

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'autoappresentazione*
- 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

FRANCESCA CATASTINI

Analisi del processo creativo. Un approccio empirico alla psicologia dell'arte

Non conosco la psicologia e la psicoanalisi, benché percepisca forti affinità con esse e con ciò che sondano.

In questo momento, dovendo trattare argomenti che non sono solita tradurre in parola, sento mia più che mai la frase di Mario Giacomelli: "Penso che ci siano delle cose che non si possono capire, ma si può essere come carta assorbente messa sopra una macchia."¹

Non sempre riusciamo a darci spiegazioni sufficienti, ci sono aspetti di quello che facciamo che ci riguardano talmente tanto da esserne totalmente immersi, li viviamo senza averne una coscienza specifica, senza sapere come chiamarli scientificamente.

Non ho iniziato presto a fotografare, ma probabilmente ho iniziato presto a cercare di "ritenere", nel senso di trattenere qualcosa per potervi tornare ancora e ancora. Ho due ricordi al riguardo.

Avrò avuto circa cinque anni; trovai un uccellino e un topolino morti in giardino. Dopo esserci passata davanti più volte mentre giocavo, mi chinai per osservarli. Decisi di tenerli. Li avolsi in brandelli di sacco nero di plastica e li misi in una scatola da scarpe che portai sotto il mio letto. Rimasero con me solo pochi giorni. Non avevo il concetto di decomposizione. Iniziarono presto a puzzare. Non sapevo il motivo di quell'odore, ma sapevo da dove proveniva. Tiravo fuori la scatola e ci spruzzavo il mio profumo di Minnie. Mia madre li trovò. Li buttò. Io mi sentii sollevata. E li dimenticai.

Poi mi ricordo di quando un giorno, in macchina con mia mamma, vidi l'insegna di una discoteca. Eravamo ferme al semaforo, io sul sedile posteriore dovevo essermi svegliata da poco. Presi a fissare quell'insegna molto kitsch, rosa e nera, con un aereo disegnato. Ero convinta che non l'avrei mai più vista. Questo episodio può sembrare meno significativo rispetto all'inumazione nella scatola da scarpe, ma ricordo bene l'intensità con cui guardavo, senza distrarmi, col timore che l'auto sarebbe ripartita troppo presto. Fissavo quell'aereo con l'ansia di non avere alcun potere sulle scelte della mia memoria. Inoltre ho sempre avuto un pessimo senso

dell'orientamento. Ero a dieci minuti da casa, rividi quell'insegna centinaia di volte, adesso non la ricordo quasi più.

La memoria è uno spazio privilegiato d'esperienza nella fotografia. L'immagine attinge dai ricordi, li elabora e attraverso la sua organizzazione simbolica genera un significato nuovo, risolto in sé, in una temporalità di Uroboro, potenzialmente traumatica, data la sua fissità, "il tempo dell'eterno ritorno dell'uguale",² come spiega bene Vilém Flusser. "Nel mondo storico, l'alba è causa del canto del gallo, in quello magico, l'alba significa il canto e il canto significa l'alba. Il significato delle immagini è magico".³

Mi è tornato in mente l'episodio dell'uccellino e il topo mentre mi apprestavo a lavorare a un progetto che ho iniziato circa un anno fa, ambientato in gran parte nei teatri anatomici. È una sorta di allegoria della conoscenza.



Fig. 1 - ©Francesca Catastini, *Piccolo di rondine*, 2013.

Recentemente ero a un vernissage, quando un nido di rondini è caduto dal tetto del palazzo. Due piccoli sono sopravvissuti, uno è

morto. Mentre io e il mio ragazzo ci prendevamo cura dei vivi, ho preso il morto, l'ho poggiato sul davanzale della finestra e l'ho fotografato col cellulare.

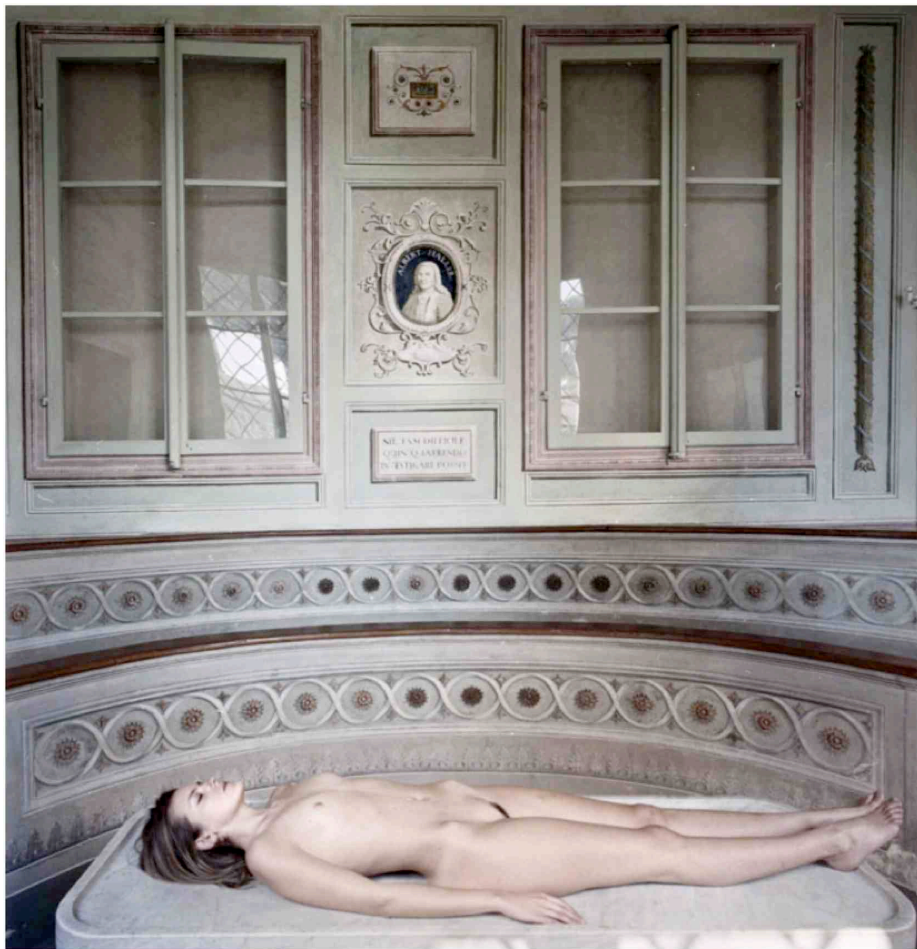


Fig. 2 - © Francesca Catastini, dalla serie *The modern spirit is vivisective* (titolo provvisorio), 2013.

Da queste due immagini, il piccolo di rondine (Fig. 1) e il mio autoritratto (Fig. 2), realizzate per fini completamente diversi, si desume quanta verità ci sia nelle parole di Robert Adams quando sostiene che "fare fotografie allora è una questione personale".⁴

Era già tutto in quel gesto di me bambina. Osservavo quei cadaverini nella loro meravigliosa tragicità, li contemplavo, perché in loro coesisteva qualcosa che non mi spiegavo, qualcosa che non si limitava a farmi piangere, che mi stupiva e affascinava insieme. Morti, ma divenuti effige.

Venticinque anni dopo ho deciso di fotografarmi sdraiata sul tavolo di marmo di un teatro anatomico.

Trattandosi di una questione personale, che trova sollievo nel racconto, si appassiona ai casi singoli per toccare gli universali, mi pare evidente quante affinità ci siano tra arte e psicoanalisi.

Nel mio caso specifico è ancora più palese, in quanto mi occupo soprattutto di autorappresentazione. E se mi fotografo è anche per riaffrontare, a ritroso, quei processi che hanno contribuito a formare la mia identità (non deve essere un caso se in entrambi i ricordi che ho raccontato sopra è presente mia madre).

È un modo per osservarsi, simile al guardarsi allo specchio, atto che, come sostiene Stefano Ferrari, “risponde all’esigenza di familiarizzare con la propria immagine e letteralmente di addomesticarla, rendendola più *heimlich*”.⁵

Nei primi tre anni di autoritratti che ho realizzato, non mi sono mai rappresentata sola, come il bambino che, ancora come scrive Ferrari, “spesso si rappresenta, per così dire, *in situazione*, all’interno cioè di un gruppo di altri personaggi (per esempio i familiari o i compagni)”,⁶ come se avessi bisogno di ripartire da lontano per affermare di nuovo la mia identità. Lo scopo era quello di emanciparmi gradatamente dagli “altri importanti”, includendoli nelle mie fotografie per poi escluderli.

Non a caso in *Happiness*, una serie di ritratti di famiglia in cui tutti i componenti sono immortalati fingendo di svolgere varie attività assieme, la mia presenza è sempre velatamente dissacratoria, a differenza di quella degli altri membri, che cercano di posare in perfetta sintonia nonostante, nella vita quotidiana tra loro non ci sia alcuna sintonia. L’esigenza di simulare un equilibrio è data dalla dinamica dello “pseudo-evento”,⁷ in altre parole ci mettiamo tutti insieme in posa per la fotografia che ci immortalerà per sempre. Citando di nuovo Ferrari infatti:

In parte certamente il nostro posare è diverso se siamo soli oppure se siamo in compagnia, non solo perché c'è un adattamento automatico alla posa degli altri, per una sorta di imitazione posturale, ma soprattutto, e più profondamente, perché dobbiamo interpretare la nostra parte nel gruppo e per il gruppo, desiderando che la nostra individualità sia parte di esso e che esso si caratterizzi anche grazie alla nostra indispensabile presenza.⁸

In un contesto come quello di *Happiness*, in cui i soggetti si trovano inseriti in un ritratto corale, benché la situazione sia data arbitrariamente, ciascuno è chiamato quasi ad autoritrarsi, ognuno è responsabile della propria immagine e di quella del gruppo. Tutto questo risulta ancora più evidente se si tiene conto della modalità di scatto con cui sono state realizzate le fotografie. Il timer posticipava di venti secondi l'apertura dell'otturatore, così da permettermi, una volta premuto il pulsante, di andarmi a collocare all'interno dell'inquadratura. Quindi, per partecipare allo "pseudo-evento" con la mia famiglia, al contempo la lasciavo sola di fronte alla macchina fotografica, senza il fotografo o un qualsiasi referente umano che li guardasse, con il rumore del timer automatico come unico segnale al quale attenersi. Ciascuno in balia di se stesso, chiamato a decidere che significato dare al gruppo attraverso la sua "indispensabile presenza". E poiché, ad esempio, *Happiness#7* (Fig. 3) fa riferimento a un evento luttuoso, la perdita del cane, quasi tutti i componenti della famiglia hanno assunto un'espressione di cordoglio.



Fig. 3 - ©Francesca Catastini, *Happiness#7*, 2009.

Se non fosse per mio zio che, per un motivo a me ignoto, in quel momento si sentiva stranamente riconciliato con la morte, gli unici elementi appena dissonanti sarebbero stati il mio ventaglio sgarbiante e il mio alzare il vestito per mostrare la caviglia, per quanto si tratti pur sempre di un gesto che solo in ambienti vittoriani avrebbero giudicato impudico.

Di tutta la serie ho scelto di portare come esempio *Happiness#7* in quanto anche qui si allude alla morte.

Avendo così ben presente il mio primo approccio con essa, avverto una profonda discrasia tra la mia esperienza con l'uccellino e il topo e la rimozione della morte nella società contemporanea.

Una possibile causa della difficoltà di incontro tra vita e morte è data dalla differenza di temporalità che le caratterizza. A livello fisiologico gli effetti della morte partecipano perfettamente a quella logica di causa ed effetto, di linearità della vita, come dire, la vita va avanti, passa oltre. Ma la dimensione psicologica della morte, come l'arte, è sospesa in un tempo ambiguo, si arresta, e rischia di rimanere congelata, ripiegata nel suo turbamento. Per questo è necessario il lavoro del lutto.

L'arte, nel suo farsi, si esprime in un tempo dilatato, si estranea dalla linearità e lavora. Per poi tornare alla vita. Passa da uno stato fortemente *unheimlich* per giungere di nuovo all'*heimlich*. E per fare ciò necessita di un distacco, di un momento di oggettività pressoché totale, per quanto questo sia possibile. Un po' come avviene per i chirurghi, o per i medici che effettuano le autopsie.⁹

E quando William Harvey, il fisiologo che scoprì il funzionamento del sistema circolatorio umano, effettuò la dissezione di suo padre, o quella di sua sorella, per riportarne la anomalie anatomiche, suppongo che si sia avvalso di qualcosa di simile, un distacco momentaneo dai suoi affetti.

Nel caso dell'autoritratto questo avviene grazie anche a "un'acrobazia psichica", come la definisce argutamente Ferrari, che sostiene:

Mi sento tuttavia di poter avanzare un'ipotesi teorica in base alle dinamiche psichiche che il gesto dell'autoritratto di per sé comporta. Esso prevede quella che io chiamo un'*acrobazia psichica* (che rispecchia quella fisica tra lo specchio e la tela): per potersi rappresentare il soggetto deve

tornare a vedersi come oggetto e quindi operare un processo di disidentificazione rispetto a quello descritto da Lacan. [...] come nella scrittura autobiografica (e in fondo ogni forma di autorappresentazione, a cominciare dal sogno e dallo stesso procedimento del ricordo), abbiamo un Io attivo che guarda e osserva e un Io passivo che viene osservato e studiato.¹⁰

Questa ginnastica dell'Io è quella che ci permette "di familiarizzare con la propria immagine, rendendola più *heimlich*", per usare ancora le parole di Ferrari.

Molto interessante, a questo proposito, è notare la forte valenza identitaria di un particolare genere fotografico molto diffuso negli Stati Uniti tra fine '800 e inizio '900, quello dei ritratti dei giovani studenti di medicina alle prese con le prime dissezioni, solitamente immortalati in piccoli gruppi attorno a un cadavere in aula. Benché non si possano definire autoritratti *tout court*, in quanto nella maggior parte dei casi necessitavano della professionalità di un fotografo, testimoniano in maniera evidente il bisogno di rappresentarsi in relazione a un rito di passaggio di tale portata. Fissare quel momento e potersi guardare e riguardare era un modo per familiarizzare con la nuova immagine di sé, per riappropriarsi della propria identità dopo aver affrontato qualcosa di così perturbante come aprire un cadavere e farlo a pezzi.¹¹

Al di là delle palesi differenze pratiche, c'è una certa affinità tra arte e chirurgia: in entrambi i casi infatti determinate pulsioni vengono sublimare in una forma socialmente accettabile, anzi, nel caso della chirurgia, in una forma ampiamente accettata, data la sua fondamentale importanza.

Da piccola sognavo di fare il chirurgo.

L'arte attinge dall'*Unheimliche*, che spesso deriva da qualcosa di eccessivamente *heimlich*, è ciò che tentiamo di confinare nei nostri pertugi più reconditi, in quelle zone della *Heim* che non frequentiamo mai. Pertanto, passatemi la metafora casalinga, nel processo della creazione artistica si vanno ad aprire questi armadi, o bauli, a voi la scelta, popolati dall'indesiderato, ai quali solo ragni, insetti neri e polvere vanno a far visita, e attraverso la messa in forma di quell'incontro nasce l'opera. Durante tale processo una sorta di distacco creativo si attua nel lavoro dell'artista, senza di esso all'aprirsi dell'armadio tutto ci cadrebbe addosso, travolgendoci.

L'arte nel suo farsi ha sicuramente un potere riparativo, attraverso l'elaborazione di vissuti e concetti mal digeriti, si prepara una pie-tanza nuova, in grado di nutrire.

Per quanto riguarda il rapporto col fruitore penso che l'artista debba cercare di essere accogliente, l'opera è anche un invito, si esorta l'altro a "entrare", per quanto non gli si possa promettere che ci comporteremo in modo gentile. L'esperienza con l'arte può destabilizzare e smuovere qualcosa di profondo, a seconda di quanto questa voglia essere provocatoria, ma anche a seconda del vissuto personale di ciascuno. Generalmente la forma, il fatto che si tratti comunque di un prodotto della società, ne attenua l'effetto perturbante. È una sorta di indigesto ricucinato dall'artista e servito a tavola, talvolta addirittura con guanti bianchi (anche l'eccessivo zelo però potrebbe rivelarsi a sua volta fonte di turbamento).

Per la serie *The modern spirit is vivisective* ho invitato degli studenti a prender parte come pubblico attivo alla realizzazione di due fotografie. Oltre a ritrarli con me all'interno del teatro anatomico dell'Archiginnasio di Bologna, ho chiesto loro di lasciarsi fotografare una mano.



Fig. 4 - ©Francesca Catastini, dalla serie *The modern spirit is vivisective* (titolo provvisorio), 2013.

Ho poi inviato a ciascun partecipante un'immagine in cui avevo assemblato assieme le fotografie delle mani, esortando tutti a riconoscere la propria. Doversi ritrovare in quella massa rossiccia di mani,

a una prima occhiata uguali tra loro, può suscitare un lieve turbamento momentaneo, cosa che di fatto è accaduta ad alcuni. La mano, dopo il volto, è forse il particolare anatomico che ci distingue di più e ha uno stretto rapporto con l'identità. A questa prima fase di auto-identificazione è seguita una sorta di "restituzione", ci siamo incontrati di nuovo e ho dato a ciascuno una piccola stampa della propria mano. Seppur in scala notevolmente ridotta, con questo processo, si è messo in atto un passaggio da *heimlich* (la mia mano, la mia identità), a *unheimlich* (tante mani tutte uguali tra le quali devo ritrovarmi), per giungere di nuovo a *heimlich* (mi riapproprio della mia mano, ben distinta dalle altre) (Fig. 4).

La fruizione però, anche in un caso come quello appena illustrato, in cui i fruitori hanno preso parte alla performance (intesa nel suo significato etimologico di "messa in forma"), non è mai lineare. L'opera infatti, nel mio caso specifico la fotografia, non ha un valore univoco, e benché il suo significato sia tutto lì, espresso sulla sua superficie, si rivela essere un rompicapo. In rapporto con l'altro il significato che essa assume risulta la sintesi dell'intenzione che si manifesta nell'immagine e quella dell'osservatore; le fotografie divengono, come ha saputo esprimere in maniera così acuta John Berger, "images in the memory of a total stranger".¹² Data la forza dell'ambiguità della rappresentazione visiva, che dà modo ad ognuno di trovare elementi diversi in cui identificarsi, credo che lo studio delle dinamiche della fruizione da parte della psicologia dell'arte possa portare a sviluppi di notevole interesse, e la relazione tra artista e fruitore non potrebbe che arricchirsi attraverso questo contributo. Personalmente, inoltre, mi piacerebbe che tale analisi portasse anche a una sorta di restituzione all'artista da parte del fruitore.

Credo anche che si debba promuovere il dialogo tra arte contemporanea e psicologia, in quanto occasione di valido arricchimento e di scambio reciproco. Sono piuttosto scettica riguardo a un tipo di interpretazione psicologica dell'arte che ritiene di avere una visione privilegiata del fenomeno creativo e si reputa in grado di giungere a certezze assodate e imparziali sulle questioni artistiche. Penso che oggi, più che in passato, sia possibile sviluppare un discorso di respiro interdisciplinare tra arte e psicologia, contrario a qualsiasi tipo di antagonismo o di tentativo di prevaricazione di una sull'altra,

per concorrere assieme al tentativo di comprendere la psiche umana, che si specchia nelle proprie creazioni o nelle creazioni di altri uomini.

FRANCESCA CATASTINI - Artista, si occupa di fotografia dal 2006. Nel 2009 consegue un Master in Photography and Visual Design presso la Fondazione Forma e la Nuova Accademia di Belle Arti di Milano. Ha esposto i suoi lavori in numerosi festival: Photissima Festival, Biennial de Fotografi'a Xavier Miserachs a Girona e Boutographies a Montpellier; mostre collettive presso CUBO, Centro Unipol di Bologna, Careof Docva e Amy-D Arte Spazio a Milano, Ars Now Serragiotto a Padova, Espacio Cultural Caja Madrid a Barcellona, Arsenale di Venezia e Strozziina CCC a Firenze e una personale presso la Mc2 Gallery, di Milano. Tra le pubblicazioni ricordiamo: *Il corpo solitario*, di Giorgio Bonomi, *Good breeding*, con testo di Francesco Zanot, *DOMESTIC*, a cura di Photographic Social Vision e *Nothing to see here*, a cura di Francesco Jodice.

NOTE

¹ M. Giacomelli, *La mia vita intera*, a cura di S. Guerra, Mondadori, Milano 2008, p. 39.

² V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, Mondadori, Milano 2006, p. 4.

³ Ivi, p. 5.

⁴ R. Adams, *La bellezza in fotografia: saggi in difesa dei valori tradizionali*, Borinighieri, Torino 1995, p. 15

⁵ S. Ferrari, *La fotografia tra lutto, riparazione e creatività*, "PsicoArt", n. 1, 2010, p. 29.

⁶ S. Ferrari, *Lo specchio dell'Io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Bari-Roma 2002, p. 25.

⁷ Riguardo al concetto di "pseudo-evento" si veda il paragrafo "Pseudo-eventi", in P. Sorlin, *I figli di Nadar*, Einaudi, Torino 2001.

⁸ S. Ferrari, *Lo specchio dell'Io*, cit., p. 152.

⁹ Questa riflessione è nata durante una conversazione con Stefano Ferrari a seguito della performance fotografica nel teatro anatomico di Bologna. Come mi ha fatto notare infatti, c'è una certa analogia tra il distacco del chirurgo e quello dell'artista. Io stessa, se non mi fossi concentrata sul lavoro e sulla mia esigenza creativa, probabilmente avrei avuto non poche difficoltà a posare nuda distesa sul tavolo settorio di fronte agli studenti.

¹⁰ S. Ferrari, *La fotografia tra lutto, riparazione e creatività*, cit. p. 31.

¹¹ Per un'ampia e dettagliata analisi del fenomeno si veda J. Harley Warner e J. M. Edmonson, *Dissection. Photographs of a rite of passage in American Medicine: 1880-1930*, Blast Books, New York 2009.

¹² J. Berger, *About looking*, Vintage International, New York 1991, p. 57.