

Alice Giuliani

Metafore teatrali e alienazione nella *Storia della follia* di Michel Foucault

ABSTRACT: *The paper proposes an interpretation of the institution of the asylum in Foucault's History of Madness as the culmination of a narrative in which the madman appears as a character in various theatrical scenes and settings. According to this reading, the asylum is the place where the representation of the madman's liberation is staged. Madman's liberation has a paradoxical aspect in that its counterpart is the loss of identity and autonomous "truth" of madness. However, in the surreal setting of the asylum also emerges the possibility of questioning "otherness" with new awareness. In the background of this interpretation, a speculative reading of Foucault's work is proposed which highlights the aspects of continuity with Hegelian philosophy.*

KEYWORDS: *Foucault, dialectics, alienation, theatrical metaphor, surrealism.*

1. Una premessa: una lettura speculativa della *Storia della follia*

Questo intervento si muove sullo sfondo di un'indagine più ampia sulla relazione, mediata da Jean Hyppolite, tra lo stile filosofico della prima fase della ricerca di Michel Foucault – compresa tra la pubblicazione della prima edizione di *Storia della follia* (1961) e la sua nuova edizione (1972) – e la filosofia speculativa di Hegel per come si configura nella *Fenomenologia dello spirito*¹. Jean Hyppolite, autore di *Genesi e struttura della «Fenomenologia dello Spirito» di Hegel*, è stato il protagonista della ricezione hegeliana francese, che trova uno spazio significativo nella formazione accademica di Foucault². Inaugurando le sue lezioni al Collège

1 Sul tema specifico di una lettura dialettica e speculativa della *Storia della follia* di Foucault, mi permetto di rinviare a Giuliani 2021.

2 Foucault ottenne il diploma presso l'École Normale Supérieure sotto la direzione di Hyppolite con una tesi sulla *Fenomenologia dello spirito* di Hegel (*La constitution d'un transcendantal historique dans la "Phénoménologie de l'esprit"*, cf. Angelini 2017, Eribon 1989). Riguardo all'eredità hegeliana in Foucault e al suo lavoro sulla *Fenomenologia*, tema poco approfondito dalla critica, citiamo il saggio pubblicato di recente da Pierre Macherey in Brossat e Lorenzini 2021, oltre a Muldoon 2014, Allen 1998, Butler 1999.

de France nel 1970, Foucault parla della filosofia di Hyppolite come unico presupposto per un distacco autentico da Hegel, diverso da una negazione che resti all'interno del medesimo schema concettuale. Per chiarire l'atteggiamento di Foucault, possiamo citare direttamente dal suo discorso inaugurale, poi pubblicato come *Ordine del discorso*:

Sfuggire a Hegel presuppone che si valuti esattamente quanto costi staccarsi da lui; presuppone che si sappia sino dove Hegel, insidiosamente forse, si sia accostato a noi; presuppone che si sappia, in ciò che ci permette di pensare contro Hegel, quel che è ancora hegeliano; e di misurare in cosa il nostro ricorso contro di lui sia ancora, forse, un'astuzia ch'egli ci oppone e al termine della quale ci attende, immobile e altrove³.

Secondo Foucault, Hyppolite avrebbe preparato questo tentativo di “fuga” perché ha portato la filosofia hegeliana stessa oltre i suoi limiti: mettendo alla prova lo speculativo come “schema di esperienza della modernità”, Hyppolite si è collocato ai margini di Hegel, intesi non come confini dai quali contemplare un “universo rassicurante”, ma come limiti aperti su un rischio estremo per la filosofia stessa. In questo modo, ha disposto proprio la soglia del pensiero sulla quale Foucault ha potuto porre le sue nuove domande⁴ e collocare la sua filosofia dell'evento.

Se teniamo conto di queste premesse, *Storia della follia nell'età classica*, pubblicata nel 1961 come risultato della ricerca di dottorato condotta al Collège de France⁵, ci appare il luogo in cui Foucault prepara il suo passaggio attraverso e oltre l'eredità di Hyppolite – quindi, di Hegel. In questa prospettiva, diventano tanto più significativi e degni di attenzione gli aspetti impliciti di una continuità con la filosofia hegeliana che sembrano emergere nella prima configurazione della filosofia di Foucault.

Il primo aspetto è, su un piano metodologico generale, la relazione tra archeologia e genealogia⁶. L'archeologia svolge una funzione critica. Essa è l'analisi delle “istanze di controllo” nei discorsi⁷ – da intendersi non solo come teorie, linguaggi, ma come strutture di esperienza. L'analisi archeologica cerca di mostrare come si sono elaborate tali istanze, “in risposta a quali bisogni, come si sono modificate e spostate, quale costrizione hanno effettivamente esercitato, in che misura sono state aggirate”⁸. Nel caso della follia e della sua storia, si tratta dei dispositivi che

3 Foucault 2012, 37.

4 In chiusura del discorso Foucault scrive: “Ora so bene qual è la voce che avrei voluto mi precedesse, che mi portasse, che mi invitasse a parlare e che si stabilisse nel mio proprio discorso. So ora cosa c'era di tanto temibile nel prendere la parola, poiché la prendevo in questo luogo dove l'ho ascoltato, e ove non c'è più, lui, per intendermi” (Foucault 2012, 40).

5 La tesi viene pubblicata da Plon con il titolo *Folie et Dérison. Histoire de la folie à l'âge classique* (Eribon 1991, 106-136; Lorenzini e Sforzini 2013). Il relatore della tesi era stato Georges Canguilhem, che nella sua relazione aveva analizzato e valorizzato il lavoro di Foucault soprattutto rispetto al contributo alla “psicologia sociale dell'anormale” e al rinnovamento del dialogo fra psicologia e filosofia (Eribon 1991, 402-406).

6 Per questo aspetto, rinvio di nuovo a Giuliani 2021, 127-138.

7 Foucault 2012, 34.

8 Foucault 2012, 33.

hanno determinato di volta in volta l'appropriazione, l'esclusione, la separazione o l'oggettivazione neutralizzante della follia. L'analisi genealogica cerca invece di individuare le condizioni esterne di possibilità e i "limiti di probabilità" che presiedono la formazione dei discorsi⁹. La genealogia è l'aspetto complementare dell'indagine archeologica che ne evita, potremmo dire, l'esito ideologico: nel caso della follia, mira a evitare che la critica diventi ricerca di una follia pura e indefinita fuori e al di là dei discorsi di un potere astratto¹⁰.

Nella prospettiva di un confronto con Hegel, diventa importante considerare che i due percorsi possono essere pensati in una relazione speculativa: è attraverso l'indagine archeologica dell'*interiorizzazione* della follia nelle istituzioni moderne che diventa possibile riconoscere il *logos* occidentale come struttura di significato; allo stesso tempo – o potremmo dire, in controtempo – la genealogia, che mostra l'ordine dei discorsi in cui la follia diventa possibile come oggetto di pensiero e esperienza, è necessaria per porre la questione della "separazione" della follia in modo davvero *critico*. In questo senso, la follia di cui l'archeologia denuncia una sorta di "perdita" ed esclusione da parte del *logos*, diventa l'altro-da-sé attraverso cui il *logos* si riconosce e si realizza, aprendosi a una forma nuova.

Il quadro speculativo viene completato se vediamo, nel risultato della ricognizione di Foucault, il riconoscimento e il compimento della relazione tra i due ordini di indagine, che costruiscono l'uno il punto di vista per capire l'altro. La soglia su cui si colloca Foucault per la sua "sintesi" coincide con il limite verso cui si spinge il doppio percorso: la fine della *Storia* segna il limite tra la possibilità di *comprendere* – in un senso inedito del pensare, che significa "far accadere" – o perdere definitivamente il significato dell'altro-dal-logos.

Questa suggestione – e veniamo qui al secondo aspetto speculativo – trova sostegno nella struttura e nell'articolazione della vicenda della follia. In primo luogo, nella trasformazione e intersezione delle diverse esperienze della follia sembra riconoscibile uno schema connotato in senso dialettico. Il suo movimento strutturale può infatti essere identificato con un passaggio da una condizione di immediatezza al suo superamento attraverso un momento di opposizione: si può cogliere infatti il passaggio (1) dalla "confusione" tra due aspetti (visibile retrospettivamente) alla loro opposizione come termini di un'astrazione (2) che trova sintesi in un terzo nuovo termine (3), come risultato di una doppia negazione. Per usare ancora un linguaggio hegeliano, il risultato emerge *per sé*, o pretende di essere, qualcosa di assolutamente nuovo o, inversamente, appare a prima vista il recupero di un'esperienza passata; *per noi* e a uno sguardo genealogico deve invece essere compreso come la mediazione di un'indifferenza iniziale.

Questo schema rigoroso caratterizza sia i momenti più specifici della *Storia della follia* sia il passaggio più generale che porta dal tardo medioevo fino all'età moderna. Si configura infatti un andamento triadico, che se nella struttura ricorda

9 Foucault 2012, 28.

10 In un certo senso, le due metodologie continuano a valorizzare i due significati kantiani di "limite": da una parte, il confine, che sembra nascondere la verità; dall'altra, la condizione per la formazione degli oggetti di conoscenza.

la dialettica delle figure hegeliane, nello stile rimanda al succedersi di scene di una drammaturgia. Sulla “scena” preclassica, la follia si colloca in una situazione liminare che appare – per noi, che la osserviamo a partire dalle mediazioni già avvenute – ambivalente: il folle è dentro e fuori dalla comunità allo stesso tempo, e l’esperienza della follia è una sorta di ambigua unità e confusione di estraneità e familiarità. Nella sua perdizione, il folle è la figura escatologica che può mettere in guardia l’uomo da quelle tentazioni mondane che il saggio non può vedere. Sulla scena successiva, troviamo invece l’“integrazione” della *Reinassance*: la follia diventa un fatto umano, una figura parodica dei limiti della presunzione umana e viene osservata dall’alto e con ironia dal saggio, che ne denuncia l’illusione e ne rimane immune. Di seguito, troviamo l’opposizione tra ragione e *sragione* dell’età classica, che inaugura il discorso sulla follia come “negazione assoluta” della ragione: qui il riferimento intellettuale e filosofico è Cartesio, mentre a livello istituzionale e sociale troviamo il confino dei folli nell’*Hôpital general*, istituito a Parigi nel 1656.

L’*asile*, fondato da Philippe Pinel alla fine del 1700, mette in scena la sintesi delle contraddizioni precedenti e la trasformazione dell’iniziale “confusione”¹¹ in un’unità mediata. L’alienato dell’asilo, infatti, non è più immediatamente “dentro e fuori” dalla comunità, ma abita un ambiente che lo ospita come estraneo. La sua condizione è adesso il risultato dello sguardo indifferente che gli viene dedicato: il folle conquista la coscienza di sé per la presenza di una guardia che lo osserva in silenzio; si identifica con il suo modo di essere guardato – cioè, in realtà, con una sorta di non-essere. Il trattamento senza catene dell’asilo è finalizzato a un’autocoscienza “riflessa” che lega il folle alla verità di uno sguardo a suo modo ancora coercitivo: il folle viene liberato, dunque è *fuori* dalla prigione, in quanto però, svuotato da quello sguardo, prende *corpo* in quel riflesso e, attraverso le terapie, ritorna *in sé*. È in quest’ultimo contesto che, secondo la nostra lettura dialettica, andremo a giustificare l’emergere di una metafora teatrale¹² con aspetti surrealisti.

11 Rovesciando il senso comune che lo condanna a un valore meramente privativo, Foucault riabilita in molti casi il concetto di “confusione” per cercare di dare l’idea di unità originarie e ancora impensate; in altri casi si è qui preferito usare ambiguità, comunque coerente con i presupposti di Foucault, se si considera il punto di vista di un *per noi* che vuole escludere un senso negativo di indeterminazione, ma non può comunque prescindere dalla possibilità della separazione di due aspetti.

12 Il tema del teatro nella filosofia di Foucault e il suo rapporto con la follia è stato oggetto di pubblicazioni recenti. Per un confronto con l’interpretazione proposta in questo articolo, rinviamo a Sforzini 2017, che propone una lettura della filosofia foucaultiana in termini teatrali. Cf. anche Foucault 2019.

2. Aspetti dialettici e metafore teatrali nella vicenda della follia: la terapeutica prima dell'*asile*

L'istituzione dell'*asile* ad opera di Philippe Pinel, alla fine del Settecento, segna il passaggio, per la follia, dalla repressione all'autorità, dal terrore all'angoscia, dal dialogo muto all'assenza di linguaggio¹³. L'asilo è, secondo Foucault, il luogo istituzionale dove si conclude quel "mito dell'alienazione" che ha avuto nella filosofia hegeliana la sua traduzione concettuale e nel *Nipote di Rameau* di Denis Diderot la sua trasposizione letteraria. La condizione del folle nell'*asile* sembra infatti l'inversione simmetrica di quella del *Neveau*: mentre il personaggio di Diderot oscilla dal riconoscimento della comune follia alla follia effettiva del suo personale delirio, il folle ospitato nell'*asile* viene accompagnato a riconoscere nella follia in comune con gli altri "ospiti" il proprio riflesso, svuotandosi della propria (solo presunta) differenza.

Questo nuovo appropriarsi di se stessa da parte della follia è il "superamento" di diverse forme precedenti: tale superamento si connota come un'operazione di apertura, di mediazione, di parziale liberazione, ma insieme di decisa chiusura, come a decretare l'esaurirsi di un problema. La caratteristica di questa appropriazione è per Foucault il "paradosso della libertà costitutiva": una libertà che si dà essenzialmente come "abolizione imminente", che esiste solo come l'istante, la soglia, il "momento virtuale della scelta" in cui il folle, al quale viene data la libertà, si incatena alla propria follia¹⁴.

Sulla "scena" precedente, nell'internamento dell'età classica, la follia rinunciava, come sragione, alla relazione con la verità che intratteneva nella *Renaissance*, ma allo stesso tempo, attraverso la coercizione, costituiva qualcosa in cui "ne andava" del male, della moralità, della libertà stessa. La follia aveva trovato uno spazio in cui era in comunicazione con la non-follia (la povertà, anch'essa oggetto di imprigionamento) e coinvolta nello stesso sistema di correzione e punizione. Il folle era diventato l'ospite di una latitudine che l'ordine e la ragione stessa lasciavano ai propri confini: tale ordine mostrava la sragione come opposta alla ragione e alla verità, ma istituiva di fatto, con la coercizione, uno spazio in cui il folle poteva parlare un proprio linguaggio.

Questa ambiguità trova spiegazione nella ricostruzione genealogica dell'internamento: nella prigione c'è necessità di repressione e correzione perché esiste sordamente il senso di qualcosa che sfugge, di una regione estrema oltre la dimensione della ragione e dell'ordine istituiti, solo intravista; la stessa dimensione che prima Ragione e "Disragione" hanno abitato insieme, finché la ragione stessa, prima della follia, ne ha attraversato la soglia come oggetto positivo. Nell'età classica, mentre l'internamento *costringe* la libertà della follia, nella dimensione del pensiero il riconoscimento della follia come parodia della ragione umana, strappa a

13 Foucault 2010, 414-415.

14 Foucault 2010, 440-441.

sé stessa la Follia della scena tardo-medievale. La sragione classica diventa illusione, negazione reversibile oppure perdizione da abbandonare al proprio nulla.

La dialettica di questi aspetti trova una sintesi nella dimensione delle pratiche terapeutiche: questa offre alla follia la possibilità di un'alterità non riconducibile alla sragione e riferibile a una "contronatura" con una propria verità. I medici, nella sperimentazione delle terapie, fanno esperienza del rapporto tra "certe malattie" e la sregolatezza, l'eccitazione e tutti i "giochi pericolosi della *libertà* in cui la ragione si arrischia nella follia". Per descrivere questa dimensione di esperienza della follia parallela e complementare all'internamento, Foucault parla in modo esplicito di una dinamica teatrale: "Si può capire perché la follia in quanto tale è sparita dal teatro alla fine del XVII secolo [...] il teatro della follia era effettivamente realizzato nella pratica medica"¹⁵.

Trattando i "tre aspetti essenziali"¹⁶ delle "tecniche di investimento della sragione", Foucault colloca la "realizzazione teatrale" in posizione intermedia tra il "l'irruzione della veglia"¹⁷, in cui l'abolizione della follia è mediata dall'autorità esterna del medico¹⁸, e la terapia dell'"immersione ragionata nell'immediatezza"¹⁹, nella quale follia si cancella in un'apoteosi della terapia che è la soppressione della terapia stessa come mediazione. La realizzazione teatrale costituisce il momento in cui la terapia, dopo il momento repressivo, si configura come conflitto dialettico: se infatti il "risveglio" è l'abolizione del contenuto dell'illusione di colui che sragiona, l'ultimo momento è una ritrovata "fedeltà alla natura" che "rende vano il desiderio senza dover neppure reprimerlo"²⁰.

In questo senso, la "realizzazione teatrale" diventa esempio e metafora, nel contesto specifico della terapia, del senso dialettico della sragione dell'età classica: essa è il momento di passaggio nel quale la follia, prima "immediatamente aliena", poi da sopprimere come minaccia del nulla, viene infine ricondotta al nulla dell'indifferenza. In questo quadro, il senso della terapia teatrale è quello di "riportare alla veglia", in corrispondenza con la filosofia cartesiana che vede nella follia e nelle sue illusioni il "sogno" del sonno della ragione. A differenza del momento repressivo però, la realizzazione teatrale risponde al bisogno di una strategia in cui la ragione per imporsi, per tornare a essere *per sé*, non basta a se stessa, ma ha bisogno di essere mediata dall'immaginazione.

Il diverso ruolo dell'immaginazione segna tre momenti diversi della terapeutica teatrale, che conferma e riproduce anche al proprio interno la struttura dialettica

15 Foucault 2010, 277; cf. Foucault 2010, 214, sulla separazione classica tra "uomo tragico" e "uomo di sragione. Si consideri l'altra faccia della medaglia, per cui nelle vesti di esperienza terapeutica è il teatro stesso a ritrovare una delle sue forme più importanti – ad esempio, la catarsi delle passioni e il confronto tra ordine e disordine nella tarda tragedia classica, cf. Foucault 2010, 275.

16 Foucault 2010, 271.

17 Foucault 2020, 272.

18 La ragione irrompe dall'esterno come esteriorizzazione del *cogito* nell'autorità del sapere medico, cf. Foucault 2010, 272.

19 Foucault 2010, 279.

20 Foucault 2010, 279.

a cui appartiene²¹: Foucault vi riconosce infatti un andamento che dall'illusione *comica*, passando attraverso la contraddizione del *dramma*, giunge alla *commedia* come scioglimento²². Nel momento comico, la messa in scena mima il delirio del folle e, fingendo la sua realtà, lo porta a negazione in una dimensione irrealistica (cf. la finzione dell'angelo, che rimette i peccati che il folle crede di aver compiuto). Il *dramma* è il momento "positivo" in cui avviene l'azione più propriamente dialettica, poiché l'illusione del folle trova la propria contraddizione proprio in quanto viene *realizzata*²³. Mentre prima veniva messa in scena la negazione dell'illusione in una dimensione irrealistica, ora la messa in scena agisce essa stessa da termine dialettico: la negazione del contenuto del delirio avviene insieme *nella* e *attraverso* la rappresentazione dove l'immaginazione viene esteriorizzata, diventando "cosa percepita". Il contenuto viene rappresentato per essere confutato dalla realtà (si pensi all'esempio del malato che crede di essere fatto di vetro) e svelato come illusione.

Nell'ultimo momento, il *dramma* si scioglie nella *commedia*, dove la conferma percettiva dell'illusione serve a sopprimere non il contenuto dell'illusione, ma il delirio in quanto tale: mentre nel primo momento viene rappresentata la negazione del contenuto del delirio e nel secondo il contenuto viene confutato attraverso la rappresentazione, qui il fatto stesso di essere rappresentato e mostrato a se stesso cancella il delirio, poiché esso è solo come *in se*²⁴ e cessa di essere tale come *per se*. L'immaginazione nel terzo momento istituisce dunque una rappresentazione in cui va in scena, a un tempo, il dissolversi nell'insignificanza del rappresentato e la fine della rappresentazione stessa. La "commedia" terapeutica è il passo oltre la parete del teatro della terapia, la creazione di un paradosso in cui viene meno il delirio e, insieme, viene meno il senso stesso della terapia²⁵. Da questo momento

21 Ancora in perfetta coerenza con una logica di corrispondenze "in scala", la forma di questa relazione triadica riproduce a un altro livello la struttura della dialettica tra la medicina degli umori, la medicina degli spiriti e quella dei solidi e dei fluidi (cf. Foucault 2010, 195-197), a cui allo stesso tempo essa appartiene, articolando il suo ultimo momento e aprendo il passaggio alla psicologia.

22 Sempre rispetto al rapporto con Hegel, è inevitabile pensare un'affinità almeno strutturale tra i momenti della realizzazione teatrale presentato da Foucault e la triade dell'"opera d'arte spirituale" hegeliana (Hegel 2008, 475-489): *epos* (la differenza tra uomini e dèi, l'uomo annientato dalla propria tracotanza), tragedia (il conflitto delle potenze come conflitto tra essere e non-essere, tra sapere e non sapere, particolare e universale) e *commedia* (l'essenza assoluta del particolare che diventa non-essere). Per Hegel la religione artistica metteva in gioco la sostanza etica universale, mentre in Foucault si tratta di una strategia terapeutica che investe la follia: in entrambi i casi però abbiamo il farsi "nulla" del particolare in cui si risolve l'universale.

23 Foucault 2010, 274-275. Si pensi di nuovo al parallelo con il compimento della religione artistica nella *Fenomenologia* hegeliana: nella tragedia, attraverso la rappresentazione (e non solo come suo contenuto) la potenza assoluta muore ad opera della potenza contraria.

24 Foucault 2010, 276.

25 Tornando al paragone con Hegel: la *commedia* nella *Fenomenologia* non è solo la rappresentazione della dissipazione della sostanza etica che la tragedia metteva di fronte alle sue contraddizioni, ma segna anche la fine della rappresentazione artistica dello spirito in quanto tale e la perdita di senso del "vero spirituale". È un venir meno di una forma in quanto inadeguata al nuovo contenuto.

in poi, la terapia non agisce più sullo stesso piano della malattia, ma diventa la *cura* che restituisce il folle alla sua vera natura. D'altra parte, la "soppressione del teatro"²⁶ e del ruolo dell'immaginazione non è affatto un ritorno a una precedente immediatezza: la natura a cui il folle è ricondotto è la dimensione del lavoro nata dall'internamento, nella quale l'uomo viene liberato dalla possibilità della follia in quanto viene negato, secondo Foucault, lo spazio e la condizione del desiderio.

3. L'alienato nell'*asile*: paradosso della libertà e soppressione del teatro

La dimensione terapeutica che caratterizza l'età classica insieme all'internamento e alla critica della sragione, prepara dunque il passaggio alla dimensione di "cura" in cui la follia viene consegnata al suo riflesso attraverso lo sguardo indifferente nello spazio dell'*asile*. La libertà che sembra raggiunta uscendo dall'internamento, è una libertà paradossale in quanto in relazione speculare con la propria negazione. Tale libertà "cade nella più crudele contraddizione": "il folle è ormai completamente libero e completamente escluso dalla libertà. Un tempo era libero nel momento breve in cui cominciava a perdere la propria libertà; ora è libero nel largo spazio dove l'ha già perduta"²⁷.

Nel rovesciamento dell'asilo istituito da Pinel è la follia stessa che deve riconquistare la propria possibilità, è lei stessa a sentirsi sotto minaccia, sotto scacco. Non c'è alcuna soluzione del problema dell'alterità, se non come inversione di prospettiva, per cui l'esigenza di affermazione della ragione diventa invece esigenza della follia. Il problema dell'alienazione si risolve nell'alienazione di quel problema: uno scambio di ruoli, in cui è la follia stessa a dover trovare il suo spazio di sopravvivenza in una ragione fondata sulla capacità di sopportare la propria negazione. L'ambiguità preclassica della follia, nell'*asile* diventa "equivoco": la liberazione dei folli dalle catene coincide con una "oggettivazione del concetto della loro libertà" di cui il nuovo ordine della conoscenza si appropria per farne la verità dell'uomo stesso, cifra della sua specie, natura a cui deve essere ricondotto²⁸.

Da una parte l'alienato di Pinel sembra rimettere insieme lo "spazio del miracolo" e della rivelazione e lo "spazio di esclusione" che caratterizzavano la Nave dei Folli medievale, quel legame che l'internamento aveva voluto negare. Il "paradosso" consiste nel fatto che proprio quando la follia si riappropria di questi aspetti, l'ospite dell'*asile* scava ulteriormente nella propria alienazione: il rapporto privilegiato che la follia intratteneva con la verità quando ancora non era follia *per sé* (dialetticamente, separata da sé e cosciente di sé), diventa ora la condizione in cui la follia viene consegnata allo spazio in cui il *logos* stesso decide la sua liberazione.

26 Foucault 2010, 277.

27 Foucault 2010, 440-441.

28 Foucault 2010, 441.

Questa mediazione è il concetto della sua *libertà paradossale*, quell'essere cioè "completamente libero e completamente escluso dalla libertà"²⁹: la liberazione è un'ennesima alienazione che avviene quando ormai la libertà per l'uomo è diventata impossibile, se non come appropriazione della propria necessità e, in questo senso, come *responsabilità*. Lo stesso paradosso riguarda la verità: il nulla della follia è ammesso nell'essere, ma solo in quanto non è più necessario tenerlo lontano: esso è diventato, per l'essere, una negazione inoffensiva, poiché esso stesso ha bisogno, per esser nulla, dell'essere che, hegelianamente, "soggiorna presso il negativo".

Questo passaggio è emblematico per comprendere il modo in cui Foucault concepisce la dialettica e il proprio scostamento dalla concezione hegeliana. L'originale unità tra follia, libertà e verità non viene superata e diversamente realizzata: piuttosto, essa diventa incomprensibile nel momento stesso in cui viene formulata come problema e viene posta in discussione. La mediazione delle astrazioni non procede per far loro "espriare" l'unilateralità rispetto a un intero e contribuire a realizzarlo, ma affonda piuttosto sempre di più la possibilità di riconoscere una differenza e una separazione originaria della follia.

Proprio in forza della dialettica, resta però possibile riconoscere uno schema speculativo che apre anche altre possibilità. Seguendo una logica che alterna sintesi e opposizioni, si può vedere nella libertà dell'asilo un aspetto della follia che viene assimilato e, per ciò stesso, perde il suo valore originario in una nuova sintesi (hegelianamente, la libertà *in sé* che diventa *per sé*); d'altra parte, l'astrazione della verità sarà poi a sua volta acquisita e istituita dalla scienza psichiatrica, che darà collocazione alla follia secondo la sua verità psicologica, così come l'asilo la consegna alla libertà responsabile. In questo modo la scienza diventa (*per noi*) una nuova sintesi, su cui aleggia, in una nuova forma, l'esigenza di libertà di cui in seguito un'altra istituzione dovrà appropriarsi... e così via, nella continua alternanza di astrazione e appropriazione "positiva" degli oggetti di esperienza. D'altra parte, seguendo fino in fondo una lettura dialettica e speculativa della storia della follia, vediamo anche, genealogicamente, il costituirsi delle condizioni per riconoscere la dimensione *eventuale* del discorso³⁰.

Nella lettura di Foucault, l'*asile* resta invece il luogo della dialettica intesa come dinamica "equivoca": il movimento di realizzazione e crescita, in cui il soggetto è restituito al rapporto con un "altro" per ritrovarvi se stesso, è in realtà un movimento di torsione talmente articolato da riprodurre al proprio interno la simulazione del suo stesso scioglimento; quello che sembra un movimento estroflesso che si compie nel momento in cui si avvolge su se stesso è un'"introversione", un'implosione di superfici, compresse fino a coincidere in un velo sottile e trasparente che riflette il miraggio di un'altra dimensione. La struttura dell'asilo riflette questa dinamica paradossale³¹. Al suo interno, la follia si vede riservato un luogo esclusivo, ma è anche

29 Foucault 2010, 441.

30 Con questo vorremmo suggerire che la filosofia di Hegel, ricondotta da Foucault alla dimensione dell'*asile* per il trattamento che Hegel riserva alla follia nell'Antropologia, è anche lo sfondo filosofico che lascia emergere l'interrogativo di cui Foucault si pensa portavoce.

31 Foucault 2010, 391.

riservata solo a quel luogo; riceve con le cure mediche un trattamento specifico, ma è confinata all'interno di quello stesso trattamento; viene liberata dal peso della colpevolezza, ma solo in quanto il folle diventa il soggetto, l'individuo responsabile della propria integrazione a un ordine (anche) morale. Il suo riconoscimento è di fatto reso possibile e difeso dall'istituzione di una struttura di protezione, che in quanto istituita *per* la follia, ne diventa anche di diritto lo sfondo di possibilità: nello stesso momento in cui il folle nell'*asile* sarà un soggetto psicologico e avrà acquisito il diritto "di esprimersi [...], di parlare a proprio nome", quello diventerà l'unico e invalicabile linguaggio di una follia che "vedrà se stessa e sarà vista da se stessa: sarà contemporaneamente puro oggetto e soggetto assoluto"³².

Se dunque prima, nell'internamento, il conflitto implicito e costitutivo con l'ordine era *alienato* in uno spazio chiuso e separato, ora è invece l'alienazione stessa che viene "chiusa", relegata all'interno della relazione tra il folle e il guardiano dell'asilo. Il rapporto con l'ordine torna a essere esplicitamente costitutivo nella misura in cui, per un'inversione delle parti, la follia, da minaccia, diventa oggetto di una sorveglianza che la garantisce e insieme la costringe.

Questo rovesciamento caratterizza secondo Foucault in modo più esplicito il Ritiro istituito da Samuel Tuke, le cui pratiche conservano aspetti religiosi e morali ereditati dall'età classica. Qui si applica la strategia di integrazione dello sguardo che "fissa" secondo la modalità della paura che "atterrisce". Il potere di coercizione nell'internamento era di fatto l'appropriazione da parte della *police* del potere della follia stessa, a cui si opponeva solo un simmetrico potere di "contenimento"; qui esso diventa invece potere dis-alienante, doppia negazione che rende il folle e l'uomo di ragione "di nuovo solidali" mentre nasconde la paura e l'inquietudine che la follia sapeva suscitare nel periodo preclassico, quando ancora era "esiliata" e non "internata"³³. Il rovesciamento della paura nel Ritiro si configura come risultato della sua interiorizzazione: la follia "non dovrà più e non potrà più far paura; essa *avrà paura*, senza soccorso né scampo, interamente abbandonata alla pedagogia del buon senso, della verità e della morale [...] Tuke ha fondato un *asile* nel quale ha sostituito al libero terrore della follia l'angoscia chiusa della responsabilità: la paura ora [...] infierisce dall'interno delle coscienze"³⁴.

Nello stesso contesto, la follia diventa oggetto di derisione, delegando a chi la osserva quel potere che, nell'immaginario preclassico, le permetteva di ridere "in anticipo del riso della morte"³⁵. Il teatro nelle farse della *Renaissance* è, come la Nave dei Folli medievale, un luogo-limite posto "all'interno dell'esterno" della città³⁶. Il folle medievale è il personaggio che "occupa il centro del teatro, come colui che detiene la verità" e che possiede il linguaggio che scioglie la commedia nel comico: come figura satirica, è protagonista di una "commedia nel suo secondo stadio", in cui si rappresenta la follia stessa non come "accecamiento senza scam-

32 Foucault 2010, 426.

33 Foucault 2010, 413.

34 Foucault 2010, 413-415.

35 Foucault 2010, 23.

36 Foucault 2010, 19.

po” e oblio della verità, ma come “la forma continua e costante dell’esistenza” che non subisce la minaccia del nulla in quanto già da sempre l’ha sostituito³⁷. Il Comico della *Renaissance*, quasi erede del coro tragico, “imbarca definitivamente tutti gli uomini sulla nave insensata”³⁸, senza distinguere tra palco e platea: preso il comando della Nave dei Folli, dirige il suo viaggio come l’odissea di una verità morale e meramente umana³⁹, per dirci che l’esistenza stessa è prigioniera di una “grande irragionevolezza”. Qui il folle è un meta-personaggio, che ha la sua parte nella commedia ma ne riassume anche il senso: è la figura ambigua che nella *Storia della follia*, attraversando diverse mediazioni, acquisterà il suo massimo spessore nel *Neveu* di Diderot.

Prima dell’età classica, dunque, la follia è ancora unita indissolubilmente alla follia tragica e onirica: essa è un’alterità assoluta che non ha voce, ma viene evocata come *figura*, “momento intermedio dell’essere e del nulla che è il delirio della pura distruzione”⁴⁰. La condizione della nave apolide include, di fatto, la possibilità di affondamento. L’*asile*, invece, salva la follia da questo naufragio e sembra recuperare e manifestarne il valore nella libertà, ma cancella il movimento, lo spazio del passaggio che le era essenziale nella situazione liminare⁴¹ in cui la tratteneva l’ordine medievale. Trovando posto sul palcoscenico della *Renaissance*, il folle era approdato dall’esilio del pellegrino a una rivendicazione di cittadinanza e verità nell’immaginario letterario dell’epoca. L’asilo di Pinel diventa il palcoscenico in cui si ristabiliscono un incontro e un linguaggio comune tra la follia e la ragione: mentre però, sul “palco” della *Renaissance*, il folle possedeva la parola per dire la verità della finitezza umana⁴², la follia dell’*asile*, come linguaggio del nulla “ospitato” e interiorizzato dall’essere, si trova esposta al “silenzio assoluto”⁴³ di una platea svuotata.

4. Il carattere surrealista della rappresentazione dell’*asile*

A partire da una lettura speculativa, ci sembra possibile una trasposizione “estetica” della vicenda dialettica della follia. L’incontro della follia e della ragione nell’*asile* sembra corrispondere a un modello *realista* di rappresentazione che, pretendendo di riscattare la realtà, costruisce in verità un universo autoreferenziale, in cui non c’è altro che la rappresentazione stessa. In questo realismo, la rappresentazione pretende di cancellare se stessa in un contenuto che non sa d’essere visto e “catturato”. In questo modo, esso invece diventa un dispositivo di inganno, un

37 Foucault 2010, 21.

38 Foucault 2010, 21.

39 Cf. Foucault 2010, 33.

40 Foucault 2010, 34.

41 Foucault 2010, 19.

42 Cf. Foucault 2010, 34.

43 Foucault 2010, 425.

trompe-l'œil che sembra farsi servo fedele della realtà e invece si inventa una realtà “più vera del vero”.

La risposta a questo equivoco, dal punto di vista di Foucault, sembra doversi collocare in un surrealismo che operi come critica dei limiti del realismo. Si consideri l'opera di Magritte che lo stesso Foucault prende a riferimento nel suo saggio dal titolo *Questa non è una pipa*⁴⁴. Il fatto che quella dipinta nel quadro sia o non sia una pipa, non è un problema che concerne la qualità realistica della sua figura. Per quanto io possa dipingere nel quadro anche tutto il contesto reale della pipa, per quanto io possa tentare di cancellare la “soglia” tra immagine e realtà rappresentando il fumo che esce dalla tela, o addirittura mi proponga di rappresentare quella differenza dipingendo la stanza e la tela stessa, tutto questo non mi avvicinerà all'oggetto reale: si tratterà in ogni caso di una *rappresentazione*. Costatazione questa apparentemente banale, ma che rivela tutta la sua portata paradossale nel momento in cui si nota che la frase “*ceci n'est pas un pipe*” è a sua volta parte dell'opera, e che dunque la stessa dichiarazione di quella differenza invalicabile può essere essa stessa (e forse, necessariamente, è) inglobata dalla rappresentazione.

Qualcosa di simile, tradotto in un'analogia teatrale, avviene nella dinamica dell'*asile*: la libertà a cui il folle viene riconsegnato sciogliendolo dalle catene che lo costringevano nell'*Hôpital* non è in realtà che l'istituzione – potremmo dire, la rappresentazione – di questa liberazione. In questa rappresentazione, il folle, al cospetto degli altri alienati, si fa esso stesso oggetto di uno sguardo che lo colloca sul palcoscenico. Una volta svuotato, di fronte a una platea a sua volta vuota, egli emerge dal nulla con una maschera che è il riflesso di uno sguardo, in un'ambientazione dove va in scena il suo stesso costituirsi come nuovo personaggio che diventa protagonista della sua liberazione.

Per giustificare l'autenticità di questa liberazione, secondo Foucault, dovremmo pensare che lo spettacolo nel quale (speculativamente, potremmo dire) lo spettatore riconosce se stesso sulla scena trovi conclusione in questo riconoscimento, in un'“apoteosi della rappresentazione” nella quale cancelliamo il teatro stesso e torniamo alla realtà. *In realtà*, si può portare il pubblico in scena, si può far scendere l'attore in platea, ma tutto questo ha senso solo perché c'è l'installazione originaria di una differenza dal vero; ha senso perché il gioco del teatro si svolge ai margini della realtà; ha senso per un originario gesto di esclusione *dalla e della* realtà; ha senso (e *fa* senso) perché lascia fuori da sé un impossibile *per sé*. Così, dentro questa dinamica, la “vera” libertà della follia non trova spazio e resta il punto cieco del sistema.

D'altra parte, la nostra lettura speculativa ci invita a vedere anche l'aspetto genealogico di questa dinamica, tenendo insieme le istanze di controllo e le condizioni di oggettivazione. Se teniamo conto della genealogia dell'*asile*, in cui la libertà è irrealizzabile, vediamo che esso è anche il luogo in cui emerge e si fa oggetto il “problema” di questa alterità. In modo analogo quello che Foucault

identifica con un *trompe-l'œil* da leggere in senso iperrealista può essere paragonato nella dimensione artistica ed estetica dello spettacolo, alla nascita di un nuovo genere, quello cinematografico. Nel cinema, la solidarietà con la platea che nel teatro è costruita attraverso l'opera, è data invece fin dall'inizio come coincidenza immediata tra lo sguardo dello spettatore e del regista: egli propone non uno spazio fisico che "finge" e figura l'accadere reale, come quello teatrale ma, direttamente, una sequenza di immagini che mostrano situazioni con ambientazioni reali e mostrano la realtà in quanto "vista". La relazione tra rappresentazione e realtà trova sintesi nell'immagine a sua volta proiettata (o "alienata") sulla superficie di uno schermo cinematografico: un velo di infinitesimo spessore che è il prodotto dall'integrazione e dall'implosione delle dimensioni precedenti e interviene a dividere lo spazio che prima, nel teatro, era unico e condiviso. Lo spettatore non vede una trasposizione della realtà in figura, ma vede la realtà vista in un certo modo, da un certo sguardo⁴⁵.

In questa nuova separazione dello spazio, nasce il definitivo *trompe-l'œil* del treno dei Lumiére, e avviene la metamorfosi per cui l'immagine stessa sembra liberare la realtà dalla dualità della rappresentazione. L'opera cinematografica somiglia in un certo senso più a un'esposizione (*Darstellung*) che a una rappresentazione (*Vorstellung*) della realtà: essa fonde il piano del significato con quello dell'accadere spontaneo, creando una nuova dimensione di esperienza. Tale esperienza, per essere vissuta nella sua specificità e compresa, richiede certi presupposti culturali, che decidono il nostro atteggiamento di fronte allo schermo: in altre parole, per godere dell'esperienza, dobbiamo condividere il presupposto che quella che vediamo, che sembra far di tutto per esserlo, non è la realtà, ma che, in quanto prodotto di uno sguardo, ci dice molto e ci interroga su cosa vuol dire quella "realtà" per noi.

In questo senso, quello dell'*asile* può essere visto come un dispositivo di rappresentazione che indica oltre se stesso, verso l'alterità della follia. Secondo una certa lettura del realismo, è in effetti negli oggetti densi e inesauribili del realismo che si presenta a tradimento l'irrazionale, come surdeterminazione: la sua tecnica può rivelarsi più efficace per l'"altro" di quanto lo siano i surrealisti già codificati, già predisposti per l'irrazionale, che lo "trovano solo dove lo cercano" e dunque lo perdono. In questo senso, lo straniamento è prima di tutto lo strumento di un realismo che prende "in contropiede"⁴⁶.

La possibilità che, nella falsa coscienza dell'istituzione dell'alienazione, si fondi anche la possibilità di riconoscere questo "gioco" e "denunciare" l'alterità del suo oggetto, sembra non solo in linea con una lettura speculativa della *Storia della follia*, ma sembra anche coerente con la preoccupazione emergente di Foucault riguardo l'equivoco del "ritorno": l'idea, in altri termini, che il succedersi delle istanze di controllo suggerisca infine il recupero, fuorviante, di una follia "altra" in quanto "originaria". Tale preoccupazione si affina nel corso della stesura dell'o-

45 Cf. Deleuze 2016.

46 Per questa lettura del realismo, cf. Siti 2013.

pera, per quanto già specificata nella *Prefazione*, e si giustificherà in seguito nella sistemazione del suo progetto filosofico. Nella vicenda successiva all'*asile*, continua in effetti a replicarsi l'ambivalenza tra l'approfondimento dell'alienazione e l'evocazione di alterità. Nella situazione psichiatrica, la verità di cui la "liberazione paradossale" dell'alienato di Pinel aveva fatto astrazione diventa, come "salute", la verità dell'uomo data dalla scienza stessa. Tornando alla nostra metafora, diremmo che, nel momento in cui il gioco teatrale diventa esplicito, con il ruolo del medico psicanalista che ascolta e osserva la verità del folle, esso non viene superato, ma si consolida. La follia sarà ora libera perché non c'è più un ordine davvero "altro" rispetto a cui essere liberi: la liberazione dalla falsa guarigione dell'*asile* avviene unicamente nella costruzione responsabile della propria autonomia, nel farsi padrone di sé per conseguire la "nuova normalità" a cui la relazione terapeutica è predisposta. Avviandosi sulla strada della psicoanalisi, la follia per Foucault rivendica, dunque, una verità, ma essa deve necessariamente essere conquistata nel dialogo terapeutico tra medico e paziente. Nei termini della nostra analogia, dopo la proiezione del cinema che ci mostra la realtà in quanto immagine, in quanto viene vista da uno sguardo, abbiamo il *reality*: la realtà non viene tradotta in figura, non viene messa in scena né proiettata, ma diviene essa stessa la scena dello spettacolo; il *reality* segna la scomparsa della quarta parete e dello schermo, ma sotto un cielo fatto di carta⁴⁷.

Questo, nella riflessione estetica, coincide con il momento in cui possiamo porci nuove domande – ad esempio, su quale sia la "vera" realtà – ma anche in cui rischiamo la parodia dell'autenticità, nella pretesa di recuperare una realtà, una verità oltre l'immagine e lo spettacolo. In modo analogo, per Foucault il rischio sta nel cercare di voler "tornare indietro", rispetto all'*astrazione* della follia, per attingere a una verità sempre solo evocata, sfuggendo al gioco della rappresentazione. Egli raggiunge in corso d'opera la consapevolezza che, la soglia su cui egli stesso si colloca, lo espone al rischio definitivo di ricercare verità e libertà nel recupero di un'origine perduta "al di là" di un *logos* coercitivo. La risposta a questo rischio sembra da ricercare in un realismo critico, che mostra un oggetto senza nascondere il quadro di riferimento: il punto, infatti, non è come si può o si deve attingere a un'alterità, una verità che non sia una proiezione, ma provare a ricostruire, potremmo dire, le modalità, le condizioni di possibilità e il *sensu* della proiezione stessa. Il *reality* non deve indurci a cercare un accesso la purezza della realtà che evoca, ma a interrogarci sul nostro approccio alla realtà, sul nostro modo di riprodurla, costruirla, rielaborarla. Così, alla fine della *Storia della follia*, troviamo quel momento "speculativo" in cui Foucault non trova la chiave di una definizione, ma si accorge di aver cambiato e dover cambiare oggetto, occupandosi piuttosto dei discorsi, che saranno oggetto di tutta la sua ricerca successiva. Il senso della follia sta allora – e in questo riprendiamo la suggestione speculativa di cui abbiamo parlato nel primo paragrafo – nell'apertura di uno spazio di interrogazione, di possibilità di domande sul *logos* e sul senso stesso dell'alterità.

47 L'immagine è ispirata al film *The Truman Show* (1988) di Peter Weir.

Sembra anche questa in effetti la consapevolezza di Foucault quando scrive, in *Le parole e le cose*: “A queste domande, è vero, non so rispondere [...]. Nemmeno so se potrò mai rispondervi, o se troverò un giorno ragioni per determinarmi a farlo. Tuttavia, ora so perché, come tutti, io possa porrele, e perché non possa non porrele oggi”⁴⁸.

Bibliografia

- Allen, Amy. 1998. “Foucault’s Debt to Hegel”. *Philosophy Today* 42, 1: 71-78.
- Angelini, Andrea. 2017. “Il concetto di alienazione tra dialettica e struttura: Foucault, Hyppolite, Althusser”. *Dianoia. Rivista di filosofia* 24: 121-150.
- Bodei, Remo. 2014. *La civetta e la talpa. Sistema ed epoca in Hegel*. Bologna: Il Mulino.
- Brossat, Alain, e Lorenzini, Daniele, a cura di. 2021. *Foucault et... Les liaisons dangereuses de Michel Foucault*. Paris: Vrin.
- Butler, Judith. 1999. *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth Century France*. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles. 2016. *L’immagine-movimento*. Tr. it. Jean-Paul Manganaro. Torino: Einaudi.
- Derrida, Jacques. 1971. “Cogito e storia della follia” in Derrida, Jacques, *La scrittura e la differenza*, 39-79. Tr. it. Gianni Pozzi. Torino: Einaudi.
- Eribon, Didier. 1991. *Michel Foucault*. Tr. it. A. Buzzi. Milano: Leonardo Editore.
- Foucault, Michel. 1988. *Questa non è una pipa*. Tr. it. Roberto Rossi. Milano: SE.
- . 1999. *Archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*. Tr. it. Giovanni Bogliolo. Milano: Rizzoli.
- . 1997. “Theatrum Philosophicum”. *aut aut* 277-278: 54-74.
- . 2009. *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane*. Tr. it. Emilio Panaitescu. Milano: Rizzoli.
- . 2010. *Storia della follia nell’età classica: con l’aggiunta di “La follia, l’assenza di opera” e “Il mio corpo, questo foglio, questo fuoco”*. Tr. it. Franco Ferrucci. Milano: BUR Saggi.
- . 2012. *L’ordine del discorso e altri interventi*. Tr. it. Alessandro Fontana, Mauro Bertani, Valeria Zini. Torino: Einaudi.
- . 2019. *Folie, langage, literature*. Paris: Vrin.
- Garelli, Gianluca. 2010. *Lo spirito in figura. Il tema dell’estetico nella “Fenomenologia dello spirito” di Hegel*. Bologna: Il Mulino.
- Giuliani, Alice. 2021. “Dialectics of Madness: Foucault, Hegel, and the Opening of the Speculative” in *The Owl’s Flight: Hegel’s Legacy to Contemporary Philosophy*, edited by Achella Stefania, Iannelli Francesca, Baptist Gabriella, Feloj Serena, Li Vigni Fiorinda and Melica Claudia, 127-138. Berlin, Boston: De Gruyter.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 2008. *La fenomenologia dello spirito*. Tr. it. Gianluca Garelli. Torino: Einaudi.
- Hyppolite, Jean. 1999. *Genesi e struttura della Fenomenologia dello spirito di Hegel*. Tr. it. Gian Antonio De Toni. Firenze: La Nuova Italia.
- Lorenzini, Daniele, e Sforzini, Arianna. 2013. "Introduction. L'Histoire de la folie dans l'œuvre de Foucault", in *Un demi-siècle de L'Histoire de la folie*, Lorenzini Daniele, a cura di. Paris: Éditions Kimé.
- Sforzini, Arianna. 2017. *Les scènes de la vérité. Michel Foucault et le théâtre*. Paris: Bord de l'eau.
- Siti, Walter. 2013. *Il realismo è l'impossibile*. Italia: Nottetempo.
- Veyne, Paul. 1998. *Michel Foucault: la storia, il nichilismo e la morale*. Tr. it. Massimiliano Guareschi. Verona: Ombre Corte.