

INCONTRI SUL CONTEMPORANEO
Gli artisti, l'arte e la psicologia

A cura di Stefano Ferrari e Mona Lisa Tina



I quaderni di PsicoArt

Vol. 3, 2013

Incontri sul contemporaneo.

Gli artisti, l'arte e la psicologia

A cura di Stefano Ferrari e Mona Lisa Tina

ISBN 97888905252420

Edita da *PsicoArt - Rivista on line di arte e psicologia*

Università di Bologna

Dipartimento delle Arti Visive, Performative e Mediali

Piazzetta Giorgio Morandi, 2

40125 Bologna

Collana AMS Acta AlmaDL

diretta da Stefano Ferrari

www.psicoart.unibo.it

psicoart@unibo.it

Indice

- 5 Stefano Ferrari
Premessa
- 9 Giorgio Bonomi
*L'autoscatto nella fotografia contemporanea.
Ovvero la necessità dell'autorappresentazione*
- 25 Carmelita Brunetti
Mercato dell'arte contemporanea nel terzo millennio: l'artista e il sistema
- 39 Marina Buratti
Inhumare-Exhumare
- 49 Giovanni Castaldi
Fare arte e fare psicoanalisi
- 65 Francesca Catastini
Analisi del processo creativo. Un approccio empirico alla psicologia dell'arte
- 77 Corinna Conci
Se il cuore è un piccolo cervello: l'incontro tra arte e psicologia
- 91 Tiziana Contino
Interactive Psychosocial Art
- 105 Isabella Falbo
Critica Performativa. Dalla critica d'arte scritta alla critica d'arte visiva
- 113 Dino Ferruzzi
Luogo come bene comune
- 127 Loredana Galante
Creare: dialogare con l'energia
- 141 Vera Giommoni
Sinestesia e arte. Intreccio dei sensi e dei pensieri
- 155 Valentina Medda
Arte e forma
- 165 Bruno Taddei, Maria Grazia D'Amico
Intorno alla mostra "Graffi dell'anima" (2010)
- 175 Rita Vitali Rosati
Artisti & Padreterni

VERA GIOMMONI

Sinestesia e arte.

Intreccio dei sensi e dei pensieri

Premessa

Grazie alle sollecitazioni di Stefano Ferrari e Mona Lisa Tina, che ho accolto con piacere, ho pensato di tracciare una breve sintesi del mio contributo teorico di quest'anno. Ho trovato che, tuttavia, alcune "domande aperte" che mi venivano proposte non si potevano adattare perfettamente al mio testo, così ho preferito assumerle solo come traccia per descrivere l'origine dei miei studi in campo psicoanalitico e l'evoluzione degli stessi. Sempre facendo libero riferimento alle richieste, ho seguito un filo logico personale per entrare meglio nella specificità del mio saggio.

Nel tratteggiare la genesi degli interessi in merito alla psicoanalisi, ho fatto riferimento ad un mio studio critico edito di recente. Si tratta del testo *Arnold Schönberg pittore*,¹ dove analizzavo l'opera pittorica dell'artista, solitamente noto come musicista, e ne mettevo in evidenza la funzione riparativa. Successivamente, i miei interessi si sono concentrati sulle dinamiche della fruizione dell'opera d'arte ed, in generale, sul "fare arte". Ho redatto, quindi, un secondo studio, oggetto dell'intervento agli "Incontri sul contemporaneo" che vi propongo qui, dal titolo *Sinestesia e Arte. Intreccio dei sensi e dei pensieri*.

Il mio rapporto con la psicologia e la psicoanalisi

Da sempre curiosa in materia, la mia relazione più stretta con la psicoanalisi nasce già nel percorso di formazione universitaria. Verso il 2000, volendo completare la mia preparazione professionale ed artistica, ho affiancato alla prima laurea in Architettura quella al DAMS di Bologna, con indirizzo Arte. È stata questa l'occasione in cui ho approfondito gli studi di Psicologia dell'arte e trasformato la mia tesi in un saggio teorico, che poi ho pubblicato, con il titolo citato *Arnold Schönberg pittore*.

Nel testo prendevo in considerazione la posizione dei vari studiosi. Alcuni sostenevano che Schönberg non si affrancò mai dall'impegno primario nella musica, altri, invece, che la pittura aveva rappresentato una reale diversificazione della sua attività di compositore, tesi con la quale concordavo. Nell'approfondire le ragioni che spinsero Schönberg ad affrontare questa nuova esperienza ho valutato vari ambiti di lettura, passando dall'accezione di pittura come funzione organizzativa e strutturante nell'ambito cognitivo a quello riparativo, sul quale mi sono soffermata a fondo. Molti sono stati i motivi per cui, nei suoi dipinti, si può individuare la presenza di meccanismi proiettivi e processi riparatori innescati da profondi e drammatici conflitti personali ed io, sommariamente, li ho evidenziati. In ragione di tutte le osservazioni fatte, e relativamente alla posizione depressiva, ho concluso che il concetto di riparazione, in Schönberg, si poteva applicare più al Sé che all'oggetto interno. Quest'ipotesi era avvalorata anche dalla grande quantità di autoritratti che si possono annoverare tra le sue opere pittoriche, vedi qui *Autoritratto in verde* del 1910 (Fig. 1).

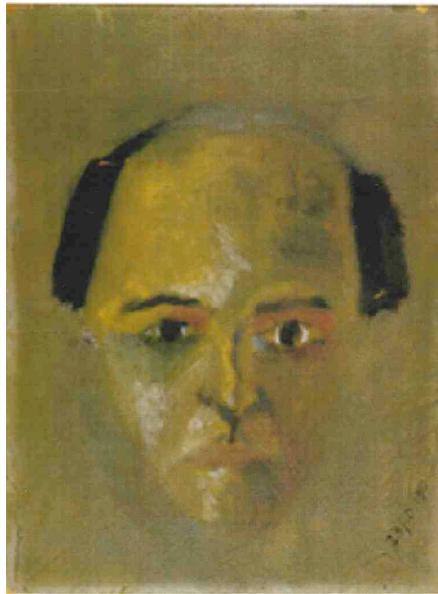


Fig. 1 - Arnold Schönberg, *Autoritratto in verde*, 1910.

Di conseguenza, il compositore aveva utilizzato l'attività pittorica come momento liberatorio dalle delusioni e dalle frustrazioni subite per il mancato riconoscimento come musicista innovatore, nonché come uomo, dato ciò che comportava la sua posizione di ebreo nella Vienna di inizio secolo.

In conclusione, affermavo che, seppure certamente marginale rispetto all'opera musicale, la pittura poteva costituire una chiave di lettura molto importante per cogliere gli aspetti essenziali del pensiero schönberghiano, soprattutto nell'ambito della sua esperienza espressionista.

Gli artisti scopritori dell'inconscio. Osservazioni in merito

All'interno del saggio sopracitato, sostenevo che l'Espressionismo aveva dato rappresentazione al dramma interiore sia dell'individuo che della società. Ognuno nel suo campo, gli artisti avevano reso palese il concetto di ambivalenza coniato dallo psichiatra svizzero Eugen Bleuler, pensiero che, poi, permeò tutta la psicoanalisi di Freud fino a diventare il motore primario della vita interiore ed istintiva dell'uomo in generale, ad esempio l'opposizione di energie vitali e istinto di morte.

Gli artisti della *Brücke* (Il Ponte), con il loro impegno etico, rappresentarono il dissidio che investiva l'oggetto e lo deformava spietatamente per urgenza comunicativa di un messaggio che scaturiva dall'inconscio filo e onto-genetico. Anche nel corpus pittorico di Arnold Schönberg si trovavano tematiche simili, ad esempio quella *Die Blicke* (Sguardi), da cui ho tratto *Sguardo rosso* del 1910 (Fig. 2), dove l'artista disgregava completamente il volto e gli occhi diventavano "[...] l'apertura su un mondo altro: sguardo scavato, indagato, spalancato per farlo uscire dal volto fino a farlo vivere autonomamente come vestigia, rovina".²

Nella mia analisi, affermavo che l'artista aveva utilizzato l'attività pittorica come valvola di scarico: Schönberg stesso aveva definito "sfogo" la sua necessità di dipingere, una forma di espressione interiore che assolveva al suo bisogno di comunicare e di misurarsi con la realtà esterna e, in ultima istanza, di controllarla.



Fig. 2 - Arnold Schönberg, *Sguardo rosso*, 1910.

Di certo non era un fatto inusuale estendere la propria attività ad altre forme di espressione artistica, soprattutto a Vienna. Con Schönberg, però, non eravamo di fronte ad un'attività amatoriale, ma ad una seconda attività artistica vera e propria. Con una produzione di circa trecento opere, egli volle esprimere un sentire paritetico e duplice, comune anche all'amico Kandinsky. Decisi allora di approfondire l'analisi del fenomeno della sinestesia.

Sinestesia e fruizione

Vero e proprio fenomeno organico, la sinestesia indica il sincretismo funzionale di due o più organi sensoriali alla stimolazione di uno solo di loro. Anche se l'informazione reale viene data ad un unico senso, gli altri possono ugualmente percepire, in modo spontaneo e involontario, delle sensazioni.

Dal punto di vista etimologico, la parola proviene dal greco ed è composta da due termini: *syn* (con) e *aïsthēsis* (sensazione), proveniente da *aïsthànōmai* (percepisco con i sensi).

La percezione supplementare e involontaria è avvertita, dal sinesteta, come reale. Queste esperienze sono quotidiane e iniziano sin dall'infanzia, però è bene sottolineare che tutte le sensazioni provate non sono vissute a livello di memoria infantile, o semplicemente immaginate con gli occhi della mente, ma sono sentite a livello corporeo. Le sue caratteristiche fisiologiche distinguono, pertanto, la sinestesia da una semplice associazione d'idee o dalla metafora. La sua tangibilità e lividezza la rendono intrigante, per la violazione della percezione convenzionale.

L'esperienza sinestetica è composta da due elementi:

- l'elemento conduttore (*inducer*);
- l'elemento concorrente (*concurrent*).

Grossenbacher e Lovecer (2001)³ distinsero due tipi di sinestesia, a seconda che l'*inducer* fosse percettivo o concettuale.

- Nella sinestesia percettiva, considerata anche la forma pura, l'*inducer* è uno stimolo percettivo (per es. attribuire ad un suono un colore);
- nella sinestesia concettuale l'*inducer* è legato al pensiero di un determinato concetto (per es. una lettera o un numero legati ad un colore).

In merito alla sinestesia percettiva, un sinestetico può descrivere il suono di uno strumento (*inducer*) come un colore giallo acceso (*concurrent*). Per fare un esempio, Kandinsky percepiva il suono della tromba associato al colore giallo ed alla forma triangolare. La relazione tra un *inducer* e un *concurrent* è sistematica e unidirezionale, vale a dire la contaminazione sensoriale avviene in modo esclusivo

e a direzione unica. Inoltre, tengo a sottolineare che il corpo è sempre coinvolto nella percezione. I più recenti studi psicoanalitici avvertono che la decodifica dei concetti speculativi lascia tracce sul vissuto corporeo, ognuno di noi non può prescindere dalle sensazioni.

Nella prima parte del saggio *Sinestesia e Arte. Intreccio dei sensi e dei pensieri* mi addentro nell'aspetto scientifico della sinestesia, vale a dire il suo legame con le neuroscienze e i relativi esperimenti esplicativi. Quindi ne vedo il legame con la psicologia. Termino con un breve accenno al rapporto tra sinestesia e letteratura, citando, tra gli altri, Lamberto Pignotti, *Non è certo che tu la veda* del 1980 (Fig. 3).

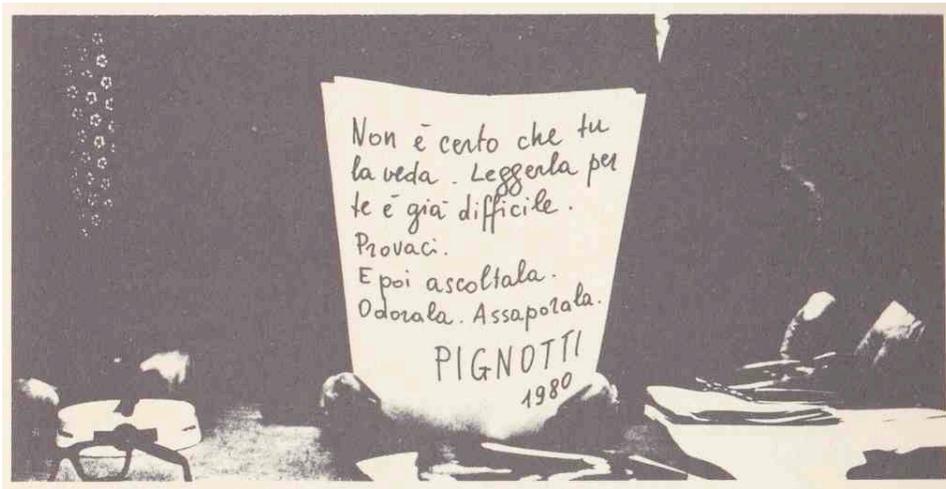
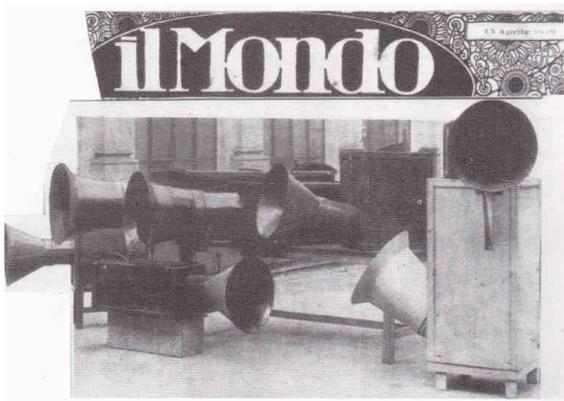


Fig. 3 - Lamberto Pignotti, *Non è certo che tu la veda*, 1980.

Nella seconda parte del testo, passo all'analisi del tema in relazione all'arte figurativa. Mi soffermo, con vari esempi e differenti punti di vista, sul rapporto "suono-colore", cito tra gli altri esempi *l'Intonarumori* di Russolo del 1921 (Fig. 4) e Luigi Veronese con *Partitura* del 1955 (Fig. 5), e su quello "visuale-tattile", tra le opere indico quella notissima di Giorgione, *La Venere dormiente* del 1510.



Orchestra futurista, 1921 c.

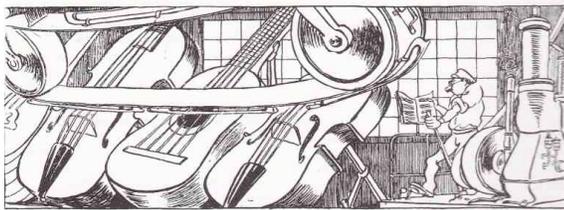


Fig. 4 - Luigi Russolo, *Intonarumori e caricature*, 1921.

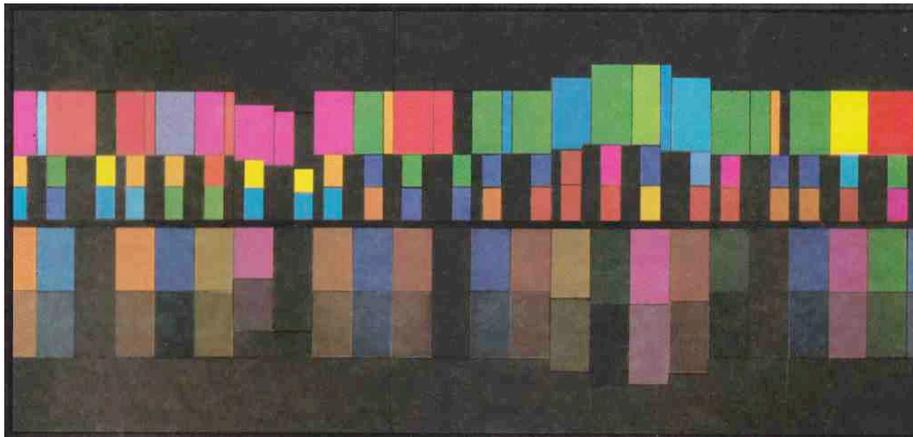


Fig. 5 - Luigi Veronesi, *Partitura*, 1955.

Tutto questo al fine di valutare il correlativo estetico della percezione sinestetica. Mi riferisco qui alla doppia accezione del termine "estetica":

- campo della scienza che analizza la conoscenza attraverso i sensi;
- settore della filosofia che indaga sulla bellezza, sul gusto, sul piacere estetico e sulla fruizione dell'opera d'arte e cerca di stabilire i principi e le teorie su cui l'opera d'arte stessa è basata.

Molte sono le esperienze artistiche trattate, con un excursus storico che, partito da Cézanne, arriva ai nostri giorni.

Sinestesia e psicoanalisi, un probabile itinerario nuovo e creativo

Sempre in riferimento alla sinestesia, mi piace qui evidenziare l'interessante esperimento realizzato di recente da una psicologa.

Elaborando la *Fenomenologia della Percezione* di Merleau-Ponty (1945), Maria Armezzani⁴ vede la necessità, anche all'interno della scienza psicologica, di riscoprire il significato reale dell'esperienza percettiva e della vita in generale. Ricordo che, secondo il filosofo, l'essere è in un divenire connesso, in cui percezione e coscienza determinano la realtà della comunicazione. La psicologa Armezzani sottolinea l'importanza del linguaggio sinestetico "verbo-visivo" e lo sperimenta all'interno del percorso di costruzione del "Modello integrato conservativo a base sistemica".⁵ Secondo il fenomeno dell'interferenza dei canali percettivi studiato dalle neuroscienze, la comunicazione verbale viene rafforzata dall'uso dello strumento grafico-visivo. L'uso congiunto di differenti modalità espressive, e quindi percettive, è presente da sempre nella storia dell'umanità, basti considerare che la rappresentazione simbolica del mondo ha permesso all'uomo l'evoluzione culturale. Inoltre, la contemporanea attivazione-stimolazione di più modalità sensoriali e delle relative aree corticali e sottocorticali specifiche, dà luogo ad un Insight somatosensoriale (o sinestetico). Esso comprende sia l'Insight affettivo che quello cognitivo, producendo una trasformazione terapeutica non raggiungibile altrimenti. In particolare, il terapeuta si avvale di specifici grafici disegnati durante il colloquio con il paziente e con la sua collaborazione, evidenziando determinati momenti del percorso.

Essi sono specifici per quadro sintomatologico o per dinamica relazionale, cioè per l'individuo, la coppia o la famiglia. Ciascun disegno, però, si è dimostrato generalizzabile, per analogie cliniche, e ripetibile nel tempo.

Il dialogo tra la psicologia e la neurologia nella sinestesia “grafema-colore”

Mi sono poi soffermata sul fenomeno della sinestesia “grafema-colore”, accezione maggiormente studiata dagli psicologi e neuroscienziati di tutto il mondo, sulla base dell'idea che essa possa farci conoscere meglio i processi profondi della nostra psiche. I primi studi certi, alla metà dell'800, risalgono a Francis Galton, esploratore ed antropologo, cugino di Darwin. Più di un secolo dopo, le sue riflessioni vennero confermate dal neurologo Richard Citowic e poi da Simon Baron-Cohen, professore al Dipartimento di psicologia e psichiatria sperimentale all'Università di Cambridge a Londra. L'ultimo studio, in ordine di tempo, è stato effettuato da un gruppo di ricercatori dell'Università di Oxford coordinati da Devin Blair Terhune e mostra che coloro che sperimentano, in modo particolarmente vivido, questa contaminazione tra diverse percezioni mostrano una maggiore attività nelle aree cerebrali deputate alle visioni. Più recentemente, il neuroscienziato Ramachandran ha indagato, in collaborazione con Hubbard, le basi neurali della sinestesia. La fMRI (risonanza magnetica funzionale) ha permesso agli studiosi di localizzare la mappa neurale dei processi cognitivi. I ricercatori hanno ipotizzato che la sinestesia grafema/colore fosse determinata dall'intersezione tra il “centro del colore”(area V4 o V8) e l'area dei grafemi; entrambe convergono nel giro cerebrale fusiforme, in particolare nell'emisfero sinistro, vicino all'area V4. Le connessioni che si hanno alla nascita sono un numero superiore di quelle che si trovano in un cervello adulto. Poi, nei primi mesi di vita avviene un processo di *pruning* (potatura) delle connessioni neurali. L'ipotesi di Ramachandran è che le connessioni tra l'area del colore e quella del grafema, che normalmente subiscono un processo di *pruning*, permangano invece intatte nei sinestetici. Probabilmente per una mutazione genetica che fa fallire lo stesso processo di *pruning*.

Rinunciare o no all'idea della "forma" artistica?

È mia convinzione che il concetto di "forma" artistica sia in grande trasformazione.

L'esigenza di chiudere con la predominanza del visivo diventa impellente già dagli anni Trenta, ma per gli astratto-informali è basilare cooptare nell'arte tutti i sensi, insieme al vissuto esperienziale dell'essere umano. Vengono poi i performer, artisti che si esprimono attraverso l'azione del corpo proprio o di altre persone e che agiscono a diversi livelli di intenzionalità psicologica: si pensi, per esempio, a Gina Pane con *Azione sentimentale* del 1973 (Fig. 6).

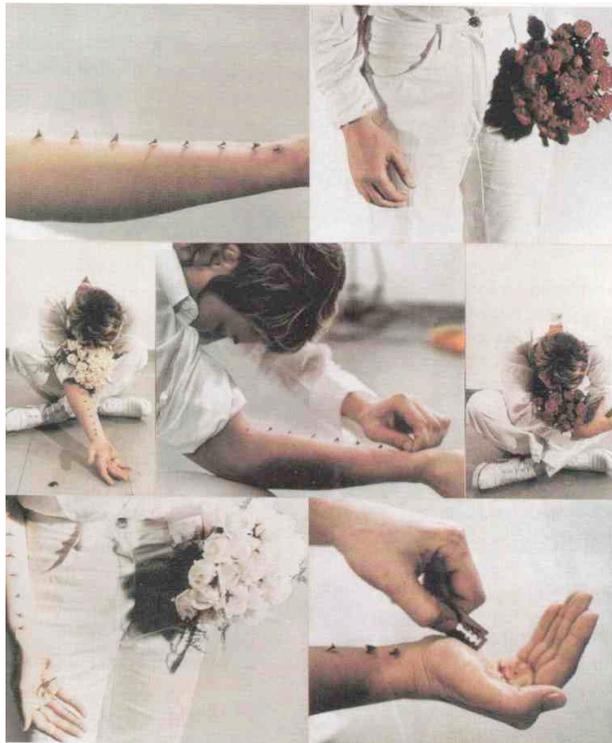


Fig. 6 - Gina Pane, *Azione sentimentale*, 1973.

In tempi più recenti, l'arte virtuale può fornire altri modi di apprendere, operando razionalmente a nuovi livelli di coscienza. I

media interattivi stanno cambiando la nostra idea delle immagini bidimensionali in una di uno spazio multisensoriale e interattivo, localizzato in un contesto processuale. I parametri tempo e spazio possono essere modificati e lo spazio virtuale essere usato per modellare e riunire l'esperienza. Fin dagli ultimi anni '80, una nuova generazione di display rende possibili le immagini in 3D. Alcuni artisti si sono orientati verso quella che viene chiamata video scultura o video installazione, un mixage tra video e altri elementi tridimensionali. Tra i massimi esponenti ricordo Nam June Paik e Bill Viola, artista, quest'ultimo, che ha raggiunto i risultati più spettacolari in questo campo, anche grazie all'uso di mezzi sofisticatissimi e costosi, come grandi schermi, proiettori luminosissimi e realizzazioni montate in "digitale".

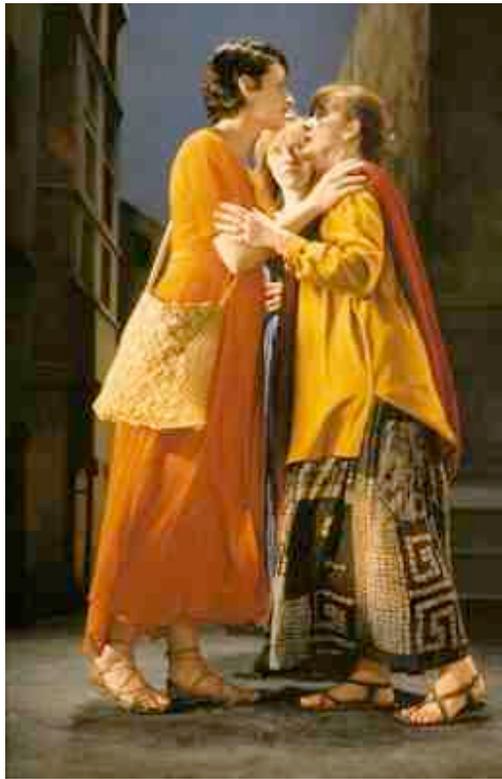


Fig. 7 - Bill Viola, *Il saluto*, 1995.

La sofisticata tecnologia elettronica che caratterizza i video di Viola si accompagna alla sua profonda conoscenza del mezzo e, in particolare, alla cultura visiva e alla padronanza della storia dell'arte, che spesso ritornano come citazione nei lavori dell'artista. Accanto a scene quasi cinematografiche e d'azione, Viola pone, in altri lavori, personaggi che si muovono in modo quasi impercettibile, autentiche composizioni pittoriche realizzate con un nuovo tipo di pennello. Ispirato al dipinto di Jacopo Pontormo, *La visitazione* (1528), il video del 1995 *Il saluto* (Fig. 7) è una riedizione dell'incontro tra Maria e la cugina Elisabetta, entrambe in attesa di un figlio. La scena è stata ripresa a velocità elevatissima e poi presentata con estrema lentezza: 45 secondi vengono dilatati in dieci minuti di proiezione. Le immagini in movimento, quasi un *tableau vivant*, inducono il fruitore a riflettere sul concetto di tempo e sulla percezione che si ha dello svolgersi temporale di un evento. Entrambi sono mostrati nella loro relatività cosicché possiamo riflettere sull'evoluzione avvenuta all'interno dell'arte, da illustrazione figurativa a evento reale. Grazie a questo processo, il corpo dromoscopico di Viola vede attraverso il movimento e l'opera acquista nuova percezione. L'immagine catturata s'identifica con quella virtuale fruita dallo spettatore oggi, ma con riferimento al tempo e all'arte del passato.

La più recente *Cave* provoca nell'osservatore l'impressione di essere completamente immerso nello spazio dell'immagine, di potersi muovere all'interno in tempo reale e intervenire modificando il tragitto virtuale. L'immersione è un assorbimento mentale, che ci consente di iniziare un processo, una transizione. Questa esperienza estetica è propria del godimento artistico, anche nell'arte tradizionale. Le strategie immersive rompono la distanza dall'oggetto immaginato, lo spazio della riflessione e ci fanno sprofondare, direttamente, in un viaggio da esperire concretamente. Non corriamo certo il pericolo di confondere realtà e apparenza, anche i bambini di sei anni sono in grado di distinguere lo spazio dell'illusione da quello reale. È impossibile, per qualsiasi forma d'arte, impossessarsi completamente della realtà e rimaniamo consapevoli che non c'è appropriazione alcuna, come aveva dimostrato anche Platone nel mito della caverna.

Possiamo iniziare a vedere i multimedia, la realtà virtuale e altri recenti sviluppi nell'informazione tecnologica come un modo per

ampliare e migliorare la nostra esperienza percettiva, per sviluppare la capacità di prendere un'informazione in una modalità, trasformarla e presentarla in un'altra o più modalità. Oggi si può realizzare, attraverso la tecnica, ciò che artisti, letterati o scienziati di ogni epoca riuscivano solo ad immaginare.

Mi sia consentita un'ultima riflessione. Le avanguardie storiche vissero lo choc delle nuove tecnologie e vi si confrontarono. All'inizio si creò una competizione fra i vari linguaggi, poi furono addirittura negate le funzioni ortodosse dei mezzi espressivi tradizionali e reinventate. Si avviò, così, quella che potremmo considerare un'"operazione estetica". Oggi il mezzo viene analizzato e sviscerato, per scoprirne tutte le possibilità. Diventano tutte occasioni per aperture innovative alla rappresentazione del reale, dirette verso la totalità dell'esperienza sensoriale. Questa scelta ci ha condotto alle considerazioni del presente studio, perché ha costituito un'"operazione sinestetica". Dove ci porterà ancora l'arte?

Pierre Lévy, filosofo di cultura virtuale contemporanea, rileva come le nuove tecnologie della comunicazione e dell'informazione stanno trasformando il nostro rapporto con la conoscenza, rendendo i processi di apprendimento molto più veloci.

Questo sapere diventa facilmente interscambiabile, si entra in comunicazione nonostante distanze geografiche immense, si coopera a livelli diversi e tra vari settori del sapere.

Sono convinta che il domani saprà essere sempre più fantasioso. Come dicevo all'inizio, gli artisti si sono sempre confrontati con l'inconscio. Nel mio saggio cito l'esempio di Pablo Picasso, che non solo operò una sintesi del rapporto spazio-tempo, ma fece riferimento anche a un nuovo fenomeno, oggi assorbito dalla cultura generale, ovvero quello dell'esistenza del cosiddetto "tempo psicologico" di cui parlava, proprio nello stesso periodo, Henri Bergson. Questi andava formulando la tesi su *l'élan vital*, principio vitalistico che faceva, della nozione di tempo, non un principio assoluto, bensì relativo, ovvero differente secondo la nostra attenzione e la nostra disponibilità ad assorbire o meno gli eventi, nonché dipendente dai punti di vista e dallo stato esistenziale o psicofisico di ognuno di noi.

VERA GIOMMONI – Ha conseguito le lauree in Architettura, a Venezia, e in Discipline dell'Arte, della Musica e dello Spettacolo (DAMS) a Bologna. Ha svolto attività di architetto e si è dedicata all'insegnamento presso vari Istituti. Ha partecipato, saltuariamente, all'attività didattica del DAMS di Bologna. Attualmente tiene attività seminariali presso vari centri culturali e presso il proprio spazio-laboratorio "Ipposarte" a Grosseto, dove accoglie anche laboratori artistici. Tra le sue pubblicazioni e ricerche si rammentano: il saggio *Arnold Schönberg pittore* (CLUEB 2008) e le due raccolte di poesie *Soliloqui* (2011) e *Semi Bio_Logici* (2012).

NOTE

¹ V. Giommoni, *Arnold Schönberg pittore*, CLUEB, Bologna 2008.

² Ivi, p. 98.

³ P. Grossenbacher, C.T. Lovecer, *Mechanisms of synaesthesia: cognitive and physiological constraints*, in "Trends in Cognitive Sciences", vol. 5, n. 1, gennaio 2001, pp. 36-41.

⁴ M. Armezzani, *Esperienza e significato nelle scienze psicologiche*, Laterza, Roma-Bari 2002.

⁵ Modello teorico presentato da M. Armezzoni al II Convegno Nazionale degli Psicologi Italiani, Roma, maggio 2004.