

“Ecce Homo”

Riflessioni sulla guerra, la mente e l’arte

Roberto Boccalon

Abstract

La prospettiva psicoanalitica evidenzia che l’esperienza umana si declina a diversi livelli di coscienza con modalità multicodice. La psicoanalisi, a partire da Freud, si è interrogata sulla guerra come tragica espressione dell’aggressività umana e sulle possibili azioni di prevenzione e contenimento. L’arte ha accompagnato il cammino dell’umanità riflettendo e rappresentando i profili dell’esperienza del mondo. Il suo sguardo si è avvicinato alla guerra celebrando i vincitori, denunciando il profilo disumano dei conflitti, indicando talora orizzonti di speranza. L’emozione estetica aiuta ad andare oltre l’apparenza ed attiva processi di rispecchiamento/riconoscimento. Testimoniando la bellezza della trasformazione creativa come codice comunicativo universale, si può favorire anche l’allargamento di orizzonti di pace.

Parole chiave

Guerra, psicoanalisi, arte, rispecchiamento, trasformazioni.

Le parole sono pietre miliari dell’avventura umana e strumenti preziosi per la sua narrazione. Freud riconosce alla parola un ruolo di agente di possibili trasformazioni maturative. Sperimenta anche le difficoltà della parola a farsi strada nell’Inconscio ed individua nel codice iconico del sogno e nel rispecchiamento empatico possibili vie di accesso all’area dell’esperienza psichica senza ricordo. Quando le parole, da sole, non bastano a contenere e comunicare lo spessore dell’esperienza ricorriamo ad altri codici espressivi come ci ricorda Dante Alighieri: *Trasumanar significar per verba non si poria; però l’esempio basti cui esperienza grazia serba.*” Per Gerald M. Edelman le metafore mute della produzione estetica, dalle grotte del Neolitico ai giorni nostri, affiancano l’espressione verbale e garantiscono un ponte tra l’esperienza del mondo e la sua rappresentabilità e pensabilità.

Nevio Del Longo, psicoanalista alla sua prima esperienza con il codice espressivo della poesia, rivisita il rapporto con il nonno che aveva combattuto sul Monte Grappa ripercorrendo ed analizzando tracce della memoria. La lettura del suo libro mi ha stimolato ad intrecciare parole ed immagini, contributi della psicoanalisi e dell’arte, per rappresentare il profilo della guerra, riflettere sulle dinamiche che la sostengono, evidenziare fattori favorenti e contrastanti.

Nella primavera del 2021, in un catalogo d’asta a Madrid, apparve il dipinto *Ecce Homo* (Fig. 1) attribuito a un pittore della cerchia di Jusepe de Ribera, principale esponente della corrente del caravaggismo napoletano seicentesco. L’opera ha un valore di partenza di molto modesto. Nel momento in cui la sua foto viene divulgata, alcuni studiosi sono concordi nel riconoscervi la mano di Caravaggio. Da quel momento si accende l’interesse per l’opera e le sue quotazioni salgono vertiginosamente. Per alcuni secoli quell’icona della sofferenza era passata quasi inosservata in quanto oggetto di uno sguardo marginale e svalorizzante, come la sofferenza di tanti uomini, donne e bambini flagellati dalle guerre in tante parti del mondo.

La pace è più dell’assenza di guerra, come la salute è più dell’assenza di malattia. La mia generazione, a differenza di quella dei miei genitori e dei miei nonni, ha conosciuto comunque tre quarti di secolo di non guerra in casa. Ci sono arrivati gli echi di conflitti lontani: Vietnam, Cambogia, Iran, Iraq, Congo, Ruanda, Uganda, Sudan, Afghanistan. Il Medio Oriente si presenta da decenni come scenario di una guerra endemica con periodiche riacutizzazioni. Seppur testimoni della spirale di una “guerra mondiale a pezzi”, l’abbiamo fatta oggetto di uno sguardo marginale o l’abbiamo di fatto rimossa derubricandola a bassa intensità per la sua frammentarietà e la percezione di una scarsa incidenza sulle nostre vite.

Lo scenario internazionale è investito ora da venti di guerra che soffiano più forti, radicalizzando diffusi focolai della distruttività umana. Le immagini di distruzione in Ucraina, della violenza perpetrata in Israele e in Palestina, dell'onda lunga che ha investito Libano e Siria, le testimonianze delle disumane ricadute sulle popolazioni civili, ripropongono le tragedie che hanno segnato il secolo breve assieme ai ciechi e fanatici nazionalismi che le hanno scatenate. Un'incontenibile spirale di barbarica regressione, su cui incombe l'ombra delle armi nucleari, sembra attraversare incontrastata le nazioni allontanandole dai principi del diritto internazionale. La guerra sembrerebbe imporsi nella specie umana come una costante la cui unica valenza di cambiamento è espressa dall'impiego di armi sempre più sofisticate tecnologicamente e di conseguenza più distruttive.

Il mondo intero sembra diventato una via dolorosa che non può più essere negata o minimizzata e che interroga in modo incessante le menti e i cuori, i singoli e la collettività. Come professionisti della salute mentale siamo chiamati a non chiudere gli occhi davanti ad un perturbante diffuso e ad interrogarci con urgenza sul senso di parole e cose che dilanano il mondo. Abbiamo la responsabilità morale di testimoniare un pensiero, libero e riflessivo, che possa offrire argini alle sequenze regressive di scissioni e proiezioni, contribuendo a declinare possibili orizzonti di dialogo.

Perché la guerra? Questo inquietante quesito tende ad essere eluso nell'impulso che caratterizza l'atto di scatenare la guerra. L'elusione è mantenuta, successivamente, conferendo una ratio alla cecità di quell'impulso e negando/idealizzando il profilo delle sue conseguenze. Ci sono, comunque, testimonianze dell'esplorazione dei profili e delle radici dei conflitti. Tito Livio riconosce che tensioni interne alla città, attraverso la guerra, vengono proiettate su un nemico esterno. Elias Canetti focalizza il profilo ferino della guerra che può essere letta come confronto di mute contrapposte ed aggressive dedite ad una sanguinosa caccia all'uomo. Nel vortice degli eventi successivi alla Grande Guerra, che Papa Benedetto XV nel 1917 aveva riconosciuto come *"inutile strage"*, il quesito è di particolare attualità.

Nel 1932 la Società delle Nazioni, attraverso l'Istituto internazionale di cooperazione intellettuale di Parigi, propone ad Albert Einstein di individuare un tema e una persona con cui dialogare attorno ad esso. Il grande fisico individua, come la domanda più urgente tra quelle che si ponevano alla società: *"C'è un modo per liberare gli uomini dalla fatalità della guerra?"*. Egli ritiene, infatti, che: *"Rispondere a questa domanda è divenuto questione di vita e di morte per la civiltà da noi conosciuta, eppure, nonostante la buona volontà nessun tentativo di soluzione è purtroppo approdato a qualcosa...Penso che anche coloro cui spetta affrontare il problema professionalmente e praticamente divengano di giorno in giorno più consapevoli della loro impotenza in proposito"*. Scrive una lettera a Sigmund Freud per invitarlo, a partire dalla sua conoscenza della vita istintuale umana, a far luce sul problema e a suggerire metodi utili a eliminare gli ostacoli psicologici correlati in qualche modo alla guerra. Sottolinea Einstein: *"La ricerca della sicurezza internazionale implica che ogni Stato rinunci incondizionatamente a una parte della sua libertà d'azione, della sua sovranità, è assolutamente chiaro che non v'è altra strada per arrivare a siffatta sicurezza...L'insuccesso dei tentativi intesi nell'ultimo decennio a realizzare questa meta ci fa concludere, senza ombra di dubbio che qui operano forti fattori psicologici che paralizzano gli sforzi. Alcuni di questi fattori sociali sono evidenti...La sete di potere della classe dominante è in ogni Stato contraria a qualsiasi limitazione della sovranità nazionale. Lo smodato desiderio di potere politico si accorda con le mire di chi cerca solo vantaggi mercenari...Com'è possibile che una minoranza riesca ad asservire alle proprie cupidigie la massa del popolo che da una guerra ha solo da soffrire e da perdere?"*.

Einstein riconosce, fin da allora, che una minoranza al potere attraverso la scuola, la stampa e anche le organizzazioni religiose può sviare i sentimenti delle masse, ma non si capacita che possa renderli strumenti della propria politica: *"Com'è possibile che la massa si lasci infiammare fino al furore e all'olocausto di Sé? ... Perché l'uomo ha dentro di Sé il piacere di odiare e di distruggere? In tempi normali la passione rimane latente, emerge solo in circostanze eccezionali, ma è abbastanza facile attizzarla e portarla alle altezze di una psicosi collettiva. L'esperienza prova che la cosiddetta "intelligenza" cede per prima a queste rovinose suggestioni collettive, perché non ha contatto diretto con la*

realità rozza, ma la vive attraverso la sua forma riassuntiva più facile, la pagina stampata... Vi è una possibilità di dirigere l'evoluzione psichica degli uomini in modo che diventino capaci di resistere alla psicosi dell'odio e della distruzione? ...So che nei suoi scritti possiamo trovare risposte, esplicite o implicite, agli interrogativi posti da questo problema urgente e imprescindibile... Sarebbe della massima utilità a tutti noi se lei indicasse la strada a nuovi e validi modi d'azione."

Freud, risponde dopo un mese alla lettera aperta di Einstein. Ha settantasei anni. Allo scoppio della Prima guerra mondiale, nel 1914, aveva avuto una breve fiammata patriottica, alla quale era seguito uno smarrimento repentino e doloroso. Le vicende belliche sembravano confermare le asserzioni psicoanalitiche relative all'inestricabilità degli impulsi primitivi, selvaggi e malvagi, dell'umanità e all'impossibilità per l'intelletto di contrastarli. Il 28 dicembre 1914, in una lettera al collega olandese Frederik Van Eeden, scrive infatti: "Guardi la crudeltà e le ingiustizie di cui si rendono responsabili le nazioni più civili... guardi come tutti hanno perso la capacità di un giudizio sereno". Nel 1915 scrive *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*, nel 1921 *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, e nel 1929 *Il disagio della civiltà*, dove sviluppa un'articolata riflessione sulle dinamiche inconscie che sottendono i processi sociali. Nella risposta ad Einstein riprende i concetti espressi in tali opere. Analizzando il rapporto tra diritto e violenza nel corso della storia umana, sottolinea che la violenza è spezzata solo dalla trasmissione del potere ad una comunità, tenuta insieme da legami emotivi stabili tra i suoi membri e che rappresenta il diritto, in opposizione alla violenza del singolo. Riconosce che la storia ci mostra, però, una serie ininterrotta di conflitti tra comunità che imboccano la via della guerra. Nonostante i successi delle conquiste belliche non si siano dimostrati durevoli, le guerre continuano, meno frequenti, ma più grandi e devastatrici. Freud identifica nell'autorità coercitiva e nei processi d'identificazione tra i membri i fattori di tenuta di una comunità. Prende atto che il tentativo di sostituire la forza reale con la forza delle idee fino ad ora è fallito, ma invita a non dimenticare che il diritto all'origine era violenza brutta.

I fenomeni sociali, secondo Freud, hanno la loro radice nella strutturale duplicità e complementarità delle pulsioni umane, libidiche (Eros) e aggressive (Thanatos), parimenti indispensabili perché dal loro concorso e contrasto dipendono i fenomeni vitali, come aveva già messo in luce, nell'antichità, il mito di Demetra e Persefone. Freud afferma che: "È raro che l'azione sia opera di un singolo moto pulsionale... Quando gli uomini sono incitati alla guerra, è possibile che si destino in loro un'intera serie di motivi consenzienti, nobili e volgari. Il fatto che impulsi distruttivi siano mescolati con quelli erotici e ideali facilita la loro soddisfazione. Talvolta i motivi ideali sembrano servire da paravento alle brame di distruzione, altre volte i motivi distruttivi sembrano offrire un rinforzo inconscio a motivi primariamente ideali." La pulsione di morte diventa distruttiva quando il soggetto la scarica all'esterno, con beneficio sintomatico immediato, invece che elaborarla come dolorosa, ma sana coscienza del limite. Per Freud: "Non c'è speranza di poter sopprimere le tendenze aggressive degli uomini... si può cercare di deviarle al punto che non debbano trovare espressione nella guerra... Occorre ricorrere alla pulsione antagonista: Eros. Tutto ciò che fa sorgere legami emotivi tra gli uomini deve agire contro la guerra. La psicoanalisi non si deve vergognare a parlare d'amore perché la religione dice la stessa cosa: Ama il prossimo tuo come te stesso". Il "Fate l'amore non fate la guerra", slogan dei movimenti pacifisti degli anni '60, sembra riproporre e testimoniare questa convergenza tra messaggio evangelico e teoria psicoanalitica.

Freud riconduce le radici dei conflitti alla più generale disuguaglianza tra gli uomini, alla loro distinzione tra capi e seguaci, che hanno bisogno di un'autorità da cui dipendere. Auspica un'educazione a valori costruttori di pace: "Si dovrebbero dedicare maggiori cure all'educazione di persone dotate di indipendenza di pensiero, inaccessibili alle intimidazioni e cultrici della verità". Le intrusioni del potere statale, specie nei regimi dittatoriali, e l'ostracismo al libero pensiero esercitato, a lungo e variamente, dalla Chiesa non hanno contribuito ad allevare cittadini simili. In Italia le esperienze di Don Lorenzo Milani, di Aldo Capitini e di Pietro Pinna, primo obiettore di coscienza nell'immediato dopoguerra, si sono mosse però nella direzione indicata da Freud e ne hanno testimoniato la praticabilità.

Freud non nasconde il suo pessimismo: "La condizione ideale sarebbe una comunità che avesse

assoggettato la sua vita pulsionale alla dittatura della ragione, ma probabilmente è un'Utopia. È triste pensare a mulini che macinano talmente adagio che la gente muore di fame prima di ricevere la farina". Sul finale della lettera il patriarca della psicoanalisi, nonostante l'amarrezza, esprime un guizzo vitale: "Alla civilizzazione dobbiamo il meglio di ciò che siamo divenuti e buona parte di ciò che soffriamo. Dal rafforzamento dell'intelletto che comincia a dominare la vita pulsionale, all'interiorizzazione dell'aggressività, con tutti vantaggi e pericoli che ne conseguono. La guerra contraddice nel modo più stridente tutto l'atteggiamento psichico che c'è imposto dal processo di civilizzazione, dobbiamo ribellarci ad essa, non la sopportiamo più, non si tratta di un rifiuto intellettuale o affettivo, per noi pacifisti si tratta di un'intolleranza costituzionale, della massima idiosincrasia."

La presa di distanza dalla Guerra, espressione di una devastante pulsionale distruttiva, non può collocarsi per Freud a livello di un rifiuto, intellettuale o affettivo, superficiale. I pacifisti, ossia i costruttori di pace con cui egli si identifica, debbono testimoniare un ripudio assoluto della Guerra. Tale prospettiva è stata recepita e letteralmente sancita dall'Articolo 11 della nostra Costituzione che recita: *"Italia ripudia la guerra come strumento di offesa della libertà degli altri popoli e come mezzo di risoluzione delle controversie internazionali"*. Freud conclude riconoscendo una possibile estetica della pace come fattore di attivazione della pulsione vitale e del rifiuto della guerra: *"Mi sembra che le degradazioni estetiche della guerra non abbiano nel nostro rifiuto una parte molto minore delle sue crudeltà"*. Pur non avendo pienamente recepito i codici preverbalì nel setting analitico, Freud aveva intuito il carattere anticipatorio delle Arti e sperimentato su di Sé, in più occasioni, la potenza dell'esperienza estetica. Auspica pertanto che tale profilo di esperienza possa concorrere a bandire la guerra. Parole attribuite a Peppino Impastato sembrano inserirsi in tale prospettiva e riconoscere nella resistenza estetica una possibilità di liberazione dalla violenza mafiosa: *"Se si insegnasse la bellezza alla gente, la si fornirebbe di un'arma contro la rassegnazione, la paura e l'omertà... affinché in uomini e donne rimangano sempre vivi la curiosità e lo stupore"*.

A quasi un secolo di distanza le riflessioni di Einstein e Freud sulla guerra mantengono la loro vitalità ed attualità. L'incapacità di cogliere l'alterità non come limite al Sé, ma come vitale risorsa comunicativa, si conferma alla base di illusioni e conseguenti destabilizzanti delusioni, di scissioni e proiezioni regressive, del bisogno di ideologie tossiche che inevitabilmente alimentano agiti distruttivi. Gli sviluppi della pratica e della teoria psicoanalitica hanno messo in luce il profilo gruppale primario della mente, le dinamiche degli oggetti interni che la animano e le ricadute di tali dinamiche inconsce sui processi sociali. Franco Fornari negli anni '60 ha offerto due contributi significativi per una riflessione sui conflitti nella prospettiva kleiniana. Il contributo di J. Hillmann illustra, da un vertice junghiano, la guerra come pulsione primaria ed ambivalente della specie umana, dotata di una carica libidica che appare equivalente a quella dell'amore e della solidarietà che si misurano con essa, contrastandola ed al tempo stesso rinforzandola. Una recente pubblicazione del Centro Veneto di Psicoanalisi offre una rassegna accurata ed aggiornata relativa allo sguardo psicoanalitico sulla guerra. Uno sguardo, che nelle sue diverse declinazioni, testimonia che senza una visione sufficientemente lucida della guerra come pulsione ogni opposizione ad essa rischia di essere risucchiata in un vortice regressivo e risultare vana.

Nel corso dei secoli la potenza evocativa delle arti figurative non è stata univocamente orientata verso orizzonti di pace. È stata infatti utilizzata anche per tramandare una narrazione epica della guerra e per comporne, implicitamente, un elogio. Le opere d'arte tendono, per lo più, a rimuovere o minimizzare gli aspetti drammatici e dolorosi delle battaglie, a focalizzare la vittoria sui nemici, a sancire la grandezza del vincitore che spesso era, direttamente o indirettamente, il committente. Nella battaglia di Ponte Milvio di Piero della Francesca, la luce della croce ostentata da Costantino sembra dare un significato salvifico all'evento, cancellando la memoria di un massacro che aveva reso rosse di sangue le acque del Tevere. (Fig.2). La battaglia di Austerlitz di François Pascal Simon Gérard (Fig.3) celebra la vittoria di Napoleone collocandola sotto l'egida di una luce imperiale capace di illudere ed occultare le tracce della distruzione e della morte.

Le opere di due pittori, Giovan Battista Crema e Albin Egger Lienz, che avevano combattuto e dipinto su fronti opposti durante la Prima guerra mondiale ci offrono, invece, una rappresentazione della guerra capace di smascherarne il volto attraverso una narrazione iconica trasversale, dell'esperienza di disumanizzazione vissuta in prima persona.

Giovan Battista Crema nasce a Ferrara nel 1883. Appartiene ad una famiglia benestante. Frequenta l'Accademia delle Belle Arti a Napoli e Bologna. Trasferitosi a Roma entra in contatto con altri giovani artisti che hanno Giacomo Balla come riferimento. Avvicinatosi a temi sociali (Fig.4), collabora con delle illustrazioni all'edizione domenicale dell'Avanti! Le sue opere ritraggono comunque in prevalenza profili di una borghesia cittadina (Fig.5). La tematica del conflitto viene declinata nell'ambito rarefatto della Mitologia (Fig.6). Con lo scoppio della guerra viene inviato, come tenente di fanteria, sul fronte del Carso dove viene gravemente ferito. In una delle prime opere realizzate in tale contesto, sembra rappresentare fiduciosamente lo slancio dell'avanzata riproponendo la cifra futurista della velocità ritraendo una pattuglia di cavalleria al galoppo (Fig.7). L'esperienza della trincea spegne presto le illusioni e lo obbliga a misurarsi con la staticità e con la violenza di un sanguinario e disumano corpo a corpo (Fig.8). In una successiva opera la trincea è rappresentata come frammento di un paesaggio colorato, ma investito da una luce fredda senza alcuna traccia di presenza umana (Fig.9). L'esperienza della guerra gli lascia ferite invalidanti a livello fisico e psicologico. Nelle memorie scriverà *“La guerra è costituita dalla assenza di ogni logica, da fatica, noia, puzzo, abbruttimento, stanchezza, pioggia, marce, pidocchi, ferite e la morte sempre e ovunque presente”*. Crema continuò a dedicare parte della sua produzione artistica alla raffigurazione di scene belliche cui aveva assistito personalmente. Armi, elmetti, giberne (Fig. 10), esposte come in una parata, rimandano metonimicamente a presenze ormai svanite. Un'altra opera, senza titolo e data (Fig.11) sembra riassumere le profonde impressioni che l'esperienza bellica aveva lasciato in lui. Rappresenta profili senza anima, privati di tutto, ma non delle armi, conservate oltre la morte. Rimane impresso solo il rosso delle notti illuminate dai bengala e il giallo della polvere da sparo che semina morte. Unica traccia vitale sono i fiori che si intravedono nella parte inferiore del dipinto e che sembrano anticipare le parole di Fabrizio De André: *“Dormi sepolto in un campo di grano Non è la rosa, non è il tulipano Che ti fan veglia dall'ombra dei fossi Ma son mille papaveri rossi.”* La lucida e dolorosa presa di coscienza della realtà della guerra si è andata però, via via, appannando. Richiamato nel 1940, è destinato al Ministero per realizzare manifesti di propaganda bellica. nei quali sembra attuare un distanziamento difensivo dalle memorie traumatiche della precedente guerra attraverso la riedizione di canoni estetici futuristi e un allineamento alla retorica del regime fascista (Fig.12) (Fig.13).

Albin Egger-Lienz nasce nel 1868 a Stribach nel Tirolo. Frequenta l'Accademia di Belle Arti a Monaco di Baviera. Trasferitosi a Vienna, 1899, opera al lungo appartato rispetto al locale ambiente artistico, poi aderisce alla Secessione viennese. Nel 1910 fallisce la sua richiesta di una cattedra all'Accademia di Vienna. Quando, in seguito, gli sarà offerta non l'accetterà. Insegna all'Università di Weimar dal 1912 al 1913. Alcune opere traggono spunto dalle guerre combattute, agli inizi dell'800, per l'indipendenza del Tirolo. Troviamo rappresentate le gesta J. Haspinger, il religioso che nel 1809 contribuì in modo decisivo alla vittoria nella battaglia di Bergisel (Fig.14). La centralità e la luminosità della croce sembrano dare coerenza e dignità ad una massa che impugna anche semplici strumenti di lavoro come armi, legittimando così la propria azione violenta. Nel centenario di quella battaglia l'artista ripropone il tema (Fig.15), ma la marcia sembra aver perso l'antico slancio ed il registro epico si stempera nella rappresentazione simbolica di un universale *“memento mori”*. Altre opere presentano scene del lavoro nei campi (Fig.16), momenti della vita familiare (Fig.17), i profili degli affetti che la sottendono (Fig. 18). Richiamato alle armi presta servizio nella milizia territoriale di confine presso Riva del Garda. Viene presto esonerato dal servizio al fronte ed esercita l'attività di *“pittore di guerra in borghese”*. Le sue opere si distaccano nettamente dalle immagini della propaganda corrente e figurano tra le più importanti rappresentazioni artistiche sulla Prima guerra mondiale. Rappresenta il combattimento come una danza macabra che irretisce i soldati, li fa strisciare sul terreno fissandoli, regressivamente ed inesorabilmente, ad un livello subumano (Fig.19). Con una velatura di vernice bianca stende una luce, intensa e fredda, che sembra

unire la distesa dei morti sul campo di battaglia con uno specchio di cielo conferendo all'immagine una valenza riparativa di rito funebre (Fig.20). La precisa definizione dell'arco temporale della tragedia obbliga lo sguardo a sostare sulla spettrale e dilagante immobilità della morte, toglie legittimità e senso ad ogni azione o discorso, richiamando al silenzio (Fig. 21). In un'opera che ricorda il quadro cinquecentesco Bruegel non evidenzia solo gli esiti di ferite pregresse, ma sembra adombrare il timore di uno scivolamento sul piano inclinato della storia, di una coazione a ripetere, ciecamente e a breve, una ben nota spirale distruttiva (Fig. 22). Focalizza l'onda lunga che tracima dal campo di battaglia rappresentando i volti delle donne impietriti come maschere di legno contratte dal dolore (Fig.23). Hanno patito la guerra senza aver voce in capitolo. Esprimono in silenzio il loro dolore, in una sorta di rito della deposizione dei familiari, vittime crocifisse sul campo di battaglia, e cercano comunque di farsi carico della vita. La sua ultima testimonianza artistica è un affresco realizzato nel Duomo di Lienz. (Fig. 24). Quest'opera riprende il tema trattato nel 1914. La scena è la stessa, ma i soggetti, ritratti vestiti di bianco, assumono un profilo universale. L'artista sembra voler coniugare Pietas e Memoria per scongiurare la coazione a ripetere massacri.

Il quesito di Einstein e Freud si potrebbe riattualizzare con le parole di Francesco Guccini *“Quando sarà che l'uomo potrà imparare a vivere senza ammazzare?”*. Le opere di Crema e Egger-Lienz testimoniano la disumanità della guerra, l'orizzonte sincronico e diacronico dell'esperienza traumatica, ma anche il rischio di labilità della presa di coscienza. Sembrano fermarsi, in ogni caso, ad una denuncia incapace di esprimere una speranza che possa essere arrestata la distruttiva coazione a ripetere. La storia ci mostra che la vergogna della guerra non basta da sola a scongiurarne la reiterazione perché sopra di essa, come ricorda Karl Kraus: *“Sta quella degli uomini di non volerne più nulla sapere, accettando che ci sia, ma non che ci sia stata. A quelli che l'hanno vissuta essa è sopravvissuta e se anche le maschere durano oltre le Ceneri, tuttavia l'uno non vuol parlare dell'altro.”*

Può l'arte andare oltre ad una corretta corrispondenza di guerra? Può, come auspicava Freud, aiutare gli uomini a ricomporre uno sguardo vitale necessario per esplorare sentieri di dialogo? Marc Chagall sembra testimoniare la praticabilità di tale via. Nel corso della sua vita, egli ha saputo riflettere, rappresentare e testimoniare sia la via dolorosa, sia la bellezza dell'amore e della libertà. Il Cristo crocifisso è per lui fonte d'ispirazione. Ne ripropone la figura identificandolo primariamente come martire ebraico, ma ne coglie anche un profilo più universale. La Crocifissione bianca è forse la testimonianza più significativa di tale prospettiva. (Fig. 25). Chagall la realizzò a Parigi nel 1938, lo stesso anno in cui i nazisti, in Germania e nei territori recentemente annessi, avevano avviato una spirale di violenza antisemita che culminò nella notte tra il 9 ed il 10 novembre, passata alla storia come la Notte dei Cristalli. Le strade tappezzate dai frammenti delle vetrine infrante di case, negozi e sinagoghe erano presagio tangibile di una guerra imminente e della tragedia della Shoah. Chagall ha coscienza delle smisurate proporzioni del dramma, ne rappresenta profili e sviluppi inquietanti, ma testimonia una indomita ricerca di senso. Al centro dell'opera spicca la figura del crocifisso raggiunto da una luce bianchissima la cui provenienza dall'alto sembra testimoniare l'origine divina. Cristo ha il volto reclinato e gli occhi chiusi, pare dormire. Il corpo avvolto dal tallit e la menorah ai suoi piedi testimoniano l'ebraicità di quel giusto che muore perseguitato. Intorno a Lui si snoda un susseguirsi di scene di violenza e distruzione. Una sinagoga è data alle fiamme da una figura lugubre che rimanda alla violenza nazista. Una donna cerca scampo nella fuga stringendo a sé il figlio, un uomo cerca di mettere in salvo la Torah. Un vecchio, con una targa bianca appesa al collo che lo stigmatizza come ebreo, si mostra umiliato e particolarmente vulnerabile. Altri uomini che sembrano rimpiccioliti dall'angoscia, stremati e accalcati su una piccola barca chiedono aiuto come i tanti migranti dei nostri tempi, in fuga da tragedie politiche o economiche. Soldati dell'armata rossa che avanzano con le loro bandiere non sembrano invertire la rotta della violenza, ma affiancare ambiguamente le case capovolte di un villaggio devastato dai pogrom. In alto, quattro figure dai contorni angelici, piangono impotenti alla vista di tale valle di lacrime. Chagall non racconta solo il dolore del popolo ebraico, ma la disperazione dell'umanità intera. Ritraendo Cristo addormentato è come se l'artista

volesse cercare un senso all'atroce sofferenza dell'umanità, che ai nostri giorni è ancora parimente crocifissa in Palestina ed in Ucraina ed in tanti altri luoghi più lontani dai riflettori. Collega la sua ricerca estetica da un lato alla tradizione ebraica askenazita, dall'altro alla fede cristiana, che non gli appartiene, ma che lo interroga e lo attrae per il fatto che in essa il dolore e il male non hanno l'ultima parola. Tale opera d'arte è particolarmente cara a Papa Francesco che confidò a due giornalisti: *"Non è crudele, ma è ricca di speranza. Mostra un dolore pieno di serenità"*. Ora è esposta a Roma per il Giubileo 2025 la cui Bolla papale di indizione esordisce con *"Spes non confundit"*. In un'altra opera, Cristo e la Pittura (Fig. 26). Chagall coglie il crocifisso come testimone e modello per il pittore. È un acquerello su carta del 1951, donato nel 1973 ai Musei Vaticani dove è ora esposto. Riprende il tema di un autoritratto giovanile dove si era ritratto davanti al cavalletto sullo sfondo della Tour Eiffel. Ora si raffigura ancora con la tavolozza in mano davanti al cavalletto, ma inserisce, tra sé e la tela appena abbozzata, la figura del Cristo crocifisso, che occupa il centro della scena. L'artista sembra interrogarlo e interrogarsi su di lui, sulla dimensione sovranaturale che emana dalla tonalità giallo oro dell'incarnato. Lo spazio circostante è animato da presenze tipiche del suo universo fiabesco e delle sue radici ebraiche. L'artista sembra sviluppare, però, un nuovo livello di identificazione: la croce appare come metafora del tormento legato alla creazione artistica. Freud riconosceva che l'artista, attingendo a "struggenti desideri", riesce a creare qualcosa di affine alla loro realizzazione e che il prodotto estetico ha il potere di evocare le stesse reazioni affettive della realtà. Chagall sembra offrire una conferma a tale assunto, sulla base di un'esperienza incarnata. *"Come il Cristo, io sono crocifisso, fissato con dei chiodi al cavalletto"* scriveva alla moglie Bella. Nella sua prospettiva, come in quella di ogni artista, c'è quindi l'icona di una resurrezione nella fiducia, di una trasformazione possibile dopo la passione del processo creativo.

Dall'esperienza artistica, autenticamente incarnata come una crocifissione sul cavalletto, può dispiegarsi la potenza non violenta del processo creativo, capace di dare alla luce un vitalizzante prodotto estetico. Per Donald Meltzer: *"La qualità evocativa del rapporto tra opera d'arte ed interprete, tra interprete e fruitore può essere accostata al modello dell'intimità madre-bambino, al loro reciproco donarsi ed interrogarsi"*. Il conflitto estetico modella gli inizi della nostra immaginazione e fantasia, incide sugli sviluppi della nostra vita mentale. Papa Francesco riconosce che: *"La bellezza, come la verità, è ciò che infonde gioia... unisce le generazioni e le fa comunicare nell'ammirazione"*. E gli artisti sono: *"Un po' come i profeti... sentinelle che stringono gli occhi per scrutare l'orizzonte e scandagliare la realtà al di là delle apparenze"*.

La produzione e la fruizione estetica ci avvicinano a scenari primari di ambivalenza; favoriscono una più lucida e serena consapevolezza di Eros e Thanatos, ineludibili poli del nostro essere nel mondo con gli altri, ombre inscindibili della nostra umanità. Possono concorrere pertanto ad aprire la via a trasformazioni capaci di sostenere una modulazione degli elementi pulsionali che punteggiano e condizionano il mestiere di vivere individuale e collettivo. Italo Calvino, nel mito di Perseo, individua una possibile via d'uscita dalla spirale della guerra in un artistico intreccio tra leggerezza, riflessione e pietas. Con la leggerezza dei calzari alati che rimandano alla poesia e lo scudo/specchio che rimanda al pensiero riflessivo, Perseo vince la prima fase della guerra, tagliando la testa di Medusa. Tenere quella testa tagliata in un sacco ed enfatizzarne la valenza negativa per utilizzarla come deterrente contro i nemici, favorirebbe necessariamente la cristallizzazione di processi di scissione e proiezione, una coazione a ripetere la violenza attuando e giustificando una guerra senza fine. Il Mito indica la strada verso un cambiamento catastrofico nell'accezione bioniana. I versi di Ovidio raccontano le tappe di tale possibile metamorfosi. Perseo, giunto in una spiaggia per riposare, estrae quella testa perturbante dal sacco e se ne prende cura: *"Perché la rena ruvida non danneggi...l'ammorbidisce con le foglie, la copre di alghe e vi depone la faccia di Medusa. Le alghe...ne assorbono nel midollo la forza e a contatto con il mostro s'induriscono, assumendo nei bracci e nelle foglie una rigidità mai vista. Le ninfe del mare riprovano con molte altre alghe e si divertono a vedere il prodigio che si ripete, così li fanno moltiplicare gettandone i semi nel mare...Ancor oggi i coralli conservano immutata la proprietà d'indurirsi a contatto dell'aria"*

La manifestazione di pietas sembra alludere, implicitamente, ad un rispecchiamento ed al riconoscimento, in quel volto nemico, di una componente distruttiva di Sé, prima negata e proiettata. Tale insight, rende possibile reincorporazione dell'oggetto o dell'ombra, a seconda del modello psicodinamico di riferimento, che è premessa ineludibile di una metamorfosi/pacificazione. È bene ricordare la forza dell'emozione estetica e valorizzarla come possibile risorsa vitale quando soffiano forti i venti di guerra. Lo sguardo dell'arte può aiutare ad andare oltre le apparenze, a diagnosticare il profilo fantasmatico del conflitto e renderne più netto e consapevole il ripudio, testimoniando la bellezza della trasformazione creativa come codice comunicativo universale.

Bibliografia

- Alighieri D.: *Paradiso*, 1, 70).
- Baal-Teshuva J.: *Marc Chagall*, Taschen, 1998.
- Bion W.R.: *Trasformazioni*, Armando, 1973
- Calvino I.: *Lezioni Americane*, Garzanti, 1988.
- Canetti E.: *Massa e potere*, Adelphi, 1981.
- Carrera M.: *Giovanni Battista Crema (1883-1964) divisionismo, simbolo e realtà*, Bernardi, 2020.
- Cordioli A.: Fonda P. (a cura di), *Guerra*, KnotGarden, 2023/2.
- Crema G.B.: *Memorie inutili di un sopravvissuto, 1953-60* in Carrera M., Scardino L., Giovan Battista Crema oltre il divisionismo, Ferrara Arte 2021.
- De André F.: *La guerra di Piero*, Ed Karim 1964.
- Del Longo N.: *Dai confini dell'umano*, Il miolibro self publishing, 2024.
- Edelman G. M.: *Sulla materia della mente*, Adelphi, Milano, 1993.
- Papa Francesco: *Discorso agli Artisti per il 50° anniversario dell'inaugurazione della collezione d'arte moderna dei Musei Vaticani*, 26 giugno 2023.
- Freud S.: *Ricordare, ripetere,rielaborare*, OSF 7 Boringhieri.
- Freud S.: *Lettera a Frederik Van Eeden*, in Avvertenza editoriale a "Considerazioni attuali sulla guerra e la morte" OSF 8 Boringhieri.
- Freud S. *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*, OSF 8 Boringhieri.
- Freud S., *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, OSF 9, Boringhieri.
- Freud S. *Il disagio della civiltà*, OSF 11, Boringhieri.
- Freud S.: *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Vol. 2, Boringhieri 1969.
- Freud S., Einstein A.: *Perché la guerra*, Bollati Boringhieri, 1997.
- Fornari F.: *Psicoanalisi della guerra*, Feltrinelli, 1964.
- Fornari F.: *Psicoanalisi dell'era atomica*, Edizioni di Comunità, 1964.
- Guccini F.: *La canzone del bambino nel vento (Auschwitz)*, Folk Beat n.1, 1967.
- Hillmann J.: *Un terribile amore per la guerra*, Adelphi, 2005.
- ArtsLife, the cultural revolution on line: *Peppino Impastato, Bisogna insegnare la bellezza alla gente* (9. 5. 2017).
- Kraus K.: *Gli ultimi giorni dell'umanità*, Adelphi, 1980.
- Meltzer D.: *La comprensione della bellezza*, Loescher, 1981.
- Meyer F.: *Marc Chagall, la vita e l'opera*, Il Saggiatore, 1962.
- Ovidio: *Metamorfosi*, IV, Rizzoli 1994.
- Rennhofer M.: *Albin Egger Lienz, Leben und Werk 1868-1926*, C. Brandstätter ed., 2000.
- Tito Livio: *Storie di Roma, libri 1 e 2, Dai re alla repubblica*, Garzanti, 2005.

Roberto Boccalon, (boccalon.r@gmail.com)
Psichiatra, psicoterapeuta di formazione analitica,
President IAAPs (International Association for Art and Psychology)



Fig. 1 Caravaggio, *Ecce Homo*, 1605-1609.



Fig. 2 Piero della Francesca, *La battaglia di Ponte Milvio*, 1458-1466.



Fig. 3 François Pascal Simon Gérard, *Battaglia di Austerlitz*, 1805.



Fig.4 Giovanni Battista Crema, *Lavoro nei campi*, 1907.

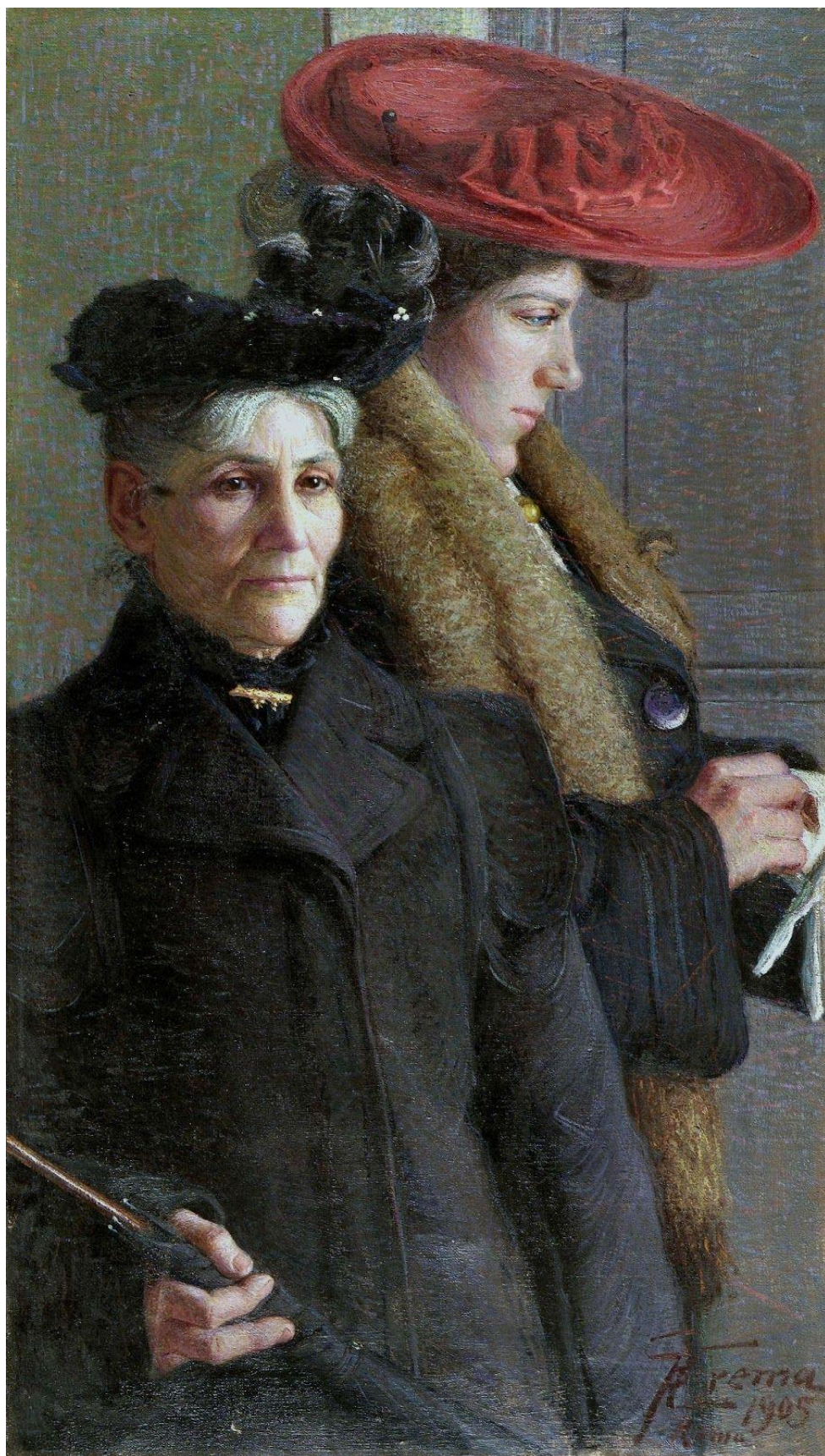


Fig.5 Giovanni Battista Crema, *Due signore*, 1905.



Fig.6 Giovanni Battista Crema, *Amazzoni e centauri*,1900.



Fig.7 Giovanni Battista Crema, *Pattuglia a cavallo*,1916.



Fig.8 Giovanni Battista Crema, *Soldati*, 1917.



Fig. 9 Giovanni Battista Crema, *Dosso del Palo*, 1917.

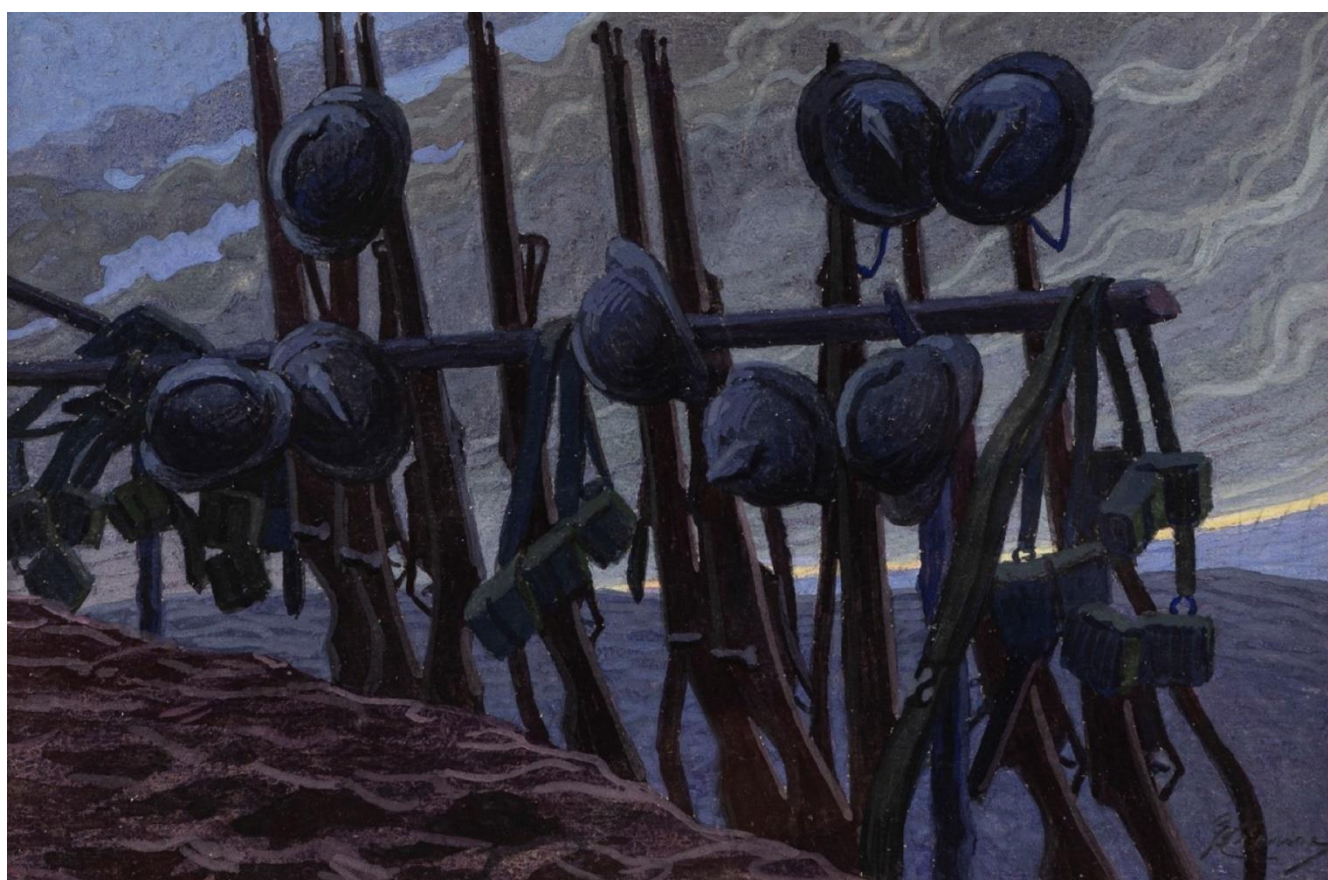


Fig.10 Giovanni Battista Crema, *Senza nome*, senza data.



Fig.11 Giovanni Battista Crema, *Ricordo*, senza data.



Fig.12 Giovanni Battista Crema, *MAS all'assalto*, 1942.



Fig.13 Giovanni Battista Crema, *Sulla portaerei*, 1943.



Fig.14 Albin Egger-Lienz, *La croce*, 1900.



Fig. 15 Albin Egger-Lienz, *Danza Macabra*, 1908.



Fig.16 Albin Egger-Lienz, *Contadini nei campi*,1907.



Fig.17 Albin Egger-Lienz, *La zuppa*,1910.



Fig.18 Albin Egger-Lienz, *Uomo e donna*,1910.



Fig.19 Albin Egger-Lienz, *Ai senza nome*,1914.



Fig-20 Albin Egger-Lienz *Missa solennis*,1916.

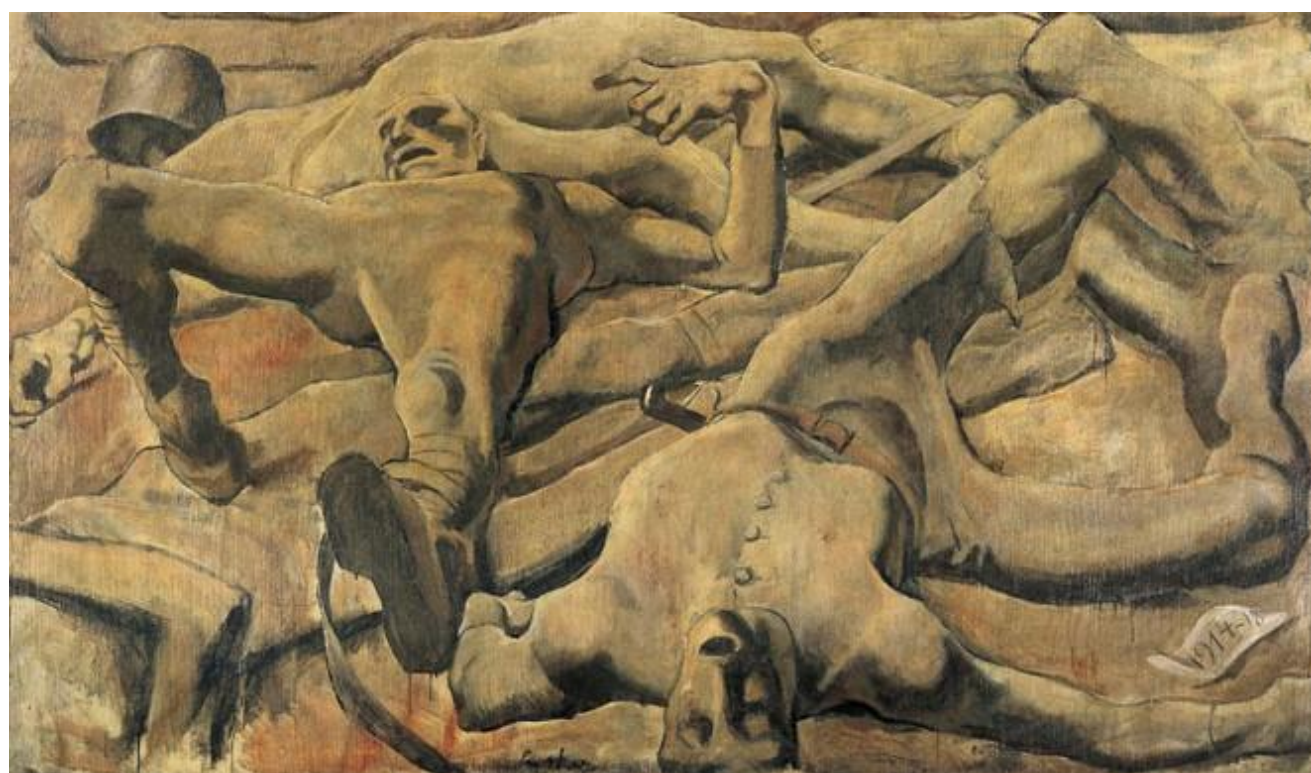


Fig.21 Albin Egger-Lienz, *Finale*,1918.



Fig.22 Albin Egger-Lienz, *Ciechi*, 1919.



Fig.23 Albin Egger-Lienz, *La madre*, 1924.



Fig. 24 Albin Egger-Lienz, *Tempesta, Ai Senza nome*, 1926.

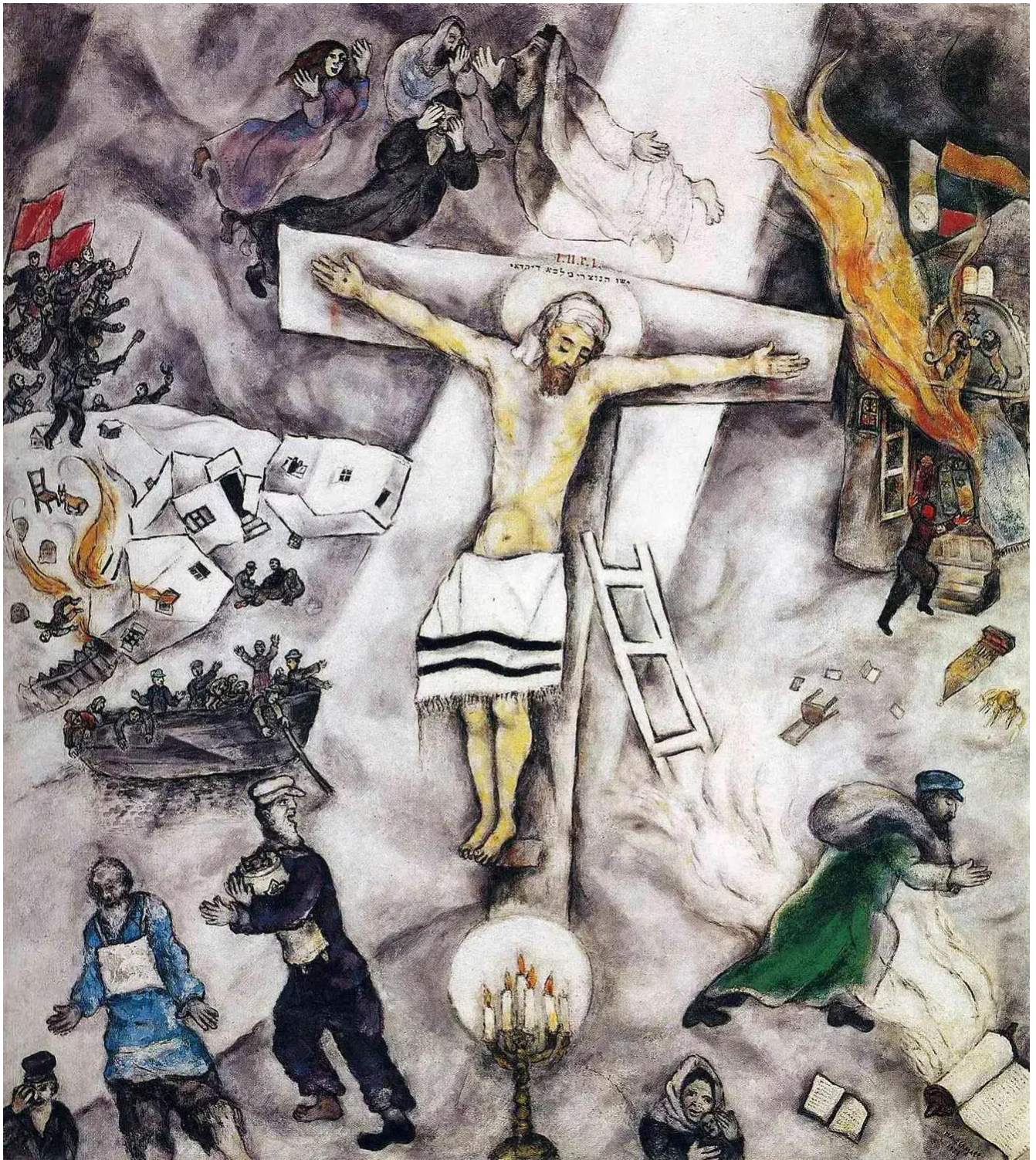


Fig.25 Marc Chagall, *La crocifissione bianca*, 1938.

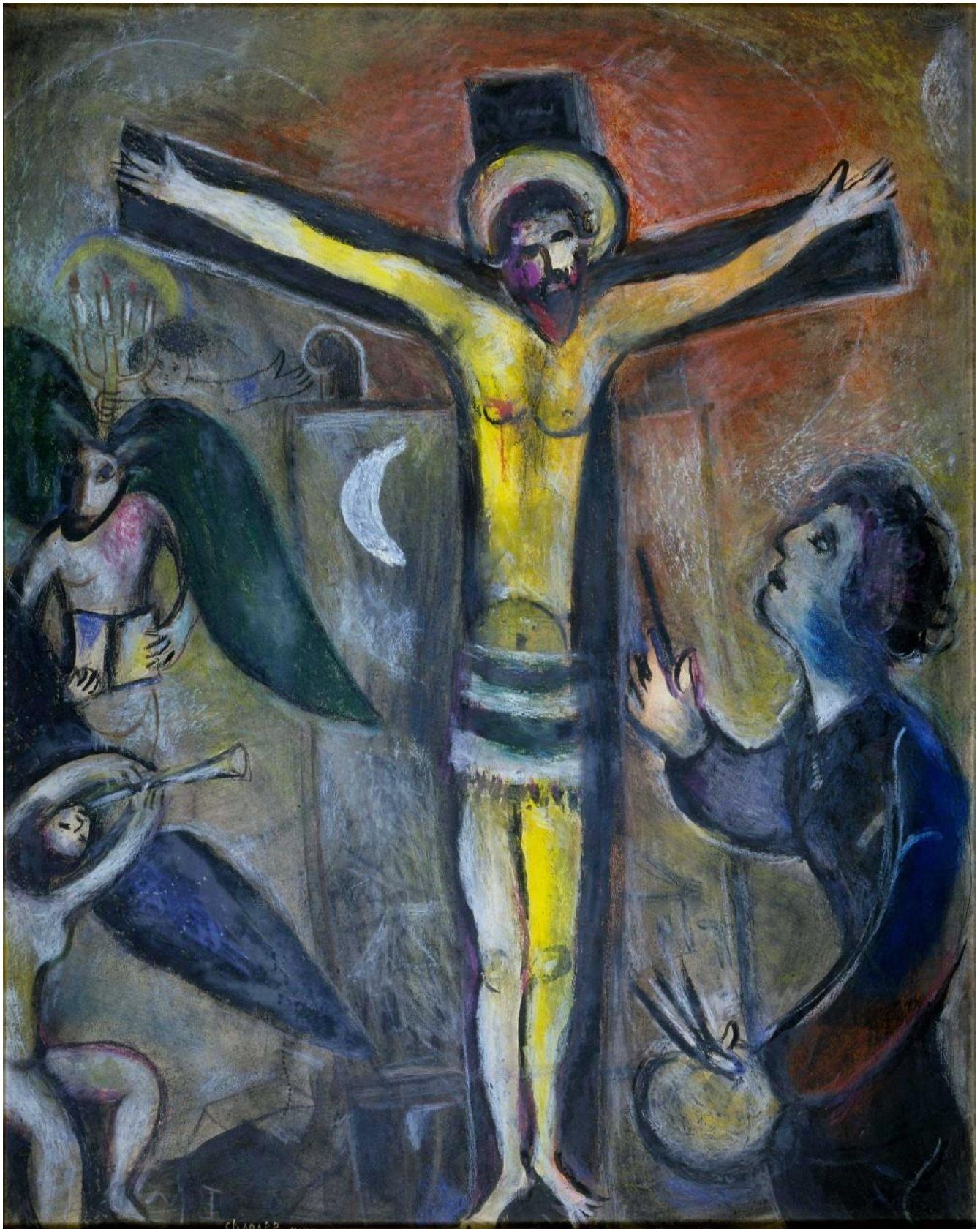


Fig.26 Marc Chagall, *Cristo e la pittura*, 1951.