

**CRISI E DIREZIONI DI SENSO NELL'ESISTENZA.
L'ANTROPOANALISI DI UN DRAMMA**

*Ein Bau hat schon sein Recht verwirkt
Will er hinauf bis zu den Sternen.*

Ogni impresa che mira a scalare il cielo
È opera destinata a perire.
H. Ibsen, *Brand*

Nel primo scorcio del Novecento, a Bellevue, che ben presto divenne uno dei principali sanatori d'Europa, Ludwig Binswanger riuscì a fondare un vero e proprio centro di scambio di idee. Husserl, Scheler, Heidegger, Buber, Freud, Jaspers, Nijinskij, Grundgens, Warburg e molti altri ancora furono solo alcuni dei suoi più importanti interlocutori.

In particolare, irresistibile fu il fascino che la fenomenologia esercitò sullo psichiatra, tanto da indurlo a definire il suo metodo di ricerca *Daseinsanalyse*. Una denominazione che mostra in maniera inequivocabile l'influenza che l'analisi esistenziale heideggeriana ebbe sul suo pensiero. La fenomenologia, da parte sua, coinvolse uno dei maggiori

fattori delle *scienze dell'uomo*, dimostrando di meritare, in senso più lato, il sostantivo di "galassia" attribuitole più recentemente da Vincenzo Costa, Elio Franzini, Paolo Spinicci¹. La straordinaria contaminazione di saperi a cui si assistette al suo interno fu testimoniata dalla figura del medico-filosofo, testimoniata non solo da Ludwig Binswanger, ma anche da Victor-Emil von Gebattel, Eugène Minkowski, Erwin Straus. Un universo in espansione, dunque, che vide al proprio centro innanzitutto l'interrogativo sul *come*, sul metodo più opportuno con il quale approcciare la conoscenza in senso gnoseologico e, con la *psichiatria fenomenologica*², la *crisi di senso*.

L'attenzione fenomenologica per i rapporti di fondazione tra le parti e l'intero, per ciò che fa dell'uomo un essere unitario, non ridotto al suo mero corpo né alla pura idealità, avvinse la sensibilità dello psichiatra, insoddisfatto delle rigide opposizioni tra mente e corpo presenti ancora nella psicoanalisi freudiana. Folgorato dalla lettura di *Sein und Zeit*, Binswanger si convinse della proficuità della concezione esistenzialistica dell'uomo per la psichiatria. Le esperienze psicotiche dei suoi pazienti non potevano essere semplicemente liquidate come buone o cattive, sensate o insensate, normali o patologiche, ma dovevano essere considerate *modi di esistenza* dotati di una coerenza interna.

Al momento dell'*epoché*, ovvero della messa in sospensione di

qualsivoglia giudizio su fenomeni spesso confinati³ nella sfera della forsennatezza, seguì e si fece sempre più urgente la ricerca di un metodo consono a tali modi di “stare-al-mondo”. Binswanger rilesse criticamente l’opera di Heidegger, focalizzandosi, allora, sul carattere antropologico più che ontologico del suo capolavoro, per elaborare, in una delle sue opere filosofiche più ambiziose (*Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins*, 1942), una fenomenologia delle forme interpersonali d’esistenza. Lo scopo che perseguì fu, in altri termini, quello di *comprendere antropologicamente* le strutture della psicosi, cogliendone la generale significatività.

Ma, al di là del più noto riferimento ai temi dell’esistenzialismo e della fenomenologia tedeschi, imprescindibile fu, in questa fase, anche il suo rapporto con il mondo dell’arte. In *Henrik Ibsen und das Problem der Selbstrealisation in der Kunst*⁴ (1949) vediamo infatti delineati, in maniera chiara e originale, alcuni degli assi portanti della sua *Daseinsanalyse*.

Al principio del suo scritto su Ibsen, l’autore rileva che

«Le opere teatrali di Ibsen, i suoi drammi, sono di fatto solo configurazioni e riproduzioni artistiche del dramma della vita umana in generale»⁵,

quasi a voler motivare la scelta monografica.

Lo psichiatra vede mostrarsi, sia nei momenti salienti della vita del drammaturgo norvegese che nella struttura delle sue tragedie⁶, *l’essenza tragica dell’esistenza*, il suo muoversi sul filo tensivo di molteplici direzioni possibili e spesso opposte. In effetti, fu per avvicinarsi alla sua realizzazione, per restituirsi a sé, che Ibsen decise di allontanarsi dalla famiglia, dalla società, dalla patria originari. La situazione domestica e quella politica erano così anguste per il tragediografo che spesso egli stesso dichiarò esplicitamente ai suoi amici di non poter persistere ancora “«nello stato di una mezza comprensione»”⁷. *Mezzette comprensioni* furono, precisamente, ciò che egli ottenne dal mondo in cui era nato. Un mondo che riuscì a comprendere pienamente solo nella misura in cui si diede, distaccandosene, la possibilità di comprendere anche se stesso. In una lettera a Georg Brandes scrisse: “«Non ho mai osservato la mia patria e la vita vivente della patria in modo così forte, chiaro, e così da vicino come proprio dalla lontananza e nell’assenza»”⁸.

La messa tra parentesi di un mondo, o meglio, di ciò che di esso si conosce o anche di chi si è in rapporto a esso, appartiene non solo a Ibsen, ma sembra essere, agli occhi di Binswanger, una *necessità antropologica*. “Via-dagli-altri e dalla propria «disposizione»”⁹ scrive infatti quest’ultimo, quasi a rimarcare il senso di una *epoché psicologica* resa nota dall’artista stesso nella sue lettere giovanili.

D'altra parte, la sospensione di sé-in-rapporto-a-quel mondo, a un certo modo di *stare-al-mondo*, non segna sempre l'inizio della ricerca di un senso?

Per Binswanger non ci sono dubbi: il conflitto esistenziale che Ibsen visse con il suo passato fu "potenza anticipatrice" della via che intraprese, quella della realizzazione di sé nell'arte. La direzione che egli seguì fu, precisamente, quella dell'altezza poetico-drammatica. Una direzione, quella dell'altezza, che nella lettura antropoanalitica dei drammi privati e artistici ibseniani riveste un ruolo chiave.

È proprio l'andare avanti, il salir su, che permette all'*Esserci* di rendersi accessibile l'ente, di farlo uscire dal velo oscuro della *mezza comprensibilità*.

L'altezza è dunque, per entrambi, per il medico-filosofo e per il tragediografo, la sola *direzione antropologica* che possa portare a piena visione l'essenza vera della vita. Non a caso, *Sulle alture* (1860) è il titolo di un poema drammatico, in cui Ibsen dichiara necessaria la sua "ascesa" artistica, usando queste parole:

«[...] solo qui il mio spirito si è rafforzato,
sulle *alture* soltanto cresce la mia natura.
Ho gettato al vento l'ultima mia gioia
per una superiore vista sulle cose.

Ora di tutta la mia serietà mi beffo,
è tempo di vagare sulle alture.
Abdicato ha il mio piede al tran tran del *bassopiano* [...]»¹⁰.

Oltre a ciò, la salita *sulle alture* del poeta non avrà il proprio scopo nella pura contemplazione della verità conquistata-lontano-dagli uomini, ma piuttosto nella: ««restituzione simbolica della vita»»¹¹ al pubblico, agli altri. Per Ibsen, infatti:

««Nessun poeta vive qualcosa isolatamente. Ciò ch'egli vive, lo vivono insieme a lui [...] i suoi contemporanei. Se per lui così non fosse, chi mai traccerebbe allora i ponti della comprensione tra colui che produce e colui che riceve?»»¹²

Diventa ora indispensabile chiarire il significato del *salire* sulla cima della montagna, dell'elevarsi al di sopra del mondo, della vita stessa, per restituirne simbolicamente, agli uomini dei "bassopiani", l'essenza.

Di certo sono racchiusi nella salita almeno due sensi: quello del faticoso distacco dalla terra e quello dell'essere-tesi verso l'alto per vedere le cose stesse¹³. Ibsen è mosso dalla volontà di comprendere pienamente sé in relazione alla sua patria, alla sua famiglia, alla società del suo tempo e trova nell'arte drammatica il modo di mostrare l'essenza di tali legami tipicamente umani. La *simbolica restituzione* ci fa capire però qualcosa di fondamentale sulla cifra della consegna poetica

al mondo “sottostante”. Come ben avverte Ludwig Binswanger:

«Poiché questo vedere, mostrare e domandare riguarda un ente già in sé e per sé drammatico, nella forma drammatica dev'essere insita [...] la più alta tensione che possiamo pretendere dall'opera d'arte, quella – cioè – che abbraccia l'intero dramma della vita umana, e lo abbraccia in modo tale, vale a dire in una così “forte e vigorosa forma”, che esso se ne sta lì non più come “vita”, bensì come “restituzione simbolica della vita”, e come tale si comunica a colui che lo coglie»¹⁴.

Perché il dramma comunichi il senso tragico, tensivo, della vita, è necessario plasmare i vissuti “privati” nella forma artistica, ovvero mediare la durezza del passato, le *mezzæ comprensioni*, con una superiore visione delle cose. Solo così, mantenendo la tensione tra il passato e il futuro, si potrà renderne visibile l'eterna tragica lotta.

È proprio nell'opera *Il costruttore Solness* (1892) che vediamo in modo chiaro, per Binswanger, come le forme umane, universali, dell'estensione e del movimento si sviluppino pienamente nella direzione della verticalità, la cui importanza è già emersa nel poema *Sulle alture*. La scalata richiede il coinvolgimento di più sensi: il tastare delle mani, la coordinazione di piedi e braccia, in altri termini, il saper mantenere l'equilibrio, la proporzione, tra altezza e base. Il protagonista del dramma ibseniano mostra, invece, propriamente il turbamento della «*proporzione antropologica*»¹⁵ binswangeriana, esprimendo la tragica possibilità della caduta, del

crollo che minaccia chi tenti di raggiungere senza avvedutezza vette vertiginose.

Il senso dell'innalzarsi inautentico che è caratteristico del protagonista, non a caso un “costruttore”, è sottolineato da subito, nel primo atto dell'opera, da Knut Brovik¹⁶ che gli dice: «Neanche lei aveva imparato un gran che del mestiere quando lavorava alle mie dipendenze. Ma è riuscito lo stesso a cominciare. E ad affermarsi. Togliendo il lavoro a me e a molti altri ...»¹⁷. Binswanger ci avvisa che l'uso dei due verbi: “cominciare” e “togliere agli altri” è fondamentale per cogliere la natura del “successo” di Solness come costruttore, una fortuna raggiunta “«scavando letteralmente - la terra sotto i piedi»”¹⁸ di Knut Brovik. D'altra parte, il protagonista, ormai vecchio, si sente minacciato dal giovane figlio di Brovik a cui nega la nuova commissione, con la motivazione di volere costruire solo qualcosa di solido e duraturo. C'è, in altri termini, un evidente contrasto tra la sua astuta ascesa passata e la volontà di edificare salde sovrastrutture. Si annuncia così lo stato dubbioso che lo affligge e che lo accompagnerà per tutto il dramma, in un sentimento costante di minaccia rispetto all'avvenire (gioventù di Ragnar), alla colpa passata (la rapida e astuta ascesa) e all'autoesautorazione presente¹⁹.

L'aria di pericolo e minaccia che si respira nell'opera culminerà con il crollo definitivo del protagonista. Uno smarrimento ineluttabile, restitui-

to simbolicamente a noi da Ibsen con la caduta fisica del costruttore da un edificio vertiginosamente alto, su cui Solness cercherà di arrampicarsi spinto dalla fragile passione per la giovane Hilde.

Ancora più complessa e fitta è la trama del dramma ibseniano, ma basterà qui ravvisare la fecondità antropologica dell'interesse di Binswanger per l'arte di Ibsen. Attraverso l'incontro tra il mondo "psichiatrico" e quello "drammaturgico" è possibile infatti cogliere l'essenza dello smarrimento che può affliggere l'essere umano, qualora questo si spinga troppo oltre i suoi limiti. Entrambi illuminano così, in maniera filosoficamente inedita, il senso antropologico-esistenziale dell'essere trascendente, cercando di mostrarne l'essenziale tragicità, tesa tra le stelle e l'abisso.

GIUSEPPINA MAZZEI

¹Cfr. Costa, Vincenzo, Franzini, Elio, Spinicci Paolo, *La fenomenologia*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2002.

²La cosiddetta *Wengener Kreis*, scuola fenomenologico-psichiatrica di cui Straus, Binswanger, von Gebattel, Minkowski erano considerati esponenti di spicco.

³«Esiste, nella nostra società, un altro principio di esclusione: non più un interdetto, ma una partizione (*partage*) e un rigetto. Penso all'opposizione tra ragione e follia. Dal profondo del Medioevo il folle è colui il cui discorso non può circolare come quello degli altri», disse Michel Foucault, uno dei maggiori storici della follia, in una lezione inaugurale al *Collège de France (L'ordre du discours)*, Editions Gallimard, Paris, 1971; trad. it. di Fontana, Betani, Zini, *L'ordine del discorso*, 2004, Einaudi, Torino, p. 5).

⁴Henrik Ibsen, *La realizzazione di sé nell'arte*, trad. it. a cura di Michele Gardini, Quodlibet, Macerata, 2008.

⁵Binswanger, Ludwig, *Henrik Ibsen. La realizzazione di sé nell'arte*, trad. it., p. 4.

⁶Binswanger dedica un intero capitolo a *Il costruttore Solness*, (*infra*).

⁷Binswanger, Ludwig, *Henrik Ibsen. La realizzazione di sé nell'arte*, trad. it., p. 5

⁸*Ivi*, p. 9.

⁹*Ivi*, p. 11.

¹⁰*Ivi*, pp. 22-23.

¹¹*Ivi*, p. 32.

¹²*Ivi*, p. 33.

¹³«*Altitudo* è sempre insieme altezza, poter essere scalato, e profondità, abissalità», *ivi*, p. 50.

¹⁴*Ivi*, p. 32.

¹⁵*Ivi*, p. 60.

¹⁶Il vecchio Brovik, una volta suo principale, ora suo dipendente, vuole che Solness assegni una commissione a suo figlio, il giovane Ragnar Brovik, disegnatore di talento, ma il costruttore non vuole "cedergli il passo", rimbrottandogli di essere poco esperto.

¹⁷Ibsen, Henrik, *Bygmester Solness* (1892); trad. it. di Coletti Grunbaum e Castagnoli Manghi, *Il costruttore Solness*, Unione tipografica, Torino, 1982, p. 319.

¹⁸Binswanger, *Henrik Ibsen. La realizzazione di sé nell'arte*, p. 63.

¹⁹Solness fingerà di amare la promessa sposa di Ragnar, sua segretaria, solo per trattenere il giovane disegnatore ancora nel suo studio, per sfruttare a suo favore il lavoro del giovane.