

RAPPRESENTAZIONI DELLA SOGLIA
NELLE PERSONE AL COMPIMENTO DELLA VITA E IN COLORO CHE SVOLGONO UN
LAVORO DI CURA
Cristina Endrizzi

INTRODUZIONE

Ciò che viene proposto in questo lavoro è il tentativo di evocare cornici di riferimento in cui comporre le trame suggerite da una serie di immagini prodotte sul tema del morire.

Il setting in cui questo lavoro è stato condotto è un Hospice (Hospice il Gelso di Alessandria, ASL Al). Le immagini presentate sono in piccola parte frutto delle relazioni di fine vita, che in questo luogo sono abitate non solo da conversazioni ma anche da immagini condivise durante l'incontro, per lo più in una diade (paziente e medico con competenze in psicoterapia espressiva) o in triadi (quando la conversazione si apre ad altri presenti, familiari o altri pazienti). La maggior parte della produzione iconografica del lavoro nasce dagli incontri con operatori sanitari (socio sanitari e infermieri professionali) che periodicamente si sono svolti in questo luogo per trasferire competenze in cure palliative.

La conduttrice degli incontri di formazione e la persona al lavoro con le relazioni di fine vita è anche colei che riporta nell'articolo questa esperienza; pertanto l'io narrante nella esposizione dei testi in corsivo è alternato alla forma stilistica imparziale che è in uso nella stesura degli articoli scientifici.



M. è una persona che alla fine della vita chiede di fermarci al bordo del suo letto per iniziare discorsi che sembrano vaghi, generici e sicuramente non focalizzati a ricevere risposte sui classici spunti del giro-visita “come sta, come va oggi, cosa si sente, ha qualche disturbo”. Con lo sguardo smagrito e quindi più spalancato alle interrogazioni non usuali, mi trattiene con la mano... (qualcuno ha scambiato questo gesto per solitudine, infatti non viene mai visitato da familiari o amici). Allora mi siedo e propongo il gioco del disegno sullo stesso foglio: giocatori che muovono il gessetto come una pedina o un dado sequenzialmente, trovando un ritmo nel movimento che trasforma la carta bianca in uno spazio poetico da cui scaturiscono segni e parole. Chi siamo noi? la domanda di M. emerge nella rappresentazione di uno spazio stellare e pianeti mentre il vuoto bianco del foglio, che si riempie di gesti e parole, si estende allo spazio che c'è tra noi. Che cos'è questo spazio che ci separa? che c'è tra noi? come se M. nella visione del momento cogliesse un'analogia tra lo spazio lento delle

stelle e il confronto delle nostre alterità nascenti al bordo della conversazione, nel bianco delle lenzuola su cui M. giace. Aggiunge poi qualcosa sulla fisica quantistica e sulla relatività del tempo, che forse viene suscitato dallo spazio stellare dei mondi altri. (disegno 23)

Questo è l'incipit di questa riflessione-fatta-segno che il signor M. ed altri ancora hanno lasciato sulla soglia.

Uomini e donne che si accingevano ad attraversarla, ma anche uomini e donne testimoni dell'attraversamento di altri, ai quali è stato chiesto di intrattenersi con il pensiero, evocando il

passaggio dalla vita alla morte come tema di approfondimento professionale. Sono state donate molte riflessioni-fatte-segno su questo spazio limitrofo, il tra-spartito tra due territori di frontiera (la vita e la morte), non così impensabile perché rappresentabile. Ci si dovrà domandare se la morte sia concettualizzabile come idea e quindi rappresentabile, se sia un oggetto raggiungibile alla coscienza sul quale è possibile riflettere, perché può essere esibita con una presentazione indiretta, simbolica o analogica.

Si riprendono i termini con cui Silvana Borutti (2005) espone il legame tra presentazione dell'oggetto e impossibilità di rappresentarlo; ella propone la "finzione" quale strumento per modellare una costruzione simbolica e formale (che dipende a sua volta da dispositivi tecnici come il linguaggio e l'arte).

Si circoscrive la conoscenza come fruibile da una pluralità di soggetti che condividono gli stessi codici espressivi e una conoscenza intersoggettiva del morire per esperienza indiretta, descrivibile e comunicabile (di per sé la morte, come esperienza diretta e quindi non comunicabile, rimane chiusa nel territorio del non conoscibile).

Eppure c'è da chiedersi se questo sforzo di rendere comunicabile l'esperienza intersoggettiva della morte, (come tramandata e appresa attraverso le sue rappresentazioni antropologiche) non sia solo espressione di una finzione poetica, che rinvia e supplisce alla mancanza originaria di comunicabilità diretta. Il desiderio di interpretazione e la ricerca di senso comune soggiace anche ad una 'volontà di potenza' (Severino, 1979, p. 81), che vuole che una certa configurazione sia di pubblico dominio al fine di controllare e domare l'angoscia di morte.

Si utilizza una metafora (riflessioni-fatte-segno) per rivolgerci ai disegni e alle espressioni artistiche, perché essa rinvia alla molteplicità di aspetti e condizioni che si realizzano in questi prodotti. La riflessione è il ripiegamento dell'uomo quando rivolge il pensiero a sé stesso e alla propria esistenza.

Il doppio (con le sue estensioni o accezioni di riflesso dell'acqua o dello specchio e dell'ombra) è anche il nucleo di ogni rappresentazione arcaica relativa ai morti. Il doppio non è la riproduzione *post mortem* dell'individuo deceduto, ma accompagna il vivo per tutta la sua esistenza, un alter ego (che il vivo sente in sé) che veglia e agisce mentre il vivo dorme, sogna (o si trova immerso nel lavoro onirico dell'arte). Al di là delle connotazioni dell'ombra con il mondo dei morti, si voleva puntualizzare che l'uomo, o forse si dovrebbe dire l'individuo, "non si comprende e non si vede prima di tutto se non come altro, vale a dire *proiettato e alienato*" (Morin, trad it., 2014, p.137). Il contatto con ciò che è riflesso è quindi un'esperienza originaria e fondamentale che l'uomo ha di sé stesso.

La parola riflessione rimanda alla presenza di un medium riflettente che si adopera affinché sia resa possibile l'immagine (nel lavoro specifico qui presentato, il medium è la relazione tra le alterità a lavoro, ovvero lo spazio intersoggettivo); vi è poi l'accento all'azione poetica del fare (e al processo di costruzione, che non viene affrontato nelle sue fasi, ma qui preme sottolineare ancora quello spazio-tempo che il processo richiede, perché è fortemente evocativo del sostare sulla transizione). Il segno poi rimanda al percorso di significazione (che non è prerogativa dell'umano, ma del vivente, anche se nell'umano raggiunge gradi di simbolizzazione diversi dal resto dei viventi, nella misura dello sviluppo della coscienza).

"Il segno è il sensibile nel simbolo" (Wittgenstein, 1983, prop. 3.32). Seguiremo l'itinerario di Wittgenstein che conduce alla capacità dell'immagine di inerire l'oggetto della realtà, così come è stato tracciato negli appunti del corso di Filosofia Teoretica tenuti da Carlo Sini all'Università degli Studi di Milano nell'anno accademico 1987-88 e pubblicati nel 2013. Uno dei punti capitali del *Tractatus* è il metodo proiettivo; il segno proposizionale (che è un fatto) è l'organizzazione proiettiva di cose concrete sensibilmente percepibili. Con la proposizione 2.1 ("noi ci facciamo immagini dei fatti") Wittgenstein introduce il problema del segno e della relazione segnica. Per tale motivo apriamo una digressione sul linguaggio nella prospettiva filosofica (escludendo pertanto

teorizzazioni psichiche sul simbolo), perché, ci pare, sia possibile seguire, attraverso le coordinate proposte, il percorso che dall'immagine, o segno con funzione simbolica, fa emergere il linguaggio in una relazione logica e di corrispondenze.

In questa cornice di riferimento la parola sarebbe evoluzione di un segno significativo e questo è ciò che particolarmente ci interessa per tracciare una possibile relazione tra immagini e discorsi alla fine della vita (come si vedrà più avanti nelle esemplificazioni intorno alle quali queste riflessioni si concentrano); inoltre la parola diventa segno significativo nella codificazione di una società e questo aspetto rende ragione dell'interesse qui mostrato verso la prospettiva culturale e antropologica del problema, anche se sarà indagata solo in modo esplorativo e non approfondito.

Le sei proposizioni del *Tractatus* che seguono alla 2.1 precisano cosa sia l'immagine.

L'immagine consiste di elementi; l'immagine è un modello della realtà; l'immagine è un fatto, il sussistere, l'accadere di uno stato di cose che ne rappresenta (rimanda a) un altro.

Gli elementi dell'immagine stanno fra loro in una relazione determinata (che è una relazione spaziale degli elementi che la compongono) e corrispondono agli oggetti rappresentati, ovvero "stanno per", secondo una coordinazione tra gli elementi che, come un antenna, tocca la realtà.

La forma della raffigurazione è la possibilità che anche le cose che in essa sono rappresentate si trovino nella stessa relazione; così l'immagine è legata alla realtà e la raggiunge.

La realtà, nel pensiero di Wittgenstein, a differenza del mondo, è la totalità delle cose, sia sussistenti che non sussistenti (laddove il mondo indica invece la totalità delle sole cose sussistenti). Quindi la realtà del mondo è l'insieme di configurazioni di oggetti che sono accadute e configurazioni che non sono accadute. 'L'evento del linguaggio' (non il linguaggio che appartiene al mondo e al campo delle possibilità) appartiene all'insensato, al mistico, a ciò che non può dirsi ma solo mostrarsi, e per Wittgenstein è l'evento del linguaggio che permette l'accadere, il mondo.

Rimane stupefacente questa puntualizzazione che concede alla nascita del linguaggio, come evento che può accadere, un aspetto misterioso e incomprensibile.

Ancora un passo indietro. Prima dell'immagine vi è il gesto. La possibilità di raffigurazione nasce dal gesto; le mani sono il primo strumento di 'mostrazione', e solo perché ha la capacità di usare le mani per mostrare che l'uomo può utilizzare l'immagine.

A tal proposito sembra interessante questa notazione di Sini perché l'affermazione che viene ravvisata anche nella proposizione 4.002 del *Tractatus* è che il linguaggio, nella sua funzione rappresentativa strutturata attraverso l'immagine, e nella elaborazione dei segni prodotti in molti linguaggi "con i quali ogni senso può esprimersi" (Sini, 2013, p.29), è parte integrante dell'organismo cioè della sua "costitutivamente originaria gestualità espressiva" (ibidem, p.44).

Questa affermazione sembrerebbe collocare l'emergere del linguaggio da una volontà di comunicazione ostensiva, in cui il senso della proposizione linguistica, prima di essere significato, è una relazione nello spazio, una direzione tracciata dalla proposizione-freccia attraverso dei punti nello spazio che sono i nomi degli oggetti. Ma per la comprensione del linguaggio comune (la comprensione logico-linguistica derivata dalla capacità di tradurre i segni in significati attribuiti dal contesto, ovvero dal luogo logico degli accadimenti) si presuppone una "pre-comprensione, una co-appartenenza originaria dei parlanti ad un mondo di gestualità e significatività comuni, come sostiene la fenomenologia" (ibidem, p.44).

Nella fenomenologia della percezione, in particolare nella ricerca sul linguaggio, Merleau-Ponty osserva che la parola deve già trovarsi in un certo luogo del mondo linguistico di colui che la pronuncia: "io mi riporto alla parola come la mia mano si dirige verso il luogo del corpo che viene punto, la parola è in un certo luogo del mio mondo linguistico, fa parte della mia costituzione...l'immagine verbale è solo una delle modalità della mia gesticolazione fonetica" (Merleau-Ponty, 2012, pp.251, 252). Ma se la parola è un autentico gesto e contiene il proprio senso, perché io comprenda le parole dell'altro è necessario che il suo vocabolario e la sua sintassi mi siano già noti" (Merleau-Ponty, ibidem, p.254).

Questa affermazione annuncia anche il passaggio da iconico a convenzionale e il problema della traducibilità delle immagini. Se si considera l'origine della notazione alfabetica, le lettere sono

disegni più che segni. Solo successivamente, stilizzandosi, perdono il carattere iconico e assumono un aspetto convenzionale. Non vi è più niente di somigliante tra il disegno e l'oggetto raffigurato se non per una serie di convenzioni che sono implicitamente utilizzate da chi disegna e da chi osserva il disegno. Il simbolo è il significato attribuito al segno.

Per esempio, nel passaggio da grafia geroglifica a grafia alfabetica viene perduto il carattere iconico (il geroglifico raffigura i fatti che descrive) ma non viene perduto l'essenziale della raffigurazione (cioè la logica della raffigurazione che dà vita ad un linguaggio, ovvero a segni con carattere simbolico) attraverso la mediazione del pensiero con la sua funzione applicativa. Il pensiero presiede al passaggio tra forma logica (come possibilità generale di ogni segno, o immagine, o relazione raffigurativa) e la sua esibizione (il sensibile percepito nel segno parlato o scritto). Questo passaggio è un'immagine proiettiva, in cui il verbo applicare significa "confrontare con la realtà". Proiettare quindi è un trans-ducere, tradurre una relazione tra oggetti in una relazione tra segni; e se uno stato di cose è pensabile vuol dire che possiamo farcene una immagine. Il carattere simbolico del segno è il ribaltamento speculare di un termine in un altro, il ribaltarsi infinito del mondo nello specchio dell'immagine e viceversa.

Il simbolo è ciò che è in comune (dal verbo συμβάλλω, mettere insieme), e annuncia le regole della traduzione che permettono ad un linguaggio segnico di tradursi in un altro linguaggio. Verranno riprese più avanti alcune riflessioni sul simbolo.

Al momento queste considerazioni sul linguaggio ci aiutano a stabilire le connessioni che permettono di considerare i disegni prodotti come "rinvianti a", come relazioni di segni che rendono traducibile concetti non sempre esprimibili e nominabili. La forma logica è la forma simbolica.

Noi viviamo in un mondo in cui la parola è 'istituita', come asserisce Merleau-Ponty (2012, p.255) in sintonia con il pensiero di Wittgenstein. "Per riconoscere il simbolo nel segno se ne deve considerare l'uso munito di senso" (Wittgenstein, 1983, proposizione 3.326): sono le regole d'uso logico dei segni che manifestano il significato (la forma simbolica) in un'equazione in cui la forma logica corrisponde alla forma simbolica.

E questo si ricollega alla prospettiva antropologica nella quale inserire i significati delle riflessioni-fatte-segno e al bisogno di premettere un'ampia digressione sulle relazioni tra segno, simbolo e linguaggio, finalizzata a contestualizzare la cornice dei sensi possibili in cui comprendere il materiale iconico raccolto in questa indagine e il codice di corrispondenza (rinviate a, rimandare a) con il quale verranno considerati.

Secondo questa prospettiva (dell'umano modellato dalla τέχνη, tecnica e linguaggio), le riflessioni-fatte-segno qui presentate diventano lo strumento, e l'occasione, per ripercorrere il gioco culturale del sapere antropologico che è appunto una delle prospettive dell'articolo.

Anche la parola 'gioco' si apre a molteplici punti di osservazione, trattati nelle diverse sezioni.

Infatti la matrice da cui emergono queste riflessioni-fatte segno è strutturata secondo le regole di un gioco da tavolo (nella metodologia si farà accenno agli aspetti che sostengono le proposte espressive, attingendo al lavoro di D. Winnicott, 2005); si annuncia poi la potenzialità creatrice della *poiesis*, che non si sospende nell'adulità, e attraverso la quale l'umanità adempie ai compiti giovanili di apprendimento e di esperienza (si fa accenno nella discussione all'incompiutezza di cui parla Morin e alla giovanilizzazione della specie umana come effetto della cultura); infine, per Wittgenstein, la parola 'sapere' non è una garanzia di ciò che è accaduto ma è una forma di vita e appartiene all'esperienza dell'uomo nel mondo: "che noi siamo perfettamente sicuri di questa cosa, non vuol dire soltanto che ciascun individuo è sicuro di quella cosa, ma che apparteniamo a una comunità che è tenuta insieme dalla scienza e dall'educazione", (Wittgenstein, 1999, proposizione 298, p.45). E' il gioco linguistico (l'essere immersi nell'esperienza del mondo) che pone uno spartiacque tra sapere, credere e conoscere.

Un punto focale dell'articolo è l'antropoiesi come elemento della cultura, della civiltà e della storia che permette all'uomo di riscattarsi dalla sua condizione di finitudine (Remotti, 2005), la quale lo espone all'insensatezza della morte e alla mancanza radicale di avvenire, attraverso un rinvio (o supplenza immaginativa), che plasma sistemi di segni e simboli portatori di senso. Norbert Elias (1985) per esempio ritrova nel percorso che porta all'*homo clausus* (uomo chiuso, isolato) la peculiarità attuale che proietta nel morire un'immagine quasi solipsistica dell'uomo, come mostrano alcune metafore nelle riflessioni-fatte-segno qui raccolte. Il materiale iconografico verrà osservato attraverso i modelli dell'antropologia, per definire se dal confronto vi sono credenze che enunciano l'adattamento e la flessibilità dell'uomo ai mutamenti dell'esperienza che egli ha della vita e della morte.

A titolo di esempio, nella domanda del signor M. che abbiamo considerato come incipit ("*chi siamo noi?*") riecheggia la domanda dei circoncisori che si apprestano a celebrare il rito di iniziazione dei banande del Nord Kivu (Repubblica Democratica del Congo), popolo che vive di agricoltura strappando territorio alla foresta attraverso il taglio degli alberi. Il compimento sociale degli abakondi (i maschi nande) presuppone nel rito di passaggio la stessa domanda rivolta alla divinità 'Omundu niki?' ('un uomo cos'è?').

Il passaggio dell'iniziazione induce uno sbigottimento, un senso di vuoto, un dubbio. I banande sanno di non essere i soli ad abitare il territorio che condividono con i pigmei bambuti, i quali verso la foresta hanno un atteggiamento di rispetto, di convivenza e di protezione, possibilità che la cultura nande ha rifiutato e distrutto.

Sembra dunque che una volta giunti alla soglia del compimento culturale (diventare abakondi, abbattitori di alberi), i maschi nande vivano con acutezza il senso di incompletezza per aver rinunciato alle possibilità ecologiche alternative (quelle per esempio dei pigmei bambuti) e che questa consapevolezza di incompletezza e di rinuncia rispetto ad altre strategie di governo del territorio metta in questione il loro senso di identità (Remotti 2005). Il signor M. al compimento della vita (e forse nel pertugio di una solitudine non confortata dall'eredità familiare e affettiva, come prospettiva mancata o non accessibile) prova lo stesso sbigottimento.

Il filo conduttore di questo articolo si svolge pertanto su percorsi già tracciati: dall'antropologia, che si occupa di quell'ente che è l'uomo, all'ontologia, concernente 'l'essere' dell'uomo, all'antropoiesi che attiene al come l'uomo diventa quello che è attraverso la fabbricazione culturale dell'umano quale produzione di senso per supplire alla sua mancanza originaria.

Nell'intuizione di Morin (2014,p. 145) "più si sviluppano le società, più si allarga lo spazio sociale dei vivi, più lo spazio dei morti si dilata finché non si fa strada l'idea di un regno dei morti alle frontiere del regno dei vivi. Si può ipotizzare la seguente relazione sociologica: più è lunga la strada dei morti, più cresce l'attività umana e più il pensiero umano si spinge lontano".

Rimane tuttavia un problema nel mare delle significazioni possibili rintracciabili in questa attività poetica di segni, linguaggi e immagini, che è ascoltare ancora il silenzio sommerso sotto le parole. Siamo consapevoli del fatto che "la nostra visione dell'uomo rimarrà superficiale finché non risaliremo a questa origine, finché non ritroveremo, sotto il brusio delle parole, il silenzio primordiale, finché non descriveremo il gesto che rompe questo silenzio" (Merleau-Ponty, 2012, p.255).

METODI

Metodologia per la creazione di un'immagine: la funzione estetica della relazione con le persone alla fine della vita

La funzione immaginativa permea tutto il lavoro di cura in Hospice (sia nelle conversazioni di fine vita, sia negli incontri che hanno utilizzato materiali espressivi e il movimento, sia nelle riflessioni post incontro che abitano i professionisti della cura quando narrano ciò che è accaduto in una stanza). Nel caso specifico gli strumenti adottati sono specificamente indirizzati per permettere l'emergenza di materiale pre-simbolico, che in una sequenza di gesti tracciata nell'aria o su un foglio bianco prende una forma, a volte nominabile nella relazione tra paziente e terapeuta, o quanto meno resa visibile al cospetto della relazione stessa (Endrizzi, Ghelleri, Palella & D'Amico, 2016). In particolare il foglio bianco è un modo attraverso il quale prendono forma i movimenti e i ritmi della relazione (ricettività/attività, accogliere/evacuare, tenere/dare); “ a dispetto della fugacità dell'Io di fronte all'angoscia di morte, la concretezza del foglio che conferisce consistenza allo spazio relazionale, rappresenta un segnale forte dell'esistenza...il foglio amplifica la funzione estetica dell'immagine, riconducibile a quella fase della relazione oggettuale in cui il bambino vive grazie allo sguardo della madre” (Endrizzi, 2010, pp.198-199). La metodologia è semplice e si è ispirata alla creazione degli scarabocchi di Winnicott (2005) sia per la semplicità dei materiali proposti, sia per la condivisione dell'immagine sullo stesso foglio di lavoro in un'alternanza di segni che riproduce il ritmo della comunicazione orale. Si rimanda alla citazione bibliografica (Endrizzi, 2010, pp.197-201) per una più esauriente descrizione ed applicazione dello strumento. I materiali espressivi sono semplici (gessetti, pastelli a olio, pennarelli e matite e fogli in formato A4).

Metodologia dell'indagine conoscitiva nei gruppi formativi per operatori sanitari

Gruppi di operatori sono stati stimolati a riflettere sul tema della morte attraverso incontri formativi che si sono svolti in sei edizioni dal 2009 al 2013. La metodologia adottata è stata di tipo esperienziale e ha utilizzato strumenti di tipo espressivo a mediazione corporea (Endrizzi, Bastita, Palella, Cossino & D'Amico, 2014).

Agli operatori venivano messi a disposizione materiali espressivi di tipo bidimensionale (fogli di carta e vari tipi di materiali per colore, come tempera, pastello a cera e olio, pennarello, gessetto) e tridimensionale (sassi, legni, stoffe). Attraverso un percorso a tappe i partecipanti venivano condotti da un lavoro individuale ad un lavoro in piccoli gruppi. Ogni individuo del gruppo veniva invitato a dare una forma espressiva alla propria idea di “passaggio dalla vita alla morte” attraverso i materiali espressivi; i singoli partecipanti venivano poi invitati a condividere le immagini e le riflessioni in piccoli gruppi e infine a dare forma ad una immagine complessiva, frutto del lavoro di gruppo. L'immagine definitiva veniva tradotta in sequenze coreografiche di gesti, ricreando un rituale che ogni gruppo mostrava agli altri. L'ultima parte dell'esperienza era dedicata all'elaborazione verbale condivisa nel gruppo dei partecipanti.

A tutti gli operatori è stato richiesto il consenso per l'utilizzo dei dati sensibili e per l'utilizzo delle immagini prodotte o registrate negli incontri.

Il gruppo di formazione ha rappresentato un'occasione di raccolta di materiali evocativi a cui è stata associata la somministrazione di un questionario, non validato e auto compilato, per elaborare un'indagine conoscitiva sul modo in cui gli operatori sanitari affrontano quotidianamente il tema della morte.

Il questionario era somministrato all'inizio del corso di tipo esperienziale e presentava le seguenti aree di indagine: il tema dell'incontro con la morte nell'attività professionale e la gestione delle emozioni associate a tale incontro. I risultati concernenti la gestione delle emozioni sono stati trattati in altri lavori. La prima parte invece è stata declinata nelle seguenti domande: quante volte incontri l'evento morte nella attività professionale; hai tendenza a ricordare i pazienti che sono morti; come viene comunicata la morte di un paziente ai colleghi; ritieni utile per la tua professione ricordare i pazienti defunti; hai mai partecipato ad un rituale o gesto simbolico che ha accompagnato la morte di un paziente nel luogo di lavoro; ti sei mai immaginato la tua morte; come ti prospetti il passaggio dalla vita alla morte; quali associazioni di parole o immagini ti suscita la frase "passaggio dalla vita alla morte". L'ultima di queste domande ha permesso di costruire una lista di parole evocative nel campione complessivo di operatori incontrati.

RISULTATI

I risultati riportano brevemente i dati dell'indagine e possono aiutare a definire il contesto in cui è nato il lavoro iconografico ed espressivo (che è il focus su cui si concentra la discussione) e la cornice di categorie mentali a cui le immagini possono essere associate.

Occorre ricordare che le immagini presentate sono per lo più quelle raccolte durante gli incontri formativi con gli operatori sanitari, ma comprendono un numero inferiore di immagini (in totale 7 qui riportate) prodotte da persone al compimento della vita incontrate in Hospice.

Gli operatori sanitari degli incontri formativi che hanno risposto al questionario sono stati complessivamente 92, di cui 32 (quasi il 35%) lavoravano in realtà dove l'incontro con la morte è particolarmente frequente (cure palliative domiciliari, hospice, e oncologia); erano per lo più di sesso femminile (86%) e per lo più infermieri professionali (88%).

Per la domanda che concerneva la frequenza con cui l'evento morte viene incontrato nell'ambiente lavorativo, il campione si divideva pressoché a metà (50,5% riferivano di incontrarlo da Mai ad Abbastanza e 49,5% di incontrarlo da Spesso a Sempre).

Sulla tendenza a ricordare i pazienti defunti: il 72% dei partecipanti ha dichiarato da Mai ad Abbastanza e il 28% soggetti da Spesso a Sempre.

Per lo più la morte di un paziente è stata comunicata ai colleghi attraverso una modalità informale (per es. durante una pausa lavorativa) nel 49% delle risposte, oppure formale (per es. durante la consegna infermieristica giornaliera al passaggio tra i diversi turni di lavoro) nel 38% di coloro che hanno risposto; nel 9% dei casi, i soggetti hanno riferito che non c'è bisogno di comunicare verbalmente questa informazione perché il collega se ne accorge da solo (vedendo il letto vuoto oppure occupato da un altro paziente).

Il 17% dei partecipanti non riteneva utile ricordare i pazienti che sono defunti, per il 43% solo quando è obbligato a parlarne (per esempio perché sollecitato dall'incontro con un conoscente o familiare del defunto); il 40% ha affermato che il ricordo è considerato utile.

Non hanno mai partecipato ad un rituale o ad un gesto simbolico rivolto ad accompagnare una persona morente durante l'attività lavorativa l'81,5% dei soggetti; il 18,5% invece ha dichiarato di aver partecipato per esempio ad un rito religioso cattolico (al rito dell'unzione degli infermi o alla preghiera o al fare il segno della croce).

In qualche caso di risposta multipla i soggetti hanno riferito dei gesti simbolici più privati (accendere una candela, mettere una fotografia del defunto accanto al corpo, o un pacchetto di sigarette nella tasca della sua giacca), in altri casi è stato indicato 'l'essere presenti durante l'agonia', 'la visita di saluto dopo la morte in camera mortuaria' o 'la vestizione della salma'.

In due domande si è cercato di indagare le immagini che gli operatori hanno della loro morte o della morte in generale (il tema degli incontri formativi era 'il passaggio dalla vita alla morte').

Alle parole identificate, si chiedeva agli operatori di aggiungere disegni rappresentativi del tema.

A titolo di completezza si ricorda che in un lavoro già pubblicato (Endrizzi et al., 2014) erano già stati identificati gruppi di parole cosiddette 'a scelta fissa', perché la frequenza di scelta non variava tra prima e dopo l'esperienza espressiva (e pertanto sono state interpretate come parole che non sembrano condizionate dallo scambio di opinioni o dalle modificazioni che avvengono nel processo di gruppo). Queste parole erano: passare, luce, accettazione.

I disegni degli operatori sanitari a cui si fa riferimento in questo lavoro sono quelli eseguiti in calce al questionario dell'indagine conoscitiva, a cui si aggiungono le produzioni eseguite durante il lavoro esperienziale.

DISCUSSIONE

Non saranno discussi nel dettaglio i risultati dell'indagine conoscitiva.

E' tuttavia opportuno ricordare che a fronte di un 45% di operatori sanitari che afferma di non avere immagini riguardo alla propria morte (di non averci mai pensato o di non averla mai immaginata), un 25% afferma di non essere interessato a pensarci. Il 43% dei soggetti attinge il proprio immaginario dal patrimonio religioso e il 22% afferma di avere immagini personali (non si sente legato a quelle apprese dalla religione). In generale il 32% degli operatori afferma di identificarsi con la morte dei pazienti e di rivedere in essi la propria morte rispecchiata.

La produzione iconografica

Soglia, frontiera, evanescenza dell'individualità, il doppio

Il primo gruppo di immagini (disegni da nr.1 a nr.4) rappresentano il varco, il passaggio o lo spazio di frontiera tra la vita e la morte; tuttavia agli elementi propri della soglia si aggiungono altre caratteristiche che in particolare differenziano le immagini prodotte da operatori sanitari (nr. 2 e 4) da quelle di persone alla fine della vita (nr 1 e 3).

disegno 1



disegno 2



disegno 3



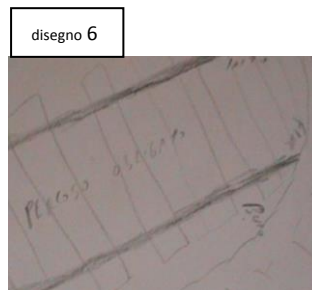
disegno 4





Van Gennep nella sua trattazione sui riti di passaggio (2012) introduce la nozione di margine come linea di confine e come zona neutra o territorio intermedio secondo un'articolazione fisica e simbolica. La struttura del rito per l'Autore risponde ad esigenze di controllo e regolazione di una società strutturata in divisioni, comparti, categorie e classi. Il rito assolve allora alla funzione di guidare e controllare i mutamenti degli individui e dei gruppi sociali. Tuttavia la nozione del margine che rallenta il passaggio e impedisce la coincidenza tra movimento di separazione e di aggregazione alla nuova situazione, sembra resistere anche in società attuali, liquide, miscelate e abitate da un riadattamento del rito e del mito.

In molte delle immagini raccolte, la soglia e il varco si delineano ancora nell'immaginario collettivo. Il margine- afferma van Gennep- diventa una zona sacra ai popoli dei territori limitrofi e anche quando si restringe fino ad essere una porta o una soglia, non perde la sacralità del passaggio per entrare in un nuovo mondo, uscendo dal precedente. In alcuni casi c'è una potenza individualizzata (i guardiani della soglia) che assicura un buon passaggio, e il passaggio materiale diventa un rituale indiretto, immateriale e animista, per eliminare i numerosi ostacoli all'attraversamento e per propiziarsi il passaggio stesso.



Nelle immagini raccolte, il ponte si sostituisce al passaggio di un varco, e diventa il luogo metaforico del trapasso; non ci sono figure propiziatorie o protettrici che lo presidiano. Vengono raffigurati per lo più luoghi inabitati, nei quali incombe la presenza del singolo individuo che deve affrontare in modo dubitativo il passaggio (come nei disegni nr 5 e 6 di due operatori).

L'uomo si manifesta sorpreso dalla morte, e non vi è solo la tendenza a sottrarre alla morte il carattere di inevitabilità, ma persiste lo stupore per un evento che non cessa di essere percepito come paradossale. Per tale motivo i riti arcaici traducono l'incredibilità della morte spiegandola come un maleficio o una stregoneria. "La coscienza della morte non è qualcosa di innato ma il prodotto di una coscienza che coglie il reale" (Morin, 2014, p. 64).

Il trauma della morte irrompe in una cecità che prima di tutto, secondo Morin, è attribuibile alla specie. L'istinto è un sistema di sviluppo, di vita e un sistema di protezione contro il pericolo di morte. E' la specie che conosce la morte, non l'individuo, e se l'animale non percepisce l'idea della propria morte vuol dire che non ne ha coscienza, (per esempio le scimmie antropoidi non riconoscono la morte poiché reagiscono ai loro compagni morti come se fossero vivi ma passivi e nella specie umana il bambino sviluppa coscienza della morte quando attribuisce al morto non solo la mancanza di movimento e il sonno ma l'idea che non ritornerà più).

La cecità animale nei confronti della morte non viene meno quando si sviluppa la coscienza individuale. La morte è spesso assente dal campo della coscienza e questo oblio è possibile perché nell'uomo persiste un animale incosciente che la ignora. Questa cecità non deve essere confusa, precisa Morin, con l'affermazione dell'immortalità che è nutrita e si sviluppa come reazione al trauma e all'orrore della morte. Questo orrore ingloba realtà apparentemente eterogenee: il dolore del funerale, il terrore della decomposizione del cadavere, l'ossessione della morte.

Il dolore provocato da una morte, esiste del resto se è riconosciuta l'individualità del morto: più il morto è vicino e familiare, vale a dire unico, più il dolore è acuto. Anche il terrore della decomposizione è terrore della perdita dell'individualità. Laddove il morto non è individualizzato, non suscita che indifferenza e semplice fetore.

L'orrore della morte è dunque l'emozione, il sentimento, la coscienza della perdita della propria individualità e l'ossessione per la propria sopravvivenza. Secondo l'Autore l'idea della morte (che non è altro che l'idea della perdita dell'individualità), strettamente associata alla consapevolezza realistica del fatto della morte, nasce dalla consapevolezza di un trauma, una frattura, un disastro, coscienza di un vuoto che si schiude là dove c'era la pienezza individuale; è quindi l'idea traumatica per eccellenza, è l'impensabile, l'inesplorabile (vedi il disegno nr 7).

disegno 7



“La morte nei dati di coscienza appare, fin dallo stadio arcaico, sotto tre prospettive collegate e tuttavia differenti che si diversificheranno ancora in seguito: 1. un fatto a partire dal quale si riconoscerà la legge dell'inevitabilità della morte; 2. un trauma che potrà diventare un'idea di tipo particolare, l'idea il cui contenuto corrisponde al vuoto, alla distruzione; 3. immagini che assimilano la morte a realtà della vita” (Morin, 2014, nota 23 p. 37). La forza dell'aspirazione all'immortalità esiste in funzione della coscienza della morte e del trauma della morte.

Questa idea si contrappone, pur restandovi associata, alle metafore dell'immortalità che riempiono la morte di un contenuto di vita (vedi i disegni nr 8 che un operatore intitola “il luogo dove sono i morti” e i seguenti, da nr 9 a nr 11, ancora prodotti da operatori sanitari). Il sole che riemerge tra le nuvole e ritorna ad illuminare si associa alle parole speranza e luce (che per inciso è la parola più scelta per indicare il tema in oggetto tra gli operatori che hanno partecipato all'indagine conoscitiva).

disegno 8



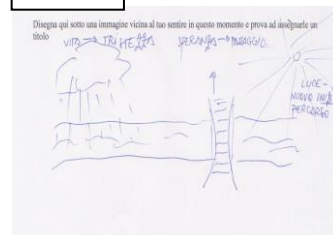
disegno 9



disegno 10



disegno 11



Ritorniamo ancora ai primi 4 disegni. In particolare notiamo che nei disegni nr.1 e nr. 3 l'individuo (o ciò che lo rappresenta, per esempio i due triangoli colorati del disegno nr. 3), si trovano già aldilà del varco, in uno spazio trasformativo (a differenza dei disegni degli operatori che mostrano il soggetto del passaggio prima del varco). L'individuo del disegno nr 1 sta subendo una metamorfosi che coinvolge lo stesso passaggio, che si disorganizza, mentre la parte superiore del corpo diventa evanescente e perde forma; la strada si interrompe ma oltre il varco c'è uno spazio disegnato provvisto di un appoggio su cui l'individuo continua a camminare e su cui proietta la propria ombra. Questa immagine è stata creata da una persona al compimento della vita, in una interazione così come descritta nella metodologia, e alla fine del disegno ha esposto i significati del proprio disegno (così come sono stati riassunti), indicando come cippi e una lapide interrata gli elementi che compaiono al margine inferiore del foglio, e che sembrano indicare un ritmo nel cammino, come se segnassero il passo. Appare evidente in questo disegno l'accento sull'evanescenza, lo sfuocamento della propria identità.

Nel disegno nr 3 una donna a pochi giorni dalla sua morte ha accompagnato l'immagine con questo testo: *nella parte colorata c'è la vita con le sue gioie e le sue preoccupazioni, nello spazio bianco ci sono io, io prima di me e l'io dopo di me, ora queste due identità sono una di fronte l'altra, ma si stanno avvicinando e quando si uniranno, ecco è lì, che io morirò.*

Spazio e tempo, subitanità e identificazione di un punto nello spazio in cui il tempo accade e in cui avviene l'incontro, ma anche, e come prima osservato, essere già al di qua della soglia (il tempo-spazio da cui raccontiamo la storia è nello spazio bianco, oltre la soglia che separa dalla vita) sembrano elementi differenziali importanti rispetto alle immagini nelle quali la soglia è prefigurata dai non ancora morenti.

L'individualità si dissolve, l'ombra, il doppio appaiono funzioni e forse ancelle del passaggio trasformativo. Dal mito sacro delle deità apotropaiche del passaggio, l'individuo si scopre unico artefice del suo varcare, insieme al suo doppio che lo accompagna. E se è vero che molte altre immagini rimandano all'iconografia della natura e del cosmomorfismo, ci sembra di ravvedere in queste due immagini-fatte-segno l'espressione più originale ed evocativa della cultura attuale solipsistica.

Il doppio del resto non è una novità come elemento culturale e sociale; è il nucleo di ogni rappresentazione arcaica relativa ai morti; il doppio veglia e agisce mentre il vivo dorme e sogna, è l'ombra, è l'alter ego (che il vivo sente in sé). Ma il doppio rappresenta anche la forza magica, le pulsioni, i desideri, il comando, il potere e in questa ambivalenza di significati ha avuto un ruolo nella presa di coscienza dell'Io in rapporto all'Es e al Super Io; al tempo stesso è angelo custode e genio malvagio, Es esteriorizzato e Super Io interiorizzato parzialmente. Una volta liberato dal cadavere potrà essere liberato e mostrare le sue qualità divinizzate. Si chiariscono gli attributi divini del doppio, dei morti- antenati, che diventano immortali. Il doppio diventa lo strumento per assicurare all'individualità quell'immortalità che gli spetta di diritto per aver attraversato la terra con le generazioni; eppure con l'ascesa degli dei ed il progresso dell'autocoscienza, il doppio verrà interiorizzato come anima, parallelamente al progresso della morale che interiorizza il Super Io come voce della coscienza, mentre il Dio come doppio esteriorizzato si stacca dall'uomo e viene oggettivizzato (Morin, 2012).

Nella suo viaggio di esplorazione Jung ci ha lasciato il suo archivio di sogni e visioni, che popolarono un arco temporale di oltre sedici anni (dal 1913 al 1930). Il Libro Rosso (o Liber Novus) è una sperimentazione tra immaginazione attiva e tentativo di comprendere la relazione tra individuo, realtà sociale contemporanea e la comunità dei defunti (nel periodo della Grande Guerra), e i rapporti tra individuo e inconscio. Il tema principale è il viaggio che Jung compie per avvicinarsi alla propria anima in un prototipo di processo di individuazione quale sarà presentato nelle opere pubbliche. Il Libro Rosso nasce infatti come diario, e con aggiunte si arricchisce successivamente di una funzione pubblica destinata alla condivisione. Il piano dell'opera è pertanto stratificato e composto da più manoscritti.

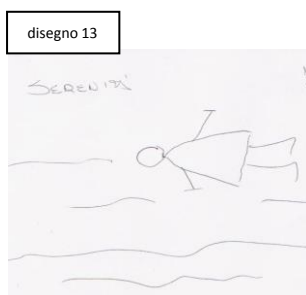
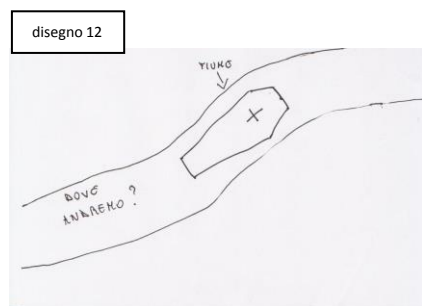
Per ciò che si va trattando, rappresenta una sorgente inesauribile di mitologia contemporanea, (così come si è costruita sulle architravi della mitologia classica e come si è sviluppata in figure simboliche dominanti la nostra civiltà) ancora rintracciabile perfino nelle rappresentazioni che qui vengono raccolte: l'Anima per esempio ha le sembianze di un uccello e viene narrato in una scenografia: "Sentii il fruscio delle ali. Mi resi conto che l'uccello s'innalzava, oltre le nubi, nello splendore di fuoco della divinità dispiegata". (Jung, 2012, p.344), come nel disegno nr. 14, creato in una triade da una persona al compimento della vita, da sua moglie e dalla conduttrice.

L'immagine della soglia viene resa come accesso al mondo interiore: "l'uomo è una porta attraverso cui, dal mondo esterno degli dèi, dei demoni e delle anime, voi passate nel mondo interiore; dal mondo più grande a quello più piccolo. Piccolo è l'uomo, una nullità; già lo avete alle vostre spalle e vi trovate di nuovo nello spazio infinito, nell'infinità più piccola o interiore" (ibidem, p.406).

Le Prove (la terza parte del Liber Novus) iniziano con un dialogo cogente tra Io e Anima (l'autocritica all'Io che si sviluppa in queste pagine fu poi dichiarata da Jung come confronto con l'Ombra) e contengono i Septem Sermones ad Mortuos (di derivazione gnostica) che identificano una cosmogonia non religiosa. Il pleroma (anche traducibile come pienezza) ha un ruolo centrale nella gnosi e designa la perfezione divina includente in sé tutte le sue emanazioni, e dove le coppie di opposti stanno insieme. Nel primo sermone (o insegnamento) si legge: "Io inizio dal nulla. Il nulla e la pienezza sono la stessa cosa. Nell'infinito, pieno e vuoto hanno lo stesso valore. Il nulla è vuoto e pieno...Noi al nulla o alla pienezza diamo il nome di pleroma. In esso sia il pensiero che l'essere cessano, poiché ciò che è eterno e infinito non possiede qualità...Noi comunque, siamo il pleroma stesso, poiché siamo una parte dell'eterno e dell'infinito. E tuttavia non ne partecipiamo, perché siamo infinitamente lontani dal pleroma; non sul piano spaziale o temporale, ma su quello dell'essenza, in quanto ci differenziamo dal pleroma nella nostra essenza di creature confinate entro il tempo e lo spazio" (Jung, ibid., pp.382-383).

La cosmogonia che considera il Nulla origine e fine del divenire sarà ripresa più avanti nelle considerazioni filosofiche che si sono condensate intorno a queste riflessioni.

Il viaggio



Il doppio, per raggiungere il suo regno, deve compiere un viaggio, e come già espresso in altri disegni esiste un rapporto dialettico tra l'idea di viaggio e l'idea di regno dei morti. Abilmente Morin fa notare che più la civiltà è primitiva, e lo spazio dei vivi è ristretto, e più i morti sono vicini. L'idea del viaggio si struttura con l'allargamento dello spazio sociale dei vivi e lo sviluppo della società.

E se esiste una dimora dei morti è necessario intraprendere un viaggio per giungervi. L'idea di viaggio è anteriore all'idea del regno dei morti; è legata alle nozioni di passaggio, attraverso le acque o sottoterra (che caratterizzano la concezione di morte-rinascita). La peregrinazione del morto è spesso lunga, pericolosa e il morto supera ostacoli che le paure dei vivi disseminano sul suo cammino. Spesso occorre un viatico, qualcosa che propizi il viaggio o l'obolo che il morto dovrà pagare per giungere alla sua dimora. Il disegno nr. 12 colloca la bara del defunto nelle acque operando una sintesi tra sarcofago come elemento che rinvia all'interramento (e mondo infero) e

l'elemento rigeneratore dell'acqua (espresso anche nel disegno nr. 13, in cui l'individuo rappresentato sorvola l'acqua). L'acqua è associata al grembo materno, quale luogo esemplare di trasformazione e rinascita.

La tomba, secondo Morin non è sostituto del ventre materno quanto piuttosto casa del morto. Esisterebbe un'analogia tra "la casa natale che riluce della presenza sfolgorante della madre" (Morin, ibidem p.123) e la tomba, casa mortale, in cui la madre viene raggiunta. La casa del morto corrisponde soprattutto alla sopravvivenza post-mortale del doppio, che come il vivo, ha un suo domicilio.

Questa affermazione, potente ed evocativa, nell'indagine a cui ci si riferisce deve essere rivisitata in altro modo, perché curiosamente in questa raccolta, nei disegni degli operatori non è mai direttamente espressa le parole 'madre' e 'casa', né mai rappresentata nei disegni.

C'è da domandarsi se nella nostra attualità lo sfaldamento dei ruoli e dei legami familiari abbia contribuito ad una diluizione della potenza di queste immagini mitiche o forse le abbia riformulate, attribuendo loro la forza cosmica della natura (madre-acqua, casa-corpo in viaggio, corpo-aria-volo) restituendo quella potenza mitica della fusione dell'individuo con il tutto, o dell'unione mistica.

Se il sistema di credenze relativa al doppio (vale a dire la sopravvivenza individuale) tende a rimuovere e cancellare quelle relative alla rinascita del morto in un nuovo essere vivente, la forma magica della rinascita e fecondità continua a perpetuarsi e i due temi (doppio e morte-rinascita) entrambi potenti, si trasformano, si dissociano e si riallacciano nel corso della storia (ritrovandosi nelle religioni della salvezza).

La trasformazione, antropomorfismo e cosmomorfismo, l'unione

Rinascita, reincarnazione, metempsicosi implicano con le partecipazioni cosmiche la salvaguardia dell'individualità che muore e rinasce attraverso delle metamorfosi naturali. Nel catalogo di disegni finora presentati manca una società di altri umani e l'individuo è solo o costellato nella natura.

disegno 14



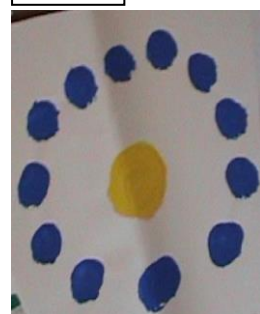
disegno 15



disegno 16



disegno 17



L'uomo è aperto alle partecipazioni cosmiche e questa mentalità partecipativa risale, secondo Morin, al mimetismo che in quanto espressione di specializzazione e di adattamento, è presente nella natura ancora prima che nell'uomo. E' la facoltà di riecheggiare quel che esiste

nell'ambiente, di fondersi con esso, che nell'uomo si manifesta ben oltre gli scopi di adattamento. Il mimetismo è la forza espressiva che ha animato la danza e il gioco; grazie alla permeabilità con il quale l'uomo partecipa e intesse relazioni con il circostante che l'individualità tende ad assorbire tutto e identificarsi con tutto. Il microcosmo diventa a immagine e somiglianza del macrocosmo e viceversa. Man mano che l'uomo procede nella scala evolutiva, sviluppando le funzioni del cervello e della mano, comincia a plasmare il mondo; l'istinto diventato intelligenza "spoglia il phylum, la specie, dei suoi attributi pratici a vantaggio dello pseudo phylum, la società che nutre l'individuo. E' lo stesso processo che fa dell'uomo un individuo autodeterminato e un microcosmo indeterminato aperto alle possibilità della natura, e che lo spinge verso l'evoluzione" (Morin, ibidem p.89).

La tecnica è l'appropriazione pratica del mondo e dell'uomo da parte del mondo. Il processo di individualizzazione, prosegue Morin, è indissolubilmente legato all'appropriazione materiale del mondo e, allo stesso tempo, alla partecipazione illimitata al mondo. Attraverso la soggettività delle partecipazioni l'uomo si sente analogo al mondo. L'io creo (della tecnica e del linguaggio) e l'io voglio magico (che si appropria della natura nella mimesi magica) si integrano nel sentimento assoluto dell'individualità.

Specie nello stadio arcaico della società l'antropomorfismo e il cosmomorfismo sono intrisi l'uno dell'altro, la tecnica è intrisa di magia e viceversa. In seguito si differenzieranno "ciò che era magico diverrà estetico, vale a dire al tempo stesso *vita interiore ed effusione cosmica*" (Morin, ibidem p.93). Questo è un passaggio fondamentale nella storia dell'uomo di cui ritroviamo traccia nelle rappresentazioni attuali della morte e della trasformazione. La morte verrà acquisita magicamente e miticamente, nel cosmomorfismo come metamorfosi o integrazione cosmica in cui l'individuo si inserisce e sopravvive (morte-rinascita) e nell'antropomorfismo come sopravvivenza del doppio, per cui l'individualità si afferma al di là della morte.

Nel disegno 15, dopo la soglia si prefigura una caduta e una successiva ascesa in forma di uccello.

Il volo sembra la rappresentazione simbolica della rinuncia alla forza di gravità (evidentemente dal punto di vista fisico anche gli uccelli sulla terra sono assoggettati a tale forza) ma ciò su cui sembra si ponga l'accento è non tanto la de-gravitazione, ma una relativizzazione del peso (la qualità che attribuisce all'uomo la proprietà di camminare radicato alla terra). Si potrebbe pensare, seguendo questa suggestione, che l'uomo voli sulla terra come l'astronauta viaggia nel senza-peso dello spazio. Il salto gravitazionale (che sembra polarmente opposto a quello dell'incarnazione), è molto più che riportare l'uomo in una regressione originaria o arcaica dal punto di vista sociale; diventa invece l'acquisizione di nuove proprietà che lo smarcamento dall'incarnazione appare attribuirgli.

La metafora del volo sembrerebbe andare oltre la simbologia usuale dell'angelo, della identificazione totemica per assicurarsi l'immortalità attraverso il ciclo di morte e rinascita nella natura, o della fusione con il cielo e quindi con la potenza dell'aldilà immortale. Sembra piuttosto l'appropriazione di qualità che l'incarnazione ha sottratto all'umano (in questo senso sembra indicare una *méta* evolutiva, oltre che simbolica, dell'oltre la morte).

Il disegno della caduta e del volo si presta a essere compreso anche dal punto di vista del viaggio come sequenza di catabasi e anabasi, caduta e rinascita, in cui si costruisce la mitologia dell'eroe.

La mano, l'aspirazione alla solidarietà e rappresentazione della poiesi

Se la morte evoca disagio e vuoto, esiste tuttavia negli operatori una risorsa che è connessa alla funzione del prendersi cura, insita nel ruolo professionale. Fare appello a questa funzione professionale di tipo riparativo, permette già di superare le emozioni che la morte comporta.

Questo concetto sembra correlato a quello di solidarietà, di contatto, e il simbolo che emerge è quello della *mano*. La mano assolve ad una funzione di collegamento che prosegue oltre il campo dell'esistenza terrena e rimanda all'esperienza della condivisione e della partecipazione.

disegno 18



disegno 19



disegno 20



Si tratta di un gruppo di immagini (nr. 18, 19, 20) create dal gruppo quando si è trovato a lavorare insieme e riguarda l'emergere della parola 'mano', completamente nuova, non presente nella lista di parole con cui gli operatori hanno semanticamente espresso il tema. E' possibile che l'immagine sia nata per il condizionamento operato dalla metodologia di lavoro, che comprendeva la richiesta di lavorare in gruppo e condividere i contenuti individuali emersi. Tuttavia l'immagine dell'unione, del tenersi per mano era apparsa già nei disegni singoli, individuali, in calce all'indagine conoscitiva (disegno nr. 20) e quindi prima di affrontare la metodologia attraverso la manipolazione dei materiali e la condivisione.

A queste immagini vanno aggiunte quelle azioni corporee osservate durante il lavoro individuale con i materiali artistici. Per esempio: un operatore prende una stoffa e fascia un pezzo di legno nelle sue mani; un altro operatore depone un pezzo di legno su un cuscino morbido; a queste azioni corrispondevano i testi, scritti in calce, dopo il lavoro esperienziale.

Operatore 2: durante il lavoro di gruppo abbiamo condiviso le singole esperienze e nel disegno abbiamo voluto creare un'unione di mani (le nostre, colorate) che si sovrappongono, che si intrecciano. Per indicare solidarietà, conforto per superare il vuoto che ti lascia dentro l'anima la morte, e forse un contatto può servire a dare sollievo, serenità e senso di appartenenza a qualcosa di extrasensoriale.

Operatore 6: ho adagiato su un cuscino un pezzetto nodoso di legno, indurito dal tempo e dalla malattia. Il cuscino è morbido e rappresenta per me la speranza che quell'anima possa adagiarsi su qualcosa ancora di bello.

Operatore 7: ho preso un pezzo di legno, che per me rappresenta la malata e l'ho fasciato con la stoffa, come simbolo della cura che noi possiamo ancora dare, fino in fondo.

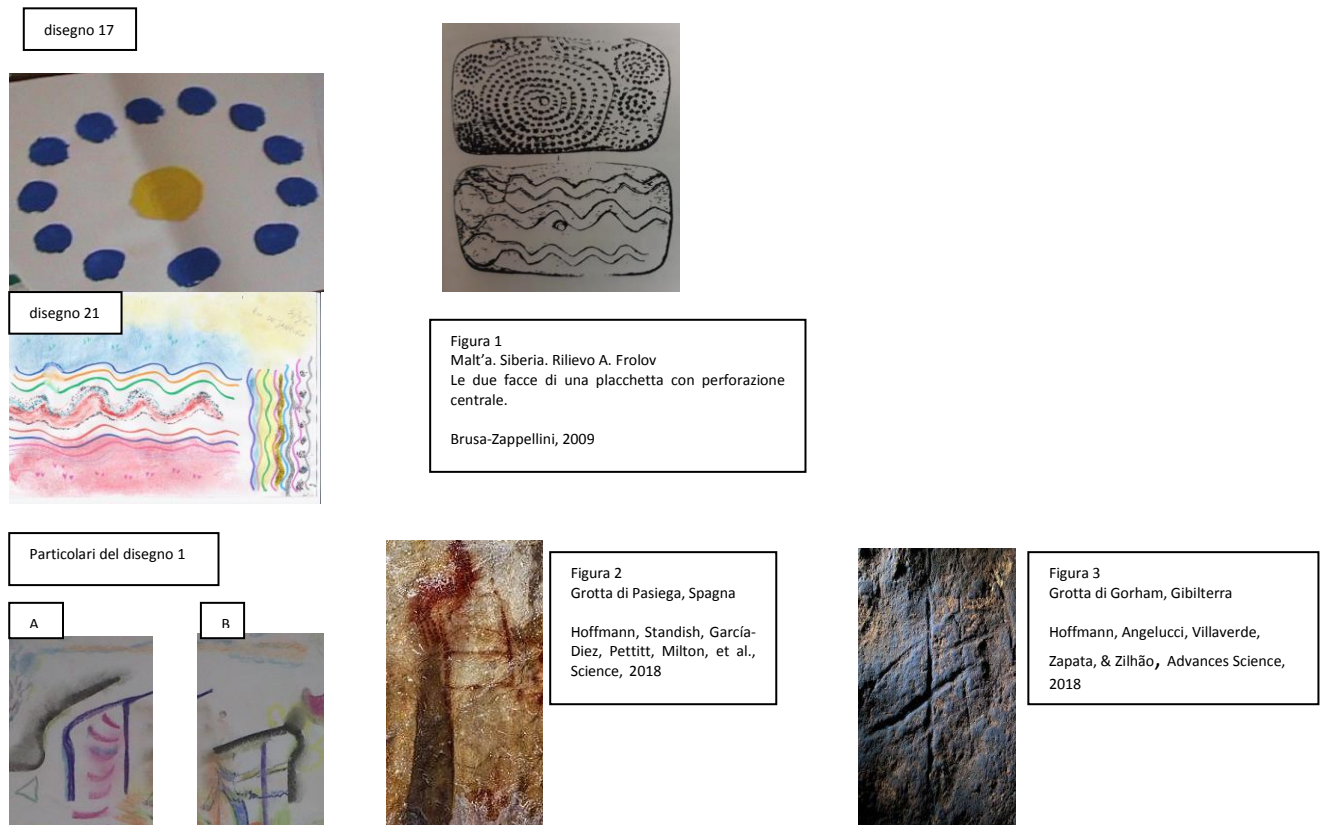
Nelle immagini rappresentate nel lavoro di gruppo (disegni 18 e 19) la mano emerge in costellazioni in parte naturalistiche (fiume, pietre, conchiglie, l'albero) in parte astratte (il nastro verde che avvolge a spirale l'albero e che richiama altri disegni che qui non sono stati presentati, come la spirale, il nodo, il segno dell'infinito).

In una ipotesi suggerita per associazione e analogia, la presenza della mano in una costellazione cosmomorfa e antropomorfa suggerisce una funzione mitica che sottende a tale rappresentazione. La mano non è solo frutto dell'operosità di questa categoria professionale, o lo strumento della poiesi che ha determinato l'evoluzione dell'individuo affrancandolo dalla specie, (come indicato da Morin e accennato sopra), o ancora l'espressione della cultura e dell'apprendimento, ma sembra fissarsi in residuo mitico, di solidarietà, collaborazione e partecipazione che forse individua potenzialità umane idealizzate.

Le immagini della mano come proiezione antropomorfa dell'uomo sulla natura e oggettivizzazione della sua propria specialità e specificità, rintracciano anche l'aspirazione ad un ideale di unione sociale e collaborazione, contrastato da una sopravvalutazione egoica dell'individuo.

La mano non rappresenterebbe allora quello che c'è per riparare l'angoscia della morte, ma ciò che non può esserci e che dovrebbe essere, per postulato di natura (l'uomo come animale sociale). Rimane così un contenuto intrappolato con altri nel mito dell'uomo che attende di diventare ciò per cui è nato. L'angoscia di morte amplifica una mancanza oltre che un anelito.

Reminescenze ancestrali di manifestazioni grafiche



Sini nel paragrafo 285 (Sini, 1989, p.179) introduce il concetto del doppio attraverso la citazione di Alfred Kallir, autore di un libro sull'origine psicogenetica del linguaggio¹. Nell'alfabeto sono scritti già dei codici interpretativi della fessura-evento come emergenza del mondo (si affronterà meglio questo tema nel paragrafo successivo). Qui preme sottolineare la similitudine nelle espressioni grafiche tra segni rupestri e segni che compaiono in alcune delle immagini raccolte, che rimandano forse a codici interpretativi connaturati all'uomo, che si crea e rinvia sé stesso nel destino del segno e dell'interpretazione. La lettera F è il digamma greco, che precede nell'alfabeto E (epsilon). Il segno del digamma appare già nella *Lineare a* di Creta, nell'antico ebraico e nell'etrusco. Lo caratterizza un disegno angolare che contiene all'interno un trattino (come F, che nel particolare A del disegno 1 sembra di intravedere anche se ribaltato). Attraverso una serie di esempi Alfred Kallir (citato in Sini e) mostra il significato femminile di F; nell'alfabeto la lettera Gamma rappresenta la donna e digamma rappresenterebbe un rinforzo di questa analogia. F si lega con E in Feikos, diventato poi Eikos (somiglianza). Viene avanzata l'ipotesi di una corrispondenza con il concetto di

¹ Kallir, A. (1961). Sign and Design. The psychogenetic source of alphabet. Playmout: Latimer, Trend and Co.

doppio. F infatti in etrusco equivale al segno 8, e si collega con B e con il phi greco (lettere che presentano una doppia cavità). Queste lettere hanno una relazione con il concetto di dualità (espressa dal trattino breve che affianca quello lungo nella lettera del digamma). Con un ampio passaggio le associazioni riportate nel testo trovano una corrispondenza con il babilonese “accoppiarsi, ma anche rompere” e con un segno simile cinese che significa vita. Il particolare B del disegno 1 assomiglia invece ai pittogrammi della grotta Pasiega in Spagna (decorazioni rupestri di 64.000 anni fa, attribuiti con la tecnica al torio-uranio all’uomo di Neanderthal², (quindi 20.000 anni prima della diffusione dei Sapiens in Europa) e della grotta Gorham a Gibilterra (rispettivamente figure 2 e 3)

Ancora seguendo Kallir, una E che ha al centro due trattini mostrerebbe la nascita di due gemelli. La preposizione Ex (Ek in greco, che regge il genitivo), indica il proiettare, il fuori da (in analogia con la nascita, ma anche con il verbo “e-venire” e la parola “evento”). La E, spesso raffigurata con contorni ricurvi, viene paragonata da Kallir alla G (la cui rotondità la associa per analogia all’utero). Trovare in questi disegni (in particolare di questo giovane uomo intento a confrontarsi con il presentimento del morire, che sarebbe stato di lì a poco) qualche recondito riaffiorare di segni antichi e dell’archeologia dell’alfabeto ci sembra oltre che stupefacente, forse non casuale. Così osservando il disegno con una lente di ingrandimento si affaccia la traduzione in forma segnica, (e già linguisticamente riconoscibile) dell’evento-dell’accadere, dell’esserci già da sempre come oltre la soglia della visibilità, dell’esserci d’istanza- verso a, travalicando come trasognati il movimento e l’azione che, proseguendo in questa interpretazione, forse torna all’originaria esserci-prima-dell’atto in potenza.

La donna che ha lasciato l’immagine indicata come disegno 21 era nella stessa condizione di prossimità al morire. Quando compone questo disegno rintraccia nei segni sul foglio una festosità che le ricorda il carnevale di Rio de Janeiro. E’ singolare l’accostamento delle forme di questo disegno con le forme del disegno 17 (ma forse anche con quelle del disegno del signor M. dell’incipit, anche se appaiono meno stilizzate).

Il rimando in questo caso è alle coppelle, un pittogramma che compare con diffusione mondiale (risalendo a 400.000 anni fa) e inizialmente espresso come incisione rupestre. Nell’iconografia etnologica e preistorica doveva avere una funzione culturale, essendo un elemento presente in altari e luoghi di culto (forse con la funzione di raccogliere liquidi, è stato ipotizzato il sangue dei sacrifici). Si rimanda alla raccolta di saggi di Anati (2014, p. 123-136) per le precisazioni sul fenomeno. Qui basterà osservare che sequenza di punti (derivazione stilistica dalle coppelle) e sequenza di linee (incisioni verticali dette “a bastoncino”) sono diventate intenzionalmente ripetitive, a dimostrazione del desiderio di comunicare un messaggio. Questi ideogrammi accompagnano pittogrammi (esseri antropomorfi, zoomorfi, oggetti) precludendo una grammatica elementare del linguaggio dei primordi. Nella figura 1 vengono riportate le due facce di una placchetta con perforazione centrale rinvenute in Siberia, opera dell’Homo sapiens di origine africana poi diffuso in tutto il mondo. L’arte a cui questo reperto si riferisce è di tipo aurignaziano (circa 30.000 anni fa). Le due facce sono state ritenute rappresentare due aspetti del mondo, quello terreno, con valenza femminile, vitale e fertile (le coppelle) e quello ctonio (con valenza maschile e segni serpentiformi).

² Studi pubblicati su Science (Hoffmann, Standish, García-Diez, Pettitt, Milton, et al., 2018) e Science Advances (Hoffmann, Angelucci, Villaverde, Zapata, & Zilhão, 2018), hanno permesso di attribuire all’uomo di Neanderthal reperti figurativi rupestri (ritrovamenti nelle grotte di La Pasiega in Cantabria, Maltravieso in Estremadura e Ardales in Andalusia) e conchiglie decorate scoperte nel sito di Cueva de los Aviones, nelle vicinanze di Cartagena, nella Murcia. In questo ultimo caso la tecnica di datazione uranio-torio ha stabilito che la concrezione di grotta che sigilla gli strati contenenti i reperti risale a 115.000 anni fa e che gli oggetti contenuti nella grotta hanno un’età compresa tra circa 115.000 e 120.000 anni fa. Ciò significherebbe che i Neanderthal erano capaci di pensiero simbolico e che le loro capacità cognitive erano equivalenti a quelle di *Homo sapiens* già in epoche precedenti alla diffusione degli esseri umani anatomicamente moderni nel continente europeo.

Il passaggio obbligato e le scelte non possibili: incompletezza o insaturità dell'umano? Dall'antropoiesi alla filosofia.

disegno 22



L. è alla fine dei suoi giorni; in uno sforzo estremo vuole ancora affidare al disegno le possibilità incompiute della vita. Traccia un percorso, in cui la mano esita anche per la poca forza, le caselle sono i risultati raggiunti (obiettivi formativi e lavorativi) che si intersecano a binari vuoti, strade sbarrate, rinunce, deviazioni, fino a che la bandiera rossa della malattia compare riponendo un ordine nei misfatti della vita. “Ecco, qualunque strada avessi intrapreso, qui comunque sarei arrivato. E qui, a questo varco, si chiude la mia vita”.

Visto dalla prospettiva antropologica l'uomo che si realizza in *homo sapiens* è caratterizzato da un'incompletezza giovanile (anche Morin parla di incompletezza) che sarebbe da considerarsi un aspetto positivo, presupposto della sua capacità organizzativa e creativa. Remotti (2005) si occupa del problema dell'incompletezza, considerato come concetto chiave per diverse problematiche antropologiche. D'altra parte diventare umani è diventare individui culturalmente connotati, creati storicamente, con modelli culturali non generali ma specifici.

“Una cultura è tale e si contraddistingue in quanto sa indicare la soglia della ‘completezza’ e dell'umanità, oltre che un percorso per raggiungerla” (Remotti, *ibid.* p.63), ma la soglia diventa inafferrabile, una linea sottile di demarcazione, quasi un'illusione, poiché rimanda a ciò che è stato rifiutato, distrutto, non raccolto. “Una possibilità non realizzata è incompleta proprio perché manca della sua realizzazione: è un'aspirazione, una speranza, una promessa” (*ibidem*, p.65); del resto anche una possibilità pienamente realizzata denuncia un'altra specie di incompletezza, quella appunto delle possibilità scartate o abbandonate per intenzione, motivazione o per effetto inconsapevole. Si tratta quindi di una duplice incompletezza (‘non ancora’ oppure ‘già’).

Così Remotti conclude che il processo di umanizzazione è “uno vero e proprio processo di incompletamento, nel senso che per un verso il divenire uomini è un andare verso (“in”) una qualche idea di completezza...per un altro verso esso significa un andare verso un'inesorabile incompletezza e un'irrimediabile perdita di possibilità” (*ibidem* p.69).

I segni di incompletezza si mostrano ai confini del sistema (appunto alla soglia) quando si mostra il confronto con la coerenza interna al sistema. L'incipit del signor M. (*Chi siamo noi? Che cos'è questo spazio che ci separa? che c'è tra noi?*) di fatto presenta questo confronto. Uscire da un sistema, oltrepassarne i confini, è di nuovo la speranza di trovare una completezza proprio fuori dal sistema. Il tentativo di accordare all'umano un'incompletezza specifica (perché incarnata nell'esserci nel mondo) e al tempo stesso un anelito alla possibilità di raggiungere un punto di vista più ampio, quando si travalica il confine dell'esserci al mondo, è un dilemma che non trova risposta nei percorsi di culturalizzazione dell'umano. Rimane infatti il dubbio, tutto umano, che l'uscita da un sistema particolare non faccia altro che spostare il punto di vista in un altro sistema.

Ma dovremmo porci il problema di cosa significhi ampliare il punto di vista di osservazione (se esiste uno sguardo che permette di contemplare il confine del mondo al margine della propria esistenza) e se sia possibile concepire nel linguaggio un'uscita dal modo convenzionale di intendere il sistema Mondo in cui gli esseri vivono. Citando Severino “complessità della vita, mia ed altrui, fantasie, impulsi, pensieri, città, pianure, monti, acque, infinità del cielo stellato, storia dei popoli, della Terra, del divino- il mondo intero, dunque- tutto questo, che chiamiamo ‘il mondo in cui

viviamo' ma che in verità è la terra isolata dalla verità del destino, è la magnificenza del positivo significare del nulla" (Severino, 2011a, p. 62).

Noi viviamo, secondo la prospettiva severiniana, in una terra isolata dal destino (il quale necessariamente afferma l'impossibilità che l'essere sia negato, annullato nel divenire, annientato nel ritornare al nulla da cui si è originato). E qui è ciò che egli chiama l'Errore, *il positivo significare del nulla*. La necessità, che appartiene al destino della verità (da cui la terra si è isolata, allontanata, separata), afferma che Essere significa 'essere necessariamente' (innegabilmente ovvero incontrovertibilmente), e l'apparire dell'essere di un qualsiasi essente è l'apparire dell'eternità di tale essente. "L'impossibilità del diventare altro – cioè la necessità dell'esser sé dell'essente in quanto tale – è, nella sua forma estrema, l'impossibilità del diventar nulla, da parte dell'essente, e del diventare un essente, da parte del nulla. Questa impossibilità è l'eternità dell'essente in quanto tale, cioè di ogni essente. L'eternità è la *necessità* che ogni essente sia" (Severino, 2011a, p. 61). E citando ancora quanto Severino risponde a proposito dell'eternità degli essenti (Severino, 2011b, p.49) "il desiderio della 'vita eterna' è illusorio non perché l'eterno non esista, ma perché l'eterno è pensato come un aldilà (che magari si può conquistare con l'obbedienza alle leggi di Dio o, in generale, con la vita buona) e dunque come qualcosa di futuro e di voluto (anche per Nietzsche l'eternità è 'voluta': 'Io ti amo eternità'). Proprio perché noi siamo eterni (come tutte le cose) il desiderio dell'eterno vela la verità dell'eterno".

Così, dopo aver considerato le immagini dal punto di vista antropologico, antropoietico, culturale, ci si dirige verso una riflessione orientata in una prospettiva filosofica considerando l'Io non in un senso psicologico. Si è ritenuto infatti che la *meditatio mortis* che è implicita in questi disegni non potesse essere affrontata solo come una esplorazione dell'inconscio attraverso la manifestazione di simboli che albergano nella psiche (forme archetipiche e collettive: l'ombra, la caverna, ecc.) e neppure come enunciazione dell'auto-riflessione dell'Io soggettivo attraverso la superficie riflettente del simbolico. L'io filosofico è la forma che assumono le relazioni tra l'uomo e le sue narrazioni (rappresentate dal linguaggio, dalle immagini, disegni, sogni, visioni) nel discorso circoscritto che rinvia al limitare del mondo (orlo de mondo come lo definisce Sini), che delimita e configura l'esperienza del mondo (così come è, isolato dal destino della necessità).

L'io filosofico è non l'uomo, non il corpo umano o l'anima umana con le proprietà psicologiche, ma il soggetto metafisico, il limite (non una parte del mondo) che conduce sé stesso attraverso il proprio linguaggio (e la relazione segnica con il mondo delle possibili raffigurazioni).

Dovremmo richiamare pertanto alcune considerazioni sul linguaggio, sulla funzione segnica di traduzione, e sulla relazione simbolica, che a nostro avviso si inseriscono nell'affermazione della terra isolata.

Vi è consapevolezza di affrontare la questione in modo superficiale, così come si considera irrilevante dal punto di vista della conoscenza questo sforzo del 'mio Io empirico' di ritenere di comprendere ciò che il linguaggio (pur prodotto dal 'mio Io empirico') dice. Del resto anche solo produrre queste riflessioni è un'azione di fede appartenente alla terra isolata, una volontà di potenza che si impegna in un'opera di trasformazione. Ma a mitigare l'errore e la violenza che cerca di interpretare queste meditazioni sulla morte, c'è l'indicazione e la speranza che, pur travestito dal linguaggio precario ed errante della terra isolata, qualcosa che appartiene al destino della verità si mostri nei disegni proposti. "La dimensione significante in cui consiste il destino appare nella forma del linguaggio, cioè come unità di cosa e parola, e appare nel linguaggio anche la ricerca che intende stabilire se esista qualche contenuto che appare senza essere insieme avvolto dalla parola" (Severino, 2011a, p. 144).

Le domande allora che ci siamo posti di fronte alle immagini- fatte- segno delle persone alla fine della vita sono state le seguenti.

E' possibile scorgere in questi disegni l'apparire di un linguaggio (anche se espresso in segni) che testimoni l'errore, (ovvero che l'isolamento della terra dal destino di eternità è autonegazione)? O anche solo preluda ad un "inaudito...che rimuove la stabile compattezza dei linguaggi che danno spicco alla terra isolata" (Severino, *ibid.*, p.124) e che incrina la fede nel divenire?

In particolare come si può tradurre il mondo partendo dal suo limite, annunciato nel *Tractatus*: "ciò che non possiamo pensare, non possiamo pensare, né dunque possiamo dire ciò che non possiamo pensare?" (Wittgenstein, 1983, Proposizione 5.61).

All'interno del confine del mondo (disegnato attraverso il suo linguaggio) la realtà si mostra nel suo poter essere detta, enunciata, affermata. Ma allora qual è l'affermazione (anche se non dotata di senso) che si mostra all'apparire di un confine (come quello della propria esistenza sulla terra)?

Del resto il sig. L. esprime la rassegnata considerazione di una vita che lo tiene ancorato alla condizionamento degli eventi: "*Ecco, qualunque strada avessi intrapreso, qui comunque sarei arrivato. E qui, a questo varco, si chiude la mia vita*". La strada scritta e obbligata di L. è la vista che appare all'uomo abitante la terra isolata, che vive la sua condizione di essente come stretto nella morsa dell'impossibilità di pensarsi eterno. Eppure la frase 'a questo varco si chiude la mia vita' non sembra traducibile in un unico significato: chiudere come compimento o come fine? chiudere come svanire, non più mostrarsi, come nascosto dietro la chiusura di un sipario oppure come definitivamente annullato? in questa frase non c'è accenno esplicito al nulla anche se il timore di chi ode è che si preannunci una fine irreparabile. Ritorniamo ancora ad Emanuele Severino, citando la chiusa di un'intervista (Severino, 2011b, p.49) che lo interroga su cosa significa morire e nella quale egli enuncia il significato dell'accidentalità del destino: "E tutto ciò che può accadere con la morte è destinato ad accadere, e dunque è quanto ci è più proprio, e ogni evento è quanto ci è più proprio, appunto perché è impossibile (contraddittorio) un nostro esistere che sia privo di tutti gli eventi che accadono, un nostro esistere che non si appropri di essi".

Vorremmo tentare un confronto tra la prospettiva che afferma la necessità dell'essere e della sua eternità (che non può includere il nulla come luogo di inizio e di fine) e la prospettiva che Sini introduce ne *I segni dell'anima*, sviscerando il tema dell'immagine e dei suoi rapporti con il linguaggio (e in generale con ogni forma di rappresentazione) e dell'esperire simbolico come trama che tesse di continuo il nostro vivere (Sini, 1989).

L'orlo del mondo (vedi Sini, *ibid.*, i paragrafi 264-271) rimanda a quella frattura originaria di cui facciamo esperienza, essendo il simbolo quel frammento che, orlato dall'evento originario dell'essere fratto, rinvia a quella totalità non scissa che mai ci è. Esperire nel mondo significa sperimentare la distanza incolmabile rispetto alla totalità, che costituisce anche un movimento (un pro-tendere, un co-rispondere) che è di stanza nell'essente, e nel suo anelito a ricongiungersi ad una totalità mai data. L'accadere della fessura, e l'accadere di qualsiasi cosa, continua Sini, è l'accadere del nulla, che è lo sfondo e la matrice da cui il mondo emerge. "L'essere nel mondo è un essere-immagine (di nulla)", (Sini, *ibid.*, par.325, p.202), e il simbolo è la fessura che accade e distanzia. Il nulla, come qui definito, nomina una prospettiva, un aver da essere ed interpretare; il nulla non è il niente che cancella l'ente 'il nulla non va inteso né prima né dopo, né sopra né sotto, ma lì stesso, nel momento stesso in cui l'evento accade come quel qualcosa che è' (*ibidem*, par.288 pag. 181).

Questa sembra la grande differenza in cui comprendere l'esserci al mondo come evento che rende manifestabile il nulla attraverso la relazione simbolica di cui ogni essente è intessuto e il positivo significare del nulla della prospettiva severiniana.

In una considerazione le due prospettive sembrano convergere: "le trame simboliche che tessono di continuo il nostro vivere sono costantemente messe a tacere dalla 'pubblicità' della vita che conduciamo e che ci pare tanto 'reale'. E poiché esse, nonostante tutto, parlano di continuo in noi, noi, con il gesto di un'antica abitudine, lo dislochiamo nella grandiosa fantasia platonica dello psichico, cioè in un'enigmatica 'intimità' o 'interiorità' contrapposta e delimitata dalla pubblicità di ciò che noi crediamo sia 'il reale in sé'" (Sini, *ibid.* par. 326, p.203).

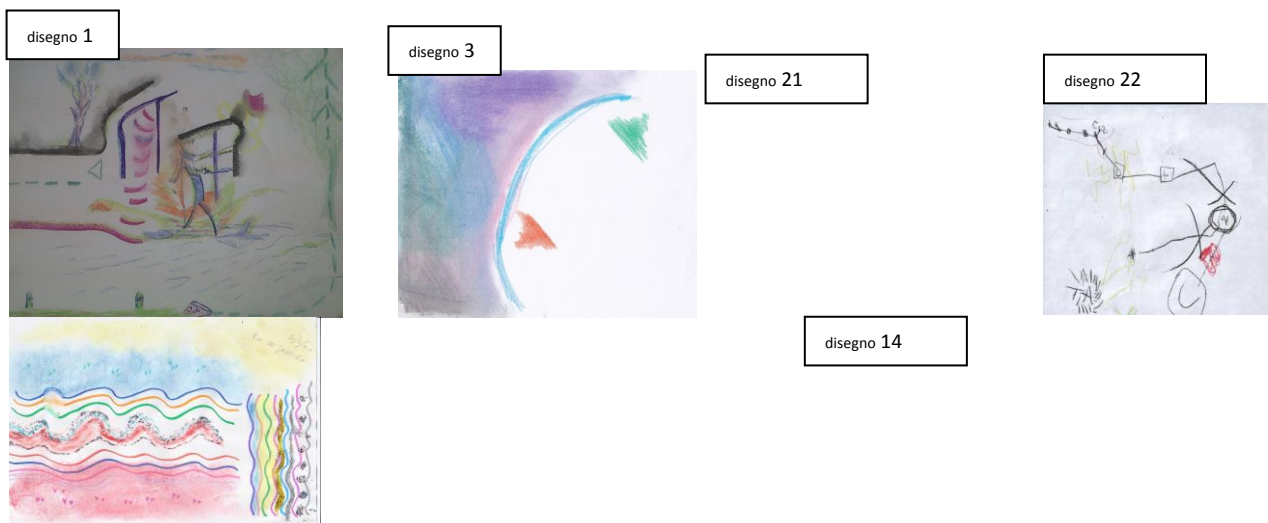
Rivolgendoci alle immagini-fatte-segno delle persone che contemplan la morte all'orlo della propria esistenza, riprenderemo due proposizioni (enunciate e sviluppate da Sini) su cui proveremo a costruire delle ipotesi, che si concentrano su elementi qualitativi dei disegni, che li differenziano a nostro avviso da quelli già mostrati e composti sul tema dell'oltrepassare dalle persone "non ancora strette nell'angoscia dei morenti".

Una prima ipotesi è che i disegni di coloro che si avvicinano al completamento dell'esperienza di esserci nel mondo, potrebbero avere un rapporto meno contingente all'inferenza, a ciò che è culturalmente appreso.

Se diamo possibile questa ipotesi, si può avanzare un ulteriore sguardo verso queste immagini, considerando la possibilità che lo sfuocamento dell'individualità (o volontà di potenza), come processo opposto a quello della messa a fuoco soggettiva, razionale, cognitiva, etc. dell'uomo di stanza nel mondo, possa aprirsi ad immaginare la relazione tra uomo ed essere come originariamente coincidente (il disegno 2 nella spiegazione della sua autrice voleva rappresentare due identità ipoteticamente uguali nella loro differenza, che si uniscono nell'istante della morte). Nell'espressione heideggeriana "circolo ermeneutico" che Sini svolge nel suo scritto nei paragrafi 204-215 (Sini, 1989, pp.131-136), è sintetizzata la distanza esperita dall'uomo quando si interroga sull'essere, su ciò che è. Egli pur essendo radicato nella verità dell'essere, è da sempre impegnato nella domanda circa l'essere, come se escludesse (e non comprendesse) ciò che già pre-comprende. Da qui lo sfasamento, la non più coincidenza che, nell'esperienza dell'esserci nel mondo, l'individuo fa del suo provenire ed essere radicato nell'essere. L'uomo in quanto soggettività in opera si esperisce come contenuto (compreso, o pre-compreso) dall'essere che gli si pone pertanto eccentricamente, o meglio come 'distanza' e 'd'istanza' (tendenza verso l'essere che lo comprende). Sini definisce la questione "l'uomo è 'compreso' nella luce dell'essere, cioè nella sua rivelazione: ma lo è in modo da dover a sua volta comprendere questo essere compreso" (Sini, ibid., par.210, p.134).

Se ci lasciamo condurre, attraverso le immagini, in quello spazio osmotico che riunisce "ciò che Platone aveva preventivamente separato: l'anima e il corpo" (Sini, ibid.,p.104) e se ammettiamo la funzione dell'immagine come segno dell'anima (di cui condivide libertà e spontaneità) ma congenere al corpo (perché influenzata dal lato *patetico* dell'uomo), riconosceremo in questi disegni-fatti-immagine qualcosa che si avvicina al pensiero, senza però essere ancora opinione e pensiero.

Cercheremo di contestualizzare queste ipotesi attraverso la riflessione filosofica degli Autori citati. Per completezza riportiamo di nuovo i sette disegni delle persone al compimento della loro vita³.



³ Per il disegno 14, che la persona intitolò Il Volo, si rimanda a quanto ipotizzato nel paragrafo precedente, "trasformazione, antropomorfismo, cosmo morfismo, unione".

disegno 23



disegno 24



1) Il soggetto, come la logica, vede il mondo e non può vedere fuori dal mondo

Quest'asserzione è un primo fondamento su cui costruire una possibile interpretazione del linguaggio segnico che nei disegni viene ad emergere, e la comprensione di questa prospettiva (fuori e dentro il mondo) può essere aiutata dall'esemplificazione che Sini offre nel suo testo relativamente al significato di simbolo.

Rimandiamo all'immagine evocativa del par.263 (Sini,1989,p.166) in cui viene raffigurato un cerchio diviso in due frammenti complementari, che definisce una relazione tra le parti, e tra ogni parte e il tutto, quale fondamento di ogni relazione implicata nell'evento del tracciare e del creare un segno. Il 'rinvio a sé da sé', è l'intero spezzato del simbolo (symballein significa mettere insieme) che rinvia allo stesso intero non ancora spezzato, e le due parti (i due frammenti complementari) stanno, ognuna, per l'unità integra dalla quale derivano e che esse rappresentano. Ogni parte traduce il suo essere contenuta, tenuta insieme dall'unità che la costituisce. In questo senso ogni parte 'rimanda, rinvia a'. E' un rinvio e al tempo stesso una relazione, i due frammenti pur non essendo uguali sono in relazione, sono lo stesso, rappresentano lo stesso rapporto: "io sono ciò che sono perché derivo il mio essere da quell'unità che mi con-teneva, mi teneva insieme"(Sini, ibid.,par.264, p.166).

Una conseguenza inaugurata dalla formulazione del simbolo come relazione, è che il simbolo presuppone l'accadere, un evento che separa, distanzia, allontana, un evento che crea una fessura generatrice del significato orlo o limite del mondo. Ciò che qui è indicato come limite (oppure orlo, fessura) non è neppure un terzo che, ponendosi tra due cose in sé costituite, ne stabilisce la somiglianza. Non è insomma quella supposta immagine psichica che osservando gli oggetti del mondo ne valuta somiglianze e differenze.

E' nella fessura che si apre la dimensione più importante del simbolo, l'apparire della differenza. Il nostro esperire, continua Sini, non è mai a livello della totalità che contiene, "occhio immaginario dell'interpretazione totalizzante o totale" e in questo luogo "non sta nessuno, questo posto è vuoto, la sua voce è silenzio" (ibidem, par.269, p.169).

Ethos silenzioso, viene anche chiamato, riferendosi al silenzio che consente di vedere rettamente il mondo poiché il senso del mondo è incomprendibile e inesprimibile. Nell'indicibile, egli prosegue, si mostra il mistico, il valore che non è di questo mondo, il confine del dicibile e l'impossibilità non solo di valicare il confine (dicendo l'indicibile = insensato) ma anche solo di nominarlo e di segnarlo (= nulla della tautologia priva di senso).

"Ma il nulla della voce non è la negazione del sapere bensì la sua condizione archeologica. Esso è il tacere silenzioso che apre gli orizzonti del mondo" (Sini, ibidem, p.260). E nel paragrafo successivo Sini ci conduce all'origine dell'immagine. "L'immagine ha la sua provenienza dal nulla di mondo e ha il suo oggetto infinitamente rinviato in un nulla di mondo. L'immagine cioè è nel bilico di questa tensione (intenzione) di questo passaggio, sul passo di questo trapasso... non c'è nulla prima o dopo l'immagine, sicché il nulla la contiene e la orla, ne è il limite o il confine"(ibidem, par. 83, p.260).

"La mano che afferra annulla la distanza e il mondo afferrato (cioè rivelato in figura di afferrabile) è fatto segno di infinite tracce, di infiniti percorsi tattili (di infiniti afferramenti) in quanto oggetti o

stati di cose possibili...l'immagine è il *farsi in immagine*, farsi in immagine di mondo del mondo: *etica del tracciare e del rintracciare, etica del trascrivere il mondo nella traccia del segno*".

Il nostro luogo (il mondo), il nostro punto di vista e il nostro occhio è collocato nel frammento, nell'opera della divisione, e ciascun frammento ha il suo senso nel rimandare all'altro, nell'esser segno dell'altro. Ogni frammento della totalità divisa dall'accadere (del mondo) è istanza dell'altro, nella cui unificazione essa avrebbe il suo senso compiuto. Ogni elemento ha la sua istanza d'essere in questo rinvio, ma la dimensione originaria e totale è "inesistente" (afferma Sini), noi non abbiamo esperienza della totalità come non abbiamo esperienza dell'interno che si rompe, e proprio per questo abbiamo esperienza (esperienza del mondo come conseguenza di una frattura, ed esperienza del mondo con un limite, anche se si ammette che il limite sia aperto a qualcos'altro).

- 2) "la realtà è il raffigurato della raffigurazione e la raffigurazione è il modo in cui la realtà sempre e ogni volta è (in una parola la realtà è segno)" (Sini, 1989, p.244)

In questo secondo punto si inaugura la relazione tra fatto e immagine (relazione stabilita dalla forma logica della rappresentazione). Questo punto ci interessa ai fini della trattazione sulle possibili traduzioni interpretative dei disegni, poiché ipotizza che ogni immagine (nella sua funzione di trasporto, e di traduzione) non solo sia la metafora del mondo (o dell'esperienza di esserci nel mondo) ma che l'immagine è farsi immagine o "farsi immagine di mondo del mondo".

"A questo punto è del tutto indifferente che cosa funge da immagine (segno) e che cosa funge da raffigurato (oggetto). Essi stanno in quella relazione interna che sussiste tra linguaggio e mondo"(Sini, 1989, par.53 p. 243).

Il problema che viene qui affrontato riguarda la forma logica. Wittgenstein, a cui Sini si riferisce, ha dedicato il *Tractatus* alla trattazione di cosa sia la forma logica come potenzialità del pensiero, un pensiero che ha bisogno, per essere pensato, di attivare la funzione segnica, la corrispondenza tra elementi della raffigurazione ed oggetti (ovvero tra linguaggio e mondo) attraverso la proiezione.

La proiezione è una traduzione (trasporto, metafora): essa traduce una relazione tra oggetti in una relazione tra segni, proietta la relazione in uno stato di cose che funge da immagine.

La struttura, la relazione interna, che compone gli elementi della raffigurazione e li fa corrispondere agli elementi di ciò che chiamiamo realtà, è l'immagine logica o forma logica (incarnante il simbolico, che rende possibile ogni similitudine e 'rinvio a').

Una prima conseguenza è che non vi è differenza tra forma logica (o logica della raffigurazione) e forma della realtà, o tra "distinguere il fatto come stato di cose (immagine) dal fatto dell'essere accaduto uno stato di cose (evento dell'immagine), poiché vi è un ribaltarsi di continuo del mondo nello specchio dell'immagine e viceversa. I componenti estremi della realtà sono infatti oggetti e rappresentanti di oggetti (segni), i quali però sono non identici e tuttavia simili. Qui il paradosso della forma logica. "Per comprendere la somiglianza (lo stare dell'immagine o segno) bisogna che due cose siano identiche, cioè l'evento del segno e il segno (il farsi mondo del mondo nel segno). Ma bisogna che le due cose siano identiche nella loro differenza (nella differenza della distanza rinviante del segno) si potrebbe dire differenti nella loro indifferenza"(Sini, *ibid.* par.77, p.257).

La seconda conseguenza: la logica (o forma o immagine logica), come principio che ordina ogni raffigurazione, non può essere tradotta o raffigurata e quindi è trascendentale a ogni raffigurabile, è un'immagine speculare del mondo. "La forma, l'immagine logica non c'è; non c'è possibilità di risposta al che cosa (essa sia), essendo essa inobiettivabile, orlo del mondo e non cosa del mondo" (*ibid.*, par. 67, p. 251).

La logica riempie il mondo e i limiti del mondo sono anche i suoi limiti, e questo ci conduce all'affermazione (Wittgenstein, 1983, proposizione 5.6) "i limiti del mio linguaggio significano i limiti del mondo". Vi sarebbe cioè una invalicabile soglia del linguaggio (della raffigurabilità) che è pertanto solo il vestito in cui la logica appare.

Ma questo significa che non vi è possibilità di pensiero, se non entro i confini della logica? Wittgenstein stabilisce come illogico il non pensabile, che è anche l'irreale.

Potremmo però ipotizzare, dai disegni e nei frammenti di linguaggio che adoperano le persone al compimento della loro esperienza dell'esserci nel mondo, che invece l'illogico (o l'oltre-logico) possa mostrarsi in una forma reale, che ne permette una raffigurazione pensabile anche se non comprensibile.

Del resto si ammette che possa esistere un'immagine prima del linguaggio, e forse potremmo estendere questo concetto pensando che ci possa essere un'immagine senza ancora linguaggio.

“Significa che il pensare appartiene ai segni del mondo (del corpo-mondo) molto prima di appartenere al linguaggio. C'è dunque un pensare prima e dopo il linguaggio (e il prima continua a sorreggere e ad accompagnare il dopo)”(Sini, 2013, p. 92).

Appare una distinzione importante poiché il pensare prima del linguaggio è un pensare fatto di segni, figure, disegni (e suoni) che potrebbero non avere parole in cui il pensiero possa articolarsi e universalizzarsi, rendendosi condivisibile (e ciò si ricollega alla funzione osmotica dell'immagine).

Affrontiamo allora alcune argomentazioni che si dirigono alle domande enunciate all'inizio del capitolo.

- a) E' possibile scorgere in questi disegni l'apparire di un linguaggio (anche se espresso in segni) che preluda ad un “inaudito..che rimuove la stabile compattezza dei linguaggi che danno spicco alla terra isolata” (Severino,2011a, p.124)?
- b) In particolare come si può tradurre il mondo partendo dal suo limite, annunciato nel Tractatus “ciò che non possiamo pensare, non possiamo pensare, né dunque possiamo dire ciò che non possiamo pensare” (Wittgenstein, 1983, Proposizione 5.61)?
- c) All'interno del confine del mondo (disegnato attraverso il suo linguaggio) la realtà si mostra nel suo poter essere detta, enunciata, affermata. Ma allora qual è l'affermazione (anche se non dotata di senso) che si mostra all'apparire di un confine (come quello della propria esistenza sulla terra)?

a).

La raffigurazione della soglia come passaggio (disegno1), il disorientamento tra possibili percorsi (disegno 22), spazio al di qua e al di là di un limite (disegno 3), l'intersezione/indifferenza di traiettorie orizzontali e verticali del disegno 21 (come coordinate che rimandano all'ampiezza dell'evento interpretativo che in sé concentra il senso del passato e del futuro, ingloba l'interpretazione da cui proviene per metterla in discussione e anticipa quella che verrà), pur essendo tutti dei punti di vista costruiti all'interno del mondo (e quindi radicati su un linguaggio convenzionale e condiviso) potrebbero aggiungere qualche cosa di inusuale (e forse ancora non nominabile) su ciò che vede l'occhio quando si approssima all'orlo della propria esistenza.

Forse l'accento ad uno sfumare dell'identità soggettiva (disegno 1), ad un apparire dello sfondo da cui emergono altri soggetti della scena (disegno 23), o ad un processo di de-gravitazione (qualcosa che si estende oltre il convenzionale significato di volo del disegno 14 e di cui si è già detto in un precedente paragrafo), più che inviare un messaggio su ciò che si vede (il contenuto del messaggio o il suo significato) esigono di concederci che qui si delinea una trasfigurazione del vedere e l'amplificazione della funzione osmotica dell'immaginare, che forse anticipa una forma, non sufficientemente logica, che sottende questa nuova esperienza in cui le relazioni tra gli oggetti e la forma della raffigurabilità cambiano.

Questi elementi raffigurativi ci allertano su una variazione di paradigma. L'immagine è ancora un segno del mondo, ma la qualità dell'immagine (densità, colore, espressione, uso dello spazio) dichiara che la forma logica (come costruzione della rappresentazione e relazione tra la struttura dell'immagine e la realtà) è insatura (o troppo satura) per ciò che deve essere rappresentato. La raffigurabilità fa ancora appello alle leggi del mondo (e della logica) ma annuncia qualche cosa di non altrimenti raffigurabile che entra nella relazione.

La relazione del frammento con il suo essere sé stesso, come uguale e non identico, qui all'orlo dell'esperienza dell'esserci nel mondo, sembra mostrare codici espressivi ambivalenti o paradossali. Da una parte essi rafforzano l'aspetto dell'essere in relazione: il soggetto del disegno nr.1 nell'atto dell'attraversare rinvia al sé stesso (sia *pre* che *post* in senso spaziale e temporale); i due elementi di fronte l'uno all'altro del disegno nr. 3; la prospettiva e la linea di fuga con cui è costruito il disegno nr. 24 dove la figura umana sembra scivolare, essere inghiottita dalla caverna ma anche esplodere, venir fuori in una relazione inversa con essa.

Ma allo stesso tempo l'essere in relazione prende una forma di indefinitezza e un'insaturità, che apre la possibilità ad un cambiamento (più che trasformazione) della relazione stessa e della sua struttura logica. Non c'è una chiarificazione del pensiero (ovvero una forma logica che comprenda in modo più esaustivo questa relazione percepibile ai confini dell'esperienza dell'esserci nel mondo) ma si intravede nei disegni la insufficienza della forma logica che sottende a quella precisa raffigurazione. Si ha l'ardire di richiamarci all'intuizione, per esplicitare questo intravedere non comprensibile, illogico e pure reale, mostrato. Intuizione di qualcosa che non si comprende, ma si sa che si dovrebbe sapere (se solo l'uomo potesse essere ciò che è, non distanziato dall'essere). Non ci si riferisce ad una facoltà per spiegare i fatti, una credenza nell'esistenza di un sapere che ci precede o ci prelude, ma ad uno sguardo, collocato nell'immaginare, ancorato al patimento del corpo che alimenta un pensiero non ancora vestito da parole intellegibili.

b).

Se ammettiamo poi che i limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo, potremmo pensare che le immagini che non hanno ancora un linguaggio potrebbero anticipare la flessibilità dei limiti del mondo. Forse le parole che incarnano l'esperienza dal limite (che indicano ciò che viene sperimentato come limite e quindi formulano il concetto di limite) non sono abbastanza aderenti, e significative, per raffigurare quella esperienza.

Si ammette qui la possibilità che l'intuizione dei morenti possa diventare una novità interpretativa (nel ciclo delle interpretazioni del mondo), una nuova relazione segnica che possa modificare l'evento morte così come viene percepita sulla terra abbandonata dal destino della verità. Modificando le relazioni segnico interpretative si opera una modificazione della realtà, innanzitutto uno sgretolamento delle interpretazioni precedenti e forse l'annuncio di una nuova relazione segnica in costruzione, in avvento, anche se conoscibile solo in maniera indiretta e vaga attraverso la sua manifestazione (come un indice che si appella ad una funzione non ancora conosciuta come "guarda verso ciò che mostro").

c).

Ma è possibile avere questo linguaggio nel mondo? Il linguaggio dell'esperienza dell'orlo?

Molto semplicemente potremmo volgersi a questa domanda appellandoci al processo inferenziale di riconoscimento che è insito nell'esperienza percettiva. Non abbiamo ancora le parole ma potremmo averle in futuro poiché il percepire è una struttura rivelativa, che interpreta di continuo i segni del mondo (come è accaduto ad immagini pre-cariche di parole nella raffigurazione dell'atomo o della doppia elica del DNA).

Il linguaggio è l'espressione di forme logiche nel loro gioco infinito di interpretazioni (e di evoluzione del mondo). Prima della teoria sulla relatività la parola fotone non esisteva nella comunità collettiva; quella parola che ha ampliato il linguaggio è nata per raffigurare un nuovo pensiero di intendere la luce. Allo stesso modo il simbolo evocativo del cerchio rappresentato in due frammenti complementari, di un intero divisi da una fessura, è soddisfacente per raffigurare cosa si intenda per rinvio, proiezione, relazione di parti che hanno lo stesso rapporto pur nella differenza, eccetera; ma è possibile che non sia sufficientemente esaustivo per raffigurare la relazione dell'orlo con lo sfondo. Una raffigurazione simbolica ad un certo momento diventa semplicemente insoddisfacente, se si vuole esprimere una esperienza che in quella raffigurazione simbolica non

trova più un' idonea rappresentazione. La raffigurazione non scompare, entra nell'archivio storico del linguaggio e del pensiero della civiltà.

Quindi ciò che si va a esplicitare è che nel caso specifico dei disegni di persone al termine del loro esserci nel mondo, non compare una nuova raffigurazione, semplicemente si testimonia che quella raffigurazione non è più aderente all'esperienza che si ha del mondo in quella particolare prospettiva raggiunta (e forse non si può ancora raffigurare perché manca la forma logica per raffigurarla)...non è come il silenzio (perché non si può parlare di ciò che accade fuori dal mondo) ma non è neppure come raffigurare l'esperienza quando è solo prefigurata (perché vista indirettamente o perché posticipata, come nei disegni degli operatori professionali che pensano al morire in un corso di formazione).

Vivere sull'orlo della propria esistenza, perché si percepisce di essere vicini alla morte, rende possibile dare forma al valicare delle raffigurazioni precedenti, usuali, convenzionali, e il loro non essere più capaci di raffigurare. Il linguaggio di questi uomini e donne è l'eco di una parola pronunciata in direzione altrove e non già più rivolta a coloro che sono nel mondo, che pertanto l'accolgono come intellegibile.

Eppure anche l'indicibile (e forse l'intellegibile eco di queste immagini- fatte-segno) è un dire qualcosa, che non esclude il fatto stesso a cui il contenuto dell'indicibile rimanda.

Per citare Severino (2011a, p. 126-127) "il destino è l'incontrovertibile: nel senso che non si esaurisce nel linguaggio che lo testimonia, non coincide con il proprio essere designato, ma trascende il linguaggio, trascende il proprio essere designato, ed è l'apparire dell'immenso spettacolo della verità degli essenti". Il destino è il contenuto del linguaggio che lo testimonia, ma trascende anche questo linguaggio. anche il linguaggio che lo testimonia ne dice l'indicibilità, ma che l'indicibile sia detto non riduce l'indicibile al suo essere detto...lo spettacolo immenso del destino della verità appare pur sempre all'interno del linguaggio".

Se "la determinatezza dell'immagine non è- come scrive Sini (1989, par.83, p.260,261)- "qualcosa" (qualcosa di sensibile per l'ultrasensibile) ma è la modalità della sua distanza cioè del suo distanziarsi o tradursi metaforico, che propriamente si annulla nel tracciarsi" allora si potrebbe pensare che l'indeterminatezza dell'immagine sia quell'operazione che sfuma la linea disegnata dal tracciare; non cancella la traccia, ma ce la restituisce consueta, consumata, esaurita o addirittura (come accade di una traccia sulla sabbia) la rende labile e mascherata perché raggiunta dagli accadimenti del mondo (l'onda fa scomparire la traccia disegnata sulla battigia, eppure poco prima c'era, e ora dov'è?).

Quindi di nuovo è l'emergere in questi disegni di qualche elemento inusuale, non noto nelle consuete rappresentazioni dell'attraversare la soglia (così come sono rappresentate da coloro che hanno solo esperienza indiretta della morte e non nel tempo limitrofo ad essa, ma a distanza, quando un pensiero sulla morte non è ancora offuscato da suo presentimento) che ha suggerito il pensiero che le immagini indichino un ampliamento di senso attraverso l'insaturità del loro linguaggio, un parlare di ciò che si staglia in prossimità dell'orlo del mondo, senza *dire di*, (*talk about* e non *to say*).

L' affermazione è dunque che il morente sia l'uomo che si avvicina all'orlo della sua esperienza di esserci nel mondo, e acquisisce, probabilmente in virtù della sua propria condizione (di angoscia) una visione di ciò che si staglia nell'oltre l'orlo, una prospettiva dello sfondo originario da cui emerge il suo essere al mondo, (anche se nebulosa, vaga e non chiara, ovvero non rappresentabile in modo inequivocabile con un linguaggio "certo").

Perché proprio la sua condizione (di angoscia) può la chiave di accesso a questa prospettiva?

L'angoscia sarebbe una condizione di vacillamento, di spaesamento (sembra che possa essere rappresentato nel disegno nr. 4) non paura di qualcosa, ma una impossibilità di determinatezza, in cui tutte le cose e noi stessi sprofondiamo in una sorta di indifferenza; l'uomo sarebbe come sospeso nell'angoscia e le cose note e conosciute (anche l'esperienza di sé stesso) sembrano

dileguarsi, allontanarsi. Questo processo di dileguamento non è una fuga (o solo un ritiro preparatorio dal mondo, come si dice osservando il comportamento di colui che si prepara o si appresta a morire). Il mondo (intendendo tutto ciò che lo abita, ed è esprimibile nel linguaggio) e il suo esserci-nel mondo si distanziano, si pongono davanti.

Ci si richiama qui alla prospettiva di Heidegger sull'angoscia come condizione, stato d'animo, che permette "il rinvio (*ver-weisen*) nell'essere dell'ente" (Heidegger, 2001, nota pag. 54).

Heidegger esprime questo stato d'animo e condizione come manifestazione del Niente o nientificazione (*Nichtung*) e non negazione o annullamento, ma possibilità di concepire (parola che apre una relazione simbolica con il creare) l'essenza del Niente, e l'originaria apertura dell'ente come tale (qui dell'ente esserci- nel- mondo dell'uomo).

Anche Sini fa accenno al Nulla quando parla della la fessura come evento. "Nulla-dobbiamo dire, divide A da A se non il loro cadere (ac-cadere) nel nulla e per il nulla" e ancora "nulla sta oltre l'essere o divide l'essere da sé stesso". "L'originario, il primordiale è questo essere rinviati nel nulla...ed è primordiale perché sempre "ci è", sempre è qui, non essendoci"(Sini, 1989, par. 267, p.167-168).

Nel par. 288 Sini precisa, "Nulla non è niente", cioè non si riferisce alla negazione dell'ente, piuttosto nomina una prospettiva, un aver da essere e un aver da interpretare, il nulla non è prima o dopo, o sotto o sopra, ma è il momento stesso in cui l'evento accade. Anche altrove Sini prende le distanze dal nichilismo (ibid., par.338, p.211), così come dalla metafisica, tuttavia la presenza del Nulla è per questo Autore fondamentale per spiegare la distanza che viene ad apparire con l'evento dell'accadere del mondo.

A proposito dell'angoscia, si legge in Severino qualcosa che lungi da essere comprensione o rivelazione da parte dell'uomo della propria condizione, annuncia tuttavia una possibilità, un varco che oltrepassa il positivo significare del nulla in cui la terra è avvolta e significata. "L'io empirico della volontà si angoscia per la propria morte e altrui. Ma può accadere che l'io empirico che, volendo testimoniare il destino, crede di capire e condividere (*homologeîn*) ciò che il destino manifesta, si angosci invece di fronte all'eterno e all'immenso che l'uomo mostra di essere nel destino e come destino...Nell'io empirico che crede di capire e condividere il destino, l'angoscia è di vedersi destinato a qualcosa di infinitamente più alto di ogni Dio e di credersi incapace di reggere questo peso. Ma questo io può così angosciarsi perché la sua incapacità di capire il destino include l'incapacità di capire che non è lui ad essere quell'immenso e ad essere destinato a mostrarsi tale, ma è il mio e altrui esser Io del destino, il quale vede che la volontà e quindi ogni forma di dolore e di angoscia appartengono alla terra isolata – destinata al tramonto e ad esser peraltro eternamente conservata nel suo esser oltrepassata. (E ciò va detto anche se il mio- e l'altrui- io empirico testimoniante il destino può credere di capire e di condividere anche questo)". (Severino, 2011a, pag. 139).

Forse è questa incapacità eppure desiderio di testimonianza che cogliamo in queste immagini-fatte-segno.

Queste persone, che saremo noi, appaiono come rivolgersi indietro, a ciò che rimane del loro esistere, lasciando intravedere quello che contempla la visione del loro sguardo, che non è ancora il significato del vedere, ma può pur essere un barlume di trascendenza (ammesso che non si ricada negli equivoci luce, anima, diventare, ultraterreno, divino, etc., sedimentati nella storia).

Se guardiamo queste immagini scorgendo un barlume di ciò che si potrà esperire senza conoscere, allora esse possono assolvere al compito di tracce, tracciabili, di ciò che è indicibile ma che il pensiero può pensare come altra parte dell'orlo, come oltre il limite che si definisce nell'atto del tracciare, senza mai tuttavia comprenderlo e testimoniario a tutti gli altri, gli ancora noi, che siamo rimasti indietro, dentro il mondo.

Un vedere forse peculiare, si è detto, quello che si approssima all'orlo, ma che non trova un linguaggio per poter parlare.

Almeno è questo che appare nei discorsi di fine vita, che nel loro presentarsi sconnessi e assurdi (quindi privi di senso) assumono forme dense e insature di significato (almeno quando è possibile

accettare queste situazioni come tentativi di testimonianza, non relegandoli solo ad una complessa fenomenologia di sintomi e segni che li categorizzano in eventi patologici).

Per concludere ritorniamo al linguaggio, riportando una serie di frasi intorno al letto di una persona che di lì a una settimana sarebbe morta. In questo caso non si tratta di immagini sotto forma di disegni, ma di rappresentazioni in parole.

Bisogna precisare che vi erano dei farmaci in corso (neurolettici e oppiacei), tuttavia nei momenti di veglia la persona poteva interagire, pur con una certa fatica nello svolgere il discorso di un pensiero imbrigliato nello scappar via delle parole appropriate ad esprimerlo.

Non si vuole qui ricadere nella ingenuità di contestualizzare questi accadimenti solo come l'influsso di una terapia sui postulati su cui si fonda il pensiero condiviso, quello della certezza.

Non è qui in gioco l'assurdità del pensiero come epifenomeno di una terapia farmacologica, proprio perché questa assurdità non si è palesata in altre modalità di uso del gioco linguistico del sig. F. (attinenti per esempio alla richiesta di soddisfacimenti di bisogni materiali, o nella elaborazione di ricordi, considerati come veritieri e non falsi dai testimoni di questo discorso) .

Il sig. F., la persona morente in questo discorso, è insieme alla moglie e ad altri due conversatori (un medico e uno psicologo). F. indica una rosa sul tavolo e la moglie spiega agli altri due presenti, che F. da sempre adora i fiori ed è solito comprarne tutti i giorni, perché si sente ispirato dalla bellezza.

F. allora aggiunge "Ehh.. La bellezza, la bellezza" e non termina la frase (come se non trovasse altre parole per andare avanti) allora il medico aggiunge qualcosa (una interpretazione) sulla bellezza come manifestazione della vita. F. avvicina la mano al volto del medico e l'accarezza. I presenti pensano a questo gesto come ad un assenso. La moglie aggiunge qualcosa sulle coccole e sull'affetto che F. mostra e che viene a lui espresso in questo luogo in cui si trova ricoverato.

Il medico prende dal suo telefono una fotografia che ritrae una giovane ragazza (la figlia del medico) che F. ha conosciuto da piccola e con la quale ha condiviso del tempo. La ragazza nella foto sorride in mezzo alle fronde di un albero in fiore. Il sig. F. la riconosce e sorride. Si aggiunge qualcosa sul fatto che è cresciuta ed è grande. F. si rivolge alla moglie, come se sapesse di cosa vuol parlare, e fa accenno a qualcosa, di incomprensibile per gli altri due presenti, che riguarda il nonno di F. e la sua vita di cavatore di marmo. Si apre un breve racconto in cui F. aggiunge nomi e particolari che la moglie ricorda per ricostruire quel particolare flash di passato di F.; la psicologa aggiunge qualcosa sui propri nonni, coloro a cui si somiglia e ci si sente legati.

F. guarda tutti con uno sguardo benevolo, un viso rilassato e sorridente, prova più volte a formulare una frase ma sembra non trovare le parole, indugia, si ferma, e poi rinuncia e dice solo "Bhe, Bhe, Mah, Mah" accomunando questi monosillabi con gesti del braccio che si apre davanti allo spazio che ha di fronte (non è più un indicare ma è quel movimento delle mani e del braccio che a volte accompagna il nostro pensare ad alta voce, il gesticolare del discorso, in questo caso un movimento ampio che rende il sig. F. simile ad un attore su un palcoscenico). Ancora associando, qualcuno nomina la fatica di parlare ma la possibilità di stare ancora in un discorso che da questa specie di gemiti incomprensibili diventa dialogo, in cui F. sembra riconoscersi e in qualche modo partecipare (il sig. F. ora rivolge lo sguardo da uno all'altro dei presenti, ammicca, annuisce o scuote la testa se ciò che si dice non è per lui condivisibile). Così questo dialogo percorre un'ora buona di tempo e l'impressione di chi partecipa è proprio quella di un dialogare sul mondo e sui fatti del mondo. Del resto il sig. F. è sempre stato un buon oratore con il quale le persone presenti si sono intrattenute a suo tempo su discorsi anche filosofici, come il significato dell'esistenza, e questo di oggi pare proprio conservare il sapore di quei discorsi.

Arriva alla fine l'associazione con il parlare in piazza, cioè qui intorno al letto di F. sembriamo uomini e donne che si ritrovano sulle panchine di una piazza e si intrattengono nel puro piacere di conversare. Qualcuno dice "proprio come nell'agorà antica della Grecia" e tutti ridono pensando che F. sia un Socrate attuale.

F. allora interviene, dopo questo sorriso, con altre frasi parcellari e sconnesse “La piazza...Sì, Sì..Ma che paura, ma che paura”.

Nei giorni precedenti F. era stato molto spaventato e irrequieto e senza poter spiegare il motivo di questa irrequietezza, si comportava ‘come un folle’, si alzava e si sedeva nel letto, si girava e rigirava, ed è caduto tentando di alzarsi, chiamava ripetutamente ma non sapeva poi cosa chiedere, non era in sé, (quello che in termine medico si definisce delirium). La domanda quindi che sorge: cosa ha visto nell’orlo del suo abisso, cosa ha esperito che ora, in una conversazione quieta anche se sbocconcellata e ricostruita dai pensieri di tutti, viene espresso come “che paura che paura”?

Allora forse l’angoscia sembra il narrare l’indicibile, in questa ora di quiete, di amorevole parlare, in cui si affaccia il ricordo di una visione, spaventosa (come l’orrido dell’abisso contemplato sull’orlo del mondo della propria esistenza) che prende le distanze dall’essere dicibile del proprio pensiero, il quale si sfuma nel pensiero di altri che possono immaginare e cogliere l’abisso in cui non è ancora possibile stare, un pensiero che si evacua nell’ombra di una piazza filosofica in cui il mondo ancora si incontra per dire e narrare di sé.

CONCLUSIONE

Heidegger nella Prolusione (2001) poi redatta con una introduzione e una postlusione, con la quale viene inaugurato l’insegnamento all’Università di Friburgo nel luglio 1929 indaga l’esperienza fondatrice dell’angoscia quale “impossibile tendenza metafisica dell’uomo ad esprimere l’indicibile” mossa dall’etica, ovvero “dal desiderio di dire qualcosa sul significato ultimo della vita”, si legge nel commento di Wittgenstein all’opera, (1967, p.12). Egli, in risposta a Heidegger, percepisce “l’inevitabile tendenza ad urtare contro i limiti del linguaggio..per dare espressione all’ineffabile che in essa non si lascia contenere” e nella Conferenza sull’etica aggiunge “quest’avventarsi contro le pareti della nostra gabbia è perfettamente, assolutamente disperato. L’etica, in quanto sgorga dal desiderio di dire qualcosa sul significato ultimo della vita, il bene assoluto, l’assoluto valore, non può essere una scienza. Ciò che dice non aggiunge nulla, in nessun senso, alla nostra conoscenza. Ma è un documento di una tendenza dell’animo umano che io personalmente non posso non rispettare profondamente e che non vorrei davvero mai, a costo della vita, porre in ridicolo” (Heidegger, 2001, p.32-33)

Ora le considerazioni presentate osservando le immagini vorrebbero rimanere in un solco di chiarezza o quanto meno di distanza dai contenuti religioso-filosofici di derivazione platonica che si sono sedimentati nell’archeologia del pensiero delle società dell’Occidente.

Esse ammettono il dubbio di dire accettando che la via del silenzio dovrebbe essere la migliore possibile per ciò che non si può immaginare/raffigurare. Hanno tuttavia la sfrontatezza di valicare il muro del silenzio (e quindi forse soggiacendo ad un desiderio di tipo etico) non tanto per dire qualcos’altro, ma per ribadire che anche il silenzio può ammettere un dire l’impossibilità di dire (come sembra accadere dai disegni e dal linguaggio di coloro che sono prossimi al morire).

Per concludere, lasceremo ancora parlare i testi filosofici, indicando una proposizione *Della Certezza. L’analisi filosofica del senso comune* (Wittgenstein, 1999, proposizione n.550, p. 89), che ci sembra soddisfare l’impossibilità di saturare le domande che hanno guidato il pensiero di queste riflessioni: “Se un tizio crede qualcosa, non è sempre necessario che si possa rispondere alla domanda ‘perché la creda’; se però sa qualcosa, allora si deve poter rispondere alla domanda ‘Come faccia a saperlo’.

RINGRAZIAMENTI

Un particolare ringraziamento alla Dott.ssa Laura Liberale per aver suggerito il percorso di letture e di idee attinente all'evocazione del 'viaggio' espresso dai disegni e al Prof. Marcello Ghilardi per i suggerimenti bibliografici e per le suggestioni del paragrafo filosofico.

Un ringraziamento speciale alle tutors del Master (Dott.sse Alessia Zielo ed Erika Iacona) per l'opera di supervisione del testo e di conforto e consigli durante il percorso formativo.

Un ringraziamento alla Prof.ssa Ines Testoni per aver immaginato, creato e messo in opera una formazione multidisciplinare e una fucina del pensiero che aiutasse i discenti a porsi il problema del morire in una prospettiva più complessa.

BIBLIOGRAFIA

- Anati, E. (2014). *Semiotica dell'arte preistorica*. Atelier Ed., Brescia
- Borutti, S. (2005). Finzione e costruzione dell'oggetto in antropologia, in *Figure dell'umano. Rappresentazioni dell'antropologia*, Meltemi Ed., Roma, pp. 91-119
- Brusa-Zappellini, G. (2009). Morfologia dell'immaginario: l'arte delle origini fra linguistica e neuroscienze, Firenze: Arcipelago, capitolo 1 retrieved on Juillet 28,2018, https://www.academia.edu/3981866/Morfologia_dellimmaginario_Larte_delle_origini_fra_linguistica_e_neuroscienze_cap_I
- Elias, N. (1985). *La solitudine del morente*. Trad it. M. Keller, Il Mulino Ed., Bologna
- Endrizzi, C. (2010). *Il corpo psichico. Il linguaggio della vita nei malati prossimi al morire*. Armando Ed., Roma
- Endrizzi, C., Bastita, R., Palella, M., Cossino, P., D'Amico, G.(2014). Health workers faced with death: the influence of training on the language employed in the passage from life to death. *Body and Movement and Dance in Psychotherapy* 9:2, 74-81
- Endrizzi, C., Ghelleri, V., Palella, M., D'Amico, G.(2016). Movement psychotherapy in a hospice: Two case studies. *Body and Movement and Dance in Psychotherapy*, vol.11, issue 1, pp.46-59
- Heiddeger, M. (2001). *Che cosa è la metafisica*, a cura di Franco Volpi, Adelphi, Milano
- Hoffmann, D.L., Standish, C.D., García-Diez, M., Pettitt, P.B., Milton, J.A.,.... Pike, A.W.G.(2018). U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art. *Science*, 359 (6378): 912-915
- Hoffmann, D.L., Angelucci, D.E., Villaverde, V., Zapata, J. & Zilhão, J. (2018). Symbolic use of marine shells and mineral pigments by Iberian Neandertals 115,000 years ago. *Science Advances*, 4 (2): 5255
- Jung, C.G. (2012). *Il Libro Rosso. Liber Novus*. Edizione Studio, a cura di Sonu Shamadasani, trad it. M.A. Massimello, G. Schiavoni e G. Sorge. Bollati Boringhieri, Torino
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Fenomenologia della percezione*. Trad. it. A. Bonomi, Bompiani Ed., Milano
- Morin, E. (2014). *L'uomo e la morte*. Trad. it. R. Mazzeo, Erickson Ed., Trento
- Remotti, F. (2005). Sull'incompletezza, in *Figure dell'umano. Rappresentazioni dell'antropologia*, Meltemi Ed., Roma, pp.21-89
- Severino, E. (1979). *Legge e caso*. Adelphi Ed, Milano
- Severino, E. (2011 a). *La morte e la terra*. Adelphi Ed., Milano
- Severino, E.(2011 b). *La follia dell'angelo*. A cura di I. Testoni, Mimesis Ed., Milano-Udine
- Sini, C. (1989) *I segni dell'anima*, Sagittari Laterza, Roma-Bari
- Sini, C. (2013). *Scrivere il silenzio. Wittgenstein e il problema del linguaggio*, Castelvecchi Ed., Roma
- Van Gennep, A. (2012). *I riti di passaggio*. Trad it. M.L. Remotti, Bollati Boringhieri Ed., Torino
- Winnicott, D.W.(2005). *Colloqui terapeutici con i bambini: interpretazione di 300 scarabocchi*, trad. it. P. Pinto, Armando Ed., Roma
- Wittgenstein, L. (1967). *Lezioni e Conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, trad it. a cura di M. Ranchetti, Ed. Adelphi

Wittgenstein, L. (1983). *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. it. A.G. Conte, Einaudi, Torino
Wittgenstein, L. (1999). *Della certezza. L'analisi filosofica del senso comune*. Trad. it. M. Trinchero, Einaudi Ed., Torino