modo da orientarci di fronte a questa realtà e questi fenomeni che ci hanno lasciato sempre, sempre perplesși.

Abbiamo detto che ci lasciano in una situazione di spettatori ammirati che stanno lì a vedere questi mostri strani che sono gli artisti, che si differenziano dai comuni mortali e fanno cose che ciascuno di noi, per quanto bravo capace, per quanto possa spendere anni di vita a prepararsi per essere bravo, non raggiunge mai e quindi io pensavo, facendo appunto un po' di ricerca su questo fenomeno, di utilizzare due espressioni, due termini: uno è la libera espressione, l'altro termine è la comunicazione, intendendo per libera espressione qualche cosa che diventa percepibile ai sensi umani. Quanto prima non era visibile, quanto prima non era percepibile diventa, mediante l'artista, percepibile e visibile.

Per comunicazione intenderei qualche cosa di più specifico cioè una comunicazione appunto ben diretta, una situazione in cui l'autore, possiamo dire, spiega, dice, indica informa fino forse a poter utilizzare il termine parla agli altri esseri umani .

Noi abbiamo termini pratici per orientarci nell'ambito di queste due espressioni. I termini pratici sono: le opere d'arte conosciute (le arti figurative, le statue, i quadri, eccetera) e questa è la situazione, vogliamo dire, moderna del cinema e la non moderna è quella del teatro. Se facciamo un pensiero rapido noi possiamo osservare subito una cosa molto evidente che salta agli occhi: la libera espressione in fondo arriva a livelli enormi tali da poter prescindere dal rapporto interumano. Noi sappiamo benissimo che una statua può essere sepolta per migliaia di anni, restare inalterata e ricomparire avendo tutto il suo valore, mentre è molto chiaro che una rappresentazione teatrale o cinematografica praticamente senza gli altri esseri umani, cioè senza gli spettatori, non esiste, non c'è. Non esiste una rappresentazione teatrale fatta di fronte a niente e già questa parola ci suggerisce qualche cosa: alla situazione dell'oggetto a cui si riferisce l'artista e che può essere diverso.

Chiaramente nella rappresentazione teatrale o cinematografica l'oggetto è l'essere umano; nell'opera d'arte, per esser brevi diciamo figurativa, non è, stiamo dicendo, direttamente l'altro essere umano: che ci sia o non ci sia, che risponda o non risponda, che partecipi o non partecipi, la cosa è del tutto irrilevante.

beh! Questo non lo conosciamo soltanto noi perché è un termine ormai entrato nella cultura dominante – ma mi pare assolutamente evidente che il mezzo primo, primario e fondamentale che l'autore adopera perché gli altri comuni mortali accedano alla sua fantasia, a quello che lui vuole comunicare, è la dinamica dell'identificazione. L'autore fa in modo di adoperare l'attore affinché gli spettatori possano stabilire un rapporto possibile e che è quello dell'identificazione con l'attore; credo di non dire nulla di particolare perché credo che sia un fenomeno particolarmente conosciuto che gli spettatori preferiscano identificarsi con tizio caio o sempronio eccetera, e l'abilità dell'autore è proprio il riuscire a dinamizzare e comunicare la situazione in modo da suscitare le identificazioni maggiori e più facili negli altri esseri umani, tutte cose note per cui un bellissimo western è seguito da una moltitudine enorme di persone, perché tutti noi proviamo una gioia infinita ha identificarci col cowboy di buona memoria sin da quando siamo piccoli; quindi nel momento in cui uno ce lo propone, andiamo al cinema, la cosa ci sta assolutamente bene e facciamo questa realizzazione, questo tipo di rapporto, appunto con l'autore.

A questo punto che dobbiamo dire ancora, dal momento che abbiamo parlato di western e cowboy? Dobbiamo dire che l'autore può adoperare questa situazione di identificazione in due modi: o come fine o come mezzo. Ed è notorio anche questo, se la adopera come fine si tratta di una situazione di consolazione per due ore di cinema che lascia come prima o peggio di prima; nel momento in cui l'autore invece adopera l'identificazione come mezzo perché gli spettatori possano accedere alla situazione di originalità, di fantasia che l'autore ha, forse allora a questo punto e soltanto a questo punto possiamo cominciare a parlare per lo meno di lavoro artistico. Credo che questo sia noto: è noto come situazione per cui appunto una massa enorme di film non fanno parte assolutamente di realizzazioni artistiche. Ma magari non si è pensato esattamente al perché delle cose. Un pensiero può essere questo: l'identificazione come fine e l'identificazione come mezzo; come mezzo perché lo spettatore passando attraverso l'identificazione possa poi liberarsene e superarla. Chiaro che la possibilità che il lavoro, la fantasia, la situazione nuova possa passare al maggior numero di spettatori è direttamente legata alla proporzionalità della cosa nuova rispetto alla evoluzione degli individui, rispetto all'epoca storica, rispetto alla cultura dominante.

Perché appunto un massimo numero di spettatori possa affrontare questa situazione di elaborazione interna di una certa identificazione per liberarsi.

Arrivati a questo punto potremmo così proporre un altro tema, dal momento che il titolo è "realtà umana dell'artista": cioè come e quanto l'autore, nel momento in cui lavora con l'attore proponendo questa situazione di identificazione, possa andare incontro ad un conflitto: quanto e come la situazione dell'autore invece di essere una dialettica reale, concreta, precisa, scientifica con gli altri per cui dice "adesso faccio così per queste e queste ragioni e quindi adesso io propongo questa identificazione perché non posso dire e fare di più, perché altrimenti non mi risponderebbero", fa certe cose soltanto perché esiste una sua situazione di conflitto interno per cui non può sapere esattamente e lucidamente come vanno condotte le cose con metodo, in modo da proporre sempre di più una situazione di trasformazione degli altri esseri umani.

Qui c'è un passaggio interessante, molto importante, cioè con questo noi abbiamo detto che un autore, anche toccando situazioni artistiche, può non sapere esattamente il perché e il per come fa certe cose, può non conoscere esattamente l'oggetto a cui si rivolge, cioè la realtà umana, può non avere uno scopo chiaro di trasformazione. Ma nonostante questo, e questo sapete benissimo che è notorio

perché avrete sentito tante volte quanto me da tante, diciamo pure, interviste fatte ad artisti eccedere di fronte alla domanda: “ma perché tu hai fatto questo e quest'altro?” “non lo so” risposta. E magari deve essere qualche critico particolarmente abile a dirgli: “guarda che tu hai fatto questo, per questa e questa ragione”, dice “ah, è vero, è proprio questo”; ma l'autore non lo sa. È di estremo interesse. È di estremo interesse perché è come se trovassimo conferma che esiste una fantasia inconscia, un io inconscio che ancora non è arrivato ad essere una situazione di fusione completa con tutta la personalità, per cui diventa anche coscienza, sapere cosciente, verbalizzazione chiara etc., ma esiste, esiste una fantasia inconscia più o meno infantile che fa l'identità, l'originalità dell'artista, che lo pone nella situazione di ribellarsi e di rifiutare la norma.

Ma, diciamo, questa poi magari è la situazione più pericolosa, perché noi sappiamo che un io, chiamiamolo più o meno infantile, più o meno sviluppato, che non è arrivato al linguaggio verbale esatto, è soggetto a crisi e scissione di fronte alle invidie dei poveri mortali che cercano sempre di distruggere queste situazioni nuove che turbano la loro pace, la loro coazione a ripetere, il loro tran-tran quotidiano. E qui viene, penso, l'ultima proposizione di ricerca. Chiaro: l'autore che si cimenta in questa maniera e che non riesce a difendersi abbastanza attraverso il suo nascondersi dietro le quinte, attraverso l'utilizzazione dell'attore come identificazione, va incontro alle negazioni, alla distruzione degli altri, va incontro alla sommazione delle situazioni di conflitto proprie, personali, interne con le violenze esterne cui va incontro, e va incontro alla anche altrettanto notoria situazione di nevrosi o addirittura di psicosi e di malattia mentale.

A questo punto ci sarebbe un'altra apertura della situazione di ricerca, perché sarebbe da domandarsi quanto e come, perché, se esistono degli artisti che, pur essendo malati, pur avendo evidentemente gravi disturbi mentali, riescono ugualmente a lavorare, a fare. E allora ci si propone il quesito di quanto e come possa esistere un concetto e una proposizione di autonomia della fantasia interna rispetto al conflitto. Per cui io sono dissociato, sono invidioso, sono rabbioso, sono masturbatore, sono tutte le cose peggiori, nevrotiche e psicotiche, che un uomo può avere, per cui sarebbe l'orrore di qualsiasi di qualsiasi psichiatra, però faccio lo stesso la mia opera d'arte.

E questo accade e questo ci fa rompere la testa su quanto e come possa esistere quella che possiamo chiamare un'autonomia della fantasia interna rispetto al conflitto, per cui l'autore, si affronta, si risolve (beato lui se lo risolve), si gestisce il suo conflitto, ma poi ha rapporti Interumani che fanno pietà però, nel momento in cui si mette a lavorare, torna ad essere l'artista e la persona assolutamente diversa, come se in qualsiasi, In qualche caso per lo meno, possa pensarsi una situazione di autonomia della fantasia interna. Oppure no, oppure, facendo una ricerca si tratta di andare a stabilire che anche allorchè sembra che ci sia un'autonomia dell'io, per cui l'artista lavora lo stesso, le sue opere le fa lo stesso, la comunicazione di cui parlavamo prima, che dovrebbe essere indirizzata a portare questo originale questo nuovo e questa trasformazione agli altri non funziona, anzi può diventare addirittura una situazione peggiore, perché l'abilità e la capacità dell'artista è notevolissima e non ci si accorge della situazione di distruzione che l'artista ci infila per il suo conflitto, perché ce lo infila in maniera particolarmente surrettizia in maniera particolarmente latente, in maniera particolarmente invisibile.

A questo punto Massimo legge e interpreta alcuni passi di una intervista a Marco Bellocchio fatta da un giornalista greco a Skiros in Grecia nell'agosto 1980. Marco interviene e inizia il dibattito ●



LA RISTRUTTURAZIONE.

Paola Rossi

32

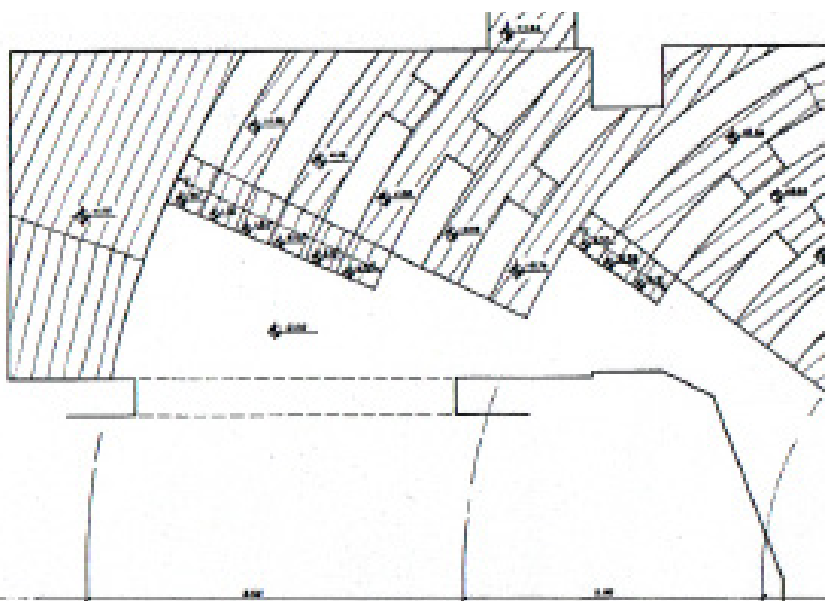
Ernesto D'Alfonso mi ha chiesto, con passione e curiosità sincera, di raccontare la storia della ristrutturazione della sede dei seminari di Analisi collettiva, ha chiesto del rapporto tra l'Analisi collettiva e lo spazio del setting e ancor prima quando e perché mi è stato proposto di ristrutturare quello spazio e soprattutto della nascita del progetto in rapporto con "il committente", lo psichiatra che in quel luogo, dal 1980, svolgeva e avrebbe continuato a svolgere le sue sedute. Non so se saprò rispondere al fiume di questioni che mi ha rappresentato ma le sue domande mi hanno costretta a ricordare e pensare e trovare l'affetto ed il coraggio, cercare la forma oggettiva ma poetica per raccontare il cuore ed il senso della storia che, ricordo, è anche una storia di tutti. Compito difficilissimo quello di testimoniare un vissuto nel rapporto con lo psichiatra, nel rapporto con il committente, nel rapporto con l'uomo, nel rapporto con il luogo e la sua forma e, altrettanto fondamentale, nel rapporto con l'Analisi collettiva. Il risultato, il prodotto del progettare è stato uno spazio collettivo unico perché assolutamente unica è stata la sua funzione. Non c'era nella storia un precedente al quale fare riferimento, la stanza chiusa dello psichiatra con il lettino classico non esisteva più, era stata distrutta nella teoria e nella prassi dello psichiatra Massimo Fagioli, quindi dovevo cambiare il modo di lavorare, quello che avevano tentato di impormi durante i miei studi di architettura; ma non pensai tutto questo e, come se fosse la cosa più naturale, incosciente, accettai "l'incarico".

Spesso succede che facciamo le cose senza renderci conto di cosa stiamo facendo e solo dopo ci rendiamo conto del come, del perché e soprattutto del significato di quanto abbiamo fatto. Così oggi, costretta a raccontare, e per saper raccontare costretta a rivivere e comprendere, mi sono tuffata nei ricordi che si sono intrecciati intensamente con i libri di Massimo Fagioli, con i moltissimi scritti, con i film, con i filmati dei tanti eventi, insomma con quanto la storia diversa, affascinante e coraggiosa dell'Analisi collettiva, ha prodotto.

Il lavoro e l'identità professionale non sono mai stati separati dalla mia realtà privata e dalla ricerca della "felicità" privata. L'essermi rifugiata nei progetti urbanistici dopo le prime delusioni e violenze interumane (subite) nel fare le case per gli altri non mi soddisfaceva anzi mi deprimeva e mi stava conducendo verso quell'indifferenza data dalla certezza dei numeri e dalla razionalità che quella disciplina poneva alla sua base. Ho cercato, talvolta disperatamente, la fantasia rivendicando la possibilità di una ricerca di immagini ed ispirazioni libere da ogni accademia e da ogni condizionamento culturale benché l'università non abbia mai laureato artisti. Intrapresa nel 1982 la via della cura e realizzazione di un'identità non scissa

dall'inconscio, nel 1985 mi sono trovata ad affrontare un cimento molto particolare, direi unico, progettando - io una dei partecipanti - la sede dei seminari di psicoterapia in via di Roma Libera 23, il luogo dove dal 1980 Massimo Fagioli teneva i suoi seminari di Analisi collettiva. Per descrivere la Ristrutturazione di via Roma libera 23 inizio prendendo a prestito quanto disse proprio Massimo appena completata la ristrutturazione in occasione di un'intervista svoltasi appunto in via Roma Libera 23 e pubblicata nel dicembre 1986 sulla rivista WVN¹:

«...ai miei seminari, oltre a psichiatri e medici, partecipano tantissimi architetti. È una presenza diventata costante. Gli architetti vorrebbero essere degli artisti e, tante volte, sono costretti ad essere artigiani. Cercano l'estro, la fantasia. Un architetto, una donna, ha attuato la ristrutturazione interna della sede dei seminari. La dimensione di essenzialità è importante per lasciare spazio alla dimensione interiore, dai sogni relativi a quel luogo è poi emersa una interpretazione acustica e spaziale, nell'immagine di un pianoforte a coda, a indicare il ritmo e la risonanza che si verifica nella partecipazione collettiva.»



Piano Quotato

Analisi collettiva, sede.



In queste due frasi si legge già, come spesso accade negli scritti e nelle affermazioni di Fagioli, la sintesi perfetta della storia, che potrei indicare con le parole: seminari, architetti, insoddisfazione, domanda, ricerca della fantasia, donna, dimensione interiore, immagine, interpretazione, partecipazione collettiva.

Poi ancora nella Premessa alla quinta edizione di *Psicoanalisi della nascita e castrazione umana* del 1989² Massimo Fagioli descrive il suo rapporto con l'Analisi collettiva e quello dell'Analisi collettiva con lui interprete dei sogni, all'interno della sede di via Roma libera, ristrutturata. La sua teoria permea il racconto:

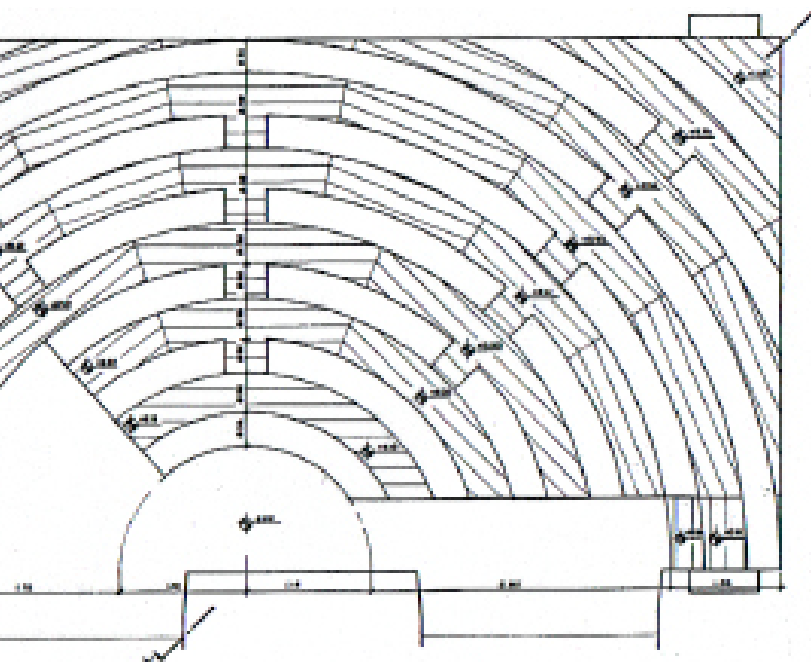
«Ed essi, dopo quindici anni...

...Poi le figure sorridenti se ne andavano da quel luogo detto setting dell'analisi collettiva, indicato nelle carte comunali come via Roma Libera 23, lasciandomi solo, sfidandomi a ricordare l'assenso. [...] La scissione tra inconscio e coscienza: le forme inconscie emergevano a tratti, attraverso il legno, dal sottofondo dei posti a sedere che non era visibile alla coscienza. Sottofondo ignoto, pensato nulla, lasciava emergere le forme evanescenti delle immagini dei sogni, venivano e sparivano dopo aver parlato. Fantasmi

del padre ucciso, ombre di donne perdute, fratello morto prima della nostra nascita, il sottofondo della struttura lignea su cui sedevano le figure sorridenti faceva tremare il corpo che si chinava in avanti per raccontare il sogno. "Sotto c'è il vuoto, soltanto un po' d'aria stagnante come quella che incontrammo alla nostra nascita". Sotto le vostre figure c'è la vitalità e la fantasia, come sotto la figura della struttura lignea c'è la storia, la storia di quindici anni di storia, da quando vedeste le copertine dei libri. [...] Qualche volta c'era (la dissociazione, ndr): e il sogno incoerente cadeva spezzettato sulla compattezza della struttura lignea, perché urtava contro l'immediata durezza che si creava nel gruppo di fronte all'inganno. Le realtà psichiche si avvicinavano l'una all'altra per fondersi in una struttura intera che rappresentava la curva continua di un legno unico ricavato da un albero impossibile. [...] La compattezza della struttura lignea impediva che il sogno sconfitto e spezzettato cadesse nel sottofondo invisibile a riempire di teoria freudiana la mente degli uomini.»

Leggendo oggi di quel sottofondo, pensato nulla, e dell'aria stagnante ricordo che infine nel 1992 realizzammo quell'ultimo intervento nominato *L'onda e le immagini* per portare una ventilazione forzata nell'ambiente. La condizione era che l'impianto non alterasse l'immagine della ristrutturazione realizzata nel 1986; così l'aria, prelevata dall'esterno e trasportata in canale, attraversa il sottofondo dell'anfiteatro e risale fino al soffitto per uscire poi da una parete che si curva come onda sospesa "che lascia una lieve brezza che purifica l'aria dalla nebbia della confusione."³ Perché sì, la "strana collaborazione" per ristrutturare la sede di via Roma Libera 23, dopo la prima importante realizzazione dell'anfiteatro ligneo che trasformò il luogo segnando un punto saldo di approdo, continuò negli anni; forse, posso pensare ora, insieme al crescere dell'accettazione del nuovo da parte dell'analisi collettiva e anche, penso, insieme al maturare della mia possibilità personale umana, e non professionale, di assecondare lo psichiatra. Cura, formazione, ricerca.

E così ci fu un *Arco blu* ed il *Cortile* e infine *L'onda e le immagini* che portarono aria nuova nello spazio. Tutti questi interventi si intrecciarono ed alternarono ad altri realizzati sempre in rapporto con Massimo Fagioli: la ristrutturazione della sua casa, alla quale si accedeva da via del Pellegrino e che affaccia sulla onirica piazzetta degli Acetari in contemporanea con la ristrutturazione dei seminari, e poi *il Tavolo* dal quale non volle separarsi e portò anche nella sua nuova abitazione dove visse "in cima alla città e ai sogni"⁴ in Largo di Torre Argentina. E quanto poteva sembrare appartenere ad una sfera privata diveniva collettivo quando la fantasia inconscia



dell'Analisi collettiva intuitiva e lo psichiatra interpretava raccontando il suo privato. Confesso che disegnavo solo io e la matita, scettro del mio comando, era saldamente solo nelle mie mani; penso oggi che non gli permisi di usare i miei strumenti: se avevo scoperto la sua capacità di fare e proporre immagini che potevo trasformare in architettura non volevo scoprire anche la sua capacità di disegnarle sul foglio di carta. L'attenzione e la ricerca sull'architettura e sull'origine delle immagini interne inconse non oniriche coinvolse sempre più in quegli anni i seminari di analisi collettiva, il fine essendo, insieme alla cura, la realizzazione di una identità inconscia che si esprime mediante fantasia. Nel 1991 un gruppo di architetti chiese a Fagioli idee e, sì, anche disegni, per qualificare la Piazza San Cosimato⁵; nacque così il progetto *Lo spazio collettivo ritrovato*. Dopo questo movimento collettivo molti altri architetti, ingegneri ed artisti chiesero allo psichiatra idee e disegni ed insieme presero il via diverse riunioni di Fagioli con tutti noi architetti ed alcuni artisti ed ingegneri che frequentavamo i seminari dell'Analisi collettiva; le riunioni si svolsero presso il mio studio professionale in Trastevere, e poi presso la casa editrice dei libri di Fagioli, le Nuove Edizioni Romane⁶. Nel chiedere idee e immagini allo psichiatra volevamo carpire, insieme, il segreto della creatività, il vetro rosso in fondo al mare, la vitalità che ci permettesse di ricongiungere sentire e vedere. Cura, formazione, ricerca. Fu allora che nacque l'idea di una prima mostra dal nome *Idee sparse*, che si tenne nella Facoltà di Architettura di Pescara,⁷ e successivamente di un libro che avrebbe raccolto il frutto di questa ricerca collettiva in architettura. Non posso raccontare qui questa ricerca collettiva che diede vita a mostre in tutto il mondo, a dibattiti, a cataloghi degli interventi e a molti scritti. Primo sponsor, come diremmo ora, l'architetto Bohigas, autore della rinascita di Barcellona, che ci accolse generosamente e con grande interesse e stima nel 1994, nella sede dell'Ordine degli architetti di Catalunya, dando l'avvio alla mostra *Il coraggio delle immagini*, che aveva come sottotitolo: *Progetti realizzati da un gruppo di architetti su idee e disegni di Massimo Fagioli, 1986-1994*⁸. Questa ricerca, che ha indagato sulle radici del processo creativo e sulle origini dell'immagine in architettura e ha delineato un itinerario ricco di suggestioni tra architettura e linguaggio, si è fondata e rapportata alla teoria dello psichiatra, ma anche alla realtà umana di Fagioli che non ha avuto paura di rispondere a chi gli chiedeva ... il coraggio delle immagini! Questo quanto mi disse quando lo chiamai, nel 2007, per confrontarmi con lui nello scrivere un articolo che mi avevano chiesto per la rivista d'A:

«La scoperta e la ricerca è che dall'inconscio possono emergere immagini che è possibile costruire.» dice lo stesso Fagioli al quale mi sono rivolta per capire e ricordare la storia (del progetto detto *Palazzetto bianco di Paola Rossi e Massimo Fagioli*). «Prima del Brunelleschi - continua - nessuno aveva messo in crisi l'idea dell'arco romano eppure, nonostante il Ghiberti gli profetizzasse un fallimento, egli riesce nell'impresa impossibile.» Dunque la libertà espressiva del Brunelleschi, concretizzatasi in una idea irrazionale, aveva realizzato un'immagine architettonica mai vista prima... Ma chi ci avrebbe dato la certezza delle immagini scaturite dal nostro inconscio? «Voi architetti, inariditi dal Razionalismo e dallo Strutturalismo, costretti tra le regole della tecnica e le leggi, senza via d'uscita per una cultura dominante che vuole la scissione tra ragione e fantasia e codifica l'irrazionale come animalesco, avete il merito di aver fatto una pazzia per fare architettura nuova!». Ci siamo proposti come «allievi» di un «viandante» incontrato per caso. Risvegliati dal sonno profondo nel quale eravamo caduti per la colpa di aver creduto a Marx e a Freud, dimenticando il bello nel cercare solo l'utile, con la paura delle mostruosità che potessero sorgere dall'inconscio dichiarato inconoscibile, ci siamo ribellati alla condanna e abbiamo rivendicato la possibilità di una ricerca di immagini ed ispirazioni libera da ogni accademia, da ogni convenzione istituzionale e condizionamento culturale. E soprattutto abbiamo chiesto che l'architettura potesse essere di nuovo Arte e non solo tecnica al servizio dei bisogni umani. «Avete chiesto di liberare le immagini non coscienti come faceva Picasso». Ma le immagini di Picasso restano arte mentre le immagini che ci hai regalato sono anche «utili». «Il rischio era quello di finire nelle fantasticherie masturbatorie di alcuni vostri contemporanei...» sottolinea Fagioli. È vero, l'architettura deve essere essenziale, per quel <levare di soverchio> che piaceva tanto a Leonardo. Mentre oggi assistiamo ad una architettura contesa tra i fautori di una creatività esasperata - penso all'inutile spreco di segni, alle immagini esagerate di alcuni progetti di Ghery o di Calatrava - ed i sostenitori del rigore formale che, al fine, propongono soltanto un vuoto, un'assenza di fantasia, continuando a costruire scatole di vetro, di cemento o di pietra sulla scia di un razionalismo tutto americano che propone, per assurdo, un'inutile ... pesantezza.»⁹

Ma andiamo finalmente ai ricordi ed al racconto della storia della ristrutturazione della sede dei seminari di Analisi collettiva. E ricordando sfoglio tra i tantissimi libri e manoscritti e dattiloscritti e ritrovo i capisaldi, le fondamenta della storia. È del 1971 il primo libro di Massimo Fagioli, *Istinto di morte e conoscenza*. Il primo capitolo ha inizio con una domanda ed una questione...

«Dimmi, dove nasce la fantasia, nel cuore o nella testa?
Come si genera, come si sviluppa? Dimmi, dimmi.
Dagli occhi si genera, si nutre dal guardare e muore nella culla dove vive.

Suoniamo a morto la campana della fantasia Din-don, Din-don.»
William Shakespeare: Il mercante di Venezia.

Nel 1980, a Bologna in occasione del Festival dell'Unità, Fagioli parla di *Realtà umana dell'artista e opera d'arte*.

«... E peraltro, di nuovo utilizzando termini e situazioni sulle quali molti di noi hanno lavorato, noi possiamo scoprire subito una situazione che rende la libera espressione, l'opera d'arte come libera espressione, situazione non realmente trasformativa, non realmente di cambiamento: è la proposizione per cui, nel momento in cui pensiamo che l'artista prescinde, com'è assolutamente evidente, dai rapporti interumani, noi diciamo annulla i rapporti interumani. E sappiamo assolutamente astratta e come tale onnipotente la stessa entità astratta, onnipotente, generale, universalissima contro la quale poi l'opera d'arte, la statua, il quadro, dovrebbe rappresentare elemento di ribellione, dovrebbe rappresentare elemento di dialettica. È evidente che il conflitto della libera espressione, nell'artista che fa la libera espressione, si va a chiudere in un circuito chiuso da cui non esce. Evidentemente differente è la situazione dell'artista che si propone direttamente al rapporto interumano: il lavoro della rappresentazione teatrale o cinematografica. Qui c'è un confronto diretto, qui l'autore non si può realizzare se non fa un confronto diretto con gli altri esseri umani, ...»

Altra ancora, diciamo noi oggi, è la realtà dell'architetto che deve costruire per ed in rapporto con gli altri esseri umani.

1986. La ristrutturazione della sede dei seminari. Il primo, immediato pensiero va agli anni che sono trascorsi. Sono passati ben 38 anni! Se penso poi all'inizio del rapporto diretto con Massimo per la ristrutturazione dei luoghi gli anni sono addirittura 40. Era il primo dicembre del 1982, un mercoledì, e alle 18 sono entrata per la prima volta nella sala di via Roma Libera 23 per partecipare alla mia prima seduta di Analisi collettiva. C'erano tante panche di legno, con i piedi in ferro, ricoperte di cuscini dai mille colori e fantasie; verso il soffitto, attaccati alle canne di un impianto di aereazione¹⁰, tanti faretto rossi che illuminavano lo spazio ed i volti, Massimo Fagioli seduto su una poltrona di vimini, con le spalle alla parete e rivolto verso di noi. Un grande ambiente a forma di L che permetteva a taluni di sedersi anche nello spazio nascosto allo sguardo dello psichiatra. In alto un lucernaio suddiviso in tre spazi scanditi dalle putrelle del solaio di copertura, tre grandi porte vetrate di ingresso, due delle quali ci permettevano, dopo aver attraversato il cortile del palazzo ottocentesco, l'accesso alle sedute di Analisi collettiva. Massimo, dopo essere apparso sulla soglia del portone del palazzo per darci il cenno all'ingresso, attendeva in piedi vicino alla porta vetrata per poi chiudere la porta, quando anche l'ultimo compagno fosse entrato, e andarsi a sedere sulla sua poltrona di vimini. Già laureata da otto anni, si poteva dire con ragione che fossi realizzata



professionalmente, avevo un figlio di due anni che amavo, la mia vita era piena... eppure posso dire oggi che ciò che nel pubblico sfoggiavo con orgoglio non mi bastava, anche se allora, forse, la mia coscienza non lo sapeva. Nel 1984, iscritta - solo per quell'anno e mai più - al partito comunista italiano, contribuì all'allestimento dello spazio del *Caffè Concerto* nell'ambito del grande Festival dell'Unità che si tenne a Roma nel mese di settembre. Fu in quella sede che Massimo Fagioli e tanti compagni dell'Analisi collettiva vennero un pomeriggio per ascoltare i monologhi dell'attore Daniele Formica. Nel 1985 Massimo mi contattò per realizzare dapprima il consolidamento ed ampliamento, con un quarto spazio vetrato, del lucernario in vetro cemento inserito nella copertura della sala più grande: penso oggi che avesse già in mente di ristrutturare la sede ma volesse saggiare non tanto le mie capacità professionali quanto le mie effettive possibilità e disponibilità ad affrontare il rapporto e l'impegno, ben più importante e coinvolgente, della ristrutturazione del luogo dove si svolgevano le sedute di analisi collettiva, alle quali partecipavo dal 1982. Un pomeriggio, - certamente un venerdì o un sabato perché gli altri pomeriggi li dedicava alla sua Analisi collettiva - venne nel mio studio di architetto in vicolo del Bologna in Trastevere... guardandosi intorno - nella parete di fondo, nello spazio dove avevo il mio tavolo di lavoro erano due gigantografie in bianco e nero delle due tavole di Dürer, Adamo ed Eva, che si alternavano a due finestre che si affacciavano su un piccolo cortile trasteverino - "l'immagine c'è" mi disse "ora bisogna riempirla di contenuti". Quella frase, pronunciata con il suo tono insieme deciso e carezzevole, non mi giunse come un'offesa, piuttosto devo averla percepita inconsciamente come una promessa: ecco forse è stato questo, la pulizia e la fiducia, il segreto con il quale la donna si è curata nei seminari, l'architetto ha accettato il rapporto con lo psichiatra-committente e con l'Analisi collettiva ed è riuscita a realizzare lo studio dello psichiatra e il grande divano per due (cento) analizzandi.¹¹ Ho preso in prestito queste due parole, grande divano, del titolo di un articolo che uscì nel 1988 perché l'articolo, seppure con alcune malignità del giornalista evidentemente a disagio durante quelle quattro ore e quindi scomodo come lo sono sempre coloro che non si lasciano andare al rapporto, contiene una descrizione del luogo e dello svolgimento dei seminari:

«Stipati sui divanetti, corti e perciò scomodissimi, dell'anfiteatro (disegnato da una architetta-paziente) i 200 stanno lì come in una poesia di Ungaretti, sospesi e precari, fragili e sottili. Come all'inizio di una lezione qualsiasi c'è il brusio di sottofondo del ciao come stai, dove sei stata che non ti ho più vista, qualche frizzo sul ritrovarsi e qualche lazzo di chi si vede troppo. Quando anche l'ultimo entra l'aula è proprio piena, non ci passerebbe più uno spillo, gambe contro gambe, spalle contro spalle. E fiati confusi, e umori che vanno assieme, vapori che si mischiano, meno male che non si può fumare, se no. Fagioli sta nel punto di fuoco del semicerchio, in basso, seduto su una sedia spalle al muro. E si va a incominciare. Dice ad una ragazza davanti a lui, due o tre file più in alto: *Betty Blu, cosa porti oggi?* e

quella risponde: *due immagini di sogno... dovevo uscire...* Lui, Massimo Fagioli, appena qualcuno accenna al sogno, lo prende e lo interpreta con un metodo sempre uguale e cioè riportando ogni "immagine" a qualche passato, remoto, antico che è accaduto all'interno del seminario. Come se quei 200 fossero un corpo solo e la sua memoria la storia del loro percorso, del loro lungo stare insieme. ... ma non c'è tempo per distrarsi Massimo Fagioli guida il gioco sul tamburo come un domatore di leoni, un addestratore di cavalli, un pastore di delfini. Sono in duecento ma quando prendono la parola sembrano soli, l'oratore e Fagioli.»

La storia della ristrutturazione ovviamente si intreccia, incide e consegue ad altri avvenimenti collettivi. Nel marzo del 1985, a Napoli, Fagioli parla di *CURA FORMAZIONE E RICERCA*: "E chiederemo agli artisti e critici d'arte come si fa a poggiare le fondamenta, il fondamento di 3 elementi, quello per reggersi, gli architetti ce lo insegnano, su tre gambe completamente sconnesse e non articolabili l'una all'altra. Forse solo questo dà, non dico la patente, che sarebbe troppo superbo, ma l'elemento che può farci inserire in questa dimensione di cui loro parlano che è l'attività creativa."¹² Poi il 14 giugno del 1985 si svolge a Nizza una manifestazione nell'ambito della mostra Italia oggi, dove Massimo Fagioli parla di *Artista ed identità sociale*; al suo intervento seguono gli interventi di molti dei partecipanti ai seminari di Analisi collettiva.¹³

È qui che avviene quel punto di flesso, che comprenderò solo alcuni anni dopo, rivedendo con alcuni amici-compagni dei seminari la registrazione video e dopo aver sfogliato le fotografie di quella giornata. In quella splendida mattina, nel bel parco assolato di Villa Arson di Nizza, Massimo si alza dal tavolo al quale si era seduto per fare il suo intervento assistito dalla splendida Elena Giosi che allora chiamavamo "francesina": a distanza un suo cenno, l'invito a parlare. Non esito e rispondo. Seduta a quel tavolo inizio a parlare di architettura, non ricordo le parole ma ricordo bene che nell'affermare che "gli architetti hanno perso l'immagine della città, l'immagine dello stare insieme" persi la parola... imbambolata non riuscivo più a parlare. Poteva sembrare un vuoto mentale, oppure l'annullamento di quanto mi si presentava davanti agli occhi. Dopo istanti che parvero infiniti, mentre la francesina mi guardava forse cercando di capire cosa mi fosse successo ed attendendo sorridente che riprendessi la parola per poterla tradurre in francese come aveva fatto per Fagioli e per tutti coloro che erano intervenuti prima di me, riuscii a riprendermi e concludere con quel poco di raziocinio recuperato faticosamente. In effetti, in quegli istanti infiniti di sospensione, la bellezza dell'analisi collettiva che si dispiegava dinanzi agli occhi mi aveva incantata, quell'anfiteatro umano di volti sorridenti dimostrava che l'immagine dello stare insieme, che avevo denunciato come perso per gli architetti, al contrario esisteva e si era palesato spontaneamente in quella mattina assolata: era la bellezza dell'Analisi collettiva, era la bellezza di un collettivo che aveva in comune una storia di cura, formazione, ricerca. Ma allora l'architetta non riuscì a tradurre in linguaggio verbale l'immagine che gli occhi avevano visto e l'inconscio aveva percepito facendo perdere la parola che proveniva dal pensiero razionale. Sono certa che un anno dopo tradussi proprio quella immagine in architettura: quell'immagine evidentemente era rimasta impressa come se l'inconscio fosse stato una pellicola fotografica vergine da sviluppare come fa ogni bravo fotografo.

Continuo a cercare ancora tra i ricordi per trovare il filo che permetta di raccontare la storia e immediatamente si affaccia alla mente il film *Diavolo in corpo*. Marco Bellocchio nel 1985 aveva chiesto a Massimo Fagioli di intervenire sul set del film che stava girando. Lo psichiatra, che aveva solo scritto, diede vita, sullo schermo, ad un volto di donna, bellissimo, un'opera d'arte viva che raccontava di possibilità umane di essere, di gioia di vivere e di libertà, della potenza del rapporto interumano. Così Maruschka Detmers, descriveva la sua esperienza sul set, dall'insoddisfazione iniziale alla realizzazione del film, rispondendo allo stesso Marco Bellocchio nell'intervista realizzata per una rete televisiva francese nel giugno 1986:

«... Tutto in questo film è un poco come la prima volta. [...] Mi ricordo che, quando si è cominciato a riprendere (dopo l'intervento sul set di Massimo Fagioli; ndr) ho capito che nessuno mi avrebbe tagliato, che nessuno mi avrebbe detto "è finito, basta". [...] Questo mi ha fatto scattare una specie di clic e lì ho capito che il film, anche se c'erano delle cose scritte, non esisteva, che bisognava farlo, che bisognava cominciare in quel momento lì e che, inoltre, invece di girare solo quello che c'era scritto, io avevo una responsabilità nel tutto e che potevo provare piacere, che potevo portare delle cose, che potevo cambiare il modo di lavorare.»

Il 24 maggio del 1986 l'Assessorato alla Cultura del Comune di Arezzo, in occasione dell'uscita del film di Marco Bellocchio, *Diavolo in corpo*, organizzò un seminario all'aperto: *Psicoanalisi alle cinque*¹⁴. In quell'occasione Fagioli introdusse quel seminario anomalo mentre, alla fine del seminario pubblico, un suo scritto venne letto dalla Elena Giosi, colei che chiamavamo francesina, che lo aveva assistito nelle traduzioni e nelle letture in quel di Nizza nell'anno precedente a Villa Arson. Nella sua Introduzione Fagioli parla del film, denuncia il terrorismo dei giornali che gridano al plagio, descrive la storia di una donna che "non finisce in manicomio" e parla del setting:

«...poniamoci la domanda: è importante questo setting, o non è importante?





È una necessità, è da trattare come mezzo, triste, ma necessario, di un lavoro di analisi? Beh, sì, ho sempre sostenuto, che il lavoro di analisi è fondamentalmente ed essenzialmente il rapporto tra paziente, o analizzando, o malato, e analista. Dove poi si svolga questo rapporto è del tutto secondario. Però credo che il problema ancora non sia sviscerato e risolto. Forse è ancora necessario, tristemente necessario, storicamente ancora necessario. Verrà un giorno in cui, forse, noi potremo fare analisi in qualsiasi luogo, in qualsiasi ora della giornata, in qualsiasi momento e situazione ci possiamo trovare. [...] Chiaro che sapete meglio di me che quell'analisi collettiva in quello stanzone diroccato di via Roma Libera non finisce. Allora, evidentemente, deve finire qualche altra cosa. Deve finire una certa qual storia, probabilmente latente e non manifesta, una storia per cui, forse – prendetemi bene, non mi rimproverate poi come fate sempre, “ma tu hai detto che...” – ho detto forse il problema è il cambiamento del setting. Ci sono voluti cinque anni e mezzo. Per ragioni materiali noi abbiamo cambiato materialmente il setting nell'80. Da un luogo materiale ci siamo trasferiti in un altro luogo materiale.»

Forse, fu proprio in quel di Arezzo, durante la lettura del suo scritto, intitolato *Due righe di appunti solitari*, che scoprii-compresi leggendolo su quell'altro volto di donna che leggeva quelle righe, che l'uomo non avrebbe abbandonato Anna O¹⁵, che non avrebbe mai lasciato un'opera incompiuta, che non avrebbe mai permesso l'abbandono che non è separazione ma disperazione.

«Allora forse è meglio affrontare una storia, la solita storia, con una donna che racconta sempre la stessa favola, la storia della piccola fiammiferiaia, la storia della Sirenetta, la storia di Cenerentola, la storia di una donna e di un uomo, forse la storia delle donne e degli uomini, la storia dell'isterica e del medico dell'isterica. [...] E l'analista, di norma, interpreta. Cerca di far comprendere e lenisce la disperazione di aver perduto qualcosa, la colpa di avere abbandonato il figlio. Ma se l'analista non interpreta, ma è, presente al suo essere nato e vissuto, la nascita proposta, fatta vedere, scatena la malattia della disperazione e della violenza, la decisione lucida di distruggere colui che dimostra la colpa della propria disonestà e impotenza. Così può accadere che l'analista venga accusato di fare impazzire l'analizzando. Così può accadere che la follia invidiosa di spettatori del rapporto analitico tra medico e paziente tenti di distruggere e possa distruggere quanto loro sanno essere relazione d'amore. Essa conduce alla

nascita, ed essi lo sanno. Essa conduce alla gioia, ed essi lo sanno. Essa conduce alla bellezza, ed essi lo sanno. Poi, quando l'analizzando diventerà oltre che bello e felice anche creativo, l'analista avrà finito il suo compito e potrà tornare alla sua identità umana, sociale, specificatamente sessuale. Potrà guarire da quella dimenticanza, rimozione, annullamento di se stesso che l'aveva reso creativo, in quel massimo d'intelligenza e d'amore che è la cura e la trasformazione di quella cosa, quell'oggetto d'arte, che sono gli esseri umani.»

Le parole, come spesso succedeva ai seminari, giungevano alla coscienza senza essere razionalmente comprese ma il loro suono colpiva l'inconscio, forse proprio come il bambino che ancora non parla e non comprende le parole della madre eppure reagisce e risponde e così, lentamente, apprende il linguaggio parlato. Fu, forse, proprio allora che scattò quel "io posso". Architetto, analizzanda: profili differenti per comporre un volto di donna. Infatti, solo dopo quel 24 maggio, un sabato, finalmente iniziai a disegnare il progetto definitivo della ristrutturazione e iniziò anche la scelta dei materiali e dei loro colori. Mi chiedo oggi come Massimo non abbia tremato, fino a quel momento, nel prendere atto del mio continuo procrastinare ma, sono sicura, fu proprio la sua assoluta fiducia nei miei confronti a darmi la certezza che sarei riuscita nel cimento. Gli artigiani, i falegnami e il tappeziere poterono mettersi all'opera solo a disegni finiti, cioè in quel del mese di luglio e l'impresa eseguì i lavori di ristrutturazione muraria in soli trenta giorni dal 21 di luglio al 20 di agosto: un impegno corale ed una velocità che smentiscono il detto che i lavori di ristrutturazione debbano durare un tempo indefinito! La certezza della riuscita possibile era evidentemente contagiosa e tutti si impegnarono al massimo e volentieri per portare a conclusione, bene e velocemente, il lavoro. Ed il 1 settembre 1986 la ristrutturazione era realizzata!¹⁶

Mentre ricordo gli eventi collettivi e scrivo quanto mi colpì particolarmente e cosa penso che abbia potuto incidere sulla mia capacità di ricevere consapevolmente ed in maniera inconscia la certezza di riuscire, alla mente giunge anche il ricordo del vissuto personalissimo. Una mattina dei primi mesi del 1986 eravamo entrati, Massimo ed io, nella grande sala: in piedi e spalle al cortile, Massimo alla mia sinistra suggerì, con quella sua voce insieme profonda e imperiosa ma carezzevole: <su! dai, fai un sogno>. La reazione fu immediata raccontando, con gesti nell'aria, di una struttura che avrebbe potuto allargarsi a sinistra innalzandosi verso l'angolo retto tra i due bracci della L. "Ma lì c'è quello spigolo del bagno..." "Lo tagliamo!" ricordo che risposi. Solo negli anni successivi, negli incontri con lui insieme agli altri architetti, si teorizzò l'importanza dell'ideazione in architettura ma in quel momento furono solo la sua voce e la sua incitazione a condurmi ad immaginare, senza foglio, senza matita, senza aver prima preso le misure del locale, come avevo appreso, da brava diligente architetto, negli anni degli studi universitari. Da brava architetto, poi, feci diversi schizzi nei quali disegnavo, su leggera carta lucida da schizzi, un anfiteatro con linee squadrate ed uno con linee curve, il fulcro essendo sempre la sua sedia posizionata con le spalle al cortile ed al centro tra le due grandi porte vetrate ad arco. Presentavo e descrivevo scrupolosamente gli schizzi all'anomalo committente; scegliemmo, ovviamente, il secondo schizzo, quello dalle linee curve, perché il primo glielo avevo fatto vedere, chissà, solo per un senso del dovere o magari perché volevo che si assumesse lui la responsabilità di quella scelta più bella ma più complessa. Da brava e diligente architetto segnalai anche al mio anomalo committente che il costo sarebbe stato maggiore perché maggiore l'impegno per la realizzazione e maggiore la quantità di materiale rispetto ad una struttura più razionale che non avrebbe comportato sfridi eccessivi. Mentre il progetto si precisava nella sua conformazione, ogni tanto, si inseriva una sua indicazione ineludibile: "non andare troppo in alto con i gradoni" e "sono due metri lassù? non è troppo? e ancora "la mia sedia deve restare sul pavimento rosso" oppure "che distanza c'è tra la mia sedia e la prima seduta?". Rispondevo, incredibilmente, penso ora, certa del risultato del mio operare. Decisi i colori del nuovo spazio, gli portavo a casa i campioni scelti per i materiali: una grande lastra di pietra lavica smaltata di un magnifico rosso per il pavimento, dei campioni di tessuto, azzurro per i cuscini come azzurre erano (allora) le copertine dei suoi libri, bianco per gli schienali come di marmo di Carrara, detto <Bianco P>, era fatta la scultura *Amore e Psiche* di Canova che appariva sulle copertine dei suoi libri, e poi il campione di legno della struttura fatto di un biondo castagno.

Un giorno mi disse, con voce sommessa come se pensasse tra sé e sé, di guardare il movimento dei miei compagni nell'entrare, nel sedersi, nell'uscire dalla seduta di Analisi collettiva nei pomeriggi del mercoledì, (che era il giorno nel quale, dal dicembre 1982, frequentavo allora le sedute settimanali di Analisi collettiva), di sedermi qui e là, in punti diversi ogni volta. Comprendo oggi che mi portò ad immergermi tra i compagni, una tra tanti, di dimenticare la mia formazione professionale e la mia identità razionale e di farmi trascinare dal movimento, di farmi coinvolgere dai sogni e dalle sue interpretazioni come, evidentemente, non avevo mai fatto, così, prima. Non gli ho mai chiesto perché avesse scelto me... e non me ne pento, perché, forse, avrei spezzato il filo, invisibile, del rapporto. *La realizzazione della donna è il cardine dell'analisi collettiva* aveva detto Massimo Fagioli in una delle tantissime interviste ●

gennaio-aprile 2024

¹ Freud è servito e Via Roma Libera 23 di Grazia Prini e Sergio Martella; WVN n.6/1986

² Massimo Fagioli modificò successivamente il titolo del libro in Teoria della nascita e castrazione umana.

³ Da: Il coraggio delle immagini; ed. Nuove edizioni romane, 1995²; pag. 101

⁴ Abitare/Questa è la mia casa/Intervista a Massimo Fagioli di Giovanna Pezzuoli; Corriere della sera, 30 aprile 2011.

⁵ Piazza san Cosimato è il luogo dove confluisce Via di Roma Libera e dove affaccia il portone d'ingresso del palazzo che ospita la sede dei seminari di analisi collettiva di Massimo Fagioli, ora sede della Fondazione a lui intitolata.

⁶ Dal 2009 i libri del prof. Fagioli sono editi da L'asino d'oro edizioni srl.

⁷ Idee sparse:

⁸ Vedi nota n.3; nella seconda edizione del 1995 si aggiunsero diversi altri progetti.

⁹ Il Palazzetto Bianco a Roma, d'Architettura n.32/2007.

¹⁰ Le vecchie canalizzazioni, eliminate con la ristrutturazione del 1986, erano certamente traccia e memoria del teatro laboratorio di Carmelo Bene che dal 1961 si era svolto in quel luogo.

¹¹ In due (cento) sul divano di Maurizio Bertè, King, 5.7.1988

¹² Napoli, 22 marzo 1985, Istituto francese di cultura. Anteprima della successiva riunione di Nizza.

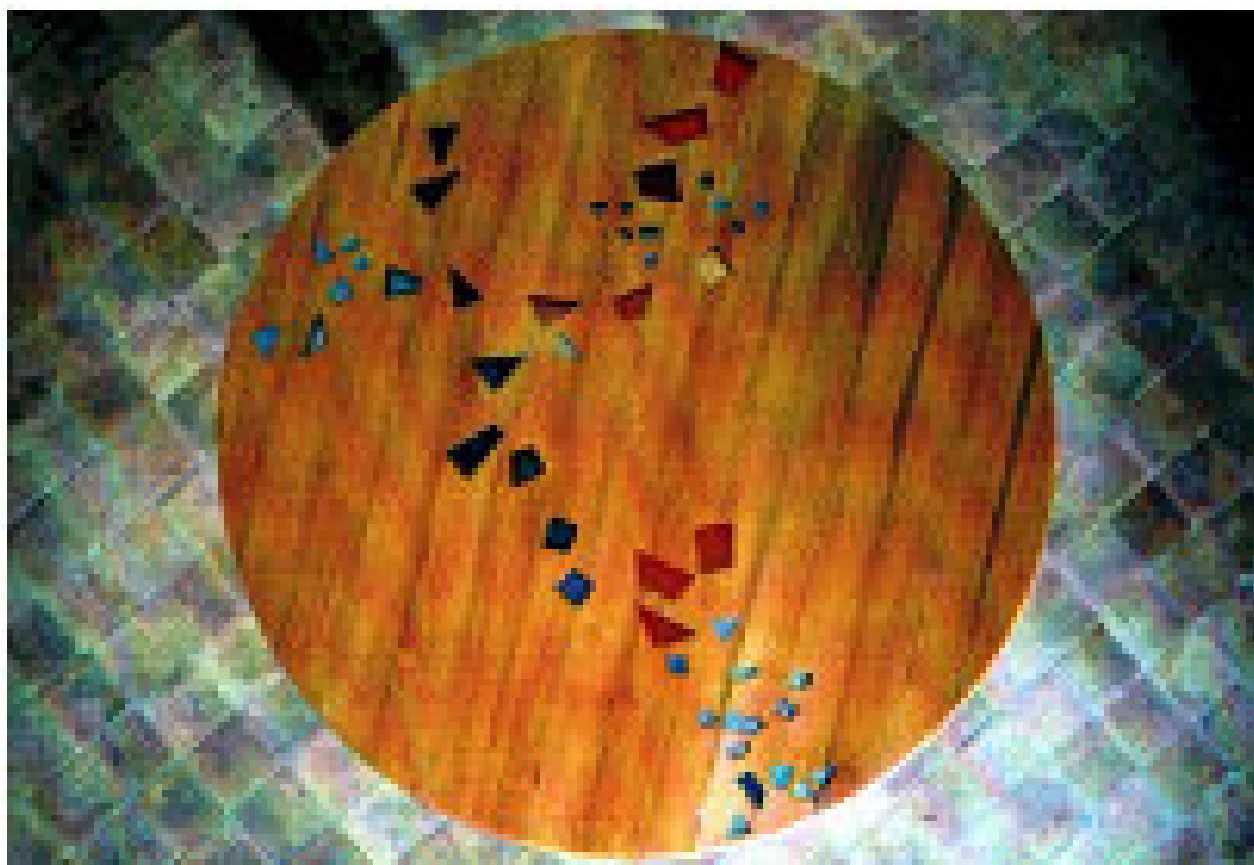
¹³ L'Italie aujourd'hui/Italia oggi. Aspetti della creatività italiana dal 1970 al 1985, a cura di O. Calabrese, la Casa Usher, Firenze 1985.

¹⁴ 25 maggio 1986, Seminario tenuto in pubblico su invito dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Arezzo; Psicoanalisi alle cinque è anche il titolo della introduzione di Massimo Fagioli; in quell'occasione fu letto anche, in chiusura del seminario, Due righe di appunti solitari. Entrambi i testi sono stati poi pubblicati in "Il sogno della farfalla" n. 4/2000.

¹⁵ Per comprendere il riferimento ad Anna O. leggere Le notti dell'isteria, scritto del 1985, già pubblicato in ciclostile e poi nel 2022 dalle edizioni L'Asino d'Oro: "...un unico lungo affresco storico, politico e sociale di un'epoca, il Sessantotto: «quel sogno allo stato di veglia» che ha segnato un'intera generazione in tutto il mondo e che Fagioli pone al centro di una profonda riflessione critica rivolta al marxismo, al freudismo e alle altre ideologie responsabili di una ribellione che ha fallito, per la ricerca di una libertà senza identità".

¹⁶ In effetti, devo confessare per quella pulizia necessaria, a fine agosto erano stati completati interamente i lavori della ristrutturazione muraria e la parte dell'anfiteatro ligneo con la sua tappezzeria bianca e azzurra, localizzato nella prima grande stanza. Successivamente, a dicembre 1986, i falegnami conclusero il grande anfiteatro ligneo con la parte che si svolgeva oltre l'arco sul lato di sinistra. Perché anche questa parte, che si impennava con una pendenza superiore a quella più vicina allo psichiatra, fosse visibile da Massimo Fagioli, avevo proposto di tagliare un angolo murario per realizzare il breve tratto di parete secondo una linea diagonale che seguiva l'angolo visuale dello psichiatra.





Il tavolo

Il Tavolo, realizzato nel maggio 1987, è in noce nazionale. Sul piano, in massello, sono inseriti dei frammenti di vetro soffiato nei colori rosso, blu, giallo.

*Impossibilitati ad uscire verso l'infinito,
i frammenti vengono portati
in un vassoio rotondo, un braccio
e una mano aperta nel cono rovesciato,
mostrati al padrone del mondo,
sacrificio di un uomo
che vuole stare con gli altri.
Paura della solitudine
nel mangiare da solo.*

(*"Il tavolo"*, scritto di Massimo Fagioli, dal Catalogo de *"Il coraggio delle Immagini"*; N.E.R. 1995 2)

Il progetto più amato.

Paola Rossi

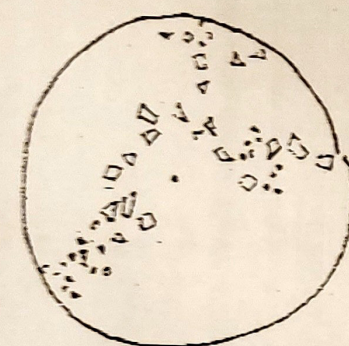
Un'avventura più che un progetto. Era una mattina del 1987 quando lanciò l'idea di realizzare un tavolo nuovo per la sua casa. Seduto al tavolo antico nella grande stanza di via del Pellegrino, spalle alla finestra che vedeva il Palazzo della Cancelleria: sede del Tribunale dell'Inquisizione che condannò Giordano Bruno al rogo ed agì la caccia alle streghe, amava ricordare.

Proposta di comporre mille pezzi di vetro colorato in un grande piano per farne un tavolo nuovo <...hai presente quando si rompono dei vetri e cadono per terra? ... potrebbero essere raccolti a comporre i mille pezzi colorati in un grande piano di legno ...>. Non sapevo cosa avrei dovuto rappresentare ma la capacità di sentire e reagire era fondamentale nel rapporto con Massimo Fagioli, quindi iniziò la ricerca con la grande voglia di rappresentare e realizzare quell'idea. Schizzi sulla carta poi ritagliati per disegnare la confusione dei frammenti e poi i colori... <non mi piacciono tanti colori>, <va bene allora scegli solo il blu ed il rosso, ma ci devi mettere un vetro giallo, una coppa di champagne! Il giallo è importante, una punta di desiderio...> E mentre parlava calcava, nel disegno che avevo portato, tre forme per renderle più rosse di altre.

Importante il sostegno di questo incredibile piano. Un solo piede, sottile ma rastremato all'inverso, che sfida i principi della statica: essenziale, forte, in legno tornito nasconde un'anima in ferro che gli dà il peso necessario perché il piano, soggetto a carico, non faccia ribaltare tutto il tavolo.

La ristrutturazione di via Roma Libera era stato un grandissimo impegno, forse condotto con la stessa incoscienza e spavalderia con la quale i bambini iniziano a camminare certi che qualcuno li sorreggerà e li rialzerà se cadranno;

IL CORAGGIO DELL'IMMAGINE



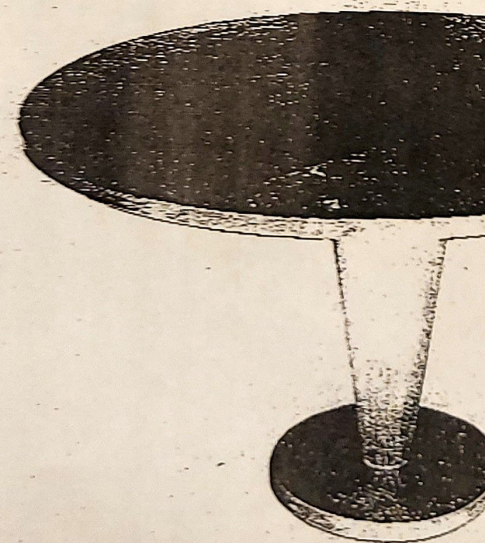
Il tavolo è realizzato in legno di noce nazionale. Sul piano, in massello, sono inseriti dei frammenti di vetro soffiato nei colori rosso, blu, giallo.

«L'uomo che qualche cosa realizza il tavolo da una cosa ovvero ad una esterna. In questo processo mediante cosa di origine interna, l'artista soltanto ad un bivio ad un'idea di bellezza»

Ma l'architettura non che prescindono altri, le cose sono unitarie, le cose sono mali viventi e per la tale, allora la cosa mondo e con gli violenza dell'immaginazione di una parete schiacciati gli abitanti cioè ad adattarsi, bellezza di un movimento

Massimo Fagioli (piani nello studio e delle immagini) scritti

Le illustrazioni sono riprese dal Catalogo della Mostra. Edito da Nuove Edizioni Romane.



E IMMAGINI

pone all'esterno di sé
sa di reale e materiale
passaggio da un'idea
altà interiore, ad una
una realtà materiale
di materializzazione
un'idea o di un'immu-
bitetto obbedisce non
gno di utile, ma anche
zza.

non è pittura e scultura
dal rapporto con gli
costruite per gli esseri
costruite per gli anti-
e piante del regno vege-
razione al rapporto col
altri, ammorbidisce la
agine bella e la bellez-
carica rende soltanto
della casa, li costringe
a pagare il prezzo alla
rimedio scomodo.

sichiaura impegnato da
nella ricerca sull'origine
ive queste ed altre inte-

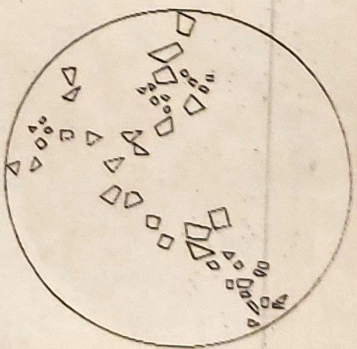
rossanti cose che si leggono nel catalogo
della mostra "Il coraggio delle immagini"
che mostra i frutti della sua ricerca svolta in
collaborazione con un gruppo di giovani
architetti, ingegneri, grafici, pittori.

La mostra, organizzata a Barcellona due
anni fa su invito di Oriol Bohigas, ha
suscitato sufficiente interesse per vederla
migrare a Madrid, Tunisi, Malta, Atene e
Praga.

Con il patrocinio dell'Ordine degli Archi-
tetti di Firenze e Prato, arriva adesso a
Firenze dove aprirà i battenti il 26 ottobre
1996 nelle sale del Palazzo dei Congressi e
proseguirà nella Palazzina Reale S.M.
Novella restando aperta al pubblico fino al
20 novembre 1996.

« un'opera giovanile è in se stessa un'o-
pera diversa. Vi si notano al contempo
delle omissioni e degli eccessi che alla fine
esitano tutti in qualità e valori. Guar-
dare e vivere le prime opere di un artista
è un esercizio molto gratificante. È un
esercizio di lungimiranza che consente
una volta stabiliti con piena libertà di
giudizio e il dovuto rigore i reali valori
dell'opera, di individuare e quasi di assi-
curare quali saranno i passaggi che con-
duranno l'artista alla sua definitiva
maturità.

Le opere degli architetti italiani che
vediamo in questa mostra rappresentano
una buona opportunità per com-
piere questo esercizio. (Oriol
Bohigas).



*Imponibili tutti ad uscire, i fram-
menti vengono posti su un
tavolo rotondo, in mano e
una mano aperta nel caso
rovesciato, mostrati al fado-
re del mondo, sacrificio
di un uomo che vuole
stare con gli altri -
Paura della solitudine nel
maniero del sole*

Fotografia di Ernesto d'Alfonso, dall'archivio di Paola Rossi



I colori sul piano del tavolo.

comunque una responsabilità. Il progetto del tavolo fu una grande affascinante avventura, disegnato con passione, bozza colorata sulla carta, in scala reale, da sola sul pavimento di cotto antico del mio studio. E poi la scelta dei vetri colorati, le mille sfumature, la "follia" delle mille sfumature di rosso e di blu scelte dai fogli di vetro soffiato della storica vetreria in viale Garibaldi, le gioiose bolle del vetro soffiato, rigorosamente giallo, in un quadrangolo al centro del disegno.

Bellissima, storica vetreria romana, la vetreria Giuliani: il suo proprietario, uomo apparentemente distaccato e sicuro di sé, concesse l'accesso senza limiti di tempo e così potevo scegliere i vetri, numerando i pezzi ed i corrispondenti sul disegno. Montarono magistralmente (e con grande pazienza e attenzione, penso oggi) tutti i pezzi dopo averli tagliati secondo le tante forme diverse.

I falegnami, gli stessi che avevano realizzato, nel 1986, l'anfiteatro ligneo di via Roma Libera 23, portarono una mattina il tavolo e la sua base, quella che chiamiamo gamba, a ricordare gli esili sostegni del nostro corpo che sfidano la forza di gravità (ed il mal di schiena) per mantenere la posizione eretta.

Montato, nel grande spazio della sua casa che affaccia sulla Piazzetta degli Acetari, lo guarda con meraviglia e sorridente soddisfazione, affascinato dalla forza di quel sostegno che resiste alla dissociazione dei frammenti colorati. Paola Rossi, scritto in Roma, 24 ottobre 2024 ●

Difendere e conservare la propria voglia di disegnare, pensare, immaginare, scrivere con il cuore, le mani, la mente e il corpo e ... l'inconscio!



Alcune voci, alcune immagini, alcune interpretazioni.

Paola Rossi

Il pianoforte a coda e la grande barca

Innanzitutto l'intervento su questo ambiente ha rappresentato il consolidamento di dieci anni di lavoro. È un punto d'approdo che sta a significare solidità, unità, compattezza e, in qualche modo, anche la certezza acquisita nel nostro percorso. A esprimere tutti questi contenuti è intervenuta una proposizione a livello artistico. Pian piano, nelle nostre elaborazioni sono emersi tanti elementi che hanno precisato la natura e il vissuto della nostra esperienza, elementi che hanno dimostrato il loro riscontro in rapporto stesso alla struttura. A esemplificazione di ciò, questa sala ha suggerito anche altre immagini oltre quella del pianoforte a coda, per esempio, quella di una grande barca. Fagioli: l'interpretazione che hai accennato, quella della nave, è un'immagine che viene a sottolineare la compattezza dell'insieme. In questa metafora, il capitano della nave, che sarei io, può solo coordinare l'attività della ciurma. Questa, a sua volta, non è più materia da plasmare, ma è proprio la realtà che gestisce e porta avanti la nave stessa. (Voce femminile nell'incontro del settembre 1986 e risposta di M.F.; pubblicato in WWN n. 6/1986)

Il vetro rosso

Intervistatrice: Viene voglia di azzardare un'associazione legata a questo luogo, il pavimento rosso di questa stanza, ad esempio, ricorda tanto l'alchimia del vetro rosso del film Cuore di vetro di Herzog un film che suggerisce di rispondere alla superstizione con la ricerca della conoscenza. Seconda voce maschile: è una interpretazione sorprendente perché in effetti abbiamo parlato moltissimo di questo film e dei suoi contenuti. Proprio da questo film noi abbiamo tratto ulteriori conferme sul fatto che c'è ... una corrispondenza fra le cose, gli oggetti materiali, una rappresentazione ed il mondo interno di ognuno di noi. Anche nella scena finale di Cuore di vetro, infatti, c'è una barca che salpa verso l'infinito come citazione di un Ulisse che varca le colonne d'Ercole e, come metafora più generale della conoscenza, questi temi legati al film hanno avuto risonanza per ben due anni nelle nostre elaborazioni collettive. (seconda voce maschile nell'incontro del settembre 1986; pubblicato in WWN n. 6/1986)

L'essere e il suo spazio

La ristrutturazione stessa (realizzata dall'architetta Paola Rossi) ha il significato di chiusura del periodo 1979-1985 e, congiuntamente, di ripresa di quanto proposto nel 1979, nel senso di essere il completamento, il consolidamento e lo svolgimento del passaggio allora avvenuto a via di Roma libera. [...] Ma la ristrutturazione ha anche un altro significato. Essa ha anche il significato di portare avanti il processo di risposta alla curiosità suscitata da Diavolo in corpo, aiutando ad esplicitare alcune caratteristiche della nuova concezione dello spazio dell'analisi, che si propone, dopo il superamento del concetto freudiano del setting. La forma specifica data alla ristrutturazione evoca, tra le altre, alcune immagini: il teatro, il pianoforte, la nave, il vetro rosso. (Antonello Armando; Storia della psicoanalisi in Italia dal 1971 al 1988. N.E.R. 1989)

Le ristrutturazioni di via di Roma Libera

La prima ristrutturazione dello studio del prof. Massimo Fagioli in via di Roma libera, realizzata dall'architetto Paola Rossi su richiesta del prof. Fagioli stesso, ha avuto il significato di un primo momento di solidità raggiunta dalla cura di una realtà collettiva, che si era spostata dall'istituzione universitaria per continuare il lavoro di psicoterapia in ambito privato.

Questo primo atto di concretezza che veniva trasmesso dalla struttura ad anfiteatro fu molto importante in quegli anni e aprì la strada alla successiva ristrutturazione realizzata dallo stesso prof. Fagioli nel 2001 dopo una grave malattia che egli aveva superato.

E qui si espresse nella compattezza della struttura lineare la conferma di una riuscita di quella straordinaria esperienza di cura formazione e ricerca. (Una partecipante dell'Analisi collettiva. 2024) ●





L'irrazionale, dopo l'uomo delle caverne, quando comparve la ragione, rimase soltanto agli artisti o ai pazzi... Potevamo togliere la follia dell'arte ai pazzi e restituirla al genio.

(M. Fagioli, Left 2006; L'Asino d'oro edizioni, Roma 2009)

Se mi sono introdotto nel mondo dell'arte chiedo perdono. Ero giunto ormai nel labirinto del pensiero cosciente e della sapienza scientifica; mi opprimeva.

La bellezza delle immagini e la pace della rappresentazione silenziosa mi hanno trascinato nel mare grande del sentire senza comprendere e spiegare. Ho usato la parola per fare immagini perché fossero fatte immagini. Ho sottomesso il massimo della realizzazione umana a quanto c'è prima di essa.

(M. Fagioli, Il sogno della Farfalla, 1994)

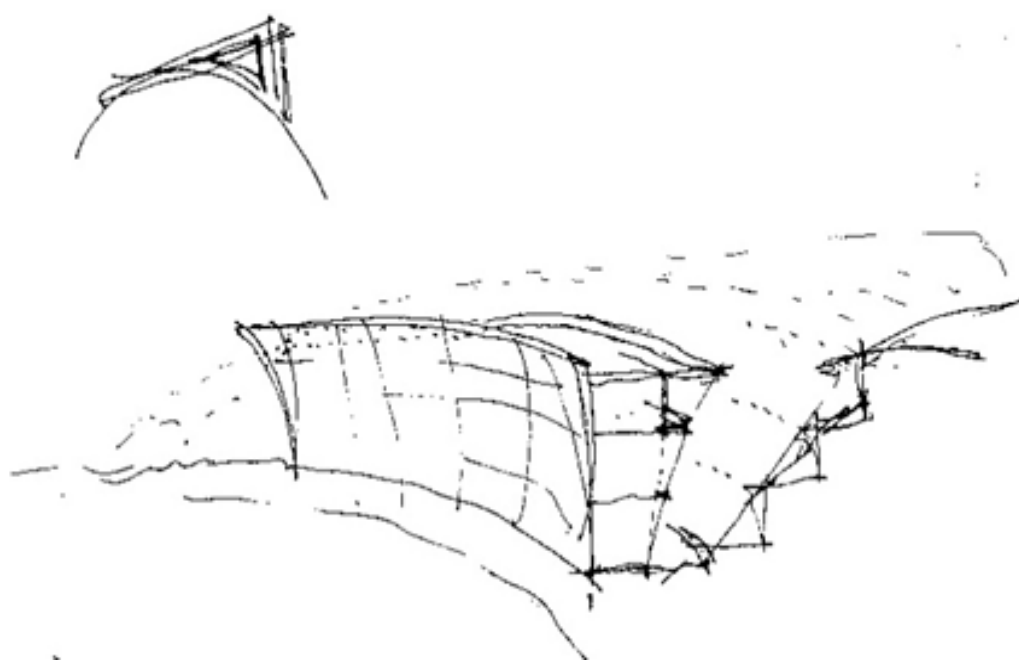
“L'ipotesi di lavoro è che il linguaggio dello psichiatra ha la capacità di modificare la realtà umana come quello dell'architetto la realtà esterna. Accade così che noi siamo obbligati a fare una ricerca su un linguaggio, quello appunto modificatore della realtà umana [...]. sviluppando questa ricerca siamo obbligati a considerare ed evidenziare non semplicemente le immagini coscienti e le figure definite, ma anche le immagini che dobbiamo definire inconscie che si rappresentano nell'ideazione dell'architetto. Conseguentemente l'inconscio interviene nella realtà ...”

(M. Fagioli, Il coraggio delle immagini, 1995)



ione interna/cortile/vela, presentato nelle mostre de "Il coraggio delle Immagini"

Paola



Un essere umano realizza
dalla caverna.
Il primo architetto della
l'immagine di una casa s
della sua realtà fisica s
trasformare;
sull'acqua, l'inconscio mar
con il liquido amniotico. U
Apre un occhio: una finest
E sono due occhi per rap
realtà fisica e psichica. . .
E poi sono dieci, cento, m
Una nave bianca e con
esterno, geometria e fanta
un'immagine architettonica
Si può avere una nascita, u
umano diverso, un rappor
Può una nascita proporre
Si può cercare un essere
propria realtà di nascita, sv
E se non lo trova lo realizza

"Una delle opere di qualità più interessanti degli ultimi cinquant'anni."
Paolo Portoghesi Acquario Romano - presentazione "Progetti" n 4/2006 - Roma, 21 dicembre 2006

D. Esiste una scuola ispirata al pensiero di Fagioli? Ci vuoi citare alcune opere?

R ... non esiste né è esistita una scuola in senso accademico. Possiamo piuttosto parlare della ricerca, unica nel suo genere, mia e di altri architetti nei riguardi di una straordinaria fonte di Idee e di Immagini.

Questa ricerca, che ha indagato sulle radici del processo creativo in architettura e ha delineato un itinerario ricco di suggestioni tra architettura e linguaggio, si rapporta alla teoria innovativa dello psichiatra, ma anche alla sua realtà umana che non ha avuto paura di rispondere a chi gli chiedeva ... il coraggio delle immagini.

Luigi Prestinenza Puglisi intervista Paola Rossi in: *LE INTERVISTE DI Pressmetter* - n. 41-2005.

L'archetipo della prua, suggerita dallo psichiatra Massimo Fagioli, è tradotto dalla Rossi in un edificio di grande dinamismo, fra richiami futuristi, decostruttivisti e a una storia poco nota (il prospetto della "Mano" in via dei Cerchi, la Palazzina Ruspoli di U. Luccichenti) Paola Rossi ... il suo virtuosistico Palazzetto Bianco, su suggestioni di Fagioli, è considerato uno dei maggiori esempi locali nell'edilizia residenziale più recente ... una risposta all'omologazione delle palazzine, primattrici della peggiore cementificazione romana.

Vittorio Sgarbi in: *LE MERAVIGLIE DI ROMA- dal Rinascimento ai giorni nostri* - Bompiani ed. 2011

Con la sua forma a cuneo, che evoca la contundente dirompenza visiva di un frammento di Lisitsky così come la prua di una nave che solca il suolo urbano questa architettura dimostra come anche in spazi interstiziali apparentemente marginali, sia possibile costruire frammenti bellezza urbana. Dotata della rara attitudine a perseguire un sogno con quella concretezza che sfida il tempo e sa imporsi alla realtà,

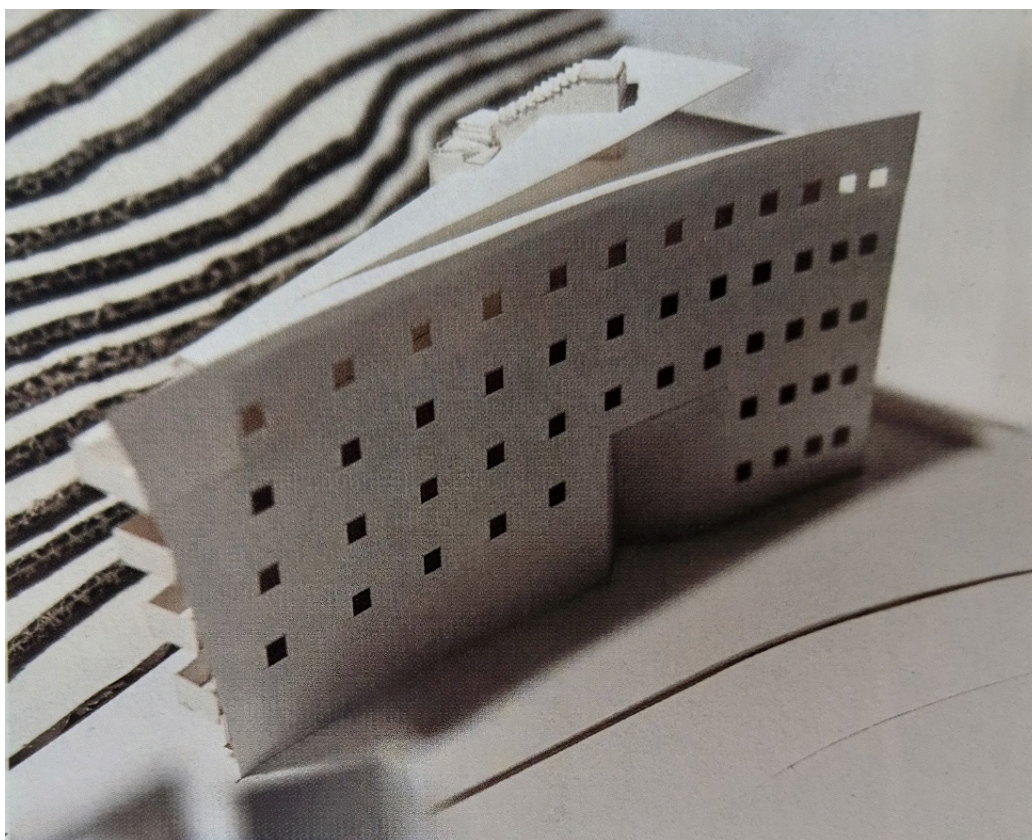
Paola Rossi rivela che non sono sempre le grandi opere quelle che segnano i momenti più significativi dell'evoluzione delle città, quei punti di flesso nei quali essa dimostra di saper ripensare radicalmente la propria immagine.

Disegnata con encomiabile sapienza compositiva e con una grande attenzione per gli aspetti funzionali, questa architettura è investita da una energia formale che la modella potentemente creando torsioni, deformazioni, tensioni topologiche.

Franco Purini In: *L'Arca* 10/2006; *Paesaggio Urbano* 2/2006; *Inconsueta e sorprendente*

Mettiamo insieme un architetto e uno psicanalista. Potrebbe venirne fuori un incubo oppure, come in questo caso. Una delle più interessanti palazzine realizzate a Roma negli ultimi anni.

Luigi Pertinenza Puglisi da: *motivazione alla Candidatura Premio INARCH 2009*



Dovevo realizzare una palazzina a Roma, il timore di cadere nel vituperato gruppo dei "palazzinari", come avevo studiato sui testi di Insolera, Benevolo, Cederna, Zevi, negli anni '70, mi pervase.

Ho chiesto a Fagioli il coraggio di un'immagine, di regalarmi un'idea: nel 1986 e negli anni seguenti avevo ristrutturato la sua sede dei seminari dell'Analisi Collettiva ed anche la sua casa in via del Pellegrino.

Certo avrei potuto realizzare anche da sola un buon progetto ma evidentemente cercavo qualcosa di più. La ricerca ha caratterizzato da sempre il mio voler essere un bravo architetto. Avevo scoperto la sua genialità e gli ho chiesto un'immagine che poi, con la mia sensibilità, ho interpretato, disegnato, tradotto in un'architettura realizzabile ed abitabile. Ho volutamente reso non separabili i contributi dell'uno e dell'altra nell'ambito di una collaborazione artistica: "Palazzetto bianco di Paola Rossi e Massimo Fagioli".

Indubbiamente il risultato è un edificio originalissimo e ne condivido il merito con Fagioli sfidando quella regola mai scritta che impedirebbe ad un architetto di attingere ad una fonte di idee ed immagini al di fuori della scuola e dell'accademia.

P.R.

la sua nascita milioni di anni fa uscendo

a storia la rappresenta proponendo
sull'acqua: una casa, la consapevolezza
separata dalla natura, che riesce a

re calmo, la fantasia ricordo del rapporto
na palafitta.

ra per vedere, per guardare all'esterno.
portarsi all'esterno nella pienezza della

ille, tutti gli occhi dell'analisi collettiva.
mpatta; dove spazio interno e spazio
asia si contrappongono e si fondono in
a che suggerisce movimento.

no svezamento, una visione dell'essere
to con duemila occhi senza dissociarsi?
l'apertura di duemila occhi?

e umano diverso che corrisponda alla
vezamento?
come un'opera d'arte: l'analisi collettiva.

Paola Rossi; Roma, 1 dicembre 1991



Un'immagine architettonica. Un'immagine tettonica.

Risalire in immagine alla forma ed alla casa.

Ernesto d'Alfonso

Dapprima l'artigiano, conoscitore dell'arte nella pratica del mestiere, studia l'area. Intende la compressione della montagna che costringe a cambiare passo, cioè assetto nell'equilibrio del corpo.

Riguarda la Posizione, disposizione orientamento. Tre operazioni. Fondare, spianare in orizzontale, elevare in verticale. La mente assimila il plasmare delle mani. Semplifica nell'astrarne la pressione delle dita nel punto spinta che scorre formando linea, linee, fasci di linee o piani e fasci di piani o volumi.

Prima d'essere geometria è tettonica dell'equilibrio. Lo so fin da bambino. È il sentire interno. Cioè l'aver sentito l'allinearsi muscolare dello scheletro per star ritto in piedi e poter camminare. Tale sentire tettonico che il corpo avverte, non si traduce in parole ma in gesti che la mente per memorizzare, cioè esporre a sé medesima deve trovare un'intuizione, cioè il modo di estrovertirla nella geometria tettonica dell'architetto, quella espressa da Ghery, innamorato dalla dinamica di Borromini che operava in quegli stessi anni nei quali Paola Rossi progettò palazzo bianco.

Non dico affatto che la Rossi abbia tratto spunto dall'autore americano.

Bensi che avesse una nozione profonda della tettonica che genera la geometria.

Piuttosto che la parola, è dunque la geometria che estroverte il sentimento tettonico della forma. L'arte del costruire del figurare misurare regolare canonico, del disegno tecnico, del disegno algoritmico o l'architettura, innanzitutto.

Romanamente L'architetto che studia la pianta, sa, però, del fondare, lo strumento principe. Quello antico, l'asta con la punta che s'infinge nel punto a terra per determinare con l'incrocio ortogonale, all'altra estremità delle due barre terminanti nei quattro punti opposti a due a due, appesi ai quali stanno i quattro fili a piombo che tracciano le rette ortogonali del "cubo" dunque dei punti a terra da cui genera la geometria tridimensionale dell'involucro astratto. Fondato, però, disposto, orientato. L'immagine architettonica comincia da qui. Dal cilindro triangolare dell'area tracciata a terra che si eleva, attorno all'asse verticale spiccato al centro della figura. Lo rivela lo studio del lotto che la terra del pendio collinare contenuta a monte spinge a valle, inducendo l'angolo a punta.

Che portano alle loro estremità egualmente distanti dal centro, fili a piombo di eguale lunghezza per tracciare i quattro punti di una disposizione da collimare con la linea d'orientamento, quella che congiunge alba e tramonto nel giorno più breve dell'anno. Siamo in aperta campagna: il suolo non è piano, pende il fianco di un colle tangente alla strada. Ritaglia un colle trapezio. Tra i distacchi un triangolo appare. Circonscrive l'area di una pianta. L'immagine architettonica comincia da qui. Anche l'immagine cubista: Anche quella postcubista, pregna del sentimento futurista del tempo sapiente dell'ascendenza barocca. Ho usato i due termini della modernità. Bensi contrapposti ma non ignari della loro necessaria compresenza che aspira talvolta alla sintesi. Accordo ed armonia persino in una versione non conforme.

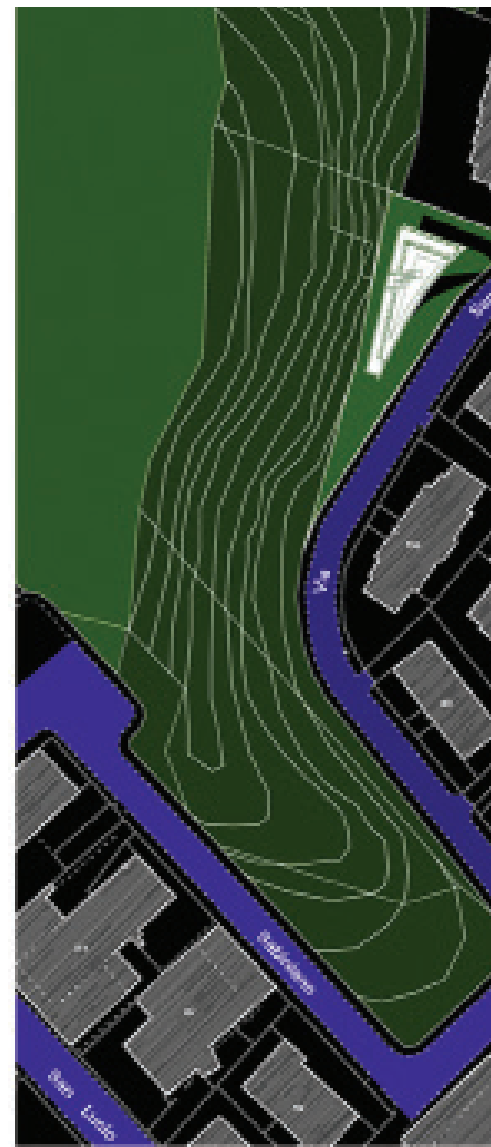
Del resto sentire il pendio come pressione introduce la dinamica che decostruisce. Piega, curva. Dunque se c'è sintesi tra opposti, può esserci solo nella "decostruzione" del volume cubico. Tale è cubismo: il gesto astratto nella geometria, punto mobile.

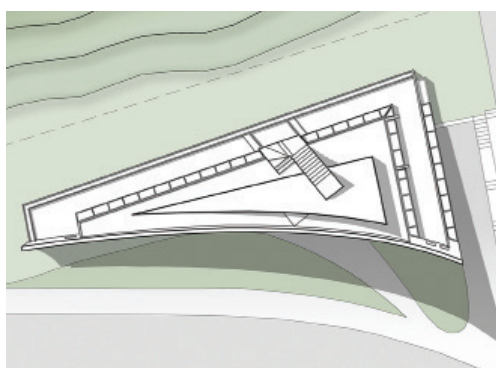
Torna gesto nella matita sul foglio.

Ripeto, insisto, tra collina con dorso ripido e la strada al suo piede, con palazzine a cortina, la Facciata, da vero prospetto, traccia a contrappunto il piede della salita. La curva infatti contrasta in controcurva, lungo il lato del lotto triangolare, il pendio del colle. E conferisce spessore, figura e articolazione alla punta di cui segna il carattere binario. Lo schizzo del "concept" (l'immagine che espone il concetto) sembra "prora di nave". Ma la decostruzione dei due versanti in cui si sdoppia la linea decostruendo la sua potenzialità ideale, mostra una complessità sapiente del corpo della linea. Lo sviluppo del fianco, il prospetto, per la casa, l'ipotenusa del triangolo nel lotto, è a lente di telescopio tagliata netta ai bordi cosicché ad un centro arretrato, corrispondono bordi sporgenti ad inquadrare scorci di "paesaggi urbani" "incentrati" sul "dettaglio". Come fare a dire "barocco" quando il razionalismo della curva è così controllato. Non è più tale. Torna ad essere up to date. Un'opera per i "millennials". Nello zeitgeist di chi sa di scienza e tecnologia da architetto. Punto d'arrivo del "coraggio delle immagini". Il Coraggio di raggiungere l'arte.

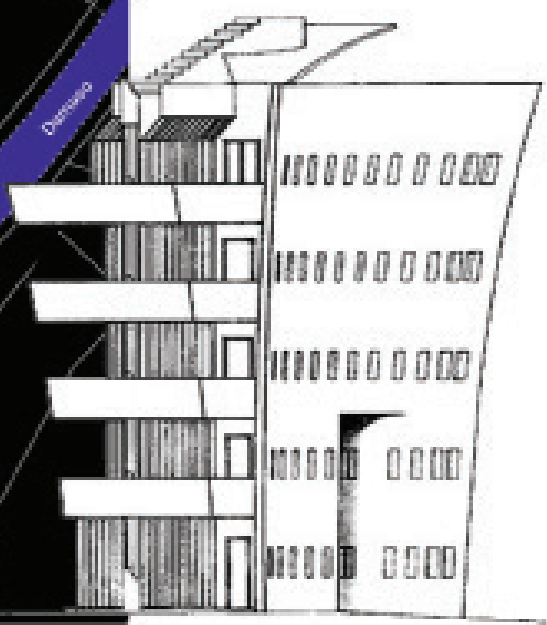
Ho detto zeitgeist. Dunque spirito del tempo. Non immemore. È infatti socialmente intrecciato ai vissuti comuni dei suoi

Palazzetto bianco





L'immagine tettonica viene del tutto naturalmente dalla pianta la quale preme le pendici del monte a incurvarsi curvando la strada. La punta del triangolo viene di conseguenza. Ma come costretta all'immobilità. Del resto la verticale nei cui confronti, a destra, l'intera parete s'incurva, a sinistra si mostra tutta dentata, massima rastremazione del balcone sporto al bosco del pendio. Non è una nave. Non può partire. Invece, nei confronti della retta, destra e sinistra si oppongono alla pressione ineluttabile della terra. E se sulla destra l'incurvatura, come una lente astronomica ritagliata, a sua volta preme, rimpicciolendo nella curvatura le aperture, incorniciate dalle fughe dei pannelli, in contrappunto, quale seconda voce metrica, ne concentra la luce della stella che distribuisce tutto intorno. E' l'incavo di uno sguardo incantato. Scende dal monte una linea che taglia il volume, collocando all'interno una scala, e la sagoma di un percorso sinuoso che taglia la facciata con linea barocca. Dunque, viene a visitare una qualunque persona, salendo all'interno fin sopra la facciata, e trova costà la predella estrema da cui affacciarsi al cielo delle stelle.



anni, connesso ai luoghi con i loro "riti" sociali, locali. Un sentimento proprio dell'arte. Il consentire profondo con Massimo Fagioli fonda su questo sentire dentro insieme, da soli, l'altro che non parla per sé. Genio dell'analisi collettiva: fragile salvaguardia dell'identità, nel sentire la pena dell'altro nel sogno che la solleva. E apprende il sapere che il mondo non si distrugge necessariamente se non lo si vuol fare. Se la bellezza perseguita nel fare non si annulla nell'auto costrizione suicida a lasciare il mondo qual è. Di nuovo dico zeitgeist: identità nativa, sociale. Non so se sono stato capace di dire quello che ho capito di ciò che fecero Massimo e Paola e tutti i loro "amici" in via Roma libera. Forse, almeno, sono riuscito a dire qualcosa di ciò che Paola seppe architettonicamente estrovertire in via Damaso. Se non altro il sentimento individualmente vissuto, di un sentire collettivo che fu avvertito tale dalle persone che s'incontravano a Roma alle sedute psicoanalitiche di Massimo Fagioli: esperienza vissuta di un sentire (zeitgeist) sociale che s'avverte "epocale". Oggi, martedì, alle ore 18 in via Roma libera, sono venuto/a in tram, ad ascoltare un dialogo terapeutico che curerà anche me. Accadde a Roma, in una strada qualunque, in un luogo fatto apposta per l'incontro di un pubblico di persone venute da ovunque a "sentire" come si faceva terapia psicanalitica "novo more".

Non sto parlando del "localismo" di una provincia dimentica di sé. Ma di una capitale, consapevole d'essere tale, anche quando si ritira in sé stessa. Dunque, essendo a Roma, devo ricordare l'appartenenza ad una cultura che sa di convivere con l'antichità. E che ha inventato per l'intera Europa, l'intelligenza d'aver scoperto il mondo. Chissà quanti lo conobbero prima di Cristoforo! Forse nessuno, però, trovandolo nell'esplorazione della "rotondità della terra", che portava con sé il sistema solare etc. Non voglio risalire a Galileo. Certo la lente a telescopio della facciata mi ci fa pensare. Penso, invece a Ghery l'uomo che nell'attualità ha dato nuova vita al Borromini. Solo a Roma, però, si poteva pensare una forma "poetica" che guardasse gli astri idealmente come occhi di una finestra telescopica. Attraverso una metafora, pregna del sentimento del "non sapere" l'intelligenza artificiale. Occorrono strumenti per "vedere" oltre il "vedere". Ho detto il dovuto. Proseguo tornando al prospetto studiato nello spirito di una close reading. Dicendo poetico e metaforico, non ho dimenticato la parte tettonica. La vera parte in-dicibile. La concavità che concentra la luce. È un modo inedito di sentire l'effetto immediato della forma. Tutt'attorno, c'è una luminosità potenziata. Ciò non basta ad "illuminare" la forma. Formando concavità produce, dall'altra parte, convessità. Se si concentra verso la strada, verso il monte manifesta la "schiena"! Di nuovo una metafora che "esprime" una compressione. Dunque dietro la facciata, opportunamente bucata da finestre quadrate piccole peraltro non incorniciate dai pannelli del prospetto, i solai illuminati, come vassoi wrighitiani, si estendono fino al pendio della collina, senza toccarlo, però. Guardandolo da vicinissimo, dietro la vetrata come nelle case di Mies. Senza, però che manchi il balcone, privato di qualunque panorama, ma necessario all'estate romana. Improvvisamente, sapiente degli interni, appare la casa. E già possiamo intuire la differenza irriducibile delle due disposizioni all'abitare degli appartamenti. Allora dalla

montagna, cioè dalla compressione tra monte e massa artefatta, una saetta scocca a dividere secondo precisi numeri ed esatte proporzioni le due parti diverse del volume. Come una galleria, la punta del triangolo distribuisce le stanze verso un punto estremo. Come una piazza raccoglie le stanze al suo punto di massima ampiezza e luce alla base triangolare.

Che altro dire?! Salvo che la sapienza del razionalismo anni trenta, sentito nell'aura di una stagione nuova, pregna degli interrogativi sull'essere ignoto del non razionalizzato, ha regalato al barocco, che meriterebbe un nuovo nome, la sua scoperta idiomatologica. Il genio della Roma moderna, nel sentimento razionalista del classico, ha sentito di nuovo, il cuore del Seicento in una nuova declinazione. Moderna. Che apre alla ricerca.

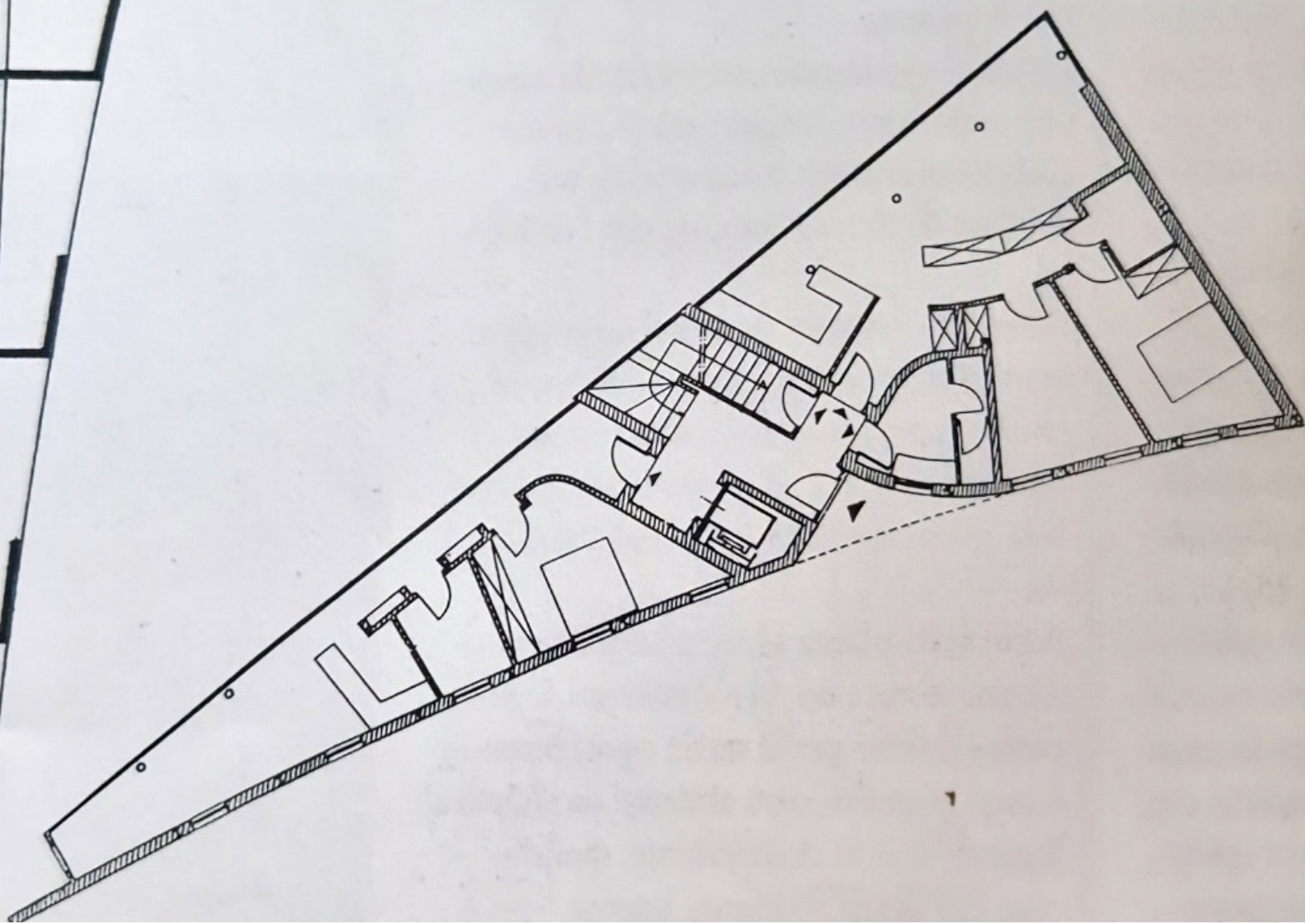
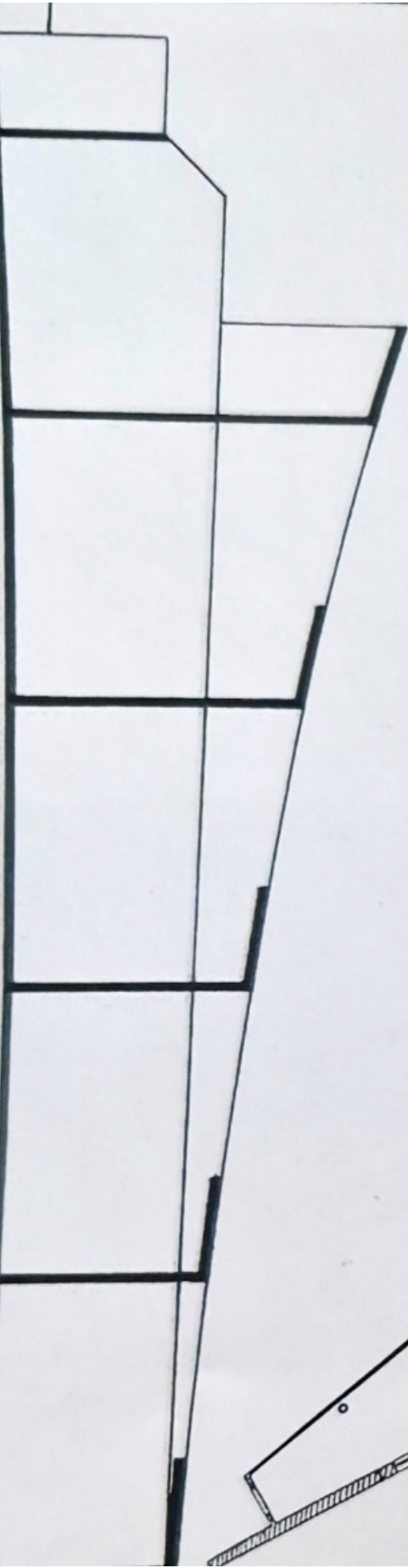
Ricerca d'arte. Estroversione dell'impressione. Intuizione dell'ineffabile, già non più. Ricerca del non ancora che cerca di compiersi. Sapienza che si è saputo estrovertire. Gesto che segna la mano fabbrile, - non manca l'intelligenza di Ghery,



più tattilmente pregna del corpo sentito mentre cammina tangente alla facciata di cui sa apprezzare il dettaglio. Cerca la ruga di cui sa di penetrare la soglia. Trova la linea di una partitura di cui non sa la ragione ma di cui intuisce il saper dividere e disporre tra destra e sinistra. "Siamo a casa"! Ricerca dell'interno, ricerca dell'interno. Ricerca di un progetto desiderato in questa località di Roma da cui si contempla il mondo intero.

Varco la soglia tenendo la porta. La linea sinuosa sulla carta, carezza della penna, fu allineamento dei passi, fino alla disposizione orientata, est/ovest della linea che taglia il volume della montagna e della casa. Lo so. Dopo aver fatto le scale, all'uscita su terrazzo "giardino", i gradini che liberi sulla linea di sezione raggiungono la piattaforma "di colmo", tetto che sovrasta una tettoia, guarda i tetti di Roma. Non smetto di pensarla sulla sua linea d'albe e tramonti. L'antica postura dei sacerdoti del sole, Dedalo egizio che cercava il giorno più corto dell'anno ●









Attico.

PAOLA

Una ricerca moderna, un'opera dedicata. Committente/architetto oggi.

Ernesto d'Alfonso

L'inconscio nella comunicazione operativa. Di questo parlo: di un'interazione che è avvenuta in modo "inedito". Almeno in questo caso. E a Roma. Perché, chi gestisce la manifattura dell'opera, l'architetto Paola Rossi, per intenderci, ha avuto memoria di un insegnamento "formativo", quello di Massimo Fagioli. Sapeva che nel ricambio delle generazioni, lei stessa, da allieva sarebbe divenuta maestro (al femminile). Non come architetto, che era già. Eccellente. Ma come investigatrice delle anime, capace di sporgersi, per così dire, sull'ignoto d'altri (lo stile della persona) nel modo peculiare, in questo caso, di chi sa di dovere interpretare un sogno da sveglio nel quale il momento razionale non può mancare, e quello cosiddetto inconscio - o degli affetti profondi - non lo deve!

Del resto, chi gli ha chiesto di disegnare la sua casa non tanto e solo la seguirà passo passo; ma, nel farlo, cercherà di dar seguito ad una domanda, non detta tra le tante parole, quella di saper interpretare il suo modo di "sentirsi addosso" la sua casa, soprattutto dopo che gli sarà consegnata.

Cosa che oggi verifica nell'ospitarci.

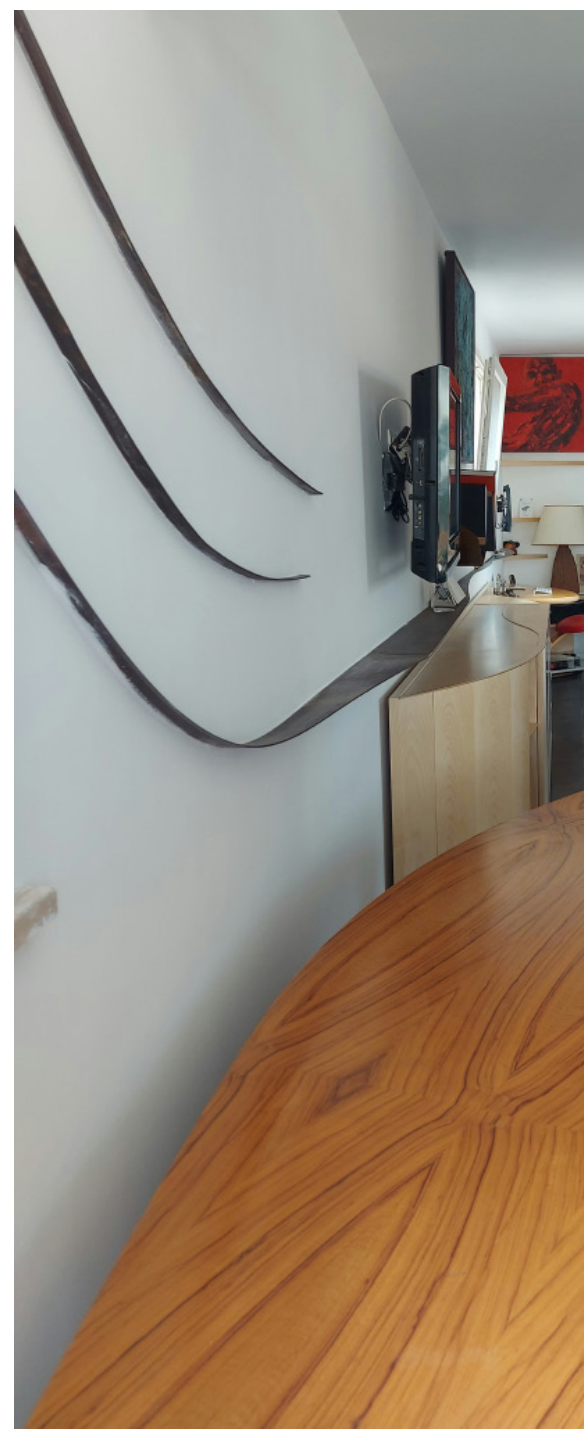
Tale è stato modo di onorare lo psicoanalista che impersonò questa maniera di interagire con l'altro per intuirne l'affezione inconscia da interpretarla onde dispiegasse l'essere avversa all'ossessione che annulla la vita interiore. E confermasse la voglia di vivere che "fare casa" porta sempre con sé. Tale dimensione del rapporto tra architetto e committente inventò il medico, l'attenzione reciproca all'interiorità inconscia, il rinnovo di un vincolo antico, il dedicarsi all'altro, l'atto concreto di tale "cura". Era l'idea di un esercizio più profondo della competenza dell'architetto, lui che non era architetto poteva provarci e, negli interni, riuscire: penetrare nella "personalità" indicibile dell'altro nel fare la cosa, la più importante per l'altro. Un'idea che, nata a Roma, ha trovato qui la sua sperimentazione.

L'esercizio di tale idea, una volta divenuta sua, è stato compiuto in modo mirabile da Paola Rossi per Antonio Di Micco, nell'attico a via Annia 48, il grande stanzone, quale spazio "tecnico" del deposito condominiale ed extracorsa dell'ascensore, trasformato appunto nell'attico, una volta dismessa la funzione pregressa. Con una una terrazza superiore, da trovar come recuperarla, facendo della copertura del sottostante appartamento, la veduta "inaudita" delle colline, dei castelli, dei tetti di Roma, dei pini del monte Celio, delle mura severiane, delle basiliche più antiche, insomma del panorama straordinario di ieri e di oggi.

Uno stanzone grande. Tale era. Utilitario. Anonimo. Con finestre relativamente grandi. E luminose. Ho detto grande. Infine, non tanto. In gergo, il corpo di fabbrica è una "manica stretta", poco più di cinque metri da muro a muro nell'area più larga, ristretta poi dal bagno che non si può spostare, e dalla rampa delle scale che, di poco scostata dalla relativa parete (un corridoio d'accesso) conduce all'ingresso compresso dal vano ascensore. Anche la parete a sinistra verso la terrazza era ridotta dal muro maestro accorpato all'ascensore. Toccò infatti un'opera chirurgica d'ingegneria per allargare la parete e realizzare una serra termica, d'accesso alla terrazza. Cosicché anch'essa, accorpata alla casa, divenisse, tramite la scala col suo disegno appropriato in ferro - snodo d'accesso al giardino sopra il tetto piano. Quindi alla magnifica veduta (a trecentosessanta gradi) del Celio tra i monti perimetrali di un immane cratere.

Torno di nuovo allo stanzone. Ed alla sua parete d'ingresso bensì di fronte all'altra sgombra tanto quanto essa è "fratta", parete accidentata a restringere o allargare lo spazio prospiciente, con alcuni scostamenti angusti o rientranze e strettoie. Vincoli da sfruttare per invertirli in misure "funzionali" ai momenti della quotidianità. Serventi avrebbe detto L. Kahn.

Da architetto, preliminarmente Paola vide, così penso, da architetto, a mia volta, che il programma "minimo" della casa d'abitazione, quantunque piccola - una stanza "privata" per dormire, la cucina ed il bagno in sede propria, un'area sgombra con tavolo e poltrone per soggiornare -, era gravemente pregiudicato dai vincoli dello stato esistente. Dunque accolse con favore il fatto che Antonio amasse le linee curve. Collimava con la scelta, strategica





per l'architetto, di non ritagliare una stanza dal fondo dello stanzone. Non avrebbe più potuto soddisfare il programma. Dunque introdusse una parete curva per contenere, in un "abbraccio", il bagno e la camera con uno spazio armadio; lasciando un breve, misurato spazio, ai mobili della cucina in fondo alla quale una esatta finestra (preesistente) incorniciava il campanile di S. Maria Maggiore.

Lasciava libero, scostato di poco dalla parete opposta, uno spazio poco profondo e convesso. In compenso, tale parete, peraltro fronteggiante l'ingresso, era libera da cima a fondo. Dunque, entrando, nulla impediva lo sguardo fino all'estremità sinistra con la finestra sul terrazzo/giardino aperta alla luce ed ai colori dei fiori e del cielo. A destra, invece, lo spazio raccolto attorno allo scrittoio sotto la breve libreria si misura sul cor corpo accosciato nel sedile. Parete di galleria, dunque, dove ogni metro è caratterizzato da semplici oggetti d'arredo adatti ad ogni momento della vita quotidiana, uno ciascuno: un tavolo, una sedia, una poltrona, una lampada.

Ciononostante, la lunga parete sarebbe parsa inerte, nuda com'era. Dunque, la seconda scelta strategica dell'architetto, d'intesa con la "personalità" del committente fu quella di introdurre il tavolo da pranzo, di legno, col piano dai bordi sinuosi. Accorpandolo alla parete la superficie di quella si riduce a metà. Il tavolo preesisteva, proveniente dalla dimora di prima. Qui appare scultura alla maniera di Duchamp e del suo "ready made". Del resto un nuovo inserto rafforza la "scultura" del piano: un'elisse di lavagna nera, s'incasta nella sinuosità della curva.

Nell'inflessione della superficie lignea, venata, bionda, la pietra "staglia", nel contempo qualifica lo spazio della seduta a tavola con la veduta della parete curva su cui prospetta, mettendola in continuità con il suo piano orizzontale.

Elisse. Nera. La figura s'impone. Perentoria. Dinamica. "Centro".

Ben ferma, figurativamente vibra. Agita l'intorno, lo inflette sui piani orizzontali e verticali.

Mobilità, persino la parete lunga. La linea mediana prende spessore, di poco, per l'intera lunghezza. Stacca definitivamente sopra da sotto. Misura le due metà. Dunque le finestre vengono in dominanza con l'insistenza del loro ritmo. Sembrò necessario, smorzarne la scansione. Dunque conseguì la scelta figurativa, e le linee di ferro piatto più larghe, o meno profonde, da cima a fondo lungo la intera parete moltiplicate attorno alla finestra centrale e reclamanti la scultura rotonda, con le sue modulazioni compì la dinamica del movimento che coinvolgeva nella sua "musica pietrificata" l'intero volume. Del resto la superficie metallica piatta giocando colla superficie di legno e di pietra acquista una tridimensionalità plastica dinamica e "mobile". Si sente la leggerezza di Calder. L'antico vano anonimo dello stanzone si trova ricondotto alle superfici ed alle linee di un volume misurato e modellato da dentro con curve, nonché inserti di legno metallo vetro ciascuno dotato della figura propria.

Immagine tettonica.

Tattile, non solo visiva. In tre dimensioni. Plurima. Si vede, infatti da molte "punti di vista" dislocati in profondità l'uno lontano dall'altro.

Dal centro dell'ingresso, di fronte alla finestra della cucina,

nell'angolo che si raccoglie di fronte alla scrivania, dal fondo della scrivania guardando la parete intiera e la finestra.

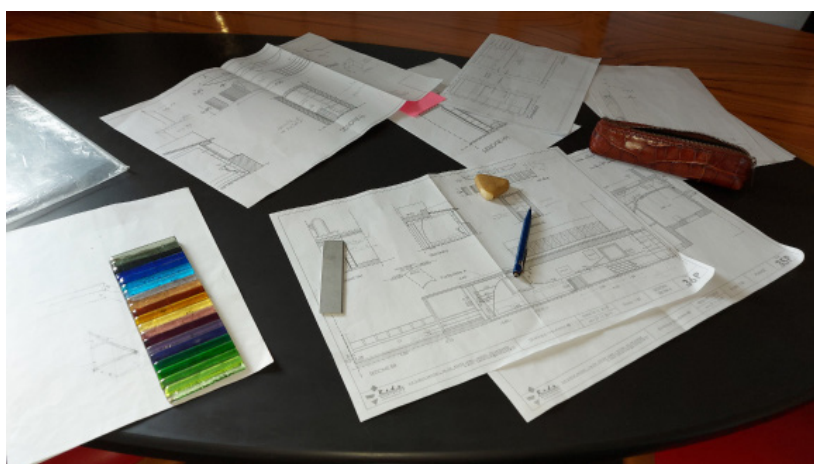
Dalla finestra che si lascia alle spalle.

La memoria restituisce un'ora di conversazioni amabili nella loro cornice, che è simultaneamente uno stile del contesto ed un habitus del comportamento. L'immagine tridimensionale nell'accogliere ed ospitare, per così dire, le ore, le ha accompagnate. Conferendo alla memoria del

tempo vissuto il suo fondo e sfondo. La cornice dell'habitus. Presente che dura nella cosa che permane; presente che cade nel "vissuto" "già non più ora", di ciascun convenuto. Tale, anche per me, è ovvio. Nell'ora in cui sono stato ospite di Antonio, quando mi ricevette nella sua casa. Sapeva che avrei scritto questo per Paola Rossi, l'architetto (al femminile) che ha realizzato, per lui, l'immagine di questo interno a lui dedicato ●



Architettura Interni.





Inutile?

Necessariamente, ideare e soprattutto progettare e realizzare un'opera di architettura significa avere un rapporto molto preciso con la realtà, quella umana del committente al quale l'opera deve corrispondere e quella del luogo da trasformare, e significa conoscere a fondo le norme edilizie e le regole del costruire. Penso che, fatte proprie tutte le regole, come il poeta conosce l'alfabeto, la grammatica e la sintassi, l'arte architettonica sta nello sciogliere lacci e laccioli e realizzare qualcosa di bello ma, insieme, ahimè, deve sempre essere anche utile.

Mi sentivo quindi appagata e libera quando finalmente, in questo mio recente lavoro, sono riuscita a pensare e realizzare qualcosa di assolutamente inutile! Ma ora guardo e ripenso... e scopro che forse quei segni sul muro fatti di materia, sono sculture di metallo ma comunque riescono a ricucire lo svolgersi di una "libreria" fatta di legno, di vetro e di metallo, che si dispiega come un racconto per tutta la lunga parete dell'appartamento, partendo dal terrazzo per raggiungere l'angolo studio.

Il destino-dovere dell'architetto è restare legato saldamente alla realtà anche quando vuole volare con la fantasia?

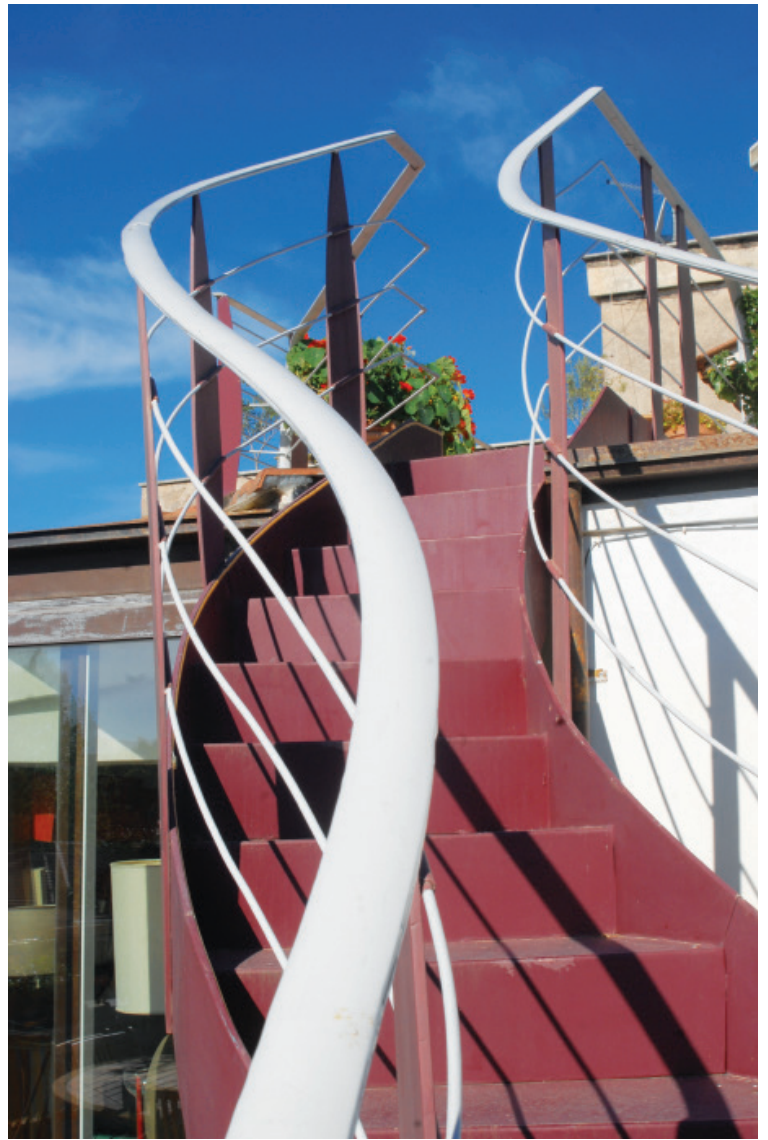
Paola Rossi, 17/06/2024

Interni.
Redazione

1. È intuizione geniale di Fagioli l'aggancio tra il sogno, il disegno dell'interno da abitare, un'immagine propria. Chi partecipava al set di Analisi collettiva ne fu entusiasta. Soprattutto gli architetti. Nacque una "tendenza": il coraggio dell'immagine. Tante furono le case progettate su questa idea. Se ne fece una mostra. Il coraggio delle immagini, appunto, promossa da Bohigas, non solo di interni. Tra gli anni '80 ed i '90. Gli interni, però, sono degni d'essere apprezzati in questa sede. Sono nello spirito del tempo, consapevoli del debito con la psicoanalisi nata a Roma. Dal suo sito d'origine, però, appartiene al movimento italiano, e da qui internazionale o globale promosso a Milano. L'attenzione all'arredo come attore di architettura d'interni, e tema dell'abitare è preoccupazione di Ponti e De carli. Aggiungo Viganò. Forse anche Moretti. Lo è in quanto tema chiave della modernità. Architettura degli interni, l'hanno chiamata: Interni domestici, interni urbani. Al tempo dell'apprendistato alla facoltà di architettura, all'istituto di architettura degli interni quando era preside Carlo De Carli, appunto lo appresi da loro. Per non mancare un riferimento a Casabella di Persico e Pagano, ricordo il numero del '33 a proposito dei metallmöbel di Mies e del Bauhaus – persino al suggerimento di Le Corbusier a proposito dell'orizzonte siglato dal megalite/menhir che definisce, letteralmente dice, una "stanza", cosmica aggiungo. L'idea dell'interno, come esistenziale campo d'azione, fu però, al centro della rivista Stile, 1941/47. Ne fu questione primaria. Oggi il salone del mobile e la settimana fuorisalone, coinvolgimento della città intera, sono un fenomeno di moda ricorrente tutti gli anni a Milano. Fenomeno internazionale, mediatico cui tutte le firme che segnano l'attualità globale, partecipano. Penso che l'esperienza romana, possa, però, essere utile – se non necessaria - mostrare specifici modi di tradurre nel prodotto industriale la maestria della manifattura. L'irripetibilità che le è propria.

2. Questo numero è comunque all'insegna della mutazione paradigmatica del secondo dopoguerra. Ha gli anni '70 come momento chiave ed il Politecnico di via Tiepolo al quartiere Flaminio come esempio dell'espressione romana dello spirito del tempo, con i suoi laboratori d'arte, le due sale teatrali, l'auditorium e il cinema. L'inventore è Amedeo Fago, architetto, scenografo cinematografico e drammaturgo. Il cinema ed il teatro sono le sue passioni, oltre all'architettura, e il maestro ispiratore, Massimo Fagioli, cui il numero è dedicato. Fagioli costituisce l'avvio di una riflessione "scientifica" sulla psicoanalisi. Originale. Non nel solco delle tesi freudiane. I suoi libri fanno "scuola". Inventano l'analisi collettiva, fanno scandalo. Inducono la società di psicoanalisi italiana ad allontanarlo. Tuttavia il suo "Set di analisi collettiva" di via Roma Libera ha grande successo. Un pubblico ampio da Roma dall'Italia, da dovunque al mondo, vi accorre. Conta qui segnalare la dimensione artistica delle tesi di Fagioli. (quella scientifica è oggi affermata anche in sede biologica – l'idea che la luce, non la voce è l'inizio dell'impulso originario all'azione, del respirare principalmente, è dimostrata dalla scoperta di bastoncini ad hoc direttamente in contatto con il cervello e non funzionali al vedere, bensì comunicanti al cervello la scoperta della luce). Essendo però architetto, non voglio trattare di psicologia. Registro che tra il pubblico che venne ad assistere alle sue sedute, quindi a riceverne le cure nel contempo apprendendone le tesi, molti furono gli artisti: registi, drammaturghi, architetti. Il gruppo degli architetti fu ampio e fedele. Stabili con lo psichiatra un sodalizio artistico fertile e tenace. Tra gli architetti, perciò ho cercato chi, penso, esprima, al meglio il sodalizio, essendo a tutti gli effetti artista particolarmente dotato, espressione, quindi di una "tendenza romana" di successo e fertile. Dico ovviamente di Paola Rossi. Non voglio, però schiacciare la sua espressione architettonica sul "coraggio delle immagini" la manifestazione degli anni '90. L'opera che è manifesto del suo magistero, palazzetto bianco, va troppo oltre. Invece mi interessa segnalare l'attività di progettisti d'interni che Fagioli ed i suoi amici manifestano. Illustrarli con questa opera di Paola, mi sembra pertinente, anche se, comunque, l'attico di via Annia, si stacca dalle altre per l'ampia gamma delle forme, per la delicatezza nel trattamento dei materiali per la sintesi della forma, per la cura del dettaglio. Il magistero dell'arte di Fagioli e dei suoi epigoni negli interni d'appartamenti, campo concreto della quotidianità dell'azione personale esprime un'intelligenza del comune sentire nel profondo. Persino la capacità di manifestare l'aver sentito la materia, la tattilità nella grana del colore dalle profondità sondate dell'interno. Credo di averlo detto a proposito del modo in cui è "modellata" dal pensiero la cavità "accarezzata dalle mani". Di come è indossata dal corpo nella successione dei momenti intensamente spensierati. Ho visto qualche casa "fagioliana". Ne ho ammirato l'espressione fantastica. L'arte che accompagna affratella alla sua normalità l'esemplare rendendolo conforme al momento d'uso. Vale davvero colui che abita. Di volta in volta se ne vede il consenso. Qui, anche il magistero dell'architetto che ha il coraggio di intuire il proposito della committenza. E di estrovertirlo in immagine. Tettonica, non figurativa. Anche il design può apprendere, nel dramma dell'anonimato che cerca d'afferrare un segno della persona e d'impersonarne la tensione ad essere "funzionale", a star bene sotto le mani il come





Ho sempre pensato che nell'abitare è fondamentale ritrovare la propria dimensione inconscia o più profondamente attraversare il senso di un vivere "sognando ad occhi aperti" in un equilibrio dinamico tra la funzionalità dei diversi spazi e la possibilità di perdere la cognizione del tempo.

Cercavo una casa, trovata e poi progettata (ristrutturata da cima a fondo) dall'architetta Paola Rossi, in cui fosse centrale vivere con l'intensità irrazionale dello studio-ricerca, dei rapporti con gli altri e con se stessi.

Ho ritrovato, quì, in due elementi la capacità di rendere possibile questa avventura: la linea e la luce. La linea, quella curva, con la sua forza e flessibilità è riuscita a creare spazi e forme quasi visionarie. Quanto alla luce è uno spazio che beneficia di una straordinaria esposizione solare che dà ricchezza di colori, ombre e luminosità.

Ma la cosa più difficile da raggiungere è stata quella di realizzare uno "stare", quasi magico, che corrispondesse alla fortunata bellezza del mondo circostante visibile: dalle cupole di S. Maria Maggiore, alla passeggiata e al verde di colle Oppio; dal S. Clemente ai SS. Quattro Coronati; dalla basilica di S. Giovanni in Laterano a S. Stefano Rotondo, a S. Maria in Domnica fino a SS. Giovanni e Paolo al Celio; dall'orizzonte di pini romani di villa Celimontana ai Castelli romani fino ai monti innevati dell'Abruzzo.

L'interno e l'esterno coincidessero...

Osservazioni di chi abita in via Annia 48

Paesaggi. Dall'interno.

Redazione

Il paesaggio è una veduta. Si guarda da un interno assoluto. Di questo dice la parola inconscio. Tale interno, infatti, è nativo. Non so se la prima volta che si aprono gli occhi si vede un paesaggio. Forse solo la luce. Illumina cose, per forza.

Forse si vedono anche, certo non in una veduta di paesaggio.

Gli occhi si chiudono.

L'intuizione di Fagioli è precisa.

A vedere il paesaggio s'impara.

C'è un apprendistato.

Questo mi ha colpito.

Coincide con la tesi dei semiologi. Alla nascita si mette in esercizio una competenza di parlare (dice Chomsky) di abitare/costruire, (dice la Choay). Forse deve essere distinta. L'esito di questo esercizio d'apprendista, deve essere introdotto tra i momenti essenziali del "distacco" successivo dalla madre. Nel distacco primitivo dalla madre alla nascita, il corpo che si era formato nell'utero, in quel momento, mostra di essere conforme allo spazio in cui il suo corpo viene a trovarsi nella sua taglia al vero (in scala 1:1, come dicono gli architetti). Il corpo stesso deve autosentirsi adatto e verificarlo.

Per far questo, un' agenda nativa si mette in esercizio al momento stesso della nascita. Dico di una mente aconscia che monitora e registra l'agire e il divenire del corpo in azione che manifesta una interazione del tutto ignota con l'altro, l'ignoto mondo. La chiamo *sentirsi sentire il sentito*. Come dice la critica della ragion pura. Tale facoltà del sentire, reclama sia stata acquisita la coscienza di sé in rapporto al circostante. Penso che ciò coincida con il momento del mettersi in piedi e fare il primo passo. Un atto che non posso chiamare conscio in quanto privo di un preconcipito modello; e che verifica l'inconscia interazione tra i movimenti del corpo che si allinea dal capo ai piedi e sente di non pendere rispetto al suolo.

Non mi dilungo.

L'interazione è manifesta nell'equilibrio particolarmente raggiunto della verticale del peso rispetto all'orizzontale del suolo. Cui conseguono disposizione localizzata relativa all'intorno immediato e la linea d'orizzonte skyline che discrimina dalla terra, il cielo. Un'architettura del sé nel luogo del mondo è acquisita, con le parole del filosofo, del pensiero riferisce a tale situazione del proprio corpo il cammino. Tattile e visiva simultaneamente si apre alla memoria della percezione il paesaggio "mirato" intenzionalmente. Questo della terrazza all'attico di via Annia. Localizzato senza incertezza. Oltre il parapetto a trecentosessanta gradi, posizionato, disposto, orientato.

Punto per punto ne riconosco i posti monumentali o paesistici. Ammirevole interno urbano guardato dall'interno dove il mio corpo si trova sopra i tetti di Roma. So di stare sopra il solaio dell'appartamento che mi accoglierà quando discenderò, per essere al riparo dalla pioggia o dal sole, dal vento, o dal freddo. Mettersi al riparo, è un fatto locale. Da un interno localizzato getto lo sguardo sull'incommensurabile inaccessibile.

Mi interrogo.

Concepisco ipotesi di come possa essere oltre me. Anche senza me. Un non me circonda il corpo che questi localizza, ricevendone localizzazione. Illuminazione detenuta dalla memoria immediata la quale è un esercizio come immaginare e riflettere, intuire, concepire. Operare interagendo con la natura, creare le condizioni dell'esperimento, verificare uno stato d'essere per sé il mondo. Non è per noi, che siamo in un tempo dato. Piuttosto in quell'allora mitico in cui si formò il nostro corpo per com'è. Era adatto al mondo in cui venne a cadere. E per com'è il nostro corpo mortale sviluppò l'essere adatto al dato. Così che questi fosse meglio disposto all'azione. Di volta in volta un futuro si apre. Futuro d'azione. Non so quanto davvero conforme al desiderio ●



Credits fotografici:

per Via Roma Libera: Andrea Calabresi; per il Palazzetto bianco: Nico Marziali, Andrea Calabresi, Riccardo Moschella, Claudio Palmisano; per Via Annia: Silvia Masotti, Paola Rossi.

Ancora sull'Architettura degli Interni.

Ernesto d'Alfonso

Concludo, però, per onorare i miei maestri, Carlo De Carli, Dino Formaggio. Lo faccio, citando Moretti. Senza la sua rivista Spazio, che colloca lo spazio indicibile oltre il primitivismo strutturalista, la precisazione di De Carli, spazio primario, che ho qualificato come somatico, non avrebbe avuto l'eco necessario. Aveva studiato, Moretti, la forma dello spazio cavo modellata dal guscio architettonico, usando le equazioni parametriche, stabilendo una collaborazione con l'Istituto di Matematica dell'Università di Roma. Con essi aveva trovato quelle equazioni parametriche che lo avevano portato alla definizione di forme pure; oggi ottimizzate a computer, tradotte in comandi *files*. È in tale ricerca di collaborazione dell'artigiano con il matematico e le macchine, che De Carli non perde l'atto di nascita. La sua genesi biografica, la genesi a-conscia delle mani fabbrili, sotto gli occhi, e l'inquietudine teorica che si manifesta nella strategia progettuale. Sto usando le parole di Moneo, come illuminazione definitiva, così come spazio primario o somatico sono definizioni del carattere dello spazio per l'uomo. Penso. Le parole, però, sono pregne della tettonica necessaria alla "fattura". Le parole, nominano il carattere. Non basta il tipo! Conta l'*habitus*. Contano le persone che

concretano – con il personale vissuto, la diacronia. Ben oltre, sé stesse. Spazio primario non è blasone di De Carli, solamente. Ma illuminazione alla facoltà di Architettura milanese. Così come Archetipo. O città analoga. O biografia scientifica. Cronaca e storia. Il tempo "passa", urge il problema di fermare il tempo. S'inquieta la persona. S'impone una strategia del cammino da compiere. A Milano "si propone" un 'architettura degli interni. Ebbe successo! Non in quanto esclusiva! Non fu monopolio di Ponti, né di De Carli. Non fu disseccata da Rogers che si volle "nemico". Nel seguito di identificazioni/differenziazioni disgiunzioni, che conseguono all'avvenire di altri autori, maestri nuovi nasce di nuovo l'opera moderna. Le cose nascono. Sono concepite da una mente, si disegnano per essere fatte. L'immagine è da farsi, non da dirsi, tettonica, non visiva. E conforme all'*habitus*. Un'abitudine comune. Si scelgono, perciò. E s'indossano. È l'ovvia realtà del tempo che passa trattenuto dagli uomini come "spirito del tempo", intelligenza del tempo, stile del tempo. *Zeitgeist*: l'*habitus* che insiste da dentro come mira all'*habitus* comune, ovviamente "gustato", ovviamente "ora". Mio? Non so! Anche. Musica, però: interazione di forme e misure per sé nelle dimore proprie ●



ArcDueCittà

Numero 18
Giugno 2024

Direttore:
Ernesto d'Alfonso

Redazione:
Lorenzo Degli Esposti
Matteo Frascini
Ariela Rivetta
Michele Sbacchi
Marco Falsetti
Adriano Parigi

Progetto grafico:
Marianna Sainati

Segreteria di redazione:
Niccolò Gaudio, Alice Scaglia

Impaginazione:
Alice Scaglia

© Arcduccittà s.a.s. - 2014
Milano +39 02 33106742
redazione@arcduccittà.it
www.arcduccittà.it

Autorizzazione del Tribunale
di Milano n° 326 del 17 Giugno 2011

ISSN 2240-7553 online
ISSN 2384-9096