MEDICINA

Dopo il soggiorno italiano del professor De Bakey

UNA STRISCIA DI «VELLUTO» per salvare il cuore

Il contributo del celebre chirurgo americano allo studio del « cuore artificiale » - La tecnica del trapianto

Il recente soggiorno milanese del chirurgo texano professor De Bakey ha suscitato grandissimo interesse e tra i medici e tra il pubblico, per quanto questo interesse fosse suscitato da due aspetti diversi dell'attività del grande chirurgo; per il pubblico la fama di De Bakey è soprattutto la fama dell'inventore del primo cuore artificiale applicato con successo sull'uomo; per gli specialisti invece gli studi di De Bakey sul cuore artificiale costituiscono soltanto una delle sue attività, uno dei suoi molti meriti di studioso e di organizzatore. Come studioso, ricercatore, chirurgo d'avanguardia, egli ha escogitato molti accorgimenti nuovi, ed è dall'insieme di molti progressi parziali che è costituito il complessivo grande progresso moderno della chirurgia cardio-vascolare

Da tanti accorgimenti sottili dipende il successo di così complicate terapie, che uno dei più notevoli meriti che si ascrivono a De Bakey è quello di aver saputo indicare i tessuti più adatti alle protesi cardiovascolari, dopo che altri tessuti — ad esempio il teflon — erano stati impiegati con immediato successo, ma con complicazioni a distanza dovute ai microtraumatismi che gli elementi cellulari del sangue subivano nel contatto con materiali estranei all'organismo, De Bakey indicò il velluto di dacron come il più indicato: sul velluto di dacron infatti la fibrina del sangue si deposita rapidamente in maniera tale da costituire una specie di impalcatura su cui si forma, rapidamente e con molta regolarità, una membrana in tutto uguale a quella che riveste naturalmente le pareti interne dell'arteria: e pertanto la circolazione si svolge poi anch'essa con regolarità, senza microtraumatismi né formazione di trombi o pericolo di embolie.

Ma — come si è detto — al pubblico la figura di De Bakey è nota principalmente per i suoi tentativi di applicazione di « cuore artificiale », di cui uno fu il primo ad avere successo e rimane, per quanto io sappia, tuttora l'unico.

Si può concepire il cuore come consistente di tre apparati: un apparato elettrico, un apparato dinamico, un apparato statico. L'apparato dinamico è costituito dalla muscolatura contrattile, che contraendosi mette in funzione due pompe aspiranti-prementi a ritmo alterno (quando la prima aspira, cioè è distesa, allargata, senza contrazione, l'altra preme, cioè si contrae: e viceversa, quando la prima si contrae l'altra si distende): la prima pompa è divisa in due cavità chiamate atrii, o orecchiette: quando aspira, aspira dall'esterno della cavità cardiaca: un atrio aspira sangue ricco di ossigeno dai polmoni, l'altro aspira sangue povero di ossigeno dalle vene che provengono dai tessuti: quando preme, preme verso la seconda parte della cavità cardiaca, cioè verso la pompa costituita dai ventricoli. Questa seconda pompa, quando aspira, aspira dall'interno della cavità cardiaca e, quando preme, preme verso l'esterno della stessa cavità: cioè il ventricolo destro riceve dall'atrio destro sangue povero di ossigeno, e lo preme in direzione dei polmoni, ad ossigenarsi: il ventricolo sinistro riceve dall'atrio sinistro il sangue ricco di ossigeno che proviene dai polmoni, e lo preme in direzione delle arterie, ad ossigenare i tessuti L'apparato contrattile fa dunque operare due apparati aspiranti-prementi a ritmo alterno, divisi in quattro cavità Questo è il lavoro della parte muscolare dell'organo cardiaco.

Esiste poi un problema che viene risolto senza lavoro, mediante dispositivi statici: è il problema di garantire che tutti i passaggi del liquido avvengano senza reflusso, a senso unico: i passaggi sono sei: due dall'esterno del cuore verso le cavità degli atrii, due dalle cavità dei ventricoli verso l'esterno del cuore, e due all'interno del cuore stesso, fra atrio destro e ventricolo destro, fra atrio sinistro e ventricolo sinistro. La garanzia che il flusso avvenga a senso unico, senza reflussi, è ottenuta senza lavoro, da valvole che agiscono passivamente in quanto bastano poche gocce di reflusso a inturgidirle e a chiuderle (si tratta infatti di « nidi di rondine »).

Il terzo apparato è l'apparato elettrico, che deve mettere in moto ritmicamente le due pompe alternate, distendendone una quando l'altra si contrae, e viceversa.

Tutti e tre questi apparati, quando si ammalano, pongono problemi di sostituzione: i problemi di sostituzione sono pressoché risolti, in maniera abbastanza soddisfacente, per le valvole, che vengono ormai molto frequentemente sostituite con valvole artificiali, e per lo apparato elettrico che viene sostituito, anch'esso ormai con una certa frequenza, col *pace-maker* o « segnapasso », artificiale. Non ancora risolto è invece il problema di sostituire la parte contrattile, muscolare, delle due pompe Quando si dice che De Bakey sta studiando « il cuore artificiale », in realtà s'intende dire che sta studiando la sostituzione della parte contrattile (quando fosse risolto questo problema, l'integrazione della muscolatura artificiale con le parti artificiali che già esistono, segnapasso e valvole, sarebbe evidentemente abbastanza semplice)

Il « cuore artificiale » che egli applicò l'anno scorso non era completo, ma sostituiva soltanto una delle quattro cavità; non era interno all'organismo, ma esterno, e derivando il sangue da uno dei ventricoli lo pompava verso la rispettiva arteria, alla quale era collegato. Questa derivazione di una parte del volume sanguigno dalla pompa naturale verso la pompa artificiale esterna alleggerì il lavoro del muscolo cardiaco, permettendone la guarigione.

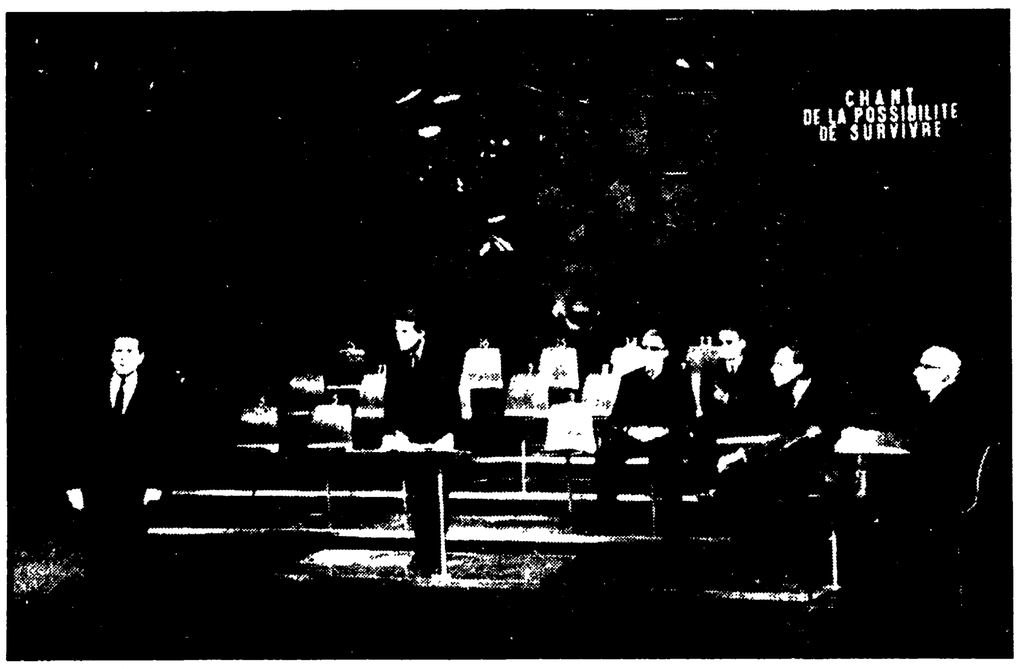
Se si guardasse con occhio « sportivo » al problema complessivo della sostituzione degli organi ammalati, lo stadio attuale delle ricerche potrebbe esser definito come una gara di velocità fra due squadre: la squadra che « punta » sugli organi artificiali, la squadra che punta sul trapianto di organi provenienti da altri organismi della stessa specie o di specie diversa

La squadra che punta sugli organi artificiali deve risolvere un'infinità di problemi particolari relativi alle funzioni dei diversi apparati e alle caratteristiche dei diversi tessuti. Che le differenti proprietà del dacron rispetto al teflon, e del velluto di dacron rispetto al dacron, possano avere un'importanza decisiva per gli studi sul cuore artificiale, dà soltanto un'idea di quanto siano numerose e sottili le difficoltà della costruzione di organi artificiali, e di come vi siano coinvolte tutte le scienze e tutte le tecnologie, con una complessità di collaborazione reciproca che può parere scoraggiante ma di fronte alla quale vi è un certo numero di studiosi che non si scoraggiano. In questi ultimi anni coloro che puntano sugli organi artificiali hanno registrato notevoli successi, in particolare per quanto riguarda il rene artificiale. Gli ultimi modelli di rene artificiale sono infatti piccoli e maneggevoli, e questo progresso permette già ad alcuni ammalati di sopravvivere con applicazioni non continue ma intermittenti, praticabili non in ospedale ma nel proprio domicilio: il che significa poter condurre una vita relativamente normale.

La squadra che « punta » invece sul trapianto di organi, dopo che la chirurgia sovietica di avanguardia ne ha risolto brillantemente i problemi di tecnica chirurgica, ha invece da affrontare, piuttosto che una miriade di piccole difficoltà tecniche, una grandissima difficoltà biologica: quella di far «accettare» all'organismo ricevente l'organo estraneo Sino a qualche mese fa sembrava che la squadra degli organi artificiali fosse la favorita nella grande corsa, per l'impossibilità, che pareva assoluta, di indurre l'organismo a identificare come proprio l'organo trapiantato. Oggi pare invece che il pronostico possa capovolgersi, in base a recentissime scoperte nel campo dell'immunologia, che vedremo in una prossima nota.

Laura Conti

LETTERA DA AVIGNONE



Una scena dell'« Istruttoria » di Weiss al teatro di Aubervilliers

A colloquio con Jack Ralite, vicesindaco comunista di Aubervilliers

COME UNA CITTÀ OPERAIA ORGANIZZA LA SUA CULTURA

Incontro ad Avignone - Il parere dei « tecnocrati » - La cultura come rivendicazione di libertà - Quanti operai vanno a teatro?

AVIGNONE, settembre.

Lunga conversazione, sotto i platani di piazza dell'Orologio, a due passi dal palazzo dei papi, dove si è concluso il XXI festival teatrale, con Jack Ralite Chi è Jack Ralite? E' il vicesindaco comunista di una città della banlieue parigina, Aubervilliers, 75 000 abitanti, amministrata dai compagni comunisti (comunista è anche il sindaco André Karman).

E' stato qui ad Avignone come rappresentante della sua città, ed ha partecipato al quarto incontro (ogni anno Jean Vilar ne organizza uno, sempre sui problemi culturali, invitandovi filosofi, sociologhi, artisti, animatori, dirigenti politici e amministrativi) sul tema del rapporto tra la città e la cultura Erano sette, le città presenti con un loro inviato: Avignone (amministrazione socialista), Aubervilliers (comunista), Bourges (indipendente), Rennes (MRP), Strasburgo (MRP), Annecy (giscardiana), Grenoble (PSU). La scelta di questi centri provinciali non è stata, ovviamente, casuale: in ognuno di essi, infatti, la municipalità svolge una intensa attività culturale; e in quattro esiste la Maison de la Culture (Bourges, Grenoble, Rennes, Strasburgo)

La presenza comunista a questo incontro avignonese è stata — per riconoscimento unanime dei partecipanti e della stampa — determinante per gli orientamenti generali che sono usciti dai lavori Durante i quali, ci dice Jack Ralite, si sono scontrate concezioni diverse e contrastanti della cultura: la tendenza a considerarla come qualcosa d'altro dalla generale attività intellettuale dell'intera società, un settore a parte, estraneo quindi, alla vita produttiva, qualcosa che riguardi l'uomo in astratto; la tendenza (senz'altro più moderna) a vedere in essa una specie di correttivo all'alienazione degli uomini nell'attuale sistema di produzione, un correttivo che dovrebbe essere governato dai sociologhi perché funzioni bene; la tendenza a fare della cultura qualcosa che si sviluppa per conto proprio, e a cui occorre fare accedere i lavoratori, e questa tendenza si ammanta di democrazia, e in realtà è tipica della mentalità borghese, in fondo impregnata di paternalismo

Le posizioni più avanzate, in senso borghese, e più pericolose, sono state presentate da alcuni sociologhi che vorrebbero fare della cultura qualcosa che rientri nella loro visione tecnocratica della società capitalistica; essi lavorano sulle statistiche, e vogliono certo promuovere uno sviluppo culturale, ma la loro «grande idea» è soltanto quella della «quantificazione» delle attività culturali, a livello specialistico Tante Case della cultura, tante manifestazioni nei vari campi, tanti presenti: e ci si ferma lì Quale sia il contenuto ideologico di tutto ciò, la direzione verso cui si muove, a loro, i tecnocrati, non interessa Questo agnosticismo tecnocratico, in realtà, nasconde — come sempre avviene — una ben determinata volontà politica.

Rifiuto della cultura mercificata

E' stato contrapposto a tutto ciò un modo di vedere la funzione culturale come permeante tutta l'attività umana, e quindi come strumento e prodotto, in rapporto dialettico, della lotta di classe Quindi, per noi, per i comunisti, una funzione liberatrice, di massa: la cultura non è un problema individuale, è un problema collettivo, e di una collettività non indifferenziata, ma ben determinata socialmente, storicamente Una collettività di questo genere deve fare entrare la cultura nella sua vita, con ciò stesso impossessandosene e improntandola di sé. Con ciò stesso ponendo le condizioni per la sempre maggiore libertà creativa.

Con una collettività socialmente e storicamente determinata, Jack Ralite è quotidianamente a contatto a Aubervilliers, dove il 60 per cento della popolazione è composta da operai e dalle loro famiglie Grazie a loro, e soprattutto per loro, funziona a Aubervilliers, dal 1965, il Théâtre de la Commune, il teatro della Municipalità, che ha sede in una sala per feste edificata al tempo della Terza Repubblica, e adattata a teatro (600 poltrone, non numerate) con opportune soluzioni introdotte dallo scenografo René Allio.

Insieme al Théâtre de Villeurbanne (Lione), dove lavora Planchon, il teatro di Aubervilliers ha il primato in Francia per la frequentazione operaia. Avviene, tuttavia, questo fatto interessante, ci sottolinea Ralite: che tale frequentazione, che è soltanto del 5 per cento sul totale degli spettatori individuali, si triplica o si quadruplica quando si rapporti con le singole collettività che assistono, come tali, agli spettacoli In altre parole, è l'organizzazione sindacale che fa da tramite tra gli operai e il teatro In che modo? Valendosi, naturalmente, di tutti i contatti che la vita di fabbrica e quella nei sindacati possono fornire; ma soprattutto, e qui Ralite tiene molto a ribadire più volte questo concetto (è una indicazione che molti in Italia, tra gli operatori culturali, dovrebbero tenere presente) prospettando sempre anche nell'azione politica quotidiana, la cultura come una rivendicazione. E non solo e non prevalentemente nel senso di una rivendicazione di un generico « diritto alla cultura », quanto piuttosto e soprattutto come contestazione e rifiuto della cultura mercificata (quella della borghesia nella sua fase attuale), per una cultura progressiva, liberatrice (l'aggettivo ritorna), aperta a tutte le esperienze e alle sollecitazioni autenticamente umane

Puntando su questa parola d'ordine, dice Ralite, abbiamo cominciato ad ottenere dei risultati E' una parola d'ordine difficile, dura, ma siamo convinti che sia quella fondamentale

Ralite ci parla con profonda, solida convinzione: senti nelle sue parole la serena e paziente tenacia dell'organizzatore comunista, strettamente legato alla realtà della sua città, dei suoi concittadini, della vita che fluisce, con tutte le sue difficoltà, le contraddizioni, e le possibilità di essere modificata e diretta Nessuno più di lui, qui ad Avignone, ha difeso, durante gli incontri (e la cosa è stata da varie parti segnalata) la libertà della creazione artistica. Roger Planchon aveva lanciato, parlando della funzione degli artisti in seno alle Case della cultura e dei Centri drammatici, la parola d'ordine « il potere ai creatori », per rivendicare, contro le ingerenze politico-amministrative, che in Francia (la stessa cosa avviene, più o meno, in Italia, presso i teatri stabili) si fanno sentire con pressioni d'ogni genere, l'autonomia dei direttori, dei registi, degli animatori.

« Piloti di linea » e «piloti sperimentali»

Ralite ha fatto propria questa richiesta, esemplificandone la giustezza con la prassi seguita a Aubervilliers, dove la municipalità comunista ha dato piena fiducia e autentica libertà al regista animatore del teatro, Gabriel Garran (che non è comunista iscritto, si badi), stabilendo con lui una collaborazione tecnica che non interferisce sulle scelte del repertorio, sulle messinscene, ecc. Si tratta di una fiducia, per così dire, a termine: un lasso di tempo di qualche anno, dopo il quale essa potrà venire riconfermata. In questo periodo, il creatore-animatore avrà anche, ma certo, il diritto di sbagliare! Non gli verrà meno l'aiuto Così come non gli sarà impedito (anzi! ne sarà stimolato) di fare delle seria, consaperole e non avventuristica, sperimentazione In questo applichiamo, conclude Ralite, quello che ebbe a dire Jean Richard Bloch nel 1934 a Mosca al congresso degli scrittori sovietici, che cioè una cultura marxista ha sempre bisogno sia dei piloti di linea che dei piloti sperimentali, come in aviazione, perché essa progredisca

Pur in mezzo a tante difficoltà di ordine economico, a Aubervilliers è in atto un modello di azione culturale, artefici i comunisti Esso è, come si riconosce in un recente volume di grande interesse, L'entreprise théâtre di Raymond Temkine, di valore nazionale, per tutta la Francia Un modello in atto che meriterebbe di essere studiato (Ralite auspica, in questo senso, degli incontri e degli scambi di esperienze con municipalità comuniste italiane) anche da noi.

Arturo Lazzari

LETTERATURA

Una raccolta di saggi di Adriano Seroni

Un'analisi critica del '900 letterario

Dall'« Isola di Arturo » di Elsa Morante al « Pasticciaccio » di Gadda, dai « Racconti » di Cassola alla « Ciociara » di Moravia, da Montale a Gianna Manzini - I giudizi di Gramsci - Il rapporto fra struttura e poesia

Adriano Seroni ha raccolto alcuni suoi scritti — apparsi su giornali e riviste fra il '58 e il '65 — in un volume intitolato *Esperimenti critici sul Novecento letterario* (Milano, Mursia, 1967, pp. 202 L. 1 800). Si tratta di scritti che analizzano criticamente singole opere o singoli autori (dall'*Isola di Arturo* al *Pasticciaccio*, dai *Racconti* di Cassola alla *Ciociara*, da Montale alla Manzini) o che tentano, spesso felicemente, sistemazioni più ampie (basterà ricordare il saggio *Narrativa in provincia* o quello sulle prospettive della poesia). Il tutto coordinato da alcune persuasioni metodologiche che trovano la loro espressione negli scritti su De Robertis, su Serra e, in special modo, nel saggio introduttivo dedicato alla distinzione gramsciana fra « critica d'arte » e « critica politica ».

Discussione sulla critica gramsciana

E' inutile dire che la maggior parte delle posizioni del Seroni ci trovano consenzienti: dai giudizi particolari fino a certe linee più generali d'interpretazione storica della nostra letteratura e a certe posizioni di principio. Alludo — a proposito di queste ultime — al rifiuto di seguire alcuni settori della critica marxista in una generica condanna del Novecento e del decadentismo (e giustamente anche nei confronti di Gramsci il Seroni può parlare di « prevaricazione dell'elemento della *critica politica* », riferendosi ai giudizi dei *Quaderni* su Ungaretti e su altri scrittori del «ventennio ») Alludo, di conseguenza, anche al rifiuto di una critica piattamente contenutistica o puramente sociologica o all'individuazione del permanere e, spesso, del prevalere di elementi elegiaci in tanta nostra letteratura anche apparentemente realistica (con la contrapposizione desanctisiana delle lacrime delle cose alle lacrime degli scrittori: « Sunt lacrimae rerum Dateci le lacrime delle cose e risparmiateci le lacrime vostre »). Proprio per quest'accordo sulla sostanza del volume, vorrei limitarmi ad esaminare più particolarmente il saggio introduttivo dedicato alla critica gramsciana, che permette invece l'apertura di una discussione e che ha incontrato una meritata fortuna fra gli studiosi dell'opera gramsciana dell'ultimo decennio Il problema che pone il Seroni è quello della distinzione operata da Gramsci (e prima di lui dalla critica idealistica) fra « critica e storia dell'arte » e « critica politica » o « critica del costume » e della necessità sentita da Gramsci (e non sentita, invece, dalla critica idealistica) di una *fusione* fra questi due momenti. Il momento della fusione sarebbe rappresentato da quella che lo stesso Gramsci chiama « lotta culturale » (distinguendola dalla critica politica) e sarebbe teorizzato nella famosa definizione della critica marxista come una critica che « deve fondere la lotta per una cultura, cioè per un nuovo umanesimo, la critica del costume, dei sentimenti e della concezione del mondo, con la critica estetica o puramente artistica nel fervore appassionato, sia pure nella forma del sarcasmo » Mi sembra evidente (e credo che apparirà evidente anche al Seroni) che qui Gramsci ha presenti alcuni esempi di critica (del De Sanctis e dei fondatori del marxismo) ed anche alcune sue tendenze personali (il richiamo al *sarcasmo* è abbastanza illuminante), ma che è lontanissimo dal dare una definizione di un metodo critico che abbia una qualche organicità. Né il passo viene chiarito dal concetto di « lotta culturale », non meno oscuro e inorganico (beninteso rispetto ad una definizione della critica letteraria). Eppure quel passo e quel concetto possono avere un significato preciso, se, però, si esce dal dilemma « critica d'arte » - « critica politica » Il giudizio estetico, infatti (se non si vuole capitolare di fronte alla richiesta crociana di una sua assolutizzazione), non è altro che un giudizio di valore espresso su un'opera in base ad un certo numero di componenti che vengono a costituire il *gusto* del lettore. Quando Bembo critica il verso di Dante « biscazza e fonde la sua facultate », perché *biscazza* è una parola troppo realistica e plebea, dà un giudizio *estetico* (e non già puramente linguistico) in quanto quel verso egli lo considera brutto: e noi possiamo giudicare sbagliata quella affermazione perché ci rendiamo conto dei limiti delle componenti del gusto bembesco e introduciamo nel nostro gusto nuove diverse componenti che ci permettono di apprezzare la forza del realismo dantesco. E così, quando Benedetto Croce riduce l'ultimo canto del *Paradiso* a una specie di festa di famiglia e in questo trova il suo valore artistico dà un giudizio *estetico* non meno sbagliato di quello del Bembo, perché anche il suo gusto si rivela privo di alcune componenti essenziali per comprendere Dante (in questo caso di carattere ideologico)

Insomma, per passare ad un altro esempio, se si accetta per buono il giudizio di Gramsci sul paternalismo di Manzoni nei confronti degli umili, sostenere che tale giudizio è limitato alla storia degli intellettuali e non incide sulla poesia manzoniana, è soltanto un alibi. Una volta che introduco la componente « paternalismo » nel mio gusto, si modifica radicalmente tutto il modo di valutare il romanzo, la sua struttura, i suoi personaggi, lo stile, la lingua Del resto una conferma positiva di questo fatto, si può avere dalle famose pagine dedicate da Gramsci all'episodio di Farinata. Che sono state lungamente analizzate e nelle quali è stato giustamente individuato un nuovo modo di concepire, nell'opera d'arte, il rapporto fra struttura e poesia. A proposito delle quali, però, c'è da aggiungere che l'esatta collocazione ideologica comporta un modo diverso di leggere e di gustare il canto: non più canto di Farinata, ma semmai di Farinata e Cavalcante; non più canto essenzialmente politico; non più un Farinata immutabile (perché dopo il dramma domestico del padre di Guido, egli muta in qualche cosa: « La sua ripresa non è più così altera come la prima sua apparizione ») e così via. Le stesse singole parole acquistano valore diverso perché nel famoso endecasillabo « forse cui Guido vostro ebbe a disdegno », la parola importante « non è *cui* o *disdegno* ma solo ebbe. Su *ebbe* cade l'accento estetico e drammatico del verso ».

Elementi storici e punti di vista

Insomma le indicazioni fornite da Gramsci sul tipo di critica letteraria propria del marxismo in tanto possono avere un senso organico in quanto presuppongono un nuovo modo di concepire il *gusto* come punto d'incontro di due coordinate: gli elementi storici che compongono l'opera presa in esame (storici in senso lato che vanno dalla situazione reale agli elementi soggettivi e biografici dell'autore al patrimonio di tradizione letteraria che in essa viene utilizzato), e il punto di vista da cui si pone il critico Gusto che sarà tanto più universalmente valido quanto più ampie saranno le mediazioni storiche e culturali e quanto più avanzato — rispetto ai problemi del proprio tempo — sarà il punto di vista del critico Sotto questo profilo le cento e cento osservazioni gramsciane su scrittori e opere poetiche sparse nei *Quaderni*, lungi dall'essere un esempio di sociologia letteraria, come vogliono molti, si presentano come l'inizio di un'attività critica che tendeva a modificare radicalmente il *gusto* dominante allora in Italia per arrivare a nuove valutazioni e a nuovi giudizi.

Carlo Salinari

A VOSTRA DISPOSIZIONE GLI ARRETRATI DELLE OPERE FABBRI

Vi mancano fascicoli o coperte per completare le vostre raccolte? Ottenerli è facile: basta prenotarli presso le edicole, oppure richiederli direttamente a: FRATELLI FABBRI EDITORI - Via Mecenate, 91 - 20138 MILANO.
In questo caso l'importo deve essere inviato tramite vaglia postale, assegno circolare o assegno di conto corrente bancario, oppure con versamento sul c.c.p. n. 3/32784 intestato a Fratelli Fabbri Editori - Via Mecenate, 91 - 20138 Milano.
E' indispensabile indicare con chiarezza sul retro del modulo di conto corrente postale o del vaglia, oppure sulla lettera unita all'assegno bancario, il titolo dell'opera, il numero di ciascun fascicolo o di ciascuna coperta e, per Conoscere - Capire - Enciclopedia della donna - La Sacra Bibbia - Tutte le fiabe, anche l'edizione.
Non si effettuano spedizioni contro assegno e non si accetta denaro in contanti.

N. B. Per i fascicoli arretrati usciti da oltre 16 settimane è dovuto un supplemento di L. 50 sul prezzo di copertina.

COLLEZIONARE LE OPERE FABBRI SIGNIFICA ARRICCHIRE LA PROPRIA MENTE, LA PROPRIA VITA, LA PROPRIA CASA