

INQUIETUDINE DELLE INTELLIGENZE.
Contributi e riflessioni sull'Arte Irregolare

A cura di Bianca Tosatti e Stefano Ferrari



I quaderni di PsicoArt

Vol. 6, 2015

Inquietudine delle intelligenze. Contributi e riflessioni sull'Arte Irregolare

A cura di Bianca Tosatti e Stefano Ferrari

ISBN - 978-88-905224-5-1

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

Università di Bologna

Dipartimento delle Arti

Piazzetta Giorgio Morandi, 2

40125 Bologna

Collana AMS Acta AlmaDL

diretta da Stefano Ferrari

ISSN 2421-079X

www.psicoart.unibo.it

psicoart@unibo.it

Indice

- 5 BIANCA TOSATTI
Mettere le cose in chiaro: progetto per un libro
- 33 STEFANO FERRARI
Alcune riflessioni su Outsider Art e psicologia dell'arte
- 47 Marzio Dall'Acqua
"Da non essere mai solo neanche quando non ho nessuno". Il collezionismo compulsivo di Ettore Guatelli nel "bosco delle cose" di Ozzano Taro
- 67 Anna Ferruta
Apple Monster
- 79 Vanda Franceschetti
La collezione de La Fabuloserie: la scelta privata
- 97 Maria Inglese e Sergio Manghi
Dal vivo della ferita. Corpi sensibili, corpo sociale e azione teatrale
- 117 Gianluigi Mangiapane, Anna Maria Pecci, Rosa Boano, Emma Rabino
Massa
Un patrimonio culturale e un percorso di valorizzazione
- 133 Alessandra Mantovani
L'arte naïf della Collezione Charlotte Zander: è ancora auspicabile che una raccolta di arte irregolare comprenda questo genere di opere? E queste opere sono poi davvero "un genere"?
- 159 Roberto Mastroianni
Figure dell'umano tra desiderio, marginalità e istituzioni. Note a margine di una pratica della critica d'arte intesa come critica filosofica
- 189 Annalisa Pellino e Beatrice Zanelli
Schedare, studiare e curare l'Arte Irregolare. Un'esperienza sul campo
- 199 Lina Pispico e Gabriele Mina
Scelto per fare tutto questo. Storia di un santuario babelico

- 211 Daniela Rosi
Outsider in Occidente, insider in Oriente. Il caso Caterina Marinelli
- 233 Tea Taramino
I luoghi del possibile. Dal Laboratorio La Galleria a InGenio Arte Contemporanea
- 251 Wolfram Voigtländer
Il sogno di volare di Gustav Mesmer

ANNA FERRUTA

Apple Monster

Il metodo delle free associations in psicoanalisi ha il significato di spezzare le costruzioni psichiche ripetitive e aprire una nuova possibilità di incontro e di creatività. La dinamica si attiva solo in un contesto relazionale: l'altro, il terapeuta, è indispensabile come elemento di una relazione emozionale vivente che nella dinamica transfert-controtransfert genera nuove emozioni e nuovi significati. Ci possiamo chiedere se può esistere l'opera d'arte senza il fruitore a cui è indirizzata. In particolare le opere dell'arte irregolare sono inserite in un dialogo con il fruitore.

Apple Monster. *The free associations method in psychoanalysis means breaking up repetitive psychic constructions and opening up new chances of meeting and creating. The free associations dynamics starts up only in a relational context: the other person, the therapist, is essential as the element of a living emotional relationship which fosters new emotions and new meanings in the transfert-controtransfert dynamics. We may wonder whether a work of art can exist without the user it is addressed to. The irregular art works, in particular, fit in a dialogue with the user.*

L'incontro con Valerie J. Fletcher (*The Surrealist Object*),¹ in occasione di un simposio a Firenze su *Psicoanalisi e arte*² in cui intervenivo come *discussant*, mi ha sollecitata a riflettere ancora una volta sulle similitudini e contrapposizioni che si determinarono agli inizi della psicoanalisi e del Surrealismo, con gli evidenti e conseguenti collegamenti tra arte e follia. È noto che Breton nel suo manifesto si riferisce esplicitamente al metodo delle "libere associazioni" individuato da Freud come strumento elettivo del metodo analitico.

D'altra parte Freud era sempre stato ostile ad avvicinare il metodo psicoanalitico alla pittura surrealista, non certo per un suo scarso interesse per l'arte, che costituisce spesso un riferimento importante nella sua opera, sia come metafora psicoanalitica, sia come oggetto di approfondimento specifico. Basti pensare al saggio su Leonardo o alle numerose citazioni presenti nei suoi testi per dare figura e significato a differenti configurazioni della psiche umana: uno per tutti, Eros e Psiche. Uno dei motivi di tale diffidenza è individuato dalla Fletcher: paradossalmente, il metodo dei surrealisti, consistente nello smontare oggetti dell'uso comune e nello sradicarli dal loro

contesto quotidiano per assemblarli in modo da creare una nuova emozione e immaginazione, venne interpretato dai critici d'arte in base al contenuto e collegato con la biografia e le nevrosi dell'autore, non considerando invece il processo creativo attivato.

Ancora una volta l'intelligenza emotiva e prospettica di Freud aveva colto nel segno: la dissacrazione dei contenuti borghesi di una società rigida non faceva posto, nel pensiero dei critici d'arte, a un nuovo e più libero funzionamento, ma veniva colta e interpretata secondo i vecchi parametri statici e descrittivi, andando proprio nella direzione contraria a quella del metodo delle libere associazioni. André Breton e Freud e la cultura del tempo avevano in comune l'interesse di smantellare significati cristallizzati e stereotipati che ostacolavano la presa diretta dell'incontro emozionale tra io e tu, soggetto e ambiente, me e non me. La *pars destruens* del metodo e di questa corrente artistica percorrono un sentiero comune: oggetti senza alcuna parentela materiale o funzionale vengono accoppiati e esposti all'occhio attonito dello spettatore allo scopo di attivare un'emozione che destruttura i consueti canali di funzionamento. Proprio come i casi clinici di Freud, che in preda a costrutti nevrotici o psicotici presentano un funzionamento ingabbiante e ripetitivo che tiene prigioniero un sé autentico e necessitano in analisi del metodo delle libere associazioni per smontare le congiunzioni costanti e aprire una dinamica psichica non più ripetitiva degli stessi *pattern* e aperta a nuovi collegamenti e nuove costruzioni. Il movimento surrealista tende a smontare, a presentare situazioni e oggetti che evocano la stereotipia e povertà di un mondo non irrorato dalla vita psichica soggettiva. La *pars construens*, quella che dà vita a nuovi costrutti, ancorché privi di significato manifesto come nei sogni, almeno in un primo tempo, viene lasciata implicita. E sono i critici a cristallizzare nuovamente il processo e a cercare di definire il significato dei nuovi oggetti *ready made* isolati dal loro contesto ma precipitati nella biografia e negli incubi dell'artista piuttosto che lasciati fluttuare nella ricreazione del rapporto con le libere associazioni del fruitore, che si può abbandonare alla dinamica *construens* delle *free associations* potenzialmente evocata dalle opere. La provocazione costituita dagli oggetti *ready made*, sottratti all'ambiente e all'uso del *mundane world*, in cui sono normalmente inseriti, e collocati in un al-

trove, interroga il fruitore dell'opera d'arte, lo costringe ad associare, a provare emozioni e a ricreare nuovi oggetti mentali mai prima esistiti, a immaginare altri mondi. In un certo senso il *ready made* spezza congiunzioni mentalmente obbligate e consolidate, costringe a uscire da un mondo di significati già pronti.

Il metodo delle *free associations* in psicoanalisi ha il significato di spezzare le costruzioni nevrotiche consolidate e ripetitive e aprire una nuova possibilità di conoscenza dell'altro, di creatività, come avviene nei sogni e nella seduta analitica attraverso l'incontro tra le libere associazioni del paziente e l'"attenzione fluttuante" dell'analista, o nella poesia attraverso ad esempio lo strumento della rima in cui si uniscono parole che non si conoscevano e trovano nel risuonare all'unisono un significato nuovo comune.

Dante e la tradizione della poesia italiana che utilizza la terzina mettono in evidenza il valore, vivificante e ristrutturante di nuovo significato, rappresentato dalla rima alternata che la terzina propone, quando nella rima si avvicinano e si conoscono due parole che non si erano mai incontrate e che suscitano sorpresa e emozione e così riacquistano corpo e significato. Ad esempio, il suicida Pier Delle Vigne del canto 13 dell'*Inferno* fa incontrare nella rima la secchezza degli "sterpi" che i suicidi sono diventati con le "serpi", animali ctoni, che rappresentano la vita accanto alla morte nei simboli della medicina, a partire da Asclepio.

Da che fatto fu poi di sangue bruno,
ricominciò a dir: "Perché mi serpi?
non hai tu spirito di pietà alcuno?
Uomini fummo, e or siam fatti sterpi:
ben dovebb'esser la tua man più pia,
se state fossimo anime di serpi. (XIII, 34-40)

Patrizia Valduga, poetessa contemporanea, scrive un poema d'amore, *La tentazione*, in terza rima e, nel momento in cui svela il suo desiderio nell'ostensione di un corpo che sfrontatamente si mostra, unisce "sogno" e "vergogno", comunicando il bisogno irrefrenabile di condensare desiderio e corpo in un'unica esposizione alla vergogna da cui il sogno ripara.

Come, come vorrei, anima fiera,
stringerti bene con le cosce ai fianchi,
stringerti con le cosce questa sera
fin che la luna cali e il cielo imbianchi,
ben secondare l'onda dei tuoi salti,
farti saltare sui tuoi lombi stanchi!

[...]

Sotto il mio umile cielo
come un sogno sognato dentro un sogno
ora la faccia mi copro di un velo
perché di molte cose mi vergogno.³

In modo simile, nella vicenda analitica di incontro tra inconsci, si generano nuovi significati, che producono una coostruzione⁴ o una neostoria analitica.⁵

L'elemento fondamentale da rilevare è che la dinamica delle *free associations* si attiva solo in un contesto relazionale: l'altro, l'analista, l'oggetto, è indispensabile. Si tratta di un oggetto non ricondotto alla staticità cristallizzata di significati già dati, ma di un oggetto come elemento di una relazione emozionale vivente che nella dinamica transfert-controtransfert genera nuove emozioni e nuovi significati. Ci possiamo chiedere se, analogamente, esiste l'opera d'arte senza il fruitore a cui è indirizzata. In particolare le opere dei surrealisti sono potenzialmente inserite in un dialogo con il fruitore, senza il quale restano incompiute. Tutto ciò ci rimanda agli sviluppi relazionali della psicoanalisi postfreudiana a partire da Klein, Winnicott, Bion, fino ad arrivare a Nissim, Ferro e Ogden, nella quale l'altro non è un elemento esterno alla creazione di emozioni e pensieri ma è fattore strutturale e indispensabile. Invece gli storici dell'arte surrealista sembrano avere preferito andare *à rebours* a ricercare nella biografia e nell'intenzione dell'artista significati dati per già esistenti, piuttosto che scoprirli nel divenire della dinamica emotiva suscitata nei fruitori. In particolare lo psicoanalista Christopher Bollas⁶ ha descritto in modo efficace questo aspetto relazionale della creatività, basato sul movimento delle *free associations*. Bollas indica l'essenza della psicoanalisi proprio in quella che egli chiama la coppia freudiana, la danza tra *free associations* e attenzione fluttuante. Bollas pensa al lavoro analitico

come a un processo continuo di dissoluzione di unità imprigionanti e di costruzione di significati che soddisfano la curiosità di conoscere “*The Mystery of Things*”,⁷ significati che poi vengono di nuovo scomposti per raggiungere nuove forme significanti che diano risposte al mistero dentro e fuori il soggetto. L’analista si offre al paziente come strumento di questa scomposizione e ricomposizione continua. Prigionia e libertà sono due motivi che percorrono il suo pensiero sul filo del metodo delle libere associazioni: la disseminazione alla ricerca di nuovi significati mostra incessantemente che la vita umana è sempre più complessa, de-centrata dal fatto che ciò che era significativo prima diviene successivamente senza significato.

Ora il fatto che nelle comunità terapeutiche e nei centri per la cura della sofferenza psichica grave si utilizzino atelier nei quali ai pazienti viene data la possibilità di dedicarsi a produzioni espressive ha proprio questo significato: dare loro la possibilità di realizzare un’attività *destruens* di *pattern* ripetitivi imprigionanti nei quali si sono finiti per trovare impigliati, per un intreccio tra messaggi impliciti dell’ambiente, loro desideri di fusione e terrore di affrontare l’avventura del non conosciuto. Nei laboratori d’arte è contestualmente possibile attivare anche la parte *construens*, cioè, rispetto alla frammentazione schizofrenica delle emozioni tesa a disarticolare angosce annientanti, si sviluppa anche la *pars construens* che dà vita ad emozioni e costrutti che costituiscono immagini e oggetti di un mondo personale nuovo. Ma si tratta di un mondo che, nel momento in cui viene rappresentato, è in attesa di un interlocutore, è sempre una rappresentazione vettoriale, comunicativa, che contiene la presenza dell’altro da sé come elemento di umanizzazione fondamentale. Anche nell’isola deserta della sopravvivenza, ogni nuovo Robinson nonostante tutto resta in attesa di un Venerdì, a costo di inventarselo, come accade al protagonista del film *Cast Away* (2000) di Zemeckis, che disegna sul relitto di un pallone il volto di un umano in cui rispecchiarsi e con cui parlare. Bollas afferma che siamo continuamente ricreati dagli incontri con l’altro: unità stabilizzate si disseminano e nuove unità si formano e fioriscono.⁸

Del resto anche uno psicoanalista classico come André Green, nel suo volume *La Déliaison*⁹ afferma che l'artista, anche quando crea la sua opera nella solitudine dello studio, ha sempre in mente l'altro, colui che guarderà l'opera realizzata: si trova in una relazione d'oggetto "transnarcisistica", nella quale anche nella solitudine l'altro è presente. Forse gli storici dell'arte si sono riferiti alle sculture surrealiste come a degli oggetti isolati dalla loro relazione con il fruitore che proprio il movimento delle libere associazioni esige, come osserva Fletcher,

Breton's second Surrealist Manifesto which specifically advocated the confrontation between imagination and life through object assemblages. Ordinary things placed in irrational juxtapositions could precipitate a confrontation between "real" reality and imagined realities. Stripped of their normal functions, Surrealist objects provided a collision between perception and reason, and functioned as mediators between the mind and the external world. Objects were chosen for their psychic resonance, i.e. power to evoke voluntary and involuntary associations. The Surrealists' gallery exhibitions in 1933, 1936-37, and 1938 were dominated by object-assemblages. The new approach enabled anyone, not just trained sculptors, to create three-dimensional works based on imagination, memory, and free association.¹⁰

La psicoanalisi degli ultimi cinquant'anni è tutta relazionale, è, per dirlo con Bion e con il titolo di uno scritto di Luciana Nissim Momi-gliano "*a two ways affair*"¹¹ la mente isolata non esiste, e di questo la scultura surrealista dà significativa testimonianza. L'oggetto artistico senza le emozioni suscitate nella mente del fruitore è opaco sordo e muto, è un oggetto concreto che non ha nulla a che fare con il vivente di cui la produzione artistica fa parte. Costituisce un'evasione da un imprigionamento in un mondo isolato e un tragitto verso l'altro per scoprire il se stesso in relazione, cioè autentico. Le mostre di scultura surrealista della prima metà del Novecento, anche per la loro provocatorietà ma non solo, hanno suscitato un grande interesse e dibattito e sono state viste da numerosissimi visitatori, che le hanno sottratte a una dimensione solipsistica e intellettualistica e le hanno tuffate in una corrente relazionale che continuamente le ricrea.

Un esempio fra tutti è la scultura di Alexander Calder *Apple Monster* (Fig. 1): una scultura il cui materiale conserva un legame con l'albero di mele da cui è derivata, ma che si è trasformato, diventando, da tranquillizzante elemento di un paesaggio quotidiano e da nutrimento salutista, un mostro che minaccia: Biancaneve e la strega con la mela non sono lontane. La mela-seno rassicurante può generare mostri, come la storia di Biancaneve e il libro *Diario di una schizofrenica* della Marguerite Sechehaye¹² ci hanno insegnato, quando il seno-mela soffoca la nascente soggettività del bambino, ostruendone il respiro teso a inspirare l'ossigeno per creare sogni, pensieri, sentimenti da comunicare nel momento dell'espiazione. E allora torna la nostalgia di un elemento rassicurante e solido a cui appoggiarsi e di cui si ha bisogno: un albero delle mele, talvolta solida fonte di sopravvivenza, altre volte minaccioso fantasma annientante nel buio della solitudine della propria iniziale individualità. In un primo tempo si spezza l'albero, si rigetta la mela e in un secondo tempo si ricompongono i frammenti, riunificando il tutto in una forma che conserva la traccia del percorso psichico fatto e di quello che siamo diventati: *Apple Monster*. Lo sguardo dell'altro, per il bambino piccolo e per ciascuno di noi, è generativo di futuro e di pensiero. È intrinseco allo sviluppo del soggetto umano e anche a quello dell'opera d'arte. L'oggetto surrealista sollecita, per diventare oggetto artistico, il contributo dell'occhio e della psiche di chi lo guarda: è l'occhio di chi lo incontra che lo rende vivo e gli conferisce bellezza e vitalità umana e artistica.



Fig. 1 - A. Calder, *Apple Monster*, 1938, Calder Foundation, New York.

Io sono

Nelle attività espressive delle strutture di cura per pazienti gravi dunque, viene messo in gioco qualcosa che riguarda il sentirsi vivi, in lotta con una sensazione e un comportamento che hanno a che fare con la morte psichica, intesa come incapacità di esprimere un'unità della persona e di comunicare con qualcun altro. Poter dire, alla maniera di Donald Winnicott,¹³ "IO SONO", cioè sono vivo, sono me stesso, dipende dalla possibilità dell'individuo di esistere come un'unità, almeno per qualche momento, un'unità che egli stesso va creando e un'unità con capacità trasformative, che gli permette di non subire solo passivamente, in modo schiacciante, l'impatto con l'ambiente: le persone e le cose inanimate. Questo stato di funzionamento unitario e mobile, separato dal mondo e insieme in comunicazione con esso, è quello che dà la sensazione che la vita vale la pena di essere vissuta: "è uno stato dinamico di ricerca del sé". La libertà espressiva che conduce alla ricerca del sé, all'IO SONO, è quella di dare forma all'informe disgregato di sentimenti, sensazioni, emozioni, disponibili nel mondo interno di un individuo. Questa libertà è una necessità di sopravvivenza personale, che vede quindi scontrarsi creatività e vincoli interni ed esterni in modo spesso difficile da comprendere. I vincoli interni sono le tracce, depositate nell'inconscio, dei modi nei quali le emozioni si sono aggregate nei primi momenti relazionali, all'alba della vita. Ad esempio, il desiderio di sentirsi grande e adeguato rispetto alla madre può sollecitare a organizzare l'aggregazione del sé con una velocità da cemento a presa rapida, utilizzando doti intellettive e sensibilità molto brillanti per costruire rappresentazioni di sé già troppo definitive e vincolanti. I vincoli esterni sono modelli preformati, come quelli di personaggi che le storie già fatte offrono, per cui basta conoscere un dettaglio e tutta la storia prende forma, non permettendo altri finali: "so come va a finire".

Vivere invece esperienze di creatività consente di accedere all'IO SONO, di dare forma all'informe, aggregare elementi sparsi della propria storia, contenuti esperienziali disorganizzati e poi riorganizzarli, creare un ordine a partire dall'immersione in un disordine sostenibile. Più che il risultato, un oggetto prodotto, che può rispec-

chiare apparentemente la banalità quotidiana, conta la possibilità di fare questa esperienza di nascita psichica, o di rinascita, più e più volte. Ciò da un punto di vista emotivo ha un significato essenziale: IO SONO, questo l'ho fatto io, organizzando elementi sparsi della mia vita per comunicare che esisto non solo come impronta del piede di un altro ma come essere vivente che respira e si esprime sulla base di un principio di auto-organizzazione.

Tutti ci muoviamo nell'infelicità comune della vita e nella gioia di rappresentarla, scrivendo parole, tracciando linee, fabbricando figure con i movimenti del corpo: così comunichiamo il senso del nostro sé, pur senza raggiungere livelli d'arte. I soggetti con grande sofferenza psichica hanno saputo o dovuto operare o subire processi di disgregazione degli elementi che stavano alla base della loro persona: aggregarli per creare il loro sé è un compito straordinario, che rimette a contatto con i momenti nascenti della vita, un compito che forse noi non siamo stati capaci di affrontare e che loro tentano, per disperazione, necessità, incoscienza. Non sempre l'impresa raggiunge lo stato di una nuova forma, non sempre questa forma è un'unità funzionale che permette di sopravvivere, non sempre è così unitaria e comunicativa da potere essere detta bella. Ma sempre tale sforzo testimonia che la distruzione rimanda a una tensione verso momenti nascenti di costruzione di sé, talvolta senza tenere conto delle proprie forze e dell'impatto schiacciante della realtà esterna. Ci vuole coraggio per fare queste opere artistiche.

ANNA FERRUTA - Psicologa, psicoterapeuta, psicoanalista. Membro Ordinario con funzioni di training della SPI e dell'IPA. Svolge l'attività di psicoanalista come libera professione.

NOTE

- ¹ Valerie J. Fletcher, senior curator del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden di Washington DC.
- ² *Psychoanalysis and Art - Sixth International Symposium Art / Object: The Artist, the Object, the Patron, and the Audience*, (15-17 maggio 2014), Firenze.
- ³ P. Valduga, *Cento quartine e altre storie d'amore*, Einaudi, Torino 1977.
- ⁴ T. H. Ogden, *Riscoprire la psicoanalisi*, CIS, Milano 2009.
- ⁵ E. Morpurgo, *I territori della psicoterapia*, Franco Angeli, Milano 1985.
- ⁶ C. Bollas, *Il momento freudiano*, Franco Angeli, Milano 2008.
- ⁷ C. Bollas, *Il mistero delle cose*, Raffaello Cortina, Milano 2001.
- ⁸ C. Bollas, *Cracking up*, Raffaello Cortina, Milano 1996.
- ⁹ A. Green, *Slegare*, Borla, Roma 1994.
- ¹⁰ V. J. Fletcher, *The Surrealist Object*, intervento non pubblicato, presentato in occasione del simposio *Psychoanalysis and Art*, cit.
- ¹¹ L. Nissim Momigliano, *Due persone che parlano in una stanza*, in L. Nissim Momigliano, A. Robutti, *L'esperienza condivisa*, Raffaello Cortina, Milano 1984.
- ¹² M. A. Sechehaye, *Diario di una schizofrenica*, Giunti, Firenze 2006.
- ¹³ D. W. Winnicott, *Gioco e realtà*, Armando, Roma 1974.

BIBLIOGRAFIA

- W. R. Bion, *Trasformazioni*, Armando, Roma 1973.
- A. Ferro, *Fattori di malattia, fattori di guarigione*. Raffaello Cortina, Milano 2002.
- A. Ferro, *Tormenti di anime*, Raffaello Cortina, Milano 2010.
- A. Ferruta, *Sopravvivere. Le attività espressive nelle istituzioni di cura*, "Psicoterapia Psicoanalitica", n. 1, 2003.
- A. Ferruta, *La terza area-resting place of illusion*, "Psiche", n. 2, 2003.
- A. Ferruta, *Note su Miss Alice M. e il suo drago. La riappropriazione di un talento nascosto di M. I. Little*, "Richard e Piggle", n. 1, 2004.
- A. Ferruta, P. Zanotti, *Un'esistenza murata. La riforma psichiatrica attraverso la vita e l'arte di un uomo*, Antigone Edizioni, Torino 2011.
- A. Ferruta, *Dialoghi tra corpo e parola*, "Psicoterapia Psicoanalitica", n. 1, 2004.
- A. Ferruta, *Protos monos. Le tracce degli inizi e le possibilità di cambiamento in una struttura residenziale ad alta intensità terapeutica*, "Terapia di Comunità", n. 51, 2012.
- S. Freud, *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- A. Green, *Slegare*, Borla, Roma 1994.
- M. Klein, *Scritti 1921-1945*, Bollati Boringhieri, Torino 1978.
- T. H. Ogden, *On holding and containing, being and dreaming*, "IJPA", n. 6, 2004.
- D. W. Winnicott, *Dal luogo delle origini*, Raffaello Cortina, Milano 1990.