

# L'espressione Artistico Terapeutica In Antropologia

Manuela Tartari

L'atto della creazione artistica evoca oggi un'idea di espressione personale, soggettiva di certi contenuti formali; si tratta però di una concezione moderna, resa possibile in ambito europeo ed occidentale dalla rivoluzione romantica del gusto e della sensibilità che da quel momento impone i concetti di rottura del classicismo e di libertà sociale ed espressiva dell'artista.

Prima, nel mondo antico e fino al Settecento, *arte* designava, in analogia alla "tecné" greca, qualcosa di diverso: l'abilità materiale o spirituale di una persona, le sue qualità morali e caratteriali o, più in generale, un insieme strutturato di conoscenze pratiche, di usanze, di abitudini.

L'etimo della parola rimanda a una radice indoeuropea indicante un'azione volta a ordinare, articolare; dalla medesima radice originano *arto*, *articolo*, *aritmetica*, *armonia*, *arma*, *artificio*, *armento* e anche *rito*, nel senso proprio di azione ordinatrice. In questo senso, *arte* designava più un sapere pratico, una tecnica che non l'espressività. Nel Rinascimento, i lavori degli artisti erano commissionati dalle Corti o dalla Chiesa. Leonardo si descriveva come uno scienziato al servizio di un progetto di convergenza tra tecnica, arte e scienza; egli probabilmente non riteneva l'arte frutto del proprio mondo interiore, ciò nondimeno Freud ha scritto pagine mirabili su di lui interpretando lo stile pittorico alla luce della sua vita infantile. (Freud, 1910)

L'arte terapia nasce dall'esperienza clinica. La conoscenza della follia, l'osservazione della creatività infantile, lo studio dei prodotti dell'immaginazione hanno fornito una grande varietà di dati sui quali mettere alla prova un sistema teorico e pratico che avvicina la produzione artistica a una prospettiva di cura. Proprio per questa specificità è difficile comparare ciò che si definisce arte terapia con altre manifestazioni creative o terapeutiche, soprattutto se provenienti da altre culture. Infatti, *arte* in antropologia indica più l'insieme dei significati collettivi e condivisi ad essa attribuiti che il risultato di un'espressione individuale. Il pensiero che tale disciplina individua in un manufatto definito "artistico" non è quello del singolo creatore, quanto piuttosto quello simbolico e sociale.

L'antropologia dell'arte studia quindi il rapporto che ogni cultura stabilisce tra certe forme di conoscenza e certe tecniche di concepimento e produzione di immagini; secondo il Dictionnaire de l'Ethnologie et de l'Anthropologie: "Compito

dell'antropologo, dunque quello di confrontare, in ogni opera d'arte, il lavoro della tecnica e quello del pensiero." (1992, voce: "Arte", p. 83) Ad esempio, l'aspetto rotondeggiante e sinuoso dell'arte maya è stato messo in relazione alla tecnica a sbalzo con la quale venivano eseguite le sculture. Il motivo era scolpito in rilievo con una pietra più dura e appuntita, con la quale però non si potevano ottenere angoli acuti (Hays 1958).

Boas, in un fondamentale testo sull'arte primitiva, riteneva che essa costruisca una potente tensione tra il verosimile e l'invisibile al punto di "creare" uno spazio diverso da quello colto dallo sguardo, costruito con tecniche capaci di imitare non tanto la realtà quanto il pensiero. (Boas, 1927) Così, ad esempio, certe sculture degli indiani d'America rappresentano un animale a partire da molti punti prospettici simultaneamente.

Anche per quello che riguarda un termine apparentemente più comune come "terapia", può essere valido lo stesso invito alla prudenza nella comparazione. Senza entrare nel merito dei molteplici interrogativi su cosa sia una cura, è utile ricordare che essa è profondamente associata alla percezione dell'identità e alla definizione di persona. In moltissime culture, il malato da curare non è tanto il soggetto sofferente, quanto piuttosto un ordine turbato, una divinità offesa, uno spirito ostile. Sul come e perché funzionino le terapie non occidentali si impegna un'intera branca dell'antropologia: l'etnopsichiatria. (Devereux, 1973) Sul rapporto complesso tra i conflitti inconsci e i diversi contesti culturali in cui essi si esprimono, è chiamata a dare qualche spiegazione l'etnopsicoanalisi. (Devereux, 1972)

Il confronto tra dati provenienti da mondi diversi propone un problema serio, originato dal fatto che quando si osservano le arti e le terapie esotiche, i nostri sistemi di riferimento spesso confondono lo sguardo. Soprattutto quando l'oggetto di studio è per così dire già una costruzione del ricercatore. Mi sembra il caso di *arte e creatività*, due termini che isolano una serie di oggetti e di comportamenti dal contesto generale per inserirli nella categoria che li definisce. Inoltre, essi comportano una pluralità di interpretazioni psicologiche, basti pensare al punto di vista di Jung, o a quello di Winnicott sull'area transizionale, o ancora quello di Bion sul pensiero alfa e beta. Sono punti di vista molto diversi ma hanno in comune l'applicazione del metodo clinico – con i suoi concetti esplicativi, quali l'inconscio, il rimosso, la proiezione – a una certa attività mentale. L'arte terapia è utilizzata per la trasformazione del disagio e della sofferenza; la teoria che la accompagna sostiene

che i processi trasformativi avvengono per attivazione di risorse creative e consentono l'espressione e l'elaborazione di contenuti personali, relazionali o archetipici. Tutto ciò presuppone un'idea della creatività, del rapporto tra inconscio e conscio, dei processi di genesi e risoluzione dei conflitti psichici.

Quando si interpreta come arteterapia un elemento proveniente da un campo diverso da quello proprio, come certe danze, o certe pratiche rituali, si rischia di mantenere anche la teoria soggiacente, senza metterla alla prova dei fatti, mentre fuori dal mondo occidentale, arte e terapia indicano esperienze molto diverse. Molti popoli non separano l'arte dalla tecnologia, dalla religione, o meglio, lo fanno solo quelle società così stratificate da permettersi l'esistenza di una categoria sociale di artisti. I contenuti che danno senso a un prodotto artistico a volte si riferiscono alla malattia, al dolore. Alcuni oggetti ammirati nei musei etnografici erano strumenti rituali e anche di riti terapeutici, anche se nel chiuso di una teca essi sono soltanto belli e non significano quasi più nulla.

Occorre pertanto domandarsi fino a che punto sia possibile cercare un punto di contatto tra l'occidente e i popoli non industrializzati nelle differenti rappresentazioni di creatività e trasformazione. Poiché mi sembra che l'essenza di una riflessione antropologica sia la capacità di vedere le cose da un altro punto di vista, propongo un breve panorama di alcuni materiali, tratti dal lavoro etnografico che per la loro stessa natura sono collocabili in un terreno di investigazione multidisciplinare. (Tambiah, 1985)

In un celebre saggio sull'efficacia simbolica che influenza da molti anni tutti gli studi sulle tecniche terapeutiche non occidentali, Lévi- Strauss studia un canto usato per guarire le difficoltà di parto dagli sciamani cuna, popolazione india di Panamá. Il testo inizia con la descrizione dell'imbarazzo della levatrice, la visita allo sciamano, la partenza di questi alla volta della malata, e il suo arrivo. Segue il racconto della preparazione di vapori di cacao, la produzione di statuette sacre intagliate, rappresentanti gli spiriti protettori chiamati a raccolta per compiere un viaggio fino alla dimora di Muu, la divinità responsabile della formazione fetale e anche delle difficoltà presenti. Muu si è impadronita di qualcosa, una *purba*, il doppio spirituale della partoriente; il canto ne descrive la ricerca attraverso molteplici difficoltà: animali feroci, ostacoli, un combattimento tra Muu e lo sciamano. Liberato il doppio della malata, il parto può terminare e anche il canto che sembra fin qui ripercorrere uno schema classico: la persona si ammala perché perde un doppio spirituale e lo

sciamano compie un viaggio nel mondo soprannaturale per ritrovare questo elemento e porre fine allo squilibrio tra forze vitali (Lévi- Strauss, 1958).

L'interesse eccezionale del testo risiede nella scoperta che il viaggio mitico si svolge all'interno della malata, dentro tutte le *purba*, quelle del cuore, delle ossa, dei denti, dei capelli. La via di Muu è la vagina, la sua casa, la "profonda, scura sorgente" è l'utero, la penetrazione all'interno compiuta dal terapeuta e dagli spiriti protettori avviene in analogia ad un amplesso. Qui giunti, essi descrivono un complesso percorso, una vera anatomia mitica e "geografia affettiva" del corpo. Appare un mondo popolato da animali fantastici e feroci che personificherebbero le doglie; cosparso di ostacoli, corde, fili tesi, sipari colorati, fibre, ovvero le mucose uterine che rendono difficile il cammino verso il luogo del combattimento, in seguito al quale avviene la discesa, altrettanto difficile, lungo il canale del parto.

Secondo l'autore, il canto è una terapia psicologica rivolta direttamente all'organo malato, al corpo; i criteri della sua efficacia sono deducibili dal carattere specifico del testo, fortemente incentrato su quanto precede la cura vera e propria. Come per voler attirare l'attenzione della malata offuscata dalla sofferenza verso la situazione iniziale, affinché essa la possa rivivere. Il teatro immaginario è il corpo al cui interno il riferimento al mito trasfigura il dolore; le continue oscillazioni tra un interno fisico e un mondo fantastico renderebbero pensabile un'esperienza precedentemente vissuta solo in termini emotivi; "Lo sciamano fornisce alla sua ammalata un linguaggio nel quale possono esprimersi immediatamente certi stati non formulati, e altrimenti non formulabili. E proprio il passaggio a questa espressione verbale (che permette nello stesso tempo di vivere in forma ordinata e intelligibile un'esperienza attuale, ma che sarebbe, senza quel passaggio, anarchica e ineffabile) provoca lo sbloccarsi del processo fisiologico, ossia la riorganizzazione, in un senso favorevole, della sequenza di cui la malata subisce lo svolgimento." (Lévi- Strauss, 1958, p. 222)

La cura sciamanica viene confrontata a quella psicoanalitica; a Lévi- Strauss appaiono ambedue volte a rendere coscienti conflitti e resistenze inconsce, eliminati non dalla conoscenza razionale loro imposta, bensì dall'abreazione. Sciamano e psicoanalista, il primo parlando, il secondo tacendo, entrano in contatto diretto con la coscienza e indiretto con l'inconscio del malato. Il transfert attivato dalle due figure permette di rivivere nell'attuale un'esperienza originaria non formulata. Processi organici e psichismo inconscio trovano un terreno comune nella definizione di efficacia simbolica, una "proprietà induttrice" di trasformazioni: facendo leva sul

patrimonio di forme mitiche personali e collettive, essa agisce al livello in cui le leggi del corpo e della mente si sovrappongono. Inconscio e funzione simbolica vengono quindi assimilati a un insieme di leggi di struttura atemporali, universali, in base alle quali ogni individuo articolerebbe il vocabolario emotivo della propria esistenza. Non sarebbe dunque necessario cercare nel mito il variabile vocabolario del soggetto, molto più importante è comprendere il codice soggiacente le cui leggi valgono per la produzione mitica, inconscia, linguistica.

E' difficile dare la misura dell'importanza del saggio negli studi successivi; l'enorme fascino di una teoria semplice e generale, capace di cogliere il punto di contatto tra il mondo interno di un individuo e l'agire dei sistemi culturali nella reciproca variabilità sociale, storica e personale. A partire dagli anni Cinquanta, nell'ambito dell'antropologia simbolica si sono studiati i rapporti tra culture e salute mentale, il cui nucleo era individuato "...nella valorizzazione dei significati dei simbolismi, specie in relazione con le più diverse procedure psicoterapeutiche d'ordine rituale..." (Lanternari 1998, p. 312)

La natura dell'efficacia terapeutica è stata investigata anche tramite lo studio dei meccanismi endogeni somatici e del condizionamento psicologico. Una cura che dia un senso al male consentirebbe all'individuo - ma anche al gruppo - di rappresentare l'inesprimibile e sbloccare i processi fisici e mentali.

Dunque, ogni gesto dotato di senso, ogni produzione simbolica, potrebbero essere interpretati come atti volti a generare trasformazioni, individuali o collettive. In questa visione delle cose, naturalmente, l'idea della trasformazione è sempre associata a qualcosa di positivo. Ma paradossalmente la lezione di Lévi- Strauss conduceva a una riduzione estrema dell'oggetto del rito, l'individuo malato, al punto da supporre che né i miti, né i riti parlassero di lui. Nell'enunciare una legge generale del funzionamento psichico e culturale, il punto di vista strutturale affermava l'indifferenza dei sistemi culturali verso le particolarità soggettive.

Recentemente l'intero impianto della tesi sull'efficacia simbolica ha subito un profondo ripensamento. Gli strutturalisti avevano privilegiato lo studio dei miti all'osservazione dei rituali poiché i primi sembravano riassumere le invarianti simboliche dell'universo religioso, mentre i secondi erano giudicati sequenze poco interessanti di gesti e parole, giusto là dove essi si volgono a cogliere l'esperienza individuale. Invece altri, studiando la pratica rituale, hanno svolto l'indagine in direzione opposta cercando di cogliere: "Una relazione tra quei due aspetti che il

mito, come oggetto astratto, esclude. I poli di questa relazione sono, da un lato, la rappresentazione dell'esperienza individuale (in genere colta attraverso il dolore, l'incertezza, il disorientamento) e dall'altro una forma particolare, legata al contesto rituale, della memoria storica.” (Severi 1993, p. 19)

Carlo Severi, nell'indagare il canto cuna di guarigione dalla follia, ha constatato che lo sciamano parla una lingua sconosciuta alla gente del villaggio e dunque nessun canto può avere la funzione di porgere direttamente al malato un contenitore simbolico in cui rielaborare il proprio vissuto perturbato.

La follia, per i Cuna, è l'effetto di una seduzione che gli spiriti malvagi operano sull'indiano, progressivamente trasportato dalla loro parte e infine loro compagno. Dietro le rappresentazioni degli spiriti si cela, minacciosa ed estranea, l'immagine del Bianco, cacciatore di anime indiane, cannibale e distruttore di mondi. Essere folle indica il situarsi all'estremo confine dell'ethos cuna, là dove l'insanabile conflitto con lo straniero è rappresentato dal disordine di una persona sofferente e la follia diviene pertanto l'immagine deformata di un'invasione esterna. Il canto dello sciamano avrebbe la capacità di condensare un'esperienza interiore, una geografia mitica e la memoria di un conflitto storico, quello che per secoli ha opposto gli indiani ai conquistatori bianchi.

Come spesso accade, soprattutto nei luoghi in cui la trasmissione della cultura si fonda sulla parola detta, ciò che noi chiamiamo arte primitiva è il "supporto cruciale della trasmissione delle conoscenze" (p. 45). Il rito cerca di ritrovare e ricondurre in territorio umano un'anima perdutamente sedotta dal mondo animale e mostruoso. Quando funziona, le crisi patologiche cessano; se ciò non accade, i Cuna si rassegnano alla sconfitta e alla perdita di un'anima, catturata in un altro universo.

Abbiamo detto però che la lingua dei canti è comprensibile solo ai terapeuti; cosa fa allora il rito? Se si accetta di abbandonare ogni funzionalismo ingenuo e una psicologia riduttiva, il canto perde l'aspetto di marchingegno rituale di cui svelare il meccanismo. Non è tanto lo strumento concepito per ordinare le vicende complesse della follia o della guerra, non è solo l'eco degli archetipi indiani; appare piuttosto una descrizione meravigliosamente poetica dell'incertezza, della sofferenza e, in sintesi: "... È anche l'ambito in cui si genera una memoria rituale dell'esperienza privata. " (p. 106)

Questo dunque si può dire considerando la situazione dal punto di vista del contesto di enunciazione: uno sciamano, accovacciato vicino a un malato nel buio di una

capanna, mentre parla in una lingua incomprensibile officiando un rito, supposto guarire mali fisici o mentali. Se invece si volge lo sguardo verso la persona distesa sull'amaca, viene da chiedersi quale esperienza sia il confuso ascoltare una lunghissima cantilena, circondati dai fumi del cacao, in presenza di un personaggio al tempo stesso familiare e incumbente, come lo sciamano, con il suo corredo di statuette, disegni, gesti e oscure parole.

Una risposta si trova in un successivo saggio nel quale Severi riprende un testo di Gombrich che studia un processo proiettivo, particolarmente frequente nell'arte preistorica e primitiva; in base ad esso, l'immagine mostra anche ciò che non contiene e si limita soltanto a suggerire (Severi, in: Roi, 1998).

Affinché questo accada è necessario uno stretto legame tra il contenuto dell'immagine e ciò che essa suggerisce, nonché la presenza di un'area vuota, adatta a divenire lo schermo delle proiezioni, il cui esempio più semplice sono i quattro punti neri che costruiscono sul foglio bianco la forma del quadrato. Il canto cuna assolverebbe le due condizioni, la prima tramite la conoscenza tradizionalmente diffusa del rito, la seconda attraverso lo spazio lasciato vuoto dalla estraneità della lingua e dalla monotonia melodica.

L'elemento cruciale della parola rituale non è più il discorso, o il sistema di segni, bensì la generazione di un'*illusione percettiva guidata*. Nel farsi del rito, il cui sommario svolgimento mitico e gestuale tutti conoscono, la comparsa della zona opaca prodotta dalle parole prive di senso consentirebbe al paziente di generare quello spazio vuoto sul quale si proietta l'esperienza del dolore: "Un canto, che racconta una storia stereotipica – la stessa per tutti – diviene così un'immagine sorprendentemente fedele, dell'esperienza, e della storia segreta, del paziente. E ciò semplicemente perché è il paziente stesso a costruire per sé la propria efficacia simbolica, a prestare la propria parte al canto enunciato dal terapeuta. A renderlo, insieme, parola- immagine dell'uno e dell'altro." (p. 150)

E' un tema capace di spingersi lontano, a raggiungere lo spazio analitico, già evocato dalle parole di Lévi- Strauss, e ora più familiare. Viene in mente un'altra situazione capace di generare e contenere le proiezioni: il transfert, la relazione che, proprio perché non è un rapporto nel senso sociale del termine, lascia, a partire da alcuni, pochi, elementi chiaramente percepibili, ampio margine alla produzione inconscia, alla ripetizione di esperienze non ancora elaborate.

Il transfert, si sa, è in massima parte inconscio, lo si potrebbe definire come un caso speciale di funzionamento di due fondamentali meccanismi: lo spostamento e la condensazione, rappresentanti l'attitudine a spostare o condensare l'investimento psichico su particolari insiemi di rappresentazioni e affetti. I due meccanismi presiedono anche la produzione onirica e, mi sembra, quella cosiddetta creativa.

Ampliando le considerazioni di Severi, il sogno, l'arte, la terapia, si possono definire attività volte a generare uno spazio immaginario capace di contenere in forma meno caotica alcuni elementi inconsci. Lo spazio si costruisce all'interno di una relazione, anzi, forse è lo spazio *della* relazione; questo mi sembra il nucleo del concetto di transfert. Si potrebbe concretizzare ulteriormente la descrizione ricorrendo a una metafora usata in micropsicoanalisi: la sinapsi psichica. La sinapsi, ovverosia la zona di collegamento tra due cellule nervose, è un esempio di uno spazio *vuoto* ma dotato di grande dinamismo grazie alla capacità di veicolare, tramite un mediatore chimico, un messaggio elettrico da un neurone all'altro.

L'attività psichica implicata in questo spazio immaginario dovrebbe essere l'elaborazione primaria, vale a dire un: "Lavoro energetico- pulsionale di selezione dei derivati dell'inconscio e di regolazione economica dei conflitti psichici" (Fanti, 1984, p. 116).

Qualcosa di molto più arcaico della elaborazione terapeutica, fondata invece su processi preconsce e consce, in particolare, secondo Freud, sul superamento delle resistenze e quindi sulla conoscenza dei moti pulsionali rimossi che le alimentavano.



I processi trasformativi descritti da Lévi- Strauss e Severi, fondati sulla relazione tra lo sciamano e il malato, attivati dalla creazione di uno spazio immaginario capace di contenere i vissuti, potrebbero mettere in funzione l'elaborazione primaria. L'ipotesi permette di spiegare come certi rituali attivino potenti abreazioni e anche perché essi possono fallire: di per sé la modificazione degli investimenti inconsci non garantisce un equilibrio migliore e una diminuzione dei conflitti. Può succedere ma non succede sempre e, soprattutto, il conflitto tenderà a ripresentarsi in forma diversa, secondo l'agire della coazione a ripetere.

La differenza tra i riti e la psicoanalisi, da tale punto di vista, sembra risiedere nello sforzo operato da quest'ultima di vincolare l'elaborazione primaria suscitata dal transfert e dalle rievocazioni a un processo elaborativo secondario che attenui le ripetizioni rinforzando le catene associative dell'io.

Si può seguire un esempio di tale processo nel lavoro psicoanalitico e arte terapeutico proposto da Gaetano Roi ai bambini gravemente psicotici dell'istituto medico pedagogico di Asso, in provincia di Como, dove viene usato un singolarissimo metodo del quale semplificando molto si dirà che affianca un altro spazio a quello tradizionale della psicoterapia, generato da esperienze condotte in alcuni siti preistorici. In questi, i ragazzi e l'équipe creano un rito ispirato alle pittografie del sito, alla conoscenza etnografica e soprattutto musicale (Roi, 1998). L'autore commenta: "L'arte preistorica, supporto a rituali di iniziazione, sembra terapeutica in quanto recupera il dialogo con le forme transitorie, forme formanti, e previene l'irrigidirsi della personalità in forme caratteriali o patologiche." (p. 64)

Il percorso iniziatico- archeologico dei giovani pazienti, inserito in processo terapeutico estremamente articolato che prevede momenti individuali, di gruppo e arte terapia, è proposto in modo da favorire lo stabilirsi di connessioni associative tra le percezioni dei graffiti, della musica e l'ascolto di una vicenda interiore. Una condizione di grande risonanza emotiva, dove è anche possibile cogliere gli aspetti creativi dei sintomi e quelli poetici della cura: "Così stando le cose, l'archeologia della bellezza diventa metafora della terapia, intesa come spazio potenziale dove accedono a una dimensione psicologica i segnali frammentari che il paziente vi deposita." (p. 92)

I ragazzi ricostruiscono un rituale antico e fantastico organizzando liberamente gli stimoli suscitati dalla situazione: gli oggetti rinvenuti, le musiche, i canti, le immagini, le sensazioni spaziali. Una condizione capace di suscitare dei ritmi in accordo con il

linguaggio del corpo, quasi delle pulsazioni, in un agire non statico, non ripetitivo ma aperto alla trasformazione.

Tuttavia, i rituali di cui parla Roi sono ben diversi da quelli descritti in antropologia, fondamentalmente per la mutata attenzione alla persona sofferente. Severi ha mostrato l'esistenza di rappresentazioni dell'esperienza individuale nelle pratiche tradizionali; si potrebbe dire che i riti *vedono* la persona ma non la *guardano*. Se hanno l'effetto di alleviare il dolore e guarire dai mali, non sempre questo è il loro obiettivo. I riti, inoltre, sono strumenti adottati in vista di un cambiamento già codificato, già fissato dal mito; non sono orientati verso il malato con le sue particolarità, così come non lo era l'Ospedale psichiatrico. La persona coinvolta in un rituale naturalmente manipola la situazione investendola di affetti e contenuti particolari, cosicché è sempre difficile comprendere, sulla base di una semplice osservazione, quale sia l'esperienza vissuta dai partecipanti.

Ritengo un grande merito della psicoanalisi l'aver formulato una teoria del funzionamento mentale in grado di cogliere le differenze soggettive; teoria utile anche per capire le realtà lontane, capace, ad esempio, di descrivere la vita psichica delle persone e dei gruppi implicati in un rituale, ma poco adatta a pensare questa pratica dall'altro punto di vista: l'insieme della cultura che la ha generata.

Un ultimo esempio servirà a chiarire questa polarizzazione tra soggettivo e culturale nello studio dei riti. Si tratta di un rituale terapeutico studiato da De Martino negli anni sessanta e rivisto in seguito da Gallini, centrato su un particolare ballo effettuato per contrastare il morso della tarantola. La danza della tarantola in Puglia avveniva quando qualcuno era vittima del ragno ma si ripeteva ogni anno in occasione della festa dei santi Pietro e Paolo. Essa è stata interpretata come un esorcismo volto a tenere a bada tramite la musica e il movimento un animale simbolico, una specie di nume ragno che aveva preso possesso di una persona, normalmente femmina (De Martino, 1961). La crisi associata al morso della bestia e il conseguente tentativo di controllo rituale sarebbero l'immagine deformata di un conflitto radicato nella condizione di subalternità femminile tipica del meridione italiano. Secondo De Martino il rito mette in scena un morso simbolico ma soprattutto un ri-morso, un difficile passato che lega la donna ammalata e ripropone le crisi cicliche del mondo contadino, stretto tra la morte dei campi e i debiti da pagare. L'autore individua una vasta area mediterranea in cui si possono rintracciare analoghi rituali di tarantismo,

testimonianze di un'unità culturale precristiana, non ancora completamente vinta dalle più recenti ideologie religiose.

Gallini effettua la revisione interpretativa sulla base di un materiale raccolto in Sardegna, ove il rito assume un carattere complesso e variabile, forse anche grazie alla più attenta raccolta dei dati etnografici (Gallini, 1988). La tarantola, qui chiamata *argia*, è un essere mitico, apparso sotto forma di ragno o formica a minacciare con il veleno la vita dei contadini, in particolare gli uomini, i quali cadono vittime di vere crisi di follia e possessione. La comunità si riunisce allora e con l'aiuto di specialisti governa la situazione attraverso la musica, il travestimento e un serrato interrogatorio- esorcismo che assegnano origine e identità al male. L'animale è l'incarnazione di una creatura proveniente dal mondo dei morti oppure da paesi lontani che, per essere convinta a lasciare il corpo in cui si è introdotta, richiede una festa lunga tre giorni, durante la quale il malcapitato dovrà assumere il ruolo di ragazza abbandonata dal fidanzato, o di donna in travaglio, oppure di vedova in lutto, vale a dire tutte le possibili identità dell'*argia* che è necessario svelare per placare. L'irruzione della crisi sospende la vita regolare e cancella provvisoriamente le regole di buona condotta, particolarmente la normale divisione tra i sessi. Un vero e proprio scenario mitico trascina i partecipanti ad assumere condotte licenziose, burlesche ma anche funeree o drammatiche.

Il rito così descritto costringe a ripensare al confine sottile posto tra cura e festa, nell'ambiguità di una dinamica in cui il malato adatta i sintomi a quanto richiede la cerimonia, estremamente variabile da una provincia all'altra e in cui il gruppo lotta contro i disordini celati al suo interno agitando insieme oscure minacce e ironiche beffe.

Né cura, né festa, sembra concludere Gallini e in effetti, anche in questo caso, è riduttiva una definizione centrata sul soggetto sofferente che veda il rito come mero strumento terapeutico. Similmente insoddisfacente pensare a una cerimonia che, con il pretesto di drammatizzare una difficoltà individuale, metta in scena il proprio antagonismo latente verso l'ordine sociale e simbolico. Le persone coinvolte usano il rito, lo investono di particolari significati, anche terapeutici tentando di vincolare la sofferenza; il gruppo attiva una dinamica complessa, al cui interno si ripetono in forma mascherata conflitti antichi e recenti.

Probabilmente questa è una buona applicazione della definizione di cultura, data da Devereux, in quanto insieme strutturato di difese. Bisogna solo rinunciare a

sovrapporre la conoscenza del funzionamento mentale a quella del funzionamento rituale; altrimenti, come si è già visto, o sparisce il soggetto che ha sperimentato il rito, o sparisce il rito nella sua complessità (Devereux, 1972). Se si mantengono complementari i due aspetti emerge invece un nuovo campo di indagine possibile da esplorare, come hanno mostrato Roi e Severi.

Sintetizzando ora quanto è emerso, si può considerare che non esiste un oggetto chiaramente definibile “arte terapia” al di fuori del suo contesto di riferimento, perché in quest’ultimo è fondamentale l’attenzione assegnata alla persona; tuttavia, tra le espressioni dell’attività creativa umana ve ne sono alcune capaci di generare uno spazio immaginario, pensabile anche come la giusta distanza tra l’oggetto esterno, o situazione e la mente che elabora. L’oggetto esterno in questo caso confina con il simbolo e dunque con quell’area di fenomeni che stimolano l’espressività e la creatività; lo spazio immaginario definisce l’azione, il luogo del contatto tra l’elaborazione inconscia e la realtà sensibile. Un incontro non sempre riuscito.

Queste considerazioni non sono distanti dalle riflessioni di Bateson circa lo stile e la grazia nell’arte. Egli sosteneva l’importanza di possedere un sistema concettuale in grado di percepire l’oggetto artistico (il “messaggio”) sia nella strutturazione interna, sia come parte di un sistema più vasto e articolato: la cultura. Compito dell’arte, del sogno, della religione, sarebbe di elaborare un codice le cui metafore aiutino a conoscere la natura sistemica della mente, vale a dire l’interconnessione tra gli aspetti consci e inconsci. Il messaggio che l’artista cerca di comunicare riguarderebbe appunto la *“superficie di separazione tra conscio ed inconscio”* (Bateson, 1972).

L’autore analizza il caso dell’arte balinese, in particolare un dipinto eseguito con una tecnica tradizionale che prevede uno sfondo di fogliame, ottenuto ripetendo in modo regolare e ritmico alcune forme di foglie. A ogni foglia viene data una serie concentrica di colori progressivamente più scuri verso il centro. Fino a questo punto, scherza Bateson, il livello artistico dato dalla precisione dell’esecuzione raggiunge quello – forse non trascurabile – di un campo di rape ben tracciato. Comunque, fornisce l’informazione che l’artista sa dipingere uniformemente e dunque che le variazioni saranno significative. Il bordo del quadro sfuma in una fascia di colore scuro indifferenziato; esso ne costituisce la cornice e rende il soggetto *“fuori di questo mondo”*, nonostante sia una scena familiare: un rito di cremazione. Nella metà inferiore del dipinto, in contrasto con l’uniformità dello sfondo, un insieme

turbolento di figure maschili si agita intorno alla pira funebre. Invece la metà superiore è serena, vi sono donne perfettamente equilibrate con le offerte sul capo. L'insieme evoca un contenuto sessuale, la pira può alludere a un oggetto fallico che sta penetrando attraverso angusti passaggi. Il contenuto dell'opera è duplice: una processione di cremazione e un fallo che penetra una vagina ma, con un po' di fantasia, vi si vede anche una metafora dell'organizzazione sociale balinese, dove l'equilibrio imposto dall'etichetta nasconde l'agitazione delle pulsioni. Così costruito, il dipinto crea il suo messaggio: scegliere la turbolenza o la serenità come fine dell'uomo sarebbe un errore, perché i due poli sono interdipendenti. E, riflette Bateson: "Questa profonda e generale verità viene asserita contemporaneamente per i tre campi del sesso, dell'organizzazione sociale e della morte." (p. 187) La molteplicità delle interpretazioni conferma il fatto che l'opera d'arte è significativa e profonda solo se riguarda contemporaneamente molte cose diverse, o meglio, la relazione che queste cose intrattengono tra loro: "In una parola, [il significato dell'opera] riguarda solo la relazione e non certi aspetti identificabili della relazione." (p. 188)

L'accento posto sull'importanza della relazione tra i fatti consente di concludere che, al di là del significato dell'oggetto artistico, sia esso un simbolo, un supporto rituale, un prodotto creativo, si intravede un fertile campo di indagine determinato dal cambiamento del punto di osservazione. Studiare il contesto in cui si svolge l'azione ha permesso di ricollocare in un rito il soggetto con le sue emozioni. Studiare lo spazio immaginario determinato dalla relazione transferale consente di percepire la costante e multiforme manipolazione individuale del patrimonio simbolico e, aggiungerei, getta una certa luce sui processi di attivazione del transfert, perché costringe a chiedersi quali siano le condizioni in cui esso può prodursi e quali invece le ragioni del suo venir meno.

