

babile che esse vadano al di là di quei segni che rendono loro riconoscibili le singole specie di rapaci e che determinano le reazioni appropriate. Quando invece, come nell'uomo, sorgono i concetti, un dato animale per esempio viene fissato come un oggetto autonomo, le cui qualità sono riconosciute in misura sempre più indipendente dalle varie reazioni immediate. Questo arricchimento di contenuto e questo arrotondamento nel concetto reagiscono poi sulla rappresentazione dello stesso oggetto: anche questa, come rispecchiamento, viene riferita alla totalità dell'oggetto, la cui direzione annuncia la trasformazione formulata da Hegel, e da noi sopra citata, del meramente noto nel conosciuto. Naturalmente l'esser noto e quindi l'esser imbevuto di sentimenti e intuizioni sensibili, secondo l'osservazione di Hegel pure già riportata da noi, l'accentuazione della particolarità rispetto al generale, continuano ad essere le caratteristiche principali della rappresentazione, in contrasto con la forzata astrattezza dei concetti.

Ma con ciò la rappresentazione (e anche l'intuizione), rispetto alla struttura che ha nella vita sensitiva degli animali, riceve nuovi accenti, nuove funzioni: il rispecchiamento più completo di una cosa oggettivamente esistente nel suo essere in sé meglio approssimato e in un essere per sé molteplice e multilaterale, trascendente la mera immediatezza di una reazione concreta, trasforma la rappresentazione (e l'intuizione) da mere fasi preparatorie del concetto in integrazioni e correzioni della sua compiutezza astratta. Certo, per noi l'oggettività dell'oggetto sorge solo attraverso la sua definizione (parola) e determinazione (concetto) il più possibile adeguati. Ma questa genesi è un processo continuo, sempre rinnovato, infinito, in cui l'arricchimento di contenuto è avviato « dal basso » dall'esperienza attraverso la mediazione dell'intuizione e della rappresentazione, e la precisione, la determinazione univoca è apportata « dall'alto » attraverso il concetto. Siccome la rappresentazione cela dunque in sé un più esteso materiale di adempimento di quanto possa abbracciarne il concetto, essa diventa un correttivo del mondo concettuale, un organo di controllo che aiuta ad accertare e ad impedire un eventuale distacco dei concetti dalla realtà. I complicati processi, che ne derivano, d'interrelazione tra « alto » e « basso » e viceversa trovano nella rappresentazione un punto nodale e danno ad essa una funzione relativamente autonoma nella vita psicologica, nel dominio pratico e teorico sul mondo. Questa sua funzione ci appare chiara se ripensiamo a fenomeni sopra analizzati, come il tatto, la conoscenza degli uomini ecc. In tal modo anche la connessione del sistema di segnalazione r' con i riflessi condizionati, e in pari tempo la sua esistenza indipenden-

te da essi, sono illuminate sotto un nuovo aspetto. Queste considerazioni naturalmente potranno avere una vera conclusione solo nelle sezioni seguenti, in cui cercheremo di mettere in chiaro l'importanza di questo sistema di segnalazione per l'arte.

III. Indicazioni indirette (animali domestici, patologia).

Ma prima di passare ad esporre la funzione del sistema di segnalazione r' nell'arte vogliamo ancora chiarire il nostro fenomeno sotto due aspetti in un certo senso negativi, a scopo d'integrazione indiretta. Da un lato prenderemo in esame riflessi affini in singoli animali domestici, dall'altro cercheremo di stabilire se certe malattie mentali influiscono allo stesso modo sui due sistemi superiori di segnalazione. Consideriamo dapprima **la situazione degli animali domestici**. Per assumere il giusto punto di vista nei riguardi della vera natura e possibilità di sviluppo dei loro sistemi di riflessi, dobbiamo innanzi tutto definire con chiarezza quella « rivoluzione » delle loro condizioni di vita che trasforma la loro esistenza libera in un rapporto permanente con gli uomini. Innanzi tutto – questo vale per ogni animale domestico e anche per ogni animale tenuto in cattività – vengono a mancare i due fattori più essenziali dell'ambiente che nella vita normale degli animali hanno suscitato i loro riflessi incondizionati e condizionati: la ricerca del cibo e la difesa dell'esistenza sempre minacciata. Nasce quindi una specie di analogia con l'« ozio » e la « sicurezza », i cui fenomeni conseguenti devono però essere valutati molto criticamente, poiché l'ozio e la sicurezza prodotti dal proprio lavoro e dalle condizioni di vita da esso create sono qualitativamente diversi da quelli imposti a un essere vivente dalla forza altrui. Inoltre alcuni animali domestici – soprattutto il cavallo e il cane, ma anche le scimmie che si tengono in prigionia per compiere su di esse esperimenti – si trovano di fronte a compiti in parte affatto nuovi, che non derivano organicamente dal proprio autosviluppo, come per gli uomini, e che invece sono imposti loro esclusivamente dai bisogni degli uomini. Naturalmente l'animale, in seguito al suo sviluppo anteriore, deve possedere certi presupposti fisiologici e anche psicologici per essere così usato, ma le funzioni che in esso vengono addestrate rappresentano una rottura rispetto al suo sviluppo anteriore. Naturalmente nella prassi la netta differenza che ne deriva appare attenuata in quanto molti animali sono addestrati e allevati per generazioni in vista di questo nuovo « impiego » (cavallo da corsa, cane da caccia). Neppure

così, tuttavia, la differenza qualitativa viene cancellata del tutto: non solo i compiti e le condizioni della loro esecuzione sono ideati dagli uomini e si contrappongono all'animale come un mondo esterno già dato, predisposto da altri, ma anche la psicologia viene condizionata da questi presupposti (caccia di animali selvatici e caccia da fermo, il trotto come andatura del cavallo ecc.).

È chiaro che qui gli animali devono formarsi e fissare riflessi completamente nuovi, spesso affatto opposti ai loro istinti innati, e quindi superare compiti, difficoltà che spesso oltrepassano anch'essi di molto il loro naturale orizzonte. Pavlov, nella descrizione dei suoi esperimenti sui cani, ha giustamente accennato a un tipo essenziale di difficoltà che qui si presenta. Il cane deve reagire a un effetto di luce che per tre volte non è confermato (il cane non riceve cibo), e sarà invece confermato dopo la quarta apparizione del segnale luminoso; il compito del cane è di reagire con riflessi condizionati giusti a questo procedimento complicato. Pavlov riassume così i risultati: « Un uomo, grazie al suo concetto del numero, giudicherebbe molto semplicemente, ma il cane non ha questo concetto generale. Non gli resta altro che distinguere la luce sulla base di certe sensazioni, che sono analoghe all'elaborazione di un processo d'inibizione in diversi riflessi condizionati. Se tutto il sistema si componesse di ripetuti stimoli luminosi dello stesso tipo, egli senza dubbio non avrebbe difficoltà a distinguere la prima, seconda e terza luce dalla quarta. Ma nella disposizione del nostro esperimento gli stimoli luminosi erano intercalati da altri, che per di più erano diversi, forti e deboli, positivi e negativi. Le condizioni del compito da risolvere erano estremamente difficili. Tuttavia il cane lo risolse e di fatto di fronte ai primi tre stimoli luminosi si sviluppò un'inibizione, di fronte al quarto un processo completo di eccitazione positiva »¹. Qui sono notevoli due momenti. In primo luogo l'animale si trova davanti a un compito che l'uomo può risolvere facilmente mediante il suo concetto di numero (o, in altri casi, mediante le sue rappresentazioni formali), e che invece per l'animale, incapace di formare questi concetti, presenta difficoltà straordinarie. Pavlov si rende anche ben conto che a questo punto la sua teoria dei riflessi non può fornire senz'altro e semplicemente la spiegazione del fenomeno. A proposito dell'esperimento sul cane, come abbiamo visto, egli si esprime in un modo molto più generale e confuso del solito: al cane non resta altro che « distinguere la luce sulla base di certe sensazioni »; e a proposito dell'esperimento sul-

¹ PAWLOW, *Mittwochskolloquien* cit., II, p. 378. Osservazioni analoghe in rapporto alla rappresentazione formale astratta in un'esperimento su una scimmia: *ibid.*, p. 279.

la scimmia: « Sarebbe estremamente interessante scoprire, nei particolari, con quale procedimento fisiologico essa raggiunge lo scopo »¹. In secondo luogo egli mette in risalto il fatto che quasi tutti i cani fallirono la prova, ad eccezione di due fratelli in cui l'agilità della reazione era particolarmente sviluppata.

Naturalmente anche nello stato di libertà gli animali di una specie non reagiscono in modo del tutto uguale all'ambiente. Uno dei massimi meriti scientifici di Pavlov è proprio di avere accertato la diversità dei tipi nel sistema nervoso dei cani. Ma abbiamo già osservato che il mondo « artificiale » degli esperimenti pone compiti assai più complicati che l'esistenza normale degli animali domestici; e si tenga conto ancora una volta che anche questa è di gran lunga più complicata dell'esistenza naturale degli animali liberi. È chiaro che la distinzione di « attitudine » deve apparire sempre più differenziata in rapporto al compiacersi delle condizioni della reazione. E dobbiamo sempre tener presente che non si tratta soltanto di differenze fisiche (forza ecc.), ma anche, e spesso soprattutto, di differenze psichiche. Lo si è già visto nei casi sopra citati da Pavlov. Thomas Mann, al quale dobbiamo splendide osservazioni su cani, racconta per esempio che all'aperto il suo cane Bauschan riusciva benissimo a superare ogni ostacolo, mentre era impossibile indurlo a saltare un bastone: vi passava sempre sotto e neppure le punizioni più temute potevano costringerlo a fare diversamente. Questo è un esempio evidente di tipica mancanza di talento. I conoscitori di cavalli e di cani, i domatori potrebbero certo fornire molto materiale su questo problema. Si sa per esempio che alcuni cavalli da corsa sono combattivi, migliori nel *finish*, altri no, che l'abilità nel salto degli ostacoli non è affatto sempre proporzionale alle altre doti (velocità, resistenza) ecc.

Poiché non siamo intenditori, ci sia permesso di richiamarci a un altro esempio letterario, al Tolstoj di *Anna Karenina*. Tolstoj, che ebbe sempre molto a che fare con i cavalli, specialmente in gioventù, descrive qui un cavallo particolarmente « dotato », Frou-Frou di Vronskij. Già prima della corsa l'allenatore gli dice di non trattenere né incitare il cavallo davanti agli ostacoli: « lasciategli scegliere come vuole ». Durante la corsa Vronskij vuole superare un rivale che lo precede, ma questi non gli lascia libero il lato vantaggioso della corda. Appena Vronskij decide di superarlo dall'esterno, il cavallo si è già mosso in questo senso. Infine Tolstoj descrive anche questo episodio: si deve saltare un fiu-

¹ PAWLOW, *Mittwochskolloquien* cit., II, p. 279.

micello, ma il cavallo e il cavaliere che precedono sono caduti e rotolano proprio dove Frou-Frou dovrebbe spiccare il salto. Ma, scrive Tolstoj, « Frou-Frou, come un gatto che cade, in pieno salto si spostò di scatto con le zampe e col dorso, superò il cavallo a terra e volò oltre ».

A nostro parere questi fatti – che certo un competente potrebbe moltiplicare – difficilmente si possono spiegare con i semplici riflessi condizionati. Negli ultimi due casi – in particolare nell'ultimo – si tratta di una situazione nuova, inaspettata, imprevedibile, alla quale il cavallo non poteva essere addestrato. Esso doveva possedere qualche cosa di ciò che più sopra – con parole di Gehlen – abbiamo definito fantasia motoria e sensitiva, per poter reagire in modo immediato e giusto a una situazione così radicalmente nuova. S'intende che una certa variazione delle circostanze esiste in ogni atto di reazione verso il mondo esterno. I riflessi condizionati esprimono proprio quel grado che suole manifestarsi nella vita normale degli animali superiori. Ma abbiamo visto che talvolta i compiti posti dall'uomo agli animali domestici vanno oltre, e in direzioni assai diverse. Non tutti gli animali domestici riescono a soddisfare queste richieste. Quelli che vi riescono, devono quindi sviluppare a un grado superiore, mediante l'addestramento, le loro capacità. In tal modo, in generale, il sistema dei riflessi condizionati viene decisamente perfezionato. Tuttavia la logica delle cose, che non dipende dalle capacità innate degli animali domestici ma dalla qualità dei compiti loro imposti, fa sorgere problemi per la cui soluzione non bastano neppure questi riflessi condizionati sviluppati al massimo, in parte perché la loro soluzione piana e semplice presuppone concetti umani (l'esempio del cane di Pavlov), in parte perché possono emergere situazioni imprevedibili (il salto di Frou-Frou). Noi crediamo – e proponiamo agli studiosi competenti di verificarlo – che in casi simili, in certi animali domestici evoluti al massimo, i riflessi condizionati s'innalzino al livello di una specie di sistema di segnalazione r'.

Finora nelle nostre considerazioni abbiamo lasciato in disparte un fattore d'importanza decisiva, cioè l'interrelazione diretta tra uomo e animale domestico; lo abbiamo fatto perché apparisse chiara la funzione del lavoro con i suoi motivi qualitativamente nuovi. Ora è però il momento di considerare anche il rapporto tra uomo e animale, che per il nostro problema è un elemento determinante. Engels, dopo aver fatto derivare il linguaggio dal lavoro, parla diffusamente di questo problema: « Quel poco che le bestie, anche le più sviluppate, hanno da comunicarsi se lo possono comunicare anche senza un linguaggio articolato. Nessuna bestia allo stato di natura sente come una mancanza il fat-

to di non parlare o di non poter comprendere il linguaggio umano. Le cose non stanno in modo del tutto diverso per le bestie che sono state addomesticate dall'uomo. Nella consuetudine con l'uomo, il cane ed il cavallo hanno fatto talmente l'orecchio al linguaggio articolato da poter comprendere facilmente qualsiasi lingua, nei limiti delle idee ad essi accessibili. Hanno inoltre acquistato la capacità di provare dei sentimenti, che prima erano ad essi estranei: come l'attaccamento all'uomo, la riconoscenza ecc. Chi ha avuto consuetudine con queste bestie non si sottrae facilmente all'idea che ci siano parecchi casi nei quali esse, adesso, sentono come una mancanza la loro incapacità di parlare; mancanza alla quale certo non si può più purtroppo portare un rimedio perché i loro organi vocali si sono ormai troppo nettamente differenziati in una ben determinata direzione »¹. L'unico punto in cui questa eccellente analisi di Engels suscita qualche dubbio è l'ultimo passo, secondo cui l'incapacità dell'animale domestico di esprimersi in forma articolata è dovuta esclusivamente al fatto che i suoi organi vocali non possono più svilupparsi. Noi crediamo – proprio perché convinti dalle considerazioni di Engels – che la formazione del linguaggio articolato negli uomini sia connessa alla necessità di formare, nel lavoro, concetti per il lavoro, e che questo bisogno imperioso dell'esistenza umanizzata abbia a poco a poco fatto prevalere l'articolazione. Se il pappagallo ha anche organi vocali, come dice Engels, ciò non contraddice la nostra concezione, poiché anche nel suo caso si può parlare soltanto di singole parole o al massimo di frasi, ma non di un linguaggio come quello umano. Non sappiamo quanto sia durato il processo di formazione del linguaggio realmente articolato. Ma certamente l'animale, in uno stadio che non ha ancora prodotto da sé simili bisogni, messo in relazione con l'uomo concettualmente e linguisticamente evoluto, in rapporto con un'attività in cui senza dubbio all'animale è imposta una certa autonomia nell'eseguire gli ordini degli uomini, ma le cui condizioni, premesse ecc. esso ha trovato già predisposte, non creerà mai da sé un linguaggio. Poiché dunque qui si può parlare solo di un lavoro tra virgolette, di un quasi-lavoro, è anche impossibile che sorgano concetti, rispecchiamenti della realtà che esigano l'espressione linguistica articolata. Ricordiamo la giusta affermazione di Pavlov, che il cane non ha alcun concetto del numero, osservando altresì che il lavoro umano e le forme sociali sorte col suo aiuto hanno dovuto percorrere un lungo cammino (del proprio lavoro!), prima che l'uomo fosse capace di formare concetti di numero. Uno svi-

¹ ENGELS, *Dialektik in der Natur* cit., p. 696 [p. 186].

luppo simile non può essere compiuto dall'animale domestico, trasferito nella nuova esistenza già predisposta, fisiologicamente impreparato ad esso.

Questo stato di cose si manifesta anche nel fatto che nell'uomo le relazioni sorte dal proprio lavoro, la loro capacità ricettiva e i loro modi d'espressione assumono un carattere generale, universale, mentre ciò che si sviluppa nell'animale inserito in una civiltà di lavoro precostituita è rigorosamente orientato in vista dei bisogni dell'uomo e specializzato in questo senso. In questo campo ristretto possono sorgere manifestazioni complicate, ma il resto del mondo non ha nulla a che vedere con queste differenziazioni. La cosa è ben descritta da Theodor Fontane. Quando la sua Effi Briest torna affranta dai genitori, sente la mancanza del suo terranova, che per lei era stato un amico. Suo padre ha un cane da caccia che però, essa dice, è «così stupido che si muove solo quando il cacciatore o il giardiniere prendono dal muro il fucile». Il cane da caccia non ha alcuna parte nel romanzo. Ma la «stupidità» che Effi gli attribuisce nel suo giudizio soggettivistico non esclude che a caccia sia capace di bravure simili a quelle compiute dal cavallo Frou-Frou di Vronskij nella corsa a ostacoli. Questi sono risultati specifici di un addestramento, le cui conquiste psichiche non s'irradiano universalisticamente su tutta la vita degli animali, ciò che invece è affatto ovvio nel caso dell'uomo che le consegue nel processo lavorativo scaturito da proprie esigenze.

Tutto ciò non muta il fatto che Engels descrive molto giustamente come nei rapporti tra uomo e animale si osservi e si esprima questo sentimento, che va oltre qualsiasi sistema, per quanto perfezionato, di riflessi condizionati. Senza dubbio, se tra cavaliere e cavallo c'è un'intesa rapida e giusta, alla base di essa c'è un sistema ben elaborato ed esercitato di riflessi condizionati. Ma ciò, come abbiamo visto, vale anche per i rapporti tra uomini. Per esempio Thomas Mann racconta che il suo Bauschan sa bene quando il padrone va a Monaco e quando vuole passeggiare nei dintorni; il cane – anche qui la descrizione di Thomas Mann è precisa – qualche volta ha cercato inutilmente di correre dietro al tram, si è perduto, quindi ha ben fissato dentro di sé come riflesso condizionato le due direzioni che da casa portano rispettivamente a Monaco e alla passeggiata, e segue il padrone solo quando questi prende la seconda strada. Un po' diverso è il caso, narrato da Tolstoj, di Levin che torna depresso nella sua tenuta, dopo avere cercato moglie inutilmente, e il suo vecchio cane da caccia sente subito che il padrone è triste. Darwin parla di un paviano anubi che il guardiano stuzzicava fi-

no a farlo infuriare per poi riconciliarsi con lui tendendogli la mano. « Appena la riconciliazione era avvenuta, il paviano alzava e abbassava rapidamente le mascelle e le labbra e appariva soddisfatto. Rideva »¹. Io stesso ho conosciuto un cane di San Bernardo – apparteneva a una mia conoscente – che ai visitatori della padrona dimostrava in forme molto sfumate maggiore o minore simpatia, un'antipatia leggera o decisa; ciò faceva mantenendo un comportamento irreprensibile e senza che per esempio nessuno gli portasse cibi preferiti o altro. Ma si può arrivare a provare e ad esprimere sentimenti anche più complicati. Pavlov racconta che una sua collaboratrice, il cui cane aveva per lei una particolare tenerezza, volle provocare in esso un riflesso locale impiegando una debole corrente; « ma il cane resisté, non reagì a nessun richiamo affettuoso, dopo lo stimolo non manifestò riflessi condizionati e rifiutò il cibo ». Lo stesso Pavlov dice, nel suo linguaggio psicologico, che « il cane si sentiva offeso dalla padrona ». E infatti, quando lo stesso esperimento fu compiuto da un altro collaboratore verso il quale non esisteva questo rapporto d'affetto, esso riuscì perfettamente. Anche Thomas Mann osserva nel suo Bauschan un simile risentimento, collera mista a disprezzo. È significativo che in simili casi Pavlov, con la sua alta onestà critica, raramente esprime un giudizio categorico. In questo caso, dopo avere affermato che il cane era offeso, egli dice: « Dal punto di vista antropomorfo ciò è molto semplice. Perciò anche la psicologia è utile, dato che comunque ha formulato un gran numero di complicate relazioni nervose ». E aggiunge: « Dai nostri reperti fisiologici non vogliamo passare troppo affrettatamente a interpretare sentimenti soggettivi. Prima o poi ci arriveremo e saremo in grado d'intenderli... »².

Anche nelle nostre considerazioni non vogliamo andare oltre. Volevamo soltanto richiamare l'attenzione su fatti la cui interpretazione resta quanto mai problematica se si fonda sui soli riflessi condizionati, e che invece diventano del tutto comprensibili se si suppone che il sistema di segnalazione r' sia in qualche modo prefigurato e qualche volta esista addirittura chiaramente in animali viventi in simili circostanze. Con ciò naturalmente il problema non è ancora posto con chiarezza, per non dire poi risolto. Infatti il sistema di segnalazione r', in cooperazione col secondo, ha una funzione del tutto diversa rispetto a quando deve assumere da solo tutto ciò che nella vita di questi animali esorbita dai meri riflessi condizionati. Tuttavia una siffatta problematica psicologica si può facilmente spiegare come conseguenza di quell'essere con-

¹ DARWIN, *Gesammelte Werke* cit., V, pp. 135 sg.

² PAWLOW, *Mittwochskolloquien* cit., III, pp. 394 sgg.

traddittorio che è assegnato a questi animali in seguito alla loro situazione paradossale nel mondo umano. E proprio la teoria pavloviana che fissa su base funzionale e non anatomica tutti i riflessi, con la conseguente possibilità del loro trapassare l'uno nell'altro, sia verso l'alto che verso il basso, secondo quanto è richiesto dall'adattamento di un dato essere vivente al mondo esterno, apre la possibilità – solo una possibilità, certo – di riconoscere nel sistema di segnalazione r' l'organo capace di soddisfare le necessità di adattamento che qui sorgono.

Passiamo ora ai problemi che emergono nella patologia. (Anche qui l'autore deve dichiarare subito che può parlare di questi problemi solo con la modestia e il riserbo del non specialista). Lo stesso Pavlov descrive con la sua consueta esattezza e oggettività un caso che per noi è di estremo interesse. Si tratta di un caso di epilessia con conseguente disturbo del linguaggio, che si può definire un esempio tipico di « afasia motoria ». Il malato era un artista e, poiché la sua mano destra non era offesa, egli conservava intatta la sua capacità di disegnare. Dopo l'attacco non riusciva quasi per niente a parlare, diceva soltanto « bo-bo-bo » e capiva molto male. « Ben presto si vide che poteva intendersi con gli altri per mezzo di disegni. Se per esempio voleva fare un bagno, disegnava un uomo in una vasca, se desiderava che si accendesse la stufa, disegnava una stufa, se voleva che gli dessero una medicina, disegnava una bottiglia di medicina ». A commento di questa osservazione di fatti, Pavlov aggiunge: « Ciò illustra in certo senso la possibilità di una scissione del primo sistema di segnalazione dal secondo »¹. Qui appare di nuovo con chiarezza quanto vi sia di problematico, o meglio d'incompleto nella teoria pavloviana dei due sistemi di segnalazione. Intanto, non è proprio lo stesso se uno, incapace di reagire con intelligenza alla parola albero, riconosce un albero reale o un albero disegnato, giacché nel secondo caso probabilmente abbiamo già un segnale di segnali. Diciamo probabilmente, perché possono senz'altro esistere persone per le quali certe immagini, divenute familiari con l'abitudine, costituiscono già semplici riflessi condizionati. Ma la cosa è molto più complicata se il paziente incapace di parlare s'intende con gli altri disegnando lui stesso gli oggetti. Contrariamente a quanto ritiene Pavlov, il disegnare un oggetto non può in nessun caso essere considerato un semplice riflesso condizionato. Se la parola albero deve essere interpretata come segnale di segnali, un albero disegnato contiene del pari una

¹ PAVLOW, *Mittwochskolloquien* cit., II, p. 446. Nelle considerazioni che seguono non intendiamo affatto discutere la ricca bibliografia; anche qui vogliamo soltanto esporre il problema in generale.

concezione generalizzante dell'albero immediatamente percepito, che nella sua immediatezza provoca un riflesso incondizionato o condizionato.

Trascurando questo fatto importante, Pavlov non osserva proprio la peculiarità di questo malato. Questi infatti intende esattamente una parola, ma di fronte a due parole diventa incapace. Questa incapacità sembra estendersi anche al disegno, al sistema di segnalazione r' come lo definiamo noi. Il medico gli mostra un disegno comprendente guanti, cappello e bastone. « Egli disegnò i guanti. Gli chiesi: "Ancora qualche cosa?" Egli disegnò i guanti. Guarda a lungo e dice: "Bastone". Osserva il disegno ma non vede il cappello. Ma quando io copro i guanti e il bastone, dice: "Ah, un'altra cosa" e disegna il cappello ». Questo quadro è completato da un « particolare interessante »: « Egli non riesce a disegnare due oggetti indipendenti, ma è capace di rendere i rapporti tra uomini e oggetti. Alla frase: "Una donna fa il bucato" egli disegna una donna che lava. Alla frase: "L'artista disegna un ritratto" egli disegna un artista intento al lavoro. Ciò dunque significa che se gli suggeriamo più parole, e queste parole rappresentano un'immagine visiva, in tal caso egli può rappresentarle insieme »¹. Pavlov non si sofferma affatto su quest'ultima osservazione, che invece a nostro giudizio offre la chiave del problema qui sollevato. Infatti nel caso del cappello, bastone ecc. non c'è nesso visivo tra gli oggetti disegnati; ognuno di essi deve essere considerato a sé, e agisce il meccanismo perturbatore, mentre nel caso della lavandaia e del pittore gli oggetti sono dati in un nesso visuale-pittorico, di fronte al quale il suo sistema di segnalazione r' può diventare operante nella sua relativa integrità. Crediamo dunque che qui la spiegazione di Pavlov, secondo cui solo il primo sistema di segnalazione è rimasto intatto, non sia sufficiente per intendere il carattere specifico di questo caso.

Sull'attività artistica degli alienati esiste un'ampia letteratura. I risultati devono però essere usati con la massima cautela. In primo luogo, infatti, una prevenzione dogmatica a favore di certe tendenze artistiche contemporanee (per esempio del surrealismo) induce a sopravvalutare enormemente la produzione di schizofrenici; è il caso di H. Prinzhorn. In secondo luogo, le posizioni ideologiche di singoli studiosi agiscono nella stessa direzione: così Kretschmer considera la pazzia addirittura favorevole per la produzione artistica, mentre Jaspers ritiene che essa elimini certe inibizioni. In terzo luogo la storia della malattia è com-

¹ PAVLOW, *Mittwochskolloquien* cit., II, pp. 447 sg.

previsibilmente piú problematica proprio nel caso di pittori importanti, che ci potrebbero offrire le osservazioni piú istruttive: talvolta conosciamo solo gli anni della follia acuta, spesso non sappiamo se determinate opere d'arte non siano nate negli intervalli di coscienza lucida ecc. (questo difetto d'informazioni è particolarmente sensibile nel caso di Van Gogh). Per malati che vengono assistiti in manicomi chiusi e per i quali è registrato il decorso esatto della malattia, è molto piú facile orientarsi. Il fatto che, anche nel migliore dei casi, il valore estetico di produzioni simili è quanto mai dubbio, non può costituire un ostacolo decisivo per le nostre considerazioni. **Noi cerchiamo soltanto di sapere se in certi casi patologici il sistema di segnalazione 1' da noi presupposto resta indisturbato, o è meno disturbato del sistema di segnalazione 2.** Come non ricorriamo agli esempi di Kant o Hegel per indicare l'attività non inibita del secondo sistema, così non siamo obbligati a citare, come termini di confronto, Rembrandt o Michelangelo e neppure Van Gogh; il fatto che un quadro o un disegno – dal punto di vista psicologico – ha un carattere estetico, e che la sua genesi non può essere spiegata col funzionamento dei sistemi di segnalazione 1 e 2, non deve affatto condurre ad impostare le questioni del valore estetico.

Nonostante tutte queste fonti di errore crediamo **che chiari indizi dimostrino che alcuni alienati, soprattutto schizofrenici, benché la loro capacità di pensare e di esprimersi mediante il linguaggio (cioè il loro sistema di segnalazione 2) sia completamente turbata, siano però in grado di esprimersi figurativamente: cioè il loro sistema di segnalazione 1' non è sconvolto e deformato come l'altro sistema superiore di riflessi.** A noi qui importa unicamente di rendere plausibile questa possibilità. Essa infatti offre un argomento di piú a sostegno dell'autonomia di tali riflessi. Insistiamo sulla parola possibilità perché il profano in materia di patologia non può permettersi di pronunciare un giudizio concretamente determinato su questi problemi; tuttavia, anche se questa autonomia, questa – relativa – indipendenza dal funzionamento del secondo sistema di segnalazione emerge chiara solo in alcuni casi, la nostra ipotesi avrà ricevuto una conferma essenziale. Ha quindi scarsa importanza il fatto che i casi osservati di alienati dediti all'arte siano assai poco numerosi; Prinzhorn li valuta a circa il due per cento¹. Infine, ci sia consentito di fare anche la seguente **osservazione metodologica:** finora abbiamo considerato le manifestazioni del sistema di segnalazione 1' nella vita, e solo nella sezione seguente passeremo ad esaminare

¹ H. PRINZHORN, *Bildnerien der Geisteskranken*, Berlin 1923, pp. 15 e 340.

la sua funzione nell'arte. Sarebbe forse ovvio chiederci perché non rimandiamo a quella sezione queste osservazioni sui disturbi della vita psichica. Crediamo che non sia difficile ricavare la risposta dalla nostra esposizione. Abbiamo messo in risalto la labilità, talvolta eccezionale, di questi riflessi nella vita, il loro frequente trapassare e convertirsi nei segnali 1 e 2. Sarebbe dunque necessario elaborare da specialisti un materiale grandissimo per ottenere in questo campo – non ancora nettamente delineato – risultati in qualche misura evidenti. Invece l'attività artistica offre un terreno oggettivo, univocamente determinabile, sul quale anche il profano, fondandosi su ricerche specialistiche, può riuscire a mettere in chiaro alcuni aspetti.

In molti casi gli alienati ricorrono alla matita o al pennello per esprimere ciò che sentono; preferiscono questo mezzo alla parola o alla scrittura. Naturalmente ci sono anche malati che insieme scrivono e disegnano. In tali casi si manifesta spesso un'evidente discrepanza tra le loro capacità espressive nell'uno e nell'altro mezzo. Nei disegni l'espressione è sempre comprensibile, mentre i loro scritti sono spesso sconnessi e incomprensibili¹. Qualche volta questo desiderio di espressione figurativa appare spontaneo solo dopo lungo tempo. Così la Jakab racconta di un malato che cominciò d'improvviso a disegnare dopo dodici anni d'internamento²; a volte questo desiderio si estingue spontaneamente com'era sorto. In molti casi la coscienza della propria attività è molto scarsa. I malati non si accorgono che i loro disegni sono stereotipi; uno di essi non si accorgeva neppure che le sue figure erano nude; interpellato in proposito, rispose: la signora porta una croce o una collana³. Solo di rado i soggetti dei disegni hanno rapporto con le idee fisse; in ogni caso non sono collegati al tempo e al luogo in cui vengono eseguiti⁴. Sotto l'aspetto formale, I. Jakab osserva che i disegni sono per lo piú bidimensionali, senza prospettiva, senza terza dimensione; e non solo quelli eseguiti da coloro che prima non avevano mai disegnato o dipinto, e quindi non sono padroni della tecnica: **anche in artisti di professione si osserva la scomparsa della prospettiva**⁵. Su questa questione torneremo piú avanti.

Particolare interesse presenta **il caso Franz Pohl**, studiato da Prinzhorn⁶. Come diplomando delle scuole di belle arti di Monaco e Karls-

¹ I. JAKAB, *Dessins et peintures des aliénés*, Budapest 1956, pp. 120 sg.

² *Ibid.*, p. 48.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, pp. 112 e 115.

⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁶ PRINZHORN, *Bildnerien der Geisteskranken* cit., pp. 271 segg.

ruhe egli possiede da prima la tecnica del disegno. Nel parlare si confonde sempre più, le sue frasi diventano sempre più incomprensibili. « Una conversazione – dice Prinzhorn – ormai naturalmente è diventata impossibile ». Invece la sua produzione artistica si sviluppa senza posa, procedendo dai disegni comunemente « realistici » dei primi tempi verso un fantastico singolare. Senza addentrarci qui nei giudizi di valore, quanto mai prevenuti, di Prinzhorn, dobbiamo approvare dal punto di vista psicologico le sue osservazioni in quanto i disegni del primo periodo fanno pensare all'attività di un artigiano capace di continuare il proprio lavoro anche nello stato di pazzia; appunto perché il primo sistema di segnalazione è rimasto intatto anche nell'alienazione mentale. La psicologia dell'attività posteriore è essenzialmente diversa. Se si considerano senza pregiudizi – sempre prescindendo dai giudizi di valore di Prinzhorn – le illustrazioni 160 (animale favoloso) e 161 (Madonna con cornacchie) si deve riconoscere in esse un senso dell'atmosfera generale che non si può non definire artistico e una ricerca coerente di espressione compositiva. (Come sempre in questi casi, ciò che importa è di afferrare questa qualità psicologica dell'intenzione, indipendentemente da ogni valutazione estetica della sua natura, del grado della riuscita ecc.). Se si guardano i suoi lavori più tardi, i più ammirati da Prinzhorn, si vede sí che la visione generale è sempre più confusa, e quindi la composizione più incerta, ma anche in questi dipinti resta pur sempre un'armonia cromatica, bidimensionale, decorativa. Quindi Pohl, secondo l'affermazione di Prinzhorn, « continuava a sviluppare la sua tecnica consueta mentre era già completamente in preda all'afasia »¹.

Simile è il caso Joseph Sell². Anche qui l'evoluzione ha inizio con quadri dettati da un sentimento (relativamente) realistico. In parte essi hanno un contenuto determinato da rappresentazioni sadiche (come « Motivo sadico », illustrazione 149), in parte esprimono determinati stati d'animo nella raffigurazione del mondo esterno (« Veduta di città », illustrazione 153). Questi presentano una certa composizione dinamica e cromatica, nel senso che abbiamo spiegato sopra. Anche qui si tende verso una composizione cromatica decisamente bidimensionale, decorativa, che però in certi casi mira a esprimere chiaramente un determinato stato d'animo. Notevole è la progressione dell'allegorismo nel rapporto del soggetto verso l'esecuzione figurativa (« Rappresentazione motivata di Dio », illustrazione 154). Lo stesso Sell spiega così il

¹ PRINZHORN, *Bildnerien der Geisteskranken* cit., p. 340.

² *Ibid.*, pp. 256 sgg.

senso interno ricercato nel dipinto: « Questo è Dio, che appare come una scimmia con un berretto di porpora; a destra è il suo occhio cristallino, col quale guarda nell'universo; sotto è il suo occhio posteriore, col quale guarda la terra »¹. Mentre il « senso interno » contiene puri vaneggiamenti, soprattutto nella sua formulazione verbale, il quadro presenta invece una composizione cromatica decorativa bidimensionale il cui carattere artistico – sempre nel senso psicologico, non critico-estetico – è indubbio. Il nesso tra contenuto e rappresentazione è puramente allegorico, cioè ricavabile solo dalla spiegazione, non dal quadro stesso. L'attività successiva di Sell va ancora oltre lungo questa tendenza.

Se vogliamo intendere giustamente il fenomeno psicologico che qui si manifesta, dobbiamo prescindere del tutto dall'entusiasmo di Prinzhorn per l'arte contemporanea (surrealismo ecc.), dal quale deriva la sopravvalutazione acritica di queste opere degli alienati, e in pari tempo mettere in disparte lo stesso nostro rifiuto dell'arte d'avanguardia. Ripetiamo: qui non c'interessa stabilire se queste opere hanno o non hanno un valore estetico; c'interessa invece di sapere fino a che punto esse presentino – psicologicamente – un certo carattere estetico, per poter dare una risposta più chiara alla nostra questione: se, quando il sistema di segnalazione 2 sia danneggiato o anche completamente sconvolto, il sistema di segnalazione 1' possa ancora lavorare indisturbato, almeno relativamente. Per chiarire concretamente la questione, sono necessarie alcune osservazioni sul progressivo prevalere del decorativismo bidimensionale sulle tendenze realistiche, intese anche qui in senso psicologico, immune da valutazioni estetiche, come tendenze verso la riproduzione fedele della realtà oggettiva, attraverso i mezzi elaborati nel corso dell'evoluzione storica dell'arte, quali la prospettiva ecc. Per escludere del tutto che il punto di vista estetico dell'autore possa influire sulla descrizione e sull'interpretazione psicologica del fenomeno, tratteremo il problema rifacendoci esclusivamente alla concezione del noto storico dell'arte B. Berenson, senza prendere posizione critica verso di essa. Il Berenson distingue nell'arte due principî decisivi, quello dell'illustrazione e quello della decorazione. Egli dice: « Nell'opera d'arte è illustrazione tutto ciò che noi non apprezziamo per la sua propria qualità artistica, contenuta nell'opera stessa, per la qualità del colore, della forma o della composizione, e che invece ci parla attraverso il significato che la cosa ha fuori dell'opera d'arte, sia nel mondo ester-

¹ PRINZHORN, *Bildnerien der Geisteskranken* cit., p. 270.

no, sia nel mondo interiore dello spirito»¹. In contrapposizione ad essa, egli definisce così il decorativo: «Per decorazione intendo tutti quegli elementi dell'opera d'arte che si rivolgono direttamente ai sensi, come il colore e il tono, o mediante i quali essa suscita determinate rappresentazioni, come per esempio quella della forma o del movimento»². In questo contesto non abbiamo alcuna intenzione di criticare la concezione di Berenson; essa c'interessa unicamente quale descrizione di dati di fatto estetici dovuta a un vero conoscitore della materia, descrizione che, quand'anche la sua base teorica e le conclusioni da essa dedotte mancassero di ogni validità, è appropriata per chiarire un determinato aspetto della prassi artistica. Questo aspetto, a nostro parere, si può indicare in questo modo: **ciò che Berenson chiama decorativo, comprende quegli elementi della prassi artistica in cui domina esclusiva o per lo meno è di gran lunga prevalente la pura attività del sistema di segnalazione 1', mentre ciò che egli definisce illustrazione tende verso quel lato di questa prassi in cui assumono valore anche quei contenuti e forme della realtà per la cui elaborazione serve almeno in parte, ossia è del pari competente, il sistema di segnalazione 2.** Ogni arte autentica crea qui – anche Berenson non lo nega – una sintesi organica; cioè – come abbiamo già spesso mostrato e nella prossima sezione spiegheremo con speciale riferimento al nostro problema attuale – **i contenuti e le forme acquisiti dal sistema di segnalazione 2 devono essere elaborati di nuovo dal sistema di segnalazione 1' in conformità delle esigenze di evocazione.** Per il problema che ora dobbiamo trattare non è decisivo il vedere in che punto Berenson collochi questioni come quella della prospettiva ecc. La storia dell'arte dimostra che nella loro elaborazione ha avuto una funzione decisiva la scienza (il sistema di segnalazione 2), e nell'opera di grandi artisti che in pari tempo furono studiosi di valore (Piero della Francesca, Leonardo da Vinci ecc.) si può vedere bene quanti sforzi sia costato il rielaborare metodi e risultati scientifici per farne componenti organiche di un'arte vera.

Se si considerano le opere degli alienati dal punto di vista così raggiunto, non sembra più troppo difficile comprendere – almeno nei contorni astratti – i principi del processo nel suo decorso. Nei casi tipici si vede che tutto ciò che è sorto dalla rielaborazione estetica di contenuti e forme originariamente acquisiti mediante il funzionamento del sistema di segnalazione 2, nelle opere degli alienati non esiste oppure, se all'inizio in qualche modo è conservato, di solito scompare progressiva-

¹ B. BERENSON, *Mittelitalienische Malerei*, München 1925, pp. 21 sg.

² *Ibid.*, p. 13.

mente. Invece ciò che costituisce il campo specialissimo, per così dire immanente del sistema di segnalazione 1' resta più o meno intatto, anche quando la facoltà di pensare e di esprimere il pensiero nel linguaggio scompare del tutto o quasi del tutto in seguito alla pazzia¹. La concezione pavloviana secondo cui il primo sistema di segnalazione resta integro quando il secondo è offeso non basta a chiarire questi fenomeni, se non altro perché le opere degli alienati non possono affatto essere considerate come semplici riflessi condizionati. La fantasia degli schizofrenici dispone di essi facendone l'uso più libero e li inserisce anche in contesti che nel loro insieme hanno un senso determinato, che esorbita decisamente dal primo sistema di segnalazione (effetto decorativo, stato d'animo, composizione cromatica). Quindi è chiaro che qui possono restare operanti potenze psicologiche non riconducibili a riflessi condizionati. D'altra parte – come si può dedurre dalle nostre ultime considerazioni – anche il rapporto tra i sistemi di segnalazione 1 e 1' si allenta: diventa più povero, unilaterale, confuso, turbato ecc. **Il sistema di segnalazione 1' – proprio per questa possibilità di allontanarsi dalla sua base – dimostra di essere un sistema di segnalazione di segnali.** Ma il legame che lo collega ai riflessi incondizionati e condizionati non è soltanto di gran lunga più stretto e intimo di quello del sistema di segnalazione 2 (qui sta uno dei motivi che hanno indotto in errore Pavlov su questo problema): è chiaro che esso è anche qualitativamente e strutturalmente diverso da quello esistente tra i sistemi di segnalazione 1 e 2. Come siano costituiti in concreto questi legami, è un altro dei problemi che nelle nostre considerazioni cerchiamo di suggerire alla psicologia fisiologica; per i motivi più volte addotti, qui non pensiamo affatto di avanzare proposte per la sua soluzione.

Infine crediamo che un modo di vedere come quello da noi proposto possa chiarire metodologicamente anche la questione, oggi per vari aspetti confusa, secondo cui l'«arte» degli alienati avrebbe in linea di principio un valore uguale a quello dell'arte primitiva, dei disegni infantili e delle più moderne correnti artistiche. Innanzi tutto si noti che in origine questa tendenza unificatoria prende le mosse da determinate correnti artistiche moderne. Ora, è generalmente noto, ed è anche caratteristico per tutte le nuove correnti, che quando esse ritengono o pre-

¹ Questo processo si può seguire con particolare chiarezza in un ignoto pittore schizofrenico le cui opere sono conservate nella raccolta di W. Maclay a Londra. Di lui abbiamo cinque lavori raffiguranti gatti. Il primo è ancora in gran parte realistico. Nel corso del processo patologico si passa al decorativo-bidimensionale finché si arriva all'ornamento decorativo in cui non esiste più traccia di gatti. Ma anche quest'ultimo lavoro è «estetico» nel senso psicologico qui indicato. **W. VOLMAT, L'art psychopathologique**, Paris 1955, pp. 59 e 166, illustrazioni 105-9.

tendono di appoggiarsi a qualche precedente storico affine il fattore primario, il vero *tertium comparationis* è costituito dal proprio bisogno d'espressione, e non dal fenomeno del passato addotto a conferma. Per le aspirazioni dei preraffaelliti inglesi fu costruito un Botticelli appropriato, un Quattrocento appropriato, così come per il « giapponismo » di certi impressionisti si costruì un Giappone appropriato. Oggi chiunque capisce che sarebbe sbagliato intendere il carattere del Quattrocento fondandosi sulle tendenze teoriche e artistiche formulate da Rossetti o da Burne-Jones. Naturalmente la chiarezza è molto minore quando si parla dell'arte contemporanea. In questo caso è molto più raro che si riconosca la legge generale di simili connessioni, il « je prends mon bien où je le trouve »¹. Il « mon bien » che qui si è cercato potrebbe essere soprattutto desunto dalle generali tendenze antirazionalistiche del periodo imperialistico, ma ha trovato un'espressione così univoca, per esempio nei manifesti di Breton, che qui può essere presupposto come noto. In questa sede non dobbiamo esaminare in che cosa si riveli la problematica interna di quest'arte. Osserveremo solo quanto segue: fra il « non ancora » nella conquista del mondo mediante il lavoro e la ragione che da esso trae origine, presso i popoli primitivi e i bambini (anche questi due fenomeni sono diversissimi tra loro, perché il primo è storico-sociale, il secondo fisiologico-psicologico), e il « non più » di origine patologica degli alienati esiste una differenza qualitativa, anzi un contrasto che qualsiasi analisi appena imparziale e adeguata all'oggetto potrebbe facilmente mettere in luce. **Invece il surrealismo esclude la razionalità consapevolmente**, per così dire in via « metodologica », ma essa rimane pur sempre ed è facilmente riconoscibile nel progetto, nell'esecuzione, nel controllo ecc.; a quale giudizio porterebbe una simile ricerca, in merito all'« autenticità » del surrealismo, qui non è il caso di dire. In questo contesto c'interessava soltanto di mettere in luce le fonti di determinati pregiudizi largamente diffusi che, come abbiamo visto, creano grande confusione persino nella descrizione specialistica di fenomeni patologici.

Al termine di queste considerazioni dobbiamo accennare ancora, con la maggiore brevità possibile, ad **alcuni casi di patologia nella vita e nell'arte di figure importanti**, sulle quali esiste una bibliografia specialistica, documentata sui fatti; intendiamo parlare di **Strindberg, Van**

¹ Sulla base di un caso concreto, ho esposto gli aspetti di principio di questo problema nel saggio: *Tolstoj und die westliche Literatur*, in *Der russische Realismus in der Weltliteratur*, Berlin 1952, p. 235 sgg., *Werke*, V [trad. it. *Tolstoj e la letteratura occidentale*, in *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1950, pp. 336 sgg.].

Gogh e Hölderlin. La sorte di **Strindberg** può offrire poco materiale per il nostro problema. Jaspers afferma che nei periodi di follia acuta egli era poeticamente improduttivo¹. Si deve però osservare che i suoi scritti di quei periodi, *Inferno* ecc., presentano un quadro chiaro del decorso della sua malattia; cioè anche la sua capacità d'espressione permaneva nonostante la follia acuta, e non solo sul piano formale, come nell'esempio citato di Joseph Sell, descritto da Prinzhorn, ma anche dal punto di vista oggettivo-contenutistico. Il mutamento stilistico della sua più tarda produzione drammatica, che è molto più radicale di quanto Jaspers supponga, può essere da noi trascurato perché, pur essendo spesso molto legata alla sua follia rispetto al contenuto, nei suoi motivi, nella psicologia della loro rappresentazione, e rispetto alla forma, nel trattamento scenico, tuttavia, considerata nell'insieme, essa può essere spiegata esaurientemente, in senso artistico-oggettivo, in base alle tendenze sociali ed estetiche dell'epoca.

Quello di **Van Gogh** è per noi un caso simile. Qui anzi ci sembra molto importante che egli descriva spesso la sua follia con molta consapevolezza e spirito critico, quasi come un osservatore estraneo. A testimonianza di questa psicologia Jaspers cita brani epistolari molto interessanti, per esempio la sorpresa suscitata in lui dal fatto che, pur essendo un miscredente, moderno nel suo atteggiamento, gli vengono « idee assurde, religiose »². In Van Gogh dunque – tranne che nelle crisi acute – i due sistemi superiori di riflessi sono conservati intatti. Ed è molto significativo che nei quadri eseguiti durante il soggiorno in manicomio egli cerchi di rappresentare figurativamente i sentimenti di angoscia degli alienati. In una lettera a E. Bernard, egli scrive: « Ecco la descrizione di un quadro che ho proprio davanti a me. (Una veduta del parco annesso alla clinica per malattie nervose, dove ora mi trovo). A destra una terrazza grigia, un pezzo di muro, qualche rosaio sfiorito, a sinistra il piano del parco (rosso d'Inghilterra), un terreno cosperso di aghi di pino. Il parco è cinto da alti abeti, con i tronchi e i rami color rosso d'Inghilterra; il loro verde ha una sfumatura di nero che lo rende anche più doloroso. Questi alberi si stagliano sul cielo della sera, il cui fondo giallo è attraversato da strisce viola; più in alto il giallo passa nel rosa, poi nel verde. Un muretto, dello stesso rosso, chiude la visuale e solo in un punto lascia sporgere una collinetta viola e ocra. Il primo albero è un tronco gigantesco, colpito e spaccato dal fulmine; solo un ramo laterale si protende ancora nell'aria e riversa già un fiotto di aghi verde scuro.

¹ K. JASPERS, *Strindberg und Van Gogh*, Bern 1922, p. 72.

² *Ibid.*, p. 102.

Questo gigante cupo – un eroe sconfitto –, che si può considerare un essere vivente, contrasta col sorriso pallido di una rosa tardiva nel cespuglio che gli appassisce di fronte, sotto gli abeti solitarie panche di pietra e bosso scuro. Il cielo, dopo un acquazzone, si specchia giallo in una pozza d'acqua. In un raggio di sole (l'ultimo riflesso) l'ocra scura si ravviva in arancione acceso; figure nere scivolano ancora tra i tronchi. Puoi immaginare che questa combinazione di rosso d'Inghilterra, di verde oscurato dal grigio, di tratti neri che segnano i contorni, provoca un po' quel senso di angoscia di cui spesso soffrono alcuni miei compagni di disgrazia. E il motivo del grande albero spaccato dal fulmine, il sorriso malaticcio di quell'ultimo fiore autunnale in verde e rosa, rafforzano questa impressione»¹. Abbiamo riportato questa lunga citazione non solo perché qui Van Gogh, a differenza degli alienati di cui abbiamo parlato prima, prende consapevolmente le mosse dalla sua presente condizione interiore ed esterna e la oggettivizza nei temi delle sue opere, ma anche perché questa lettera mostra con tutta evidenza quanto sia insufficiente, per la comprensione di un'opera d'arte, il fatto che le singole percezioni permangano intatte (concezione di Pavlov). L'immagine, al contrario, diventa immagine, oggetto dell'estetica, solo in quanto ciascuno di questi riflessi del mondo esterno assume una funzione determinata nell'ambito di una totalità concreta, la cui essenza non è affatto meramente derivata da questi singoli elementi, così come un'opera scientifica non è derivata da quei singoli frammenti di realtà che si rispecchiano nelle parole di cui immediatamente essa è composta. (Cioè, di nuovo: il sistema di segnalazione 1' come segnale di segnali).

Per il nostro problema è invece più interessante e utile il caso di Hölderlin. La questione è molto più complicata che nel caso di Van Gogh o in quelli descritti da Prinzhorn e da altri perché qui il mezzo artistico è il linguaggio stesso. In esso il turbamento del secondo sistema di segnalazione deve manifestarsi in modo di gran lunga più immediato e lampante che nelle opere figurative. Non è un caso, del resto, che tutta l'ampia bibliografia sull'arte degli alienati si limita alle arti figurative; spesso i pazzi scrivono sì poesie, ma per lo più la distruzione del sistema di segnalazione 2 cagiona un'insensatezza così evidente che neppure la più forte simpatia per il surrealismo permette di riconoscere in esse creazioni di alto valore. (Sul rapporto del linguaggio col sistema di segnalazione 1' parleremo diffusamente nell'ultima sezione di questo capitolo).

¹ VAN GOGH, *Briefe*, Berlin s. d., pp. 115-17. Cfr. l'analoga descrizione di un quadro con un caffè, citata in JASPERS, *Strindberg und Van Gogh* cit., p. 108.

Hölderlin per noi è tanto interessante perché nel periodo della sua follia le sue poesie rivelano in modo molto peculiare e istruttivo questa complicatissima interrelazione dei due sistemi superiori di riflessi. Vogliamo prendere in esame non tanto le poesie dei primi anni della sua malattia (1800-801, conclamata dal 1802)¹, poiché senza dubbio tra esse ve ne sono di splendide, quanto quelle del periodo successivo, del completo decadimento mentale. È vero che W. Lange, l'autore che più di tutti ha studiato diffusamente il decorso della malattia di Hölderlin, giudica anche queste poesie «non solo "cattive" rispetto a quelle di Hölderlin normale, ma anche considerate in sé, subito riconoscibili come prodotti di una mente malata»². Ma in Lange la motivazione di questi giudizi è quanto mai debole; non fornisce notizie patologiche sicure, e in generale parla – in maniera filisteica – piuttosto nel linguaggio dell'estetica che in quello della medicina. E le sue poco fondate valutazioni estetiche («il malato ha perduto la capacità di condurre rigorosamente a termine un pensiero») potrebbero essere applicate anche a composizioni rapsodiche di poeti completamente sani. Solo un'analisi condotta a un livello affatto diverso potrebbe chiarire se e, in caso affermativo, fino a che punto in queste poesie di Hölderlin si possano trovare componenti patologiche. Per il momento dobbiamo limitarci ad osservare che contenuto e forma di queste poesie possono essere spiegati in base ai fatti dell'epoca e alla reazione di Hölderlin verso di essi. (*Mutatis mutandis*, come per i drammi tardi di Strindberg).

Anche le traduzioni da lui fatte in questo periodo non forniscono un'immagine del tutto unitaria. Nel giudizio di Dilthey, in verità, la situazione sembra molto chiara: «Egli tradusse l'*Edipo re* e l'*Antigone* di Sofocle, e la traduzione apparve nel 1804. Il suo senso ritmico non è diminuito, si sente la sua voce, egli ne trae accenti toccanti di dolore, ma ha perduto la padronanza del greco, confonde parole note con altre dal suono simile, la pazienza gli fa difetto e quindi traduce ad arbitrio»³. L'esposizione di Hellingrath, che studiò con molta cura tutte le traduzioni di Hölderlin, complica un poco il problema. Egli infatti osserva in lui fin dall'inizio – dunque anche prima della malattia – certi equilibri nelle conoscenze del greco: «Così doveva risultare una curiosa mescolanza tra la familiarità con la lingua greca, la viva comprensione della sua bellezza e del suo carattere, e l'ignoranza delle sue regole

¹ JASPERS, *Strindberg und Van Gogh* cit., p. 84.

² W. LANGE, *Hölderlin. Eine Pathographie*, Stuttgart 1909, p. 104.

³ W. DILTHEY, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig-Berlin 1938, p. 456.

più semplici, la mancanza completa di esattezza grammaticale»¹. Solo ricerche precise potrebbero stabilire se la descrizione di Dilthey resta valida come accentuazione di queste tendenze, cioè in senso restrittivo.

Perciò è opportuno concentrare la nostra attenzione sul periodo successivo al secondo aggravamento. Sulle condizioni di vita di Hölderlin abbiamo un quadro piuttosto chiaro nella descrizione affettuosa e precisa di Waiblinger: quando è solo, Hölderlin parla ininterrottamente, legge e legge a voce alta, ma senza capire niente di quello che legge². Delle sue carte, Waiblinger dice: « Gli è ancora concesso di scrivere una frase, che dovrebbe essere il tema che vuole svolgere. Questa frase è chiara e giusta, benché per lo più sia solo un ricordo. Ma quando deve svolgerla, elaborarla, svilupparla, così che si tratta di mostrare fino a che punto egli sia in grado di approfondire quel ricordo ancora conservato e in un certo senso di produrre nuovamente il pensiero appena afferrato, esso gli sfugge subito; invece di un filo che dovrebbe collegare il molteplice, ce ne sono tanti che s'intrecciano e quindi si perdono in una trama confusa, come in una tela di ragno ». Waiblinger nota in particolare che Hölderlin scriveva ancora versi che erano privi di senso ma, aggiunge, « metricamente giusti ». Anche più interessante è l'osservazione di Waiblinger che segue a breve distanza le citate considerazioni sul suo pensiero: « inoltre gli è ancora rimasto un certo senso del decoro poetico, dell'espressione originale »³.

Queste affermazioni di Waiblinger sono confermate da alcune poesie di questo periodo. A noi qui interessa soltanto la possibilità di un'espressione poetica nel quadro del decadimento mentale; se altre poesie sono prive di ogni senso, da questo punto di vista ciò è piuttosto indifferente. Si prenda per esempio questa nota e toccante quartina:

Das Angenehme dieser Welt hab ich genossen,
Die Jugend Freuden sind, wie lang! wie lang! verflossen,
April und Mai und Julius sind ferne,
Ich bin nichts mehr, ich lebe nicht mehr gerne!⁴

Oppure questa poesia:

Wenn aus dem Himmel hellere Wonne sich
Herabgiesst, eine Freude den Menschen kommt,
Dass sie sich wundern über manches
Sichtbares, Höheres, Angenehmes:

¹ N. V. HELLINGRATH, *Pindarübersetzungen von Hölderlin*, Jena 1911, p. 75.

² W. WAIBLINGER, *Der kranke Hölderlin*, Xenien-Bücher n. 20, pp. 37 e 43.

³ *Ibid.*, p. 54.

⁴ [Il gradevole di questo mondo io l'ho goduto, | Le giovanili gioie sono da tanto, da tanto finite. | Aprile e Maggio e Giugno sono lontani. | Io non sono più nulla, non ho più gusto a vivere (FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Poesie*, trad. it. di G. Vigolo, Einaudi, Torino, 1967², p. 208)].

Wie tönet lieblich heilger Gesang dazu!

Wie lacht das Herz in Liedern die Wahrheit an,
Dass Freudigkeit an einem Bildnis –
Über dem Stege beginnen Schafe

Den Zug, der fast in dämmernde Wälder geht.
Die Wiesen aber, welche mit lautrem Grün
Bedeckt sind, sind wie jene Heide,
Welche gewöhnlicherweise nah ist

Dem dunklen Walde. Da, auf den Wiesen auch
Verweilen diese Schafe. Die Gipfel, die
Umher sind, nackte Höhen sind mit
Eichen bedeckt und seltenen Tannen.

Da, wo des Stromes regsame Wellen sind,
Dass einer, der vorüber des Weges kommt,
Froh hinschaut, da erhebt der Berge
Sanfte Gestalt und der Weinberg hoch sich.

Zwar gehn die Treppen unter den Reben hoch
Herunter, wo der Obstbaum blühend darüber steht
Und Duft an wilden Hecken weilet,
Wo die verborgenen Veilchen sprossen;

Gewässer aber rieseln herab, und sanft
Ist hörbar dort ein Rauschen den ganzen Tag;
Die Orte aber in der Gegend
Ruh'n und schweigen den Nachmittag durch¹.

Queste poesie dimostrano che Hölderlin conservò anche nell'ultimo stadio della follia – almeno ad intervalli – la capacità ricettiva autenticamente poetica di fronte al mondo e soprattutto la facoltà di convertire nel linguaggio evocativo ciò che sentiva e vedeva. Ciò è particolarmente notevole perché il linguaggio, come mezzo dell'espressione artistica, deve necessariamente reagire ai turbamenti del sistema di segnalazione 2 molto più sensibilmente e rapidamente del mezzo puramente visivo del disegno e della pittura. Ciò offre qualche sostegno alla nostra tesi, cioè alla possibilità di una – relativa – autonomia nel fun-

¹ Quando dal cielo più luminosa voluttà | Si riversa, gioia scende sugli uomini | Sì ch'essi stupiscono di molte cose | Visibili, elevate, gradevoli: || Come ameno risuona l'accompagnamento di un sacro canto! | Come arride al cuore in canzoni la verità, sì che allegrezza di un'immagine... | Sul ponticello iniziano le pecore || Il corteo che quasi si addentra nella notte dei boschi. | Ma i prati, che di puro verde | Son coperti, sono come quella brughiera | Che solitamente è vicina || All'oscura selva. E là sui prati pure | Indugiano queste pecore. Le cime che | Stanno attorno, nude alture sono | Di querce coperte e rari abeti. || Là dove si agitano le onde del fiume, | Sì che il passeggero che colà muova i suoi passi | Lieto guarda, là s'inalza dei monti | La dolce sagoma e l'alto vigneto. || Scendono le scale alte sotto i tralci | Laggiù dove si erge in fiore l'albero da frutto | E il profumo indugia sulle siepi selvatiche | Dove le segrete violette germogliano; || Ma le acque scorrono giù, e dolce | E udibile colà un mormorio per tutto il giorno; | Ma i villaggi nella contrada | Posano e tacciono durante il pomeriggio.

zionamento del sistema di segnalazione I'. È singolare che Lange riferisca anche per il tardo Hölderlin un dato biografico che rinvia in questa direzione. Egli dice: « Un'azione rapida, istintiva, riusciva al paziente molto meglio che un'azione ponderata. Una volta tirò indietro all'improvviso un bambino che stava imprudentemente sulla finestra, e forse lo salvò dalla caduta ». Naturalmente di questo fatto non si può dare un'interpretazione del tutto univoca. Può trattarsi anche di un riflesso sano, saldamente fissato, benché, considerando la condotta generale di Hölderlin e in particolare il suo modo di vivere nell'ultimo periodo della follia, è poco probabile che in lui fosse saldamente fissato proprio un riflesso condizionato di questo genere. Per lo meno è altrettanto probabile che qui entri in questione il funzionamento della fantasia motoria e sensitiva. In ogni caso Lange aggiunge: « Ma quando aveva tempo per riflettere, il ragionamento s'imbrogliava e finiva col confondersi; le decisioni si contrastavano a vicenda, e non era facile arrivare a un'azione unitaria »¹.

¹ LANGE, Hölderlin. *Eine Pathographie* cit., p. 141.