Rivista di Psicologia dell'Arte

Anno II, n. 2 - giugno 1980

Rivista di Psicologia dell'Arte

JARTRAKOR - ROMA
1980

Rivista di Psicologia dell'arte
Periodico semestrale
Anno II, n. 2, giugno 1980

Comitato di redazione
Anna Homberg
Sergio Lombardo
Domenico Nardone
Cesare M. Pietroiusti

Direttore responsabile
Sergio Lombardo

Editore
Jartrakor, Roma

Direzione, redazione, amministrazione
20 via dei Pianellari, 00186 Roma - tel. (06) 6567824

Stampa
Edigrafica Aldina - via della Massimilla, 50 - Roma

Registrazione del Tribunale di Roma n. 17837 del 20-10-1979
Un numero L. 4.000, estero L. 6.000, abbonamento annuo (due numeri) L. 7.000 da versare sul ccp 78295003 intestato a Ass. Jartrakor, Roma

© Rivista di Psicologia dell'Arte
Nessuna parte di questa rivista può essere riprodotta senza il consenso scritto dell'editore. I manoscritti non richiesti anche se non pubblicati non si restituiscono. Per informazioni, corrispondenza, lavori proposti per la stampa, libri per recensioni, indirizzare a Rivista di Psicologia dell'Arte via dei Pianellari 20 - 00186 Roma.

Il rapporto fra arte e malattia è un nodo che ricorre inevitabilmente nelle concezioni che vedono nell'opera creativa l'influenza causale di fattori sovrumani.
Esso permane anche quando si ricorra alla sostituzione dei fattori sovrumani con quelli inconsci.
Questo problema, malgrado le sue antiche ed illustri origini, risulta però irresolubile sul piano teorico, mentre ripropone su quello pratico la divisione dell'organismo, espropriandolo della sua unità funzionale.
Si separa da una parte l'invenzione rigenerante, dall'altra la malattia degenerante. Qui le forze ispiratrici, causanti; lì i corpi invasati, causati.
A parte, isolato da tutto, il prodotto materiale, che da simbolo di valori culturali viene mutato in simbolo dell'unico valore culturale riconosciuto e condiviso: il valore di scambio.
Tutti gli sforzi intesi a ricostruire l'evento, d'ora in poi esprimeranno qualcosa che appartiene all'interprete, non più all'interpretato.
Sia che venga percorso l'astratto sentiero della coscienza estetica nella decontestualizzazione contemplativa dell'oggetto; sia che venga ripercorsa inversamente la coscienza storica nella speranza di riprodurre le condizioni perdute; sia che venga tentato un impossibile dialogo modificatore con l'oggetto artistico; nulla potrà più ricongiungere il filo rotto che univa l'atto creativo all'individuo creatore, nella sua indicibile e solitaria lotta con la morte.
Le teorie dell'invasamento e della causazione, poiché partono dall'idea che l'individuo creativo non sia autonomo, lo dividono senza poterlo più riunire.
L'uomo non ispirato, secondo questa concezione, è anche non causato, egli è pensato come ragionevole e gli è quindi riconosciuta una seppur mediocre coerenza.
L'uomo ragionevole, con la sua coerenza, interpreta il comportamento dell'artista dopo averlo scomposto, con la stessa legittimità con la quale il chiromante interpreta i fondi del caffé.

Domenico Nardone

LA SCOMPARSA DELL'OGGETTO D'ARTE

Quando Beckett descrive, in un brano dell'*Innominabile*[1], il movimento spiraliforme secondo il quale il personaggio del momento attraversa il cortile, al cui centro si trova collocato il nucleo familiare al quale appartiene, descrive graficamente la struttura della grande collezione schizofrenica.
Lo schizofrenico è il «conquistadore» spagnolo che si impossessa sistematicamente di tutti i territori che riesce a raggiungere. L'editto che sancisce e legittima queste annessioni è tutto nelle sue perentorie affermazioni: «Sono stato mio padre e mia madre, mio figlio e mio fratello» e ancora «Sono stato Alessandro Magno e Ciro il Grande, Napoleone Bonaparte e il Duca di Wellington».
Nell'impianto letterario della *Trilogia* di Beckett l'insieme di peculiarità che definisce l'ubicazione e l'estensione del territorio attraversato si esprime nel nome del personaggio che di volta in volta arroga a sé il discorso. Murphy, Malone, Mahood e Macmann sono quindi i nomi che il soggetto beckettiano da' alle terre incontrate nel suo viaggio di conquista.
La pratica di ricerca e appropriazione investe comunque tutto il campo della produzione di arte relativa al nostro secolo: dalla collezione letteraria di Beckett alla serie di pseudonimi inventata da Duchamp.
L'opera è il luogo dello scontro. Sulla sua superficie si misurano il lavoro d'effrazione dell'artista e quello di tamponamento della critica d'arte.
L'artista si trova infatti a disposizione uno spazio di manovra, un'area d'intervento socialmente garantita — la cui estensione è frutto della ricerca a lui precedente — che giudica sempre insufficiente. L'artista pratica quindi continuamente lo scavalcamento e la trasgressione, tutto il resto è ripetizione e accademia.
L'azione d'effrazione si compie sempre contro un attrito, un lavoro negativo. L'attrito è costituito dalle resistenze del sistema di convenzioni che tale azione viene a mettere in crisi, non ultima tra queste resistenze va considerata la critica d'arte, che si legittima proprio sull'esistenza di una rigida distinzione dell'arte dalla non arte.
Una concisa analisi di alcuni significativi fenomeni verificatisi nel corso della storia dell'arte del novecento servirà ad illustrare meglio il senso di queste affermazioni.

Il collage. L'invenzione cubista del collage[2] rappresenta una prima, profonda alterazione dei caratteri morfologici della forma-quadro tradizionalmen-

te intesa. In primo luogo perché «squinterna» il piano superficiale del quadro, introducendovi di fatto una nuova dimensione (lo spessore), ottenuta attraverso la sovrapposizione di vari strati di materiali eterogenei. In secondo luogo perché, per far ciò, immette nel sistema del quadro una gamma di materiali (fogli di giornale, carta da parati, scatole di cartone, frammenti di vetro, etc.) giudicata in precedenza incompatibile con tale sistema. I cubisti aprono, in altre parole, il «fare pittura» ad una gestualità completamente nuova: tagliare, stracciare, incollare divengono altrettante tecniche pittoriche.

Oggetti fabbricati e oggetti trovati. Se il collage segna la riduzione del gap morfologico tra la forma-quadro e la forma propria di tutte le altre classi di oggetti, la scoperta surrealista dell'oggetto[3] e il ready-made di Duchamp segnano l'azzeramento di questa distanza. Essi appaiono infatti morfologicamente indistinguibili dagli oggetti comuni, la loro alterità non essendo più vincolata ad una definizione formale dell'arte.
L'effetto più considerevole prodotto dallo smantellamento di tale definizione sembra essere il seguente: l'oggetto d'arte, destituito di una conformazione morfologica definita e convenzionalmente accettata, cessa di essere la superficie d'iscrizione di eventi precedenti alla sua costituzione — come è il caso ad esempio dei quadri storici — diviene esso stesso l'evento e il documento, il fatto e la cronaca, «res gestae» e «chanson de geste».
Occorre tuttavia rilevare nel discorso dell'oggetto, accanto all'autoriferimento costante, il permanere di una seppur ridotta funzione simbolica.
Alla superficie dell'oggetto sono infatti ancora reperibili dei «siti specifici» per delle catene interpretative composte da elementi linguistici noti. Ciò vuol dire che almeno una parte di questo discorso può ancora essere investita di significato ad opera dei codici linguistici vigenti.
Gli oggetti surrealisti ad esempio, articolati tra loro come ingranaggi di una macchina, funzionano anche come macchine teatrali deputate alla messa in scena dei passi salienti della nuova drammaturgia scoperta dalla psicoanalisi. Lo stesso Freud confidando a Dalì d'interessarsi nei suoi quadri «non all'inconscio ma alla coscienza»[4], sembra cogliere il carattere teatrale delle macchine surrealiste.
Si può quindi correttamente affermare che *La scarpa e bicchiere di latte*[5] di Dalì mette *anche* in scena un gioco feticista, la palla di gesso oscillante su di una mezzaluna metallica di Giacometti un atto sessuale e il metronomo di Man Ray un'azione voyeuristica.
Lo stesso ready-made, che sembrerebbe semplicemente prelevato dall'insieme degli oggetti comuni ed immesso in quello degli oggetti d'arte, presenta in realtà alcune alterazioni della sua conformazione originale simili a quelle qui riportate a titolo di esempio:
1) Mutamento della postura originale dell'oggetto (il celebre orinatoio fu esposto da Duchamp rovesciato).

2) Mutamento del nome convenzionalmente attribuito all'oggetto (il mestolo chiamato *Anticipo per un braccio rotto*).
3) Accoppiamento di due oggetti convenzionalmente estranei l'uno all'altro (è il caso del ready-made *Con rumore segreto*, nel quale un gomitolo di spago si trova inserito tra due piastrine metalliche[6]).
Le tracce del lavoro dell'artista affiorano sul corpo dell'oggetto come altrettante «tacche» linguistiche interpretabili ad opera del codice vigente.

I meccanismi che presiedono alla strutturazione del discorso dell'opera risulteranno maggiormente chiari se paragonati a quelli biochimici che presiedono alla sintesi cellulare delle proteine. Le analogie che ci consentono di fondare questo paragone sono infatti le seguenti:
1) L'organizzazione sintattica del discorso dell'opera appare assimilabile a quella della catena di basi azotate che costituisce l'RNAm, in questa catena infatti le triplette si configurano come altrettanti segni linguistici.
2) Il codice linguistico, in base al quale il pubblico interroga l'opera, è in grado di accoppiare i segni linguistici a determinati significati, proprio come l'RNAt è in grado di accoppiare alle triplette di basi azotate gli aminoacidi corrispondenti.
3) Esistono tuttavia delle triplette che per il codice genetico sono prive di qualsiasi significato (per effetto del fenomeno di «degenerazione del codice»: l'eccedenza delle possibili combinazioni ternarie delle basi azotate rispetto al numero di aminoacidi esistenti). Tali triplette «mute» sono paragonabili a quei segmenti del discorso che il codice linguistico riconosce come insignificanti e che ascrive a fenomeni come il delirio e la demenza.
Sono precisamente questi i passi nei quali riconosciamo il discorso dell'opera su se stessa, sul concetto nuovo da essa enunciato, sulla nuova realtà da essa costituita.
Quando Foucault nel saggio *La follia, l'assenza di opera*[7] analizza il linguaggio della follia, fà in realtà riferimento proprio a questi segmenti «assurdi» nella cui costituzione l'arte e la malattia mentale coinvolgono il linguaggio.
La parola del folle è infatti, per Foucault, «sdoppiata al proprio interno: dice ciò che dice, ma aggiunge un surplus muto che enuncia silenziosamente ciò che dice e il codice in base al quale lo dice». Esattamente i due livelli del discorso dell'opera: *il dialogo*, laddove il discorso si mette in piano con il sociale, lasciandosi prendere nella rete di significati quotidiani e banali da esso intessuta; il *monologo*, laddove il discorso sfugge alla presa del codice e si proietta, incontrollato, verso nuove regioni.
Il lavoro dell'artista scava quindi il segno dall'interno, ne erode il contenuto, la stratificazione di sedimenti semantici determinata dal suo uso quotidiano, allo stesso modo in cui l'immaginazione di Cenerentola rosicchia la polpa della zucca per farne una carrozza. Il segno si trova ad essere investito di un plusvalore (il «surplus muto» di cui parla Foucault) che ne altera così profondamente la struttura da renderlo irriconoscibile.

La cornice si mangia l'intelaiatura, la *Fountain* di Duchamp conserva con un orinatoio lo stesso vincolo di parentela che può esserci tra la carrozza di Cenerentola e una zucca.
Gli esempi sin qui considerati descrivono il processo di trasformazione delle arti visive nel novecento in termini di essudamento del materiale pittorico dalla superficie del quadro (inteso qui come materia: tela quadrangolare, rotonda ed ellissoidale) allo spazio limitrofo.
All'interno di questo processo di trasformazione il *mondo*, esposto da Manzoni come opera d'arte, va considerato come una tappa di fondamentale importanza: *La Base magica n. 3*[8] porta infatti a conclusione l'esperienza del «pointing», inaugurata oltre cinquant'anni prima da Duchamp, giacché viene a costituirne la formalizzazione più radicale possibile. Al fine di porre in risalto l'affinità che lega queste due operazioni, al di là della distanza che sembra separarle, gioverà qui ricordare che gli ostacoli che si frapposero alla realizzazione da parte di Duchamp del ready-made «Woolworth Building» furono di natura essenzialmente pratica e non teorica.
Da questo punto di vista la *Base magica n. 3* appare conforme alla teoria dell'arte e alla pratica di Duchamp, discostandosene soltanto per la radicalità della formalizzazione che lascia affiorare quel sostrato d'ironia che sottende tutta la produzione dell'artista italiano.
Tuttavia, se da una parte la *Base magica n. 3* risulta metodologicamente affine al «pointing», molto se ne discosta sul piano del contenuto, relativo alle peculiarità di ciò che viene indicato. A proposito del mondo si possono infatti fare le seguenti osservazioni:
1) Nulla c'impedisce di considerare il mondo come un'accumulazione di oggetti. Tale fatto ci consente di supporre con Hegel[9] che tale accumulazione raggiunga quella massa critica che determina un cambiamento di stato di natura qualitativa. Tale osservazione sarebbe peraltro in accordo con il paradosso di Russel, secondo il quale un insieme non può contenere se stesso come elemento, nonché con la teoria dell'entropia, secondo la quale una quantità molto grande di elementi può possedere qualità che non si trovano in un campione più piccolo di essi.
La conseguenza di tali osservazioni è che l'oggetto-mondo non esiste.
2) Se pertanto l'oggetto-mondo non esiste, *l'oggetto* del «pointing» di Manzoni è il termine linguistico atto a rilevare la costanza di alcuni parametri (forma, volume, orbita, etc.) in quel processo di trasformazione che è appunto il mondo.
Con la *Base magica n. 3* l'azione del «pointing» sembra abbandonare il campo degli oggetti per investire quello delle idee e dei concetti.
L'opera di Manzoni viene così a situarsi nel contesto della storia dell'arte come la cresta di una montagna, i cui versanti siano costituiti dalla fisicità dei ready-made da un lato e dall'astrattezza delle idee oggetto del pointing «concettuale».

Rococò concettuale. Lo spostamento di campo operato dagli artisti concettuali è facilmente verificabile proprio nelle opere, come nel caso della paradigmatica costruzione linguistica di Hofstadter qui riportata:

Questa frase senza verbo[10]

Questa frase ha indubbiamente una costruzione perfetta, anzi *funziona* perfettamente. Si tratta infatti di un anello autoreferenziale, di una frase che non dice null'altro che se stessa. L'anello autoreferenziale è una sorta di circuito linguistico capace di resistere a tutte le accelerazioni centrifughe che il soggetto che lo percorre è in grado d'imprimergli.
Si ha un bel leggere e rileggere il testo, il verbo non salta fuori. Viene a costruirsi l'effetto paradosso nel rapporto tra il perfetto funzionamento della frase, in quanto connessione grammaticalmente corretta di parole, e la sua sconcertante inutilità, giacché non nomina nient'altro che se stessa.
Appare chiaro che ciò su cui questa frase intende attrarre l'attenzione non è tanto un oggetto di uso quotidiano, sia pure di natura squisitamente linguistica, quanto l'idea (la circolarità della tautologia, in questo caso) che produce questo oggetto come resto.
La produzione dell'oggetto come resto — giacché l'idea costituisce il reale quoziente dell'operazione — si avverte ancor più chiaramente nei lavori di altri artisti concettuali come Barry e Huebler[11].
Barry ha infatti «esposto» nel 1968 le onde elettromagnetiche la cui presenza, non altrimenti percepibile dallo spettatore, veniva documentata da un apposito strumento. Dal canto suo Huebler nel 1970 ha annotato i numeri di serie di cento banconote da un dollaro, facendo pubblicare su di una rivista l'annuncio che chiunque gli avesse riportato tali banconote dopo venticinque anni, si sarebbe visto corrispondere in cambio la cifra di mille dollari.
Si comprende come entrambe le operazioni producano l'oggetto (le onde elettromagnetiche nel primo caso, le banconote nel secondo) come un resto. Proprio al fine di dissipare i dubbi sulla natura dell'operazione, che è quella di esporre un'idea, esso viene sottratto ai sensi dello spettatore e sostituito dalla sua documentazione (il grafico elaborato dallo strumento nel primo caso, i numeri di serie delle banconote nel secondo).
L'arte concettuale tende quindi a destituire l'oggetto da ogni funzione, rappresentativa o d'uso, per poterlo utilizzare come *media* dell'idea.
L'oggetto privo di ogni funzione è l'oggetto inutile per eccellenza.
Ciò nonostante il documento che attesta la presenza di un oggetto inutile immesso nel circuito del mercato dell'arte, si trova ad essere investito di un alto valore di scambio, esattamente come nel settecento tale valore veniva attribuito ai più o meno altrettanto inutili oggetti rococò come le celebri manine d'avorio per grattarsi la schiena.
L'evoluzione subita dall'arte nel novecento sembra richiudersi mestamente sulle parole pronunciate da Wilde all'inizio del secolo: *Tutta l'arte è perfettamente inutile.*

La scoperta dell'oggetto d'uso come oggetto d'arte e viceversa costringe infatti a riflettere sul seguente interrogativo: devo contemplare un oggetto d'uso o devo piuttosto usare un oggetto d'arte?
Abbiamo già visto come una risposta del primo tipo finisca per produrre un'arte che è realmente «perfettamente inutile». La risposta di segno opposto, che potremmo individuare in alcune delle più radicali formulazioni della teoria costruttivista (Rodczenko), conduce all'annullamento della fruizione estetica del prodotto. L'oggetto-prototipo alla cui lavorazione dovrebbe lavorare l'artista, divenuto prodotto di serie, finisce inequivocabilmente per essere usato e stimato come utensile.
Possiamo tuttavia ipotizzare un'altra risposta che salti l'interrogativo perché posta su un altro livello: lavorare per l'evento, senza sapere di che natura sarà e l'uso che se ne potrà fare. È una prospettiva che può avere come antecedenti formali l'happening, la performance e l'arte comportamentale e alla quale potremmo dare il nome di Arte Eventuale.

[1]Beckett S., *L'Innomable*, Editions de Minuit, Parigi 1953, pp 40-45.
[2]I primi veri e propri collages sono di poco successivi al 1912. Ma già prima di questa data fogli di carta e giornali si trovano inglobati nelle tele di Picasso, Braque e Gris sotto forma di *papier collé*.
[3]La costruzione di oggetti assume in seno al movimento surrealista particolare rilievo negli anni che vanno dal 1934 al 1936. Le due grandi mostre surrealiste del 1936, Exposition Internationale du Surrealisme (New Burlington Galleries, Londra) e Exposition surrealiste d'objets (Charles Rutton, Parigi), testimoniano le vaste proporzioni raggiunte da questo fenomeno.
[4]Freud cit. in J.T. Soby, *Salvador Dalì*, 1946, p. 24.
[5]La miglior descrizione del funzionamento dell'oggetto in questione è fornita dall'autore stesso: «Una scarpa di donna, dentro la quale è stato posto un bicchiere di latte tiepido, al centro di un impasto duttile di colore escrementale. Il meccanismo consiste nell'immergere un pezzo di zucchero sul quale è stata dipinta l'immagine di una scarpa, al fine di osservare il disgregarsi dello zucchero, e di conseguenza dell'immagine della scarpa, nel latte». (S. Dalì cit. in Gabellone L., *L'oggetto surrealista*, Einaudi, Torino 1977, pag. 125).
[6]È lo stesso Duchamp a rilevare la portata dell'alterazione operata nel caso di questo ready-made, da egli per l'appunto definito «semi-ready-made». (Duchamp M., *Notes and Projects for The Large Glass*, a cura di A. Schwarz, Thames and Hudson, London 1956, nota 64).
[7]Foucault M., *La folie, l'absence d'oeuvre*, Gallimard, Parigi. Trad. It. a cura di E. Renzi e V. Vezzoli in *Storia della follia nell'età classica*, Rizzoli, Milano 1977.
[8]Nel 1961, nei pressi della cittadina di Herning, Piero Manzoni istallò un parallelepipedo di ferro (90 cm × 110 cm) che recava la seguente iscrizione: «Socle Du Monde - Socle Magic n. 3 cde P.M. 1961 Hommage a Galileo». Tale iscrizione è naturalmente capovolta.
[9]Hegel, G.W.F., Estetica, Einaudi, Torino 1967.
[10]Hofstadter D.R., *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, Basic Book, 1979.
[11]Cfr. Migliorini E., *Conceptual Art*, Il Fiorino, Firenze 1979.

Sergio Lombardo

IL SOGNO - UNA FUNZIONE BIOLOGICA INDICIBILE

1 - La struttura del sonno.

Lo studio scientifico del sonno ha avuto origine in tempi così recenti, che non sorprende se poco ancora si conosce sulla sua funzione biologica.
Sappiamo che è una funzione necessaria alla sopravvivenza dell'organismo, poiché si possono indurre manifestazioni patologiche per mezzo della privazione di sonno.
All'interno della funzione del sonno si collega il problema del sogno: ci si chiede se il sonno serva a produrre il sogno o se il sogno sia un effetto secondario di qualche funzione più importante espletata dal sonno.
In particolare ci si chiede se, all'interno della funzione purificatrice e rigenerante del sonno genericamente ammessa, il sogno abbia lo scopo di espellere qualcosa di tossico accumulato durante il giorno, o di creare strumenti utili per il giorno successivo. Se sia un automatismo biologico o un processo conoscitivo.
Aserinsky e Kleitman (1953) furono i primi a scoprire il cosidetto sonno REM nell'uomo, permettendo alla scienza di dare una definizione sperimentale del sogno riscontrabile con mezzi biofisici[1].
Essi scoprirono che svegliando soggetti dormienti nel momento in cui avvenivano certi caratteristici movimenti rapidi e coniugati degli occhi, questi riferivano che stavano sognando, mentre se svegliati in altri momenti dicevano che non stavano sognando.
Le varie polemiche sulla definizione di sogno, sulla sua dimostrabilità e perfino sulla sua esistenza furono così superate e, con esperimenti sistematici, fu possibile dimostrare che il sonno REM, cioè il sogno, ha una frequenza ciclica caratteristica riscontrabile in tutte le persone sane.
In precedenza, dalla *Repubblica* di Platone a Freud, il sogno era considerato un fenomeno effimero, una forma occasionale di pazzia che poteva colpire perfino l'uomo sano, in seguito a fatti psichici stressanti.
La psicanalisi risente ancora oggi di questa concezione errata, dovuta al fatto che Freud, pur avendo il merito indiscutibile di aver dato dignità scientifica allo studio del sogno, non riuscì mai a distaccarsi dall'atteggiamento terapeutico e a non considerare il sogno come sintomo di malattia.
Con l'aiuto di raffinati metodi sperimentali elettrografici si è giunti a conoscere lo schema di una notte di sonno dell'uomo normale, detto *profilo del sonno*, che mostriamo nella figura 1.

Da questo profilo si nota che in una notte vi sono in media cinque *periodi* successivi che attraversano quattro *stadi* di profondità. Il primo stadio corrisponde all'addormentamento o sonno leggero (floating) ed è qui che più tardi avvengono le fasi oniriche, dette *fasi* REM (Rapid Eye Movements) perché riconoscibili dai caratteristici movimenti oculari.
Caratteristica fondamentale del sonno REM è la completa caduta del tono muscolare, possono però apparire occasionali sussulti nelle membra e nel tronco.
A ciascuno stadio corrisponde un tipo di onda risultante nell'EEG.
Il sonno senza sogni, o N-REM (Non-REM), presenta durante gli stadi più profondi un particolare tipo di onde di grande ampiezza, lente e sincronizzate (onde delta), che rivelano una fase contrapposta simmetricamente al sogno: la fase SWS (Slow Waves Sleep), molto lunga nel primo periodo, progressivamente più corta nei successivi.
Al contrario la fase REM, che è breve nel primo periodo, cresce progressivamente negli altri periodi fino al risveglio, che avviene durante l'ultima fase REM.
Bisogna aggiungere che anche la durata dei periodi subisce una variazione progressiva, diventando sempre più corta, ciò impone alla curva ciclica del sonno un ritmo sempre più serrato.
Appare pensabile, osservando la struttura del sonno, che ci troviamo di fronte ad un processo di trasformazione o di nascita, con alternanza ritmica del ciclo rilasciamento-contrazione, analogo per esempio al travaglio di parto in cui avviene un incremento progressivo della contrazione uterina e una simmetrica diminuzione dell'intervallo libero.
Altro tipo di curva che presenta rilevanti analogie col profilo del sonno e forse più pertinente dal punto di vista che qui si intende trattare, è la rappresentazione grafica dei processi di ricerca verso soluzioni sconosciute, attuati per mezzo di sondaggi successivi in un ambiente ignoto.
In una serie di esperimenti raggruppati sotto il titolo di *Concerti*, eseguiti fra il 1971 e il 1975, mi ero personalmente occupato di questi processi, nei quali individuavo lo schema formale della creatività estetica; rimando perciò il lettore, che volesse approfondire l'argomento, alle sedi specifiche.[2]
Qui basterà ricordare che la prima fase attiva in cui avvengono i tentativi è molto breve e avviene soltanto dopo una lunga fase di concentrazione passiva. La fase successiva di attività è più lunga e complessa della prima, perché dopo il primo tentativo sono aumentate le informazioni utilizzabili e l'ambiente è meno enigmatico. Poiché l'ambiente diventa sempre meno incomprensibile, le fasi di concentrazione passiva diventano più rapide, esse non debbono più analizzare tutto l'universo per decifrarlo. Infine, durante l'ultima fase dei tentativi, appare la soluzione.
L'interpretazione psicanalitica classica dei sogni come appagamento surrogato di desideri proibiti, non si adatta ai risultati sperimentali ottenuti dal-

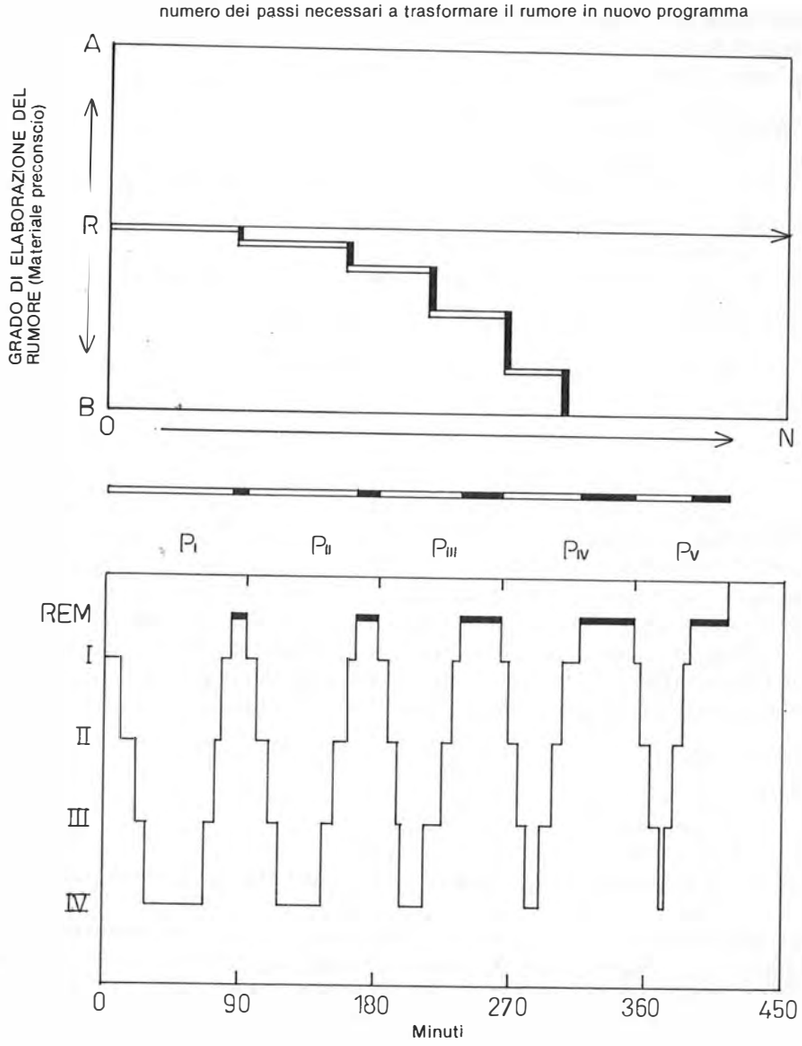


Fig. 1 - Dal profilo del sonno (in basso) secondo i dati forniti da Jovanovic (cit. p. 28-31) si può derivare un secondo profilo (in alto), molto simile alla curva di creatività illustrata in fig. 2.

la fisiologia del sonno, non solo per quanto riguarda la mancanza dei caratteri di malattia che quella interpretazione implicava, ma anche perché non si capirebbe la necessità di un processo a cicli successivi allo scopo di appagare un desiderio in forma allucinatoria, specialmente qualora si tratti di un desiderio covato fin dall'infanzia e descrivibile in termini erotici infantili.
Più che realizzare desideri infantili, il sogno sembra creare per tentativi qualcosa di assolutamente nuovo, sembra affrontare con sempre maggior successo un evento enigmatico, un problema senza formalizzazione, una situazione imprevista.
Il fatto che la fase REM non compare quando l'organismo discende dalla veglia al sonno profondo, ma soltanto quando risale verso una maggiore eccitazione, è in accordo con l'ipotesi proposta.
La discesa verso il sonno è un processo di disgregazione dell'io, inteso come programma comportamentale generale, ovvero come programma di utilizzazione del mondo.
Disgregazione necessaria per far affiorare le informazioni accumulate durante il giorno e accantonate nel preconscio perché inutilizzabili, non essendovi istruzioni adatte nel programma funzionale della percezione cosciente.
Nel risalire dal sonno passivo (SWS) al sonno attivo (REM), durante il processo di ricostruzione dell'iniziativa di fronte al materiale sconosciuto accumulato nel preconscio, poco prima della soglia di risveglio, avviene la completa caduta del tono muscolare e la comparsa delle allucinazioni oniriche.
La caduta del tono muscolare blocca il comportamento esterno e garantisce che il comportamento interno di ristrutturazione dei programmi rispetto alle modificazioni del mondo, non appaia sul piano esecutivo.

2 - *Aumento delle fasi REM durante fenomeni d'astinenza e stati ansiosi.*

Esistono delle persone chiuse, indecise, molto ansiose e tendenti all'autosvalutazione, che soffrono d'insonnia.
Non è incredibile che il mondo si presenti a costoro con un margine di inutilizzabilità più ampio o che si trasformi più rapidamente in modi imprevisti ai loro occhi.
Queste persone, secondo una serie di studi sperimentali, mostrano un periodo REM più lungo della media; sembra cioè che sognino più a lungo, mentre il loro periodo SWS è accorciato a causa dell'insonnia[3].
La maggiore lunghezza della fase REM in questi soggetti sembra doversi attribuire al loro carattere e allo stato psicologico di ansia, non all'insonnia.
Infatti, altri soggetti, deprivati parzialmente di sonno, ai quali cioè fu ridotto sperimentalmente il tempo totale di sonno per notte, presentarono in percentuale riduzione del periodo REM a vantaggio del periodo N-REM[4].
Inoltre, dopo deprivazione totale di sonno fu osservato un effetto di rimbalzo che attivava con più urgenza il recupero del sonno profondo (stadio IV) e solo successivamente avveniva il recupero della fase REM[5].

Il recupero propedeutico della fase SWS, secondo la nostra ipotesi, rivela il bisogno di lasciar affiorare alla coscienza passiva una gran quantità di informazioni inutilizzabili accumulate nel corso di una veglia prolungata, prima che potessero avvenire i primi tentativi di sintesi onirica.
Il caso degli insonni ansiosi, che prolungano solo il tempo REM, non sorprende se si pensa che costoro non vivono l'estraneità del mondo come un fatto occasionalmente amplificato per ragioni sperimentali, ma come un evento qualitativo e cronicizzato.
L'insonne ansioso probabilmente si trova in una situazione monotona, ripetitiva, continuamente pervasa dalla stessa inutilizzabile estraneità, sebbene egli faccia tutti gli sforzi per ridurla a suo vantaggio.
Non riuscendovi, probabilmente finirà per rinunciare ai tentativi, e quando ciò accadrà il suo stato di ansia si tramuterà in depressivo e malinconico.
Il profilo del sonno dei depressi malinconici è irregolare, con decisa diminuzione di REM e di SWS a vantaggio degli stati intermedi, come dimostrano gli interessanti studi condotti da Jovanovic sui dormienti tristi[6].
Altra occasione in cui è stato dimostrato un aumento del tempo REM, si ha in seguito alla cessazione di uso di farmaci ai quali il soggetto si era in precedenza assuefatto.
In questi casi si manifestano fenomeni di astinenza caratterizzati da ansia, inquiedutine e insonnia, con sogni bizzarri e paurosi fino all'incubo[7].
Ciò è particolarmente interessante da un punto di vista psicologico, perchè non accade soltanto in seguito alla cessata assunzione di ipnotici e di barbiturici, ma anche per svezzamento da eccitanti, amfetamine o altre sostanze, delle quali si faceva abuso, capaci di condurre ad una dipendenza.
L'interruzione di uno stato di dipendenza, di assuefazione o di semplice adattamento può quindi aumentare il tempo REM, a prescindere dall'oggetto che è venuto a mancare.
L'interruzione di un rapporto di dipendenza può essere vissuto come evento imprevisto, può rappresentare una trasformazione pericolosa del mondo verso l'ignoto, che rende il futuro imprevedibile, estraneo, inutilizzabile. Ciò può stimolare un'attività onirica che rappresenti i tentativi di riprendere l'iniziativa sul mondo, di riappropriarsene ristrutturando il proprio atteggiamento.
L'effetto inquietante che deriva dalla sensazione che il mondo non sia più quello familiare al quale ci eravamo abituati, è un elemento psicologico costante nell'esperienza onirica e probabilmente determina la sensazione di stare sognando.
Non è affatto vero che l'inquietante o il *perturbante* «...rientra in un genere di spavento che si riferisce a cose da lungo tempo conosciute e familiari», nel senso descritto da Freud,[8]che ricorda cioè scene paurose infantili rimosse, ma anzi è proprio *il dubbio* che le cose conosciute e familiari possano trasformarsi in modo sconosciuto ed estraneo diventando imprevedibili, che scatena il turbamento, la sensazione di stare sognando.

Jentsch, al quale Freud si ispira nel suo famoso saggio, aveva già tentato questa ovvia spiegazione, ma Freud l'aveva ritenuta insufficiente.
Tuttavia a me sembra che qualsiasi paura nasca da una minaccia riferita al futuro, che sia in ultima analisi una minaccia di morte, di cambiamento, non di ripetizione di una scena antica paurosa, anche se *la scena già vissuta può servire da simbolo linguistico*, come le parole di un linguaggio possono servire ad esprimere un concetto nuovo, pur essendo vecchie.
Se lo scopo del sogno e della fantasia fosse quello di rivivere esperienze del passato delle quali da svegli ci vergognamo, la vita potrebbe cambiare in qualsiasi direzione, ma ciò non ci riguarderebbe molto, poichè saremmo sempre capaci in sogno di trovare eventi a partire dai quali si potrebbe iniziare una catena di associazioni metaforiche capaci di veicolare il nostro desiderio, riproducendo la "scena primaria".

3 - *Complessità del rapporto fra immagine ed emozione.*

Da un punto di vista fisiologico sappiamo che le fasi REM sono attivate dal tronco nervoso pontino, che regola sia il ritmo sonno-sogno, sia gli stimoli dei movimenti oculari.
Le immagini sarebbero stimolate dagli input interni provenienti dalla formazione reticolare pontina e dagli stessi movimenti oculari.
L'interpretazione di questi stimoli sotto forma di immagini da parte del cervello anteriore avverrebbe in seguito ad attivazione tonica, provocata tramite la formazione reticolare del mesencefalo.
Essendo bloccato l'output motorio per inibizione dei riflessi spinali tramite la formazione reticolare bulbare e il locus caeruleus responsabile dell'atonia muscolare, si avrebbe il mantenimento del sonno.
«Se assumiamo che il substrato fisiologico della coscienza è nel cervello anteriore, questi fatti eliminano completamente ogni possibile contributo di idee (o il loro substrato neuronale) alla forza motrice primaria del processo onirico»[9].
A sostegno sperimentale di questa opinione interviene il fatto notevole che nei gatti «... le sezioni prepontine e l'asportazione del cervello anteriore non hanno nessun effetto sulla periodicità e la durata delle manifestazioni scheletriche muscolari e oculomotorie del sonno D» (D = Dream, leggi REM)[10].
Al contrario la stimolazione elettrica a lungo termine del tronco cerebrale pontino, nei gatti decorticati, pur non influendo sulla periodicità del sonno REM, riesce a prolungarne la durata.
Hobson, su queste basi sperimentali, giunge alla conclusione che il ruolo del cervello anteriore e quindi della coscienza, nella formazione del sogno, è del tutto passivo, casuale e inconsistente, esso consiste nell'*interpretazione* arbitraria di eventi biologici automatici e indipendenti, sotto forma di immagini casuali.
A parte l'impatto iniziale però, questa teoria non fa che spostare il problema dal piano fisiologico al piano psicologico introducendo la domanda ben più allarmante: quando si può dire, da un punto di vista scientifico, che un'in-

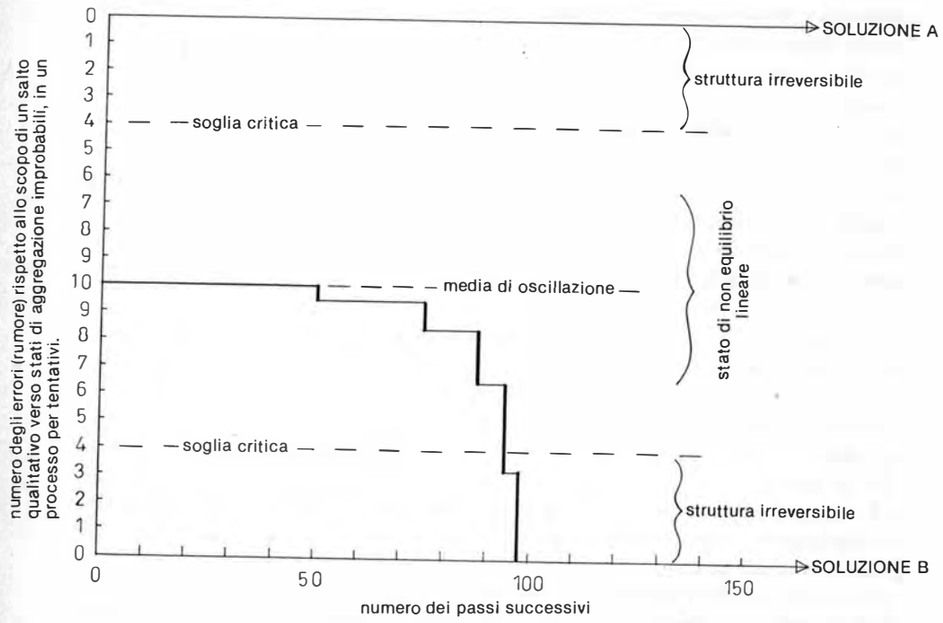


Fig. 2 - Curva di creatività (v. Lombardo, S., PROGETTO R73 SAAS, ROMA 1973).

terpretazione è casuale? Di fronte ad una sequenza di eventi indipendenti, quale interpretazione è non-casuale?
Lascio al lettore il piacere di rispondere, avvertendolo che, se riesce, può sperare di risolvere definitivamente il problema estetico, seguendo l'impostazione esposta in un mio precedente articolo[11].
Un ulteriore argomento in favore dell'interpretazione casuale, potrebbe essere quello della possibile dissociazione non solo delle immagini ottenute in sogno, ma dell'emozione rispetto all'immagine.
Recentemente la psicofisiologia ha fatto passi da gigante nello studio dei processi cerebrali e la biochimica ha dimostrato che è possibile intervenire sull'umore e su diversi stati emozionali per via farmacologica.
Ciò in quanto si riescono a manipolare le informazioni che raggiungono le aree specifiche dell'emotività, manipolandone i trasmettitori chimici.
L'emozione connessa all'immagine onirica può quindi essere dissociata dal senso dell'immagine, essendo trasmessa per altre vie.
Questo è proprio ciò che avviene in alcuni sogni. Cito da Hartmann: «Nei sogni possiamo rinvenire una notevole varietà di stati emotivi, ma l'emozione e lo stato d'animo spesso non sono adeguati agli eventi che si svolgono. Tra il contenuto percettivo e le emozioni vi è un divario, che talvolta porta alla conseguenza che una scena emotiva o terrificante non è accompagnata da alcuna emozione, o talvolta al caso opposto»[12].
Quì il problema del rapporto fra emozione e immagine presuppone quello dell'interpretazione; è il processo dell'interpretazione degli stimoli, in precedenza eterogenei e perciò «casuali», che coordinandoli li rende «sensati»; ma non è affatto certo che quell'interpretazione sia l'unica possibile.
Infatti, un'interpretazione convincente per qualcuno, può apparire casuale per altri, o addirittura falsa, sempre che non esista una convenzione interpretativa comune. Nel caso del sogno questa convenzione non esiste, poiché il sogno interpreta eventi imprevisti, non ancora codificati, e interpretandoli li codifica in immagini per la prima volta.
La conclusione che ogni possibile contributo di idee è biologicamente sconnesso dalla forza motrice primaria del processo onirico, non aiuta in quanto la prova dei gatti decorticati non fornisce alcun esempio di processo onirico, essa riguarda soltanto gli automatismi biologici che preparano l'organismo alla produzione onirica.
D'altronde, se si pensa che «... il metabolismo del cervello è relativamente costante giorno e notte, può anzi aumentare di poco durante le fasi REM del sonno»[13], *da un punto di vista biologico non sarebbe giustificata un'attività tanto dispendiosa solo per produrre immagini casuali e inconsistenti.*
La possibilità farmacologica di manipolare le informazioni neurochimiche che stimolano l'esperienza emozionale concorrendo alla formazione del sogno, è un incidente che può essere artificialmente provocato in qualsiasi punto del ciclo biologico, con riflessi incalcolabili su tutto il sistema vitale.

Ma è altrettanto vero che è possibile intervenire sul contenuto dei sogni anche per via suggestiva, ipnotica o estetica[14].
Ciò conferma, non esclude la grande importanza dell'esperienza mentale nella funzione onirica.
Essa investe l'intera catena di eventi, nel complesso rapporto fra organismo e ambiente, che concorrono a formare il vissuto dell'individuo e il suo comportamento.
La rete chimica e neuronale interessata ai processi di trasmissione delle informazioni che formano il vissuto psicologico, è così intercomplessa da superare il concetto della localizzazione della coscienza, investendo l'intero organismo.
Per esempio peptidi biologicamente attivi sulle funzioni superiori possono trovarsi anche nel tratto gastrointestinale oltre che nel sistema nervoso centrale[15].
Tecniche come l'agopuntura, la stimolazione elettrica locale, le tecniche ipnotiche usate nel trattamento del dolore, provocano nel cervello e nel midollo spinale la liberazione di encefaline e di endorfine, sostanze attive nella percezione del dolore e nell'esperienza emozionale[15].
Ne deriva che ogni distinzione fra stimolo e interpretazione, fra ambiente e coscienza, fra immagine ed emozione è soggetta ad un rovesciamento simmetrico, a un continuo feedback, che forma un vissuto individuale irripetibile.
L'immagine onirica, tentando un'interpretazione sensata di tale vissuto, reinterpreta l'intera storia personale del sognatore, che essendo unica, è indicibile. *Il giudizio sull'adeguatezza fra emozione e immagine onirica è perciò un giudizio estetico.*
Un giudizio che, riguardando il grado di complessità dell'intero sistema, non può essere pronunciato da chi ne è un elemento, se non trasformando strutturalmente l'intero sistema in modo da elevarlo ad un grado di complessità successivo.

4 - *La teoria degli emisferi e la psicanalisi.*

Un notevole merito della psicanalisi è quello di aver descritto l'io come processo della coscienza o processo secondario, in contrapposizione ai processi primari che sono inconsci. Le recenti teorie sulla specializzazione degli emisferi cerebrali forniscono un'ulteriore conferma e soprattutto una base fisiologica a questa definizione, attribuendo all'emisfero sinistro il compito di rappresentare l'io, almeno per quanto riguarda gli stati di vigilanza normali.
L'inconscio sarebbe invece rappresentato dalle funzioni sintetiche dell'emisfero destro. Sperry, nei suoi esperimenti con pazienti commissurotomizzati, dimostrò che l'attività dell'emisfero destro, espressa attraverso i movimenti della mano sinistra, non veniva riconosciuta dai soggetti come una propria azione: risposte occasionali provenienti dall'emisfero destro ed espresse con la mano sinistra, furono commentate da una

paziente commissurotomizzata con questa affermazione: «Ora so: non sono stata io a farlo»[16].

In un saggio che mette in rapporto la teoria degli emisferi con la psicologia analitica, Rossi sottolinea che «... le funzioni di coscienza dell'io e le prese di posizione consapevoli sono, in massima parte, funzioni dell'emisfero sinistro»[17], e Watzlawick riconosce che «da un punto di vista psicanalitico questa funzione coincide ampiamente con la definizione dei processi secondari»[18].

Ora, cercando di osservare più attentamente questi processi secondari, o processi dell'io, o semplicemente coscienza, notiamo con Ossicini, che essa «... ha la funzione essenziale di porsi in contatto con il mondo esterno attraverso la percezione»[19].

Ma qui il problema si complica, poiché, secondo un'importante conclusione di Dixon che io condivido pienamente, la funzione percettiva dell'io non è altro che un'*interpretazione funzionale* della realtà, che «... serve a soddisfare bisogni, non ad arricchire l'esperienza soggettiva... La percezione — egli dice — può essere considerata come il processo in virtù del quale un individuo ottiene informazioni sull'ambiente in vista dell'appagamento dei propri bisogni»[20].

Dunque, le informazioni che costituiscono l'input esterno non sono oggettive né indipendenti, ma dipendono dagli scopi del sistema percettivo, *presuppongono una descrizione soggettiva del mondo che metta in evidenza ciò che è interessante all'interno del rumore bianco universale.*

Ma non è possibile che questa descrizione soggettiva sia cosciente e semioticamente formulata.

A questo proposito bisogna supporre una pre-conoscenza del proprio scopo, una pre-descrizione generale e sintetica del mondo, che *non potendo appartenere come elemento all'insieme «coscienza», fondi la programmazione del comportamento cosciente.*

La psicanalisi, nata come pratica clinica, non si preoccupa di dare risposte sugli scopi delle persone sane, non studia l'inconscio come funzione biologicamente essenziale, ma come una specie di ripostiglio del delitto.

Il compito creativo dell'inconscio è eccezionalmente ristretto ai mistici o agli artisti, anzi neanche a loro, i quali si limiterebbero ad *alterare* e *travestire* ben più definibili desideri erotici o ambiziosi «... di cui ci vergognamo e che dobbiamo nascondere a noi stessi»[21].

La malafede di Freud verso l'arte, la fantasia e il sogno, riconduce la loro funzione all'interno del linguaggio convenzionale, che perciò gli appare come un linguaggio convenzionale distorto o malato.

L'arte, la fantasia e il sogno, visti come derivazioni di desideri morbosi, ci *seducono* per mezzo di «... un piacere puramente formale, cioè estetico», poiché «... questi desideri rimossi e le loro derivazioni possono solo ottenere una espressione altamente deformata»[22].

Il ragionamento freudiano rispetto al sogno sembra ripetere l'affermazione che la paziente di Sperry faceva rispetto al comportamento della sua mano sinistra: «Ora so: non sono stata io a farlo».

Ad una visione più attuale del problema non si può negare che gli scopi sintetici dell'uomo di fronte all'imprevedibilità del mondo, siano essi un'espressione individuale come il sogno oppure un'espressione culturale come l'arte, non sono vergognosi, né «... ci ripugnano o almeno ci lasciano indifferenti»[23], sono semplicemente intraducibili a livello di linguaggio convenzionale, sono *indicibili* all'interno di esso.

Analogamente un cervello elettronico non potrebbe includere fra i suoi programmi le intenzioni del suo programmatore, se lo facesse, le definirebbe incidenti che distorcono i suoi programmi.

Se guardiamo l'io non solo come percezione passiva di eventi oggettivi indipendenti, ma anche come *volontà che progetta* questa percezione, dobbiamo definirlo «un programma comportamentale capace di utilizzare un ambiente esterno parzialmente imprevisto in vista di scopi parzialmente imprevisti». La doppia discrezionalità toglie la certezza della definizione e rigetta l'uomo nella sua libertà.

Le ricerche sulla specializzazione degli emisferi cerebrali sembrano dimostrare che *l'utilizzazione dell'imprevisto*, funzione straordinaria rispetto ai programmi convenzionali della coscienza, sia delegata all'emisfero destro, ma che questa funzione non sia affatto straordinaria rispetto all'organismo vivente, se è vero che ricorre ciclicamente nel sogno, come una normale funzione biologica. Purtroppo gli stessi fautori della teoria della dominanza funzionale emisferica trattano il problema della creatività, che io formulerei come *problema della utilizzazione dell'imprevisto per scopi imprevisti*, come un fatto occasionale che riguarda situazioni o stati mentali eccezionali, accessibili a pochi individui.

Essi tendono a separare le due funzioni emisferiche senza ricomporle in una reciproca collaborazione.

Rossi evidenzia l'occasionalità della dominanza come conseguenza della situazione: «La dominanza emisferica... ha un importante significato funzionale. Permette che l'emisfero che ha la superiorità nella risoluzione di un determinato problema inibisca simultaneamente l'altro emisfero in modo che non si abbiano a verificare interferenze»[24].

Levi-Agresti e Sperry dimostrano che l'emisfero destro è «... specializzato per le funzioni gestaltiche, nella sua primaria funzione di sintesi dei dati in entrata»[25].

Specializzazione essenziale in quanto, come precisa Nebes, «è capace di generare da uno stimolo parziale e frammentario un giudizio conclusivo globale»[26].

Un'importante osservazione effettuata da Jovanovic su soggetti destrimani durante il sonno rivelò che i movimenti della mano sinistra durante le fasi

REM erano più frequenti di quelli della destra: «Nel sogno costoro sono mancini. I veri mancini nel sogno diventano destri»[27]. Inoltre pazienti commissurotomizzati riferirono a Bogen che non sognavano più[28].
Il fatto che durante il sogno vi sia un'inversione della dominanza emisferica è ormai accettato da molti; che quest'inversione esplichi la funzione di utilizzare le informazioni estranee al programma della coscienza trova indiretta conferma sperimentale nei dati ottenuti da alcuni studiosi dell'apprendimento, i quali riuscirono a dimostrare *una correlazione significativa fra sonno REM e apprendimento*[29-30-31-32].
Per illustrare l'analogia funzionale fra sogno e arte, il primo rispetto all'individuo, la seconda rispetto al gruppo culturale, in qualità di *programmatori di comportamenti imprevedibili per utilizzare l'imprevedibile*, farò una citazione tratta dal Manifesto Suprematista Unovis di Malevič (1924): «Oggi, *i consumatori* continuano a rifiutare tutto ciò che è nuovo, tacciandolo di utopia o astrazione. Nel nuovo non vedono nulla di *utilizzabile... L'inventore trasforma quotidianamente la coscienza.* Le sue invenzioni lo conducono dallo ieri all'oggi. Gli eterni passatisti lo scacciano nel futuro. Ma che cos'è 'il futuro'? *Il futuro è quella parte dell'oggi che non viene riconosciuta*» (corsivo aggiunto).

5 - Il pensiero creativo in una prospettiva non-causalista

Uno dei più importanti filoni della critica della scienza, che si sviluppa intorno allo studio dei sistemi viventi nella loro specifica funzione autoorganizzativa, vede una scissione sterilizzante fra natura e creatività, fra fisica classica e metafisica classica: «... in seno alla natura descritta dalla fisica classica la stessa possibilità che qualcosa di nuovo si produca è inconcepibile: 'tutto è dato'; è escluso ogni divenire che non possa esser ridotto a una più fondamentale equivalenza. Come concepire che l'uomo appartenga a tale mondo?»[33].
Avevo io stesso affrontato l'argomento dal punto di vista dell'arte sia in quanto convenzione istituzionale, sia in quanto ricerca. Confrontandone l'incompatibilità reciproca misi in luce la possibilità della ricerca, una volta recuperata l'unità della conoscenza, di proporsi come evento modificatore del sistema verso equilibri più complessi[34].
«Per la prima volta una teoria fisica — afferma Prigogine — ci permette di descrivere e di prevedere un evento che risponde alle esigenze più generali di una teoria della creatività»[35].
Questa teoria si riferisce ai sistemi aperti, che comprendono i sistemi viventi, biologici, sociali e culturali, quelli cioè che Brillouin definiva *neghentropici*, Fantappiè *sintropici*, Von Bertalanffy *aperti* e Prigogine chiama *strutture dissipative.*
Un sistema aperto, secondo la *teoria dell'instabilità* di Bernard, può mantenersi grazie alla sua capacità di sfruttare una fonte esterna di energia che consente uno scambio modulato fra sistema e ambiente, un equilibrio instabile strutturato secondo una fluttuazione.

Tutti i sistemi aperti instabili la cui fluttuazione si allontani dall'equilibrio oltre una soglia critica, dice Prigogine, sono soggetti ad un irreversibile processo di strutturazione spontanea, che si mantiene formando un ciclo ordinato, appunto una struttura dissipativa.
«Le forme di questa organizzazione dissipativa sono molto diverse. Certi sistemi divengono spontaneamente spazialmente disomogenei, altri *acquistano un ritmo temporale periodico*, veri orologi chimici; certi infine acquistano vere frontiere naturali, con dimensioni determinate dai parametri che caratterizzano l'attività del sistema». (corsivo aggiunto)[36].
L'uomo, che è il sistema più complesso, contiene a vari livelli tutte queste forme di organizzazione dissipativa; diventa disomogeneo spazialmente gonfiandosi e sgonfiandosi oppure nei percorsi spaziali; ha ritmi temporali periodici nel ciclo sonno sogno con i suoi periodi, stadi e fasi; acquista una dimensione fisica determinata e non casuale. Ma la capacità più originale e caratteristica dell'uomo, *comune anche agli altri sistemi che sognano*, è quella di saper affrontare l'imprevisto utilizzandolo, *di saper rispondere ai cambiamenti dell'ambiente aumentando la propria complessità per mezzo di processi di apprendimento per tentativi* che sono anche processi di autotrasformazione.
Tali processi, non potendo rientrare in una previsione deduttiva, possono essere indicati come l'essenza del pensiero creativo.
La curva di creatività, che avevo ottenuto registrando i passi di un elevato numero di esecuzioni di un esperimento da me ideato sotto il titolo di «PROGETTO R 73 SAAS»[37], presenta rilevanti analogie col profilo del sogno, soprattutto per quanto riguarda il diminuire progressivo del tempo N-REM e il simmetrico aumentare del tempo REM nei successivi periodi del sonno, (fig. 2).
Indubbiamente il ritmo temporale del ciclo sonno-sogno non è occasionale né soggetto a grandi perturbazioni, esso rappresenta qualcosa di costitutivo per la totalità biologica vivente, come la sua funzione creativa.
Questa funzione del sogno non può essere ricercata all'interno della concezione della scienza classica, responsabile di aver studiato l'uomo come un sistema inerte.
La stessa teoria psicanalitica non riesce a descivere l'uomo come processo autoformante, ma deve ricorrere ad una spiegazione della vita psichica che somiglia più ad una *traiettoria* che ad un *percorso creativo.*
La fissazione alla scena primaria dell'infanzia sembra l'unico elemento propulsivo del sogno secondo questa teoria, e l'uomo dispone soltanto di difese e maschere contro il suo destino, segnato per sempre da uno scopo «indicibile» non perché appartiene al futuro, ma perché ripete il passato; non perché sconosciuto, ma perché vergognoso.
Se consideriamo invece i residui non più come rimosso, ma come imprevisto — quindi non percepito nella fase esecutiva della veglia, ma assorbito

involontariamente dalle ridondanze del sistema biologico sotto forma di rumore — essi vengono ad inscriversi nell'essenza stessa del sistema vivente ad un certo livello di complessità e dotato di particolari attitudini, che potremmo perciò chiamare *attitudini creative dei sistemi sognanti.*

[1]Aserinsky, E., Kleitman, N.: *Regularly occurring periods of eye motility and concomitant phenomena during sleep*. Science, 118:273-274, 1953.
[2]Lombardo, S.: *Progetti per azioni, 1971-1975.* In *Extra media. Esperienze attuali di comunicazione estetica.* A cura di Crispolti, E., Studio Forma Editrice, Torino, 1978, pp. 190-191.
[3]Karakan, I., Williams, R.L., Salis, P.J., Hursch, C.J.: *New approaches to the evaluation and treatment of insomnia.* Psychosomatics, 12:81-88, 1971.
[4]Oswald, I.: *Human brain protein, drugs and dreams*. Nature 223, 893-897, 1969.
Oswald, I.; *Sleep, dreams and drugs*. In *Modern trends in psychological medicine*, Price Ed., pp. 53-77, 1970.
A causa dell'enorme letteratura sull'argomento, alcuni risultati largamente accettati vengono riportati senza indicarne le fonti specifiche. In questi casi il lettore interessato può trovare riferimenti dettagliati nelle seguenti antologie:
Hartmann, E.: *The biology of dreaming*, Springfield, 1967. Tr. it.: *Biologia del sogno*, Boringhieri, 1973.
Koella, W.: *Physiologie des Schlafes*, Stuttgart, 1973. Tr. it., *Fisiologia del sonno*, Roma, 1975.
Jovanovič, U.J.: *Schlaf und Traum*, Stuttgart, 1974. Tr. it. *Il sonno e il sogno*, Roma, 1975.
[5]Berger, R.J.; Osvald, I.: *Effects of sleep deprivation on behavior, subsequent sleep and dreaming*. J. Ment. Sci. 108: 457-465, 1962. Cfr. nota 4.
[6]Javanovič, cit. pp. 146-150.
[7]Oswald, I., cit., cfr. nota 4.
[8]Freud, S.: *Das Unheimliche*, Imago, 5, 1919. Tr. it. di C. Balducci, *Il Perturbante*, Newton Compton, 1976, p. 68.
[9]Hobson, J.A.: *Cervello e sogno*, conferenza tenuta presso l'Istituto Superiore di Sanità, Roma, 1978.
[10]Hobson, J.A., cit.
[11]Lombardo, S.: *Appunti sulla teoria della complessità e sul concetto di isotropia*, su questa stessa rivista, 1:9-20, 1979.
[12]Hartmann, E., cit. p. 212.
[13]Iversen, L.L.: *La chimica del cervello*, Le Scienze, 135:74-89, 1979.
[14]Lombardo, S.: *Immagini indotte in stato di trance ipnotica*, su questa stessa rivista, 1:45-60, 1979.
[15]Iversen, L.L., cit.
[16]Sperry, R.W.: *Brain bisection and consciousness*, in *Brain and conscious experience*, a cura di J. - C. Eccles, New York, 1966. Cfr. anche: Sperry, R.M.: *Disconnessione emisferica e unità della coscienza*, in *I due cervelli*, a cura di F. Denes e C. Umiltà, Il Mulino, Bologna, 1978.
[17]Rossi, E.: *Gli emisferi cerebrali e la psicologia analitica.*
[18]*Watzlawick, P.: Il linguaggio del cambiamento*, Feltrinelli, Milano, 1980, p. 29.
[19]Ossicini, A.: *L'inconscio e la psicoanalisi*, in *I livelli di vigilanza*, cura di R. Venturi, Bulzoni, Roma, 1973, p. 211.
[20]Dixon, N.F.: *Le origine della percezione*, in *Nuovi orizzonti della psicologia*, a cura di B.M. Foss, Boringhieri, 1968, p.41.
[21]Freud, S.: *Il poeta e la fantasia*, (1908). Tr. it. di A. Ravazzolo, Newton Compton, Roma, 1969, p.118.

[22]Freud, S., cit. p. 122.
[23]Freud, S., cit. p. 121.
[24]Rossi, E., cit.
[25]Levy-Agresti, J., e Sperry, R.W.: *Differential perceptual capacities in major and minor hemispheres*, in "*Proceedings of the National Academy of Sciences of the U.S.*", 61, p. 1151.
[26]Nebes, R.D.: *Superiority of the minor emisphere in commissurotomized man for the perception of part-whole relationships*, in "Cortex", 7, pp. 333-349, 1971.
[27]Jovanovič, U.J., cit., p. 81.
[28]Bogen, J.E.: *The other side of the brain*, Bull. Los Angeles Neurol. Soc., 34, 1969.
[29]Zimmermann, J., Stoyva, J., Metcalf, D.: *Distorted visual feedback and augmented REM sleep*, Psychophysiology 7, 298, 1971.
[30]Leconte, P., Hennevin, E.: *Augmentation de la durée de "sommeil paradoxal" consécutive à un apprentissage chez le rat.* C.R. Acad. Sc. Paris 273: 86-88, 1971.
[31]Leconte, P., Broch, V.: *Déficit de la rétention d'un conditionnement aprés privation de sommeil paradoxal chez le rat.* C.R. Acad. Sc. Paris 271: 226-229, 1970.
[32]Stern W.C.: *Acquisition impairments following rapid eye movement sleep deprivation in rats*. Physiol. Behav. 7, 345-352, 1971.
[33]Prigogine, I., Stengers, I.: *Natura e creatività*, in *La nuova alleanza* di Ilya Prigogine, Longanesi & C., Milano, 1979, p. 225.
[34]Lombardo, S., *Arte e ricerca*, Jartrakor, 1975. Cfr. anche "*Progetti per azioni*", cit. e "*Appunti sulla teoria della complessità e sul concetto di isotropia*", cit.
[35]Prigogine, I., cit., p. 241.
[36]Prigogine, I., cit., p. 243.
[37]Pubblicato per la prima volta in *Sergio Lombardo*, G.A.E. (Studio Morra), Napoli, 1973 e nello Studio GAP, Roma 1973, cfr. recensione di G. De Marchis su *L'Espresso*, 24, giugno, 1973.

Cesare M. Pietroiusti

APERTURA ALL'ERRORE

1 - *L'adito al linguaggio. Filogenesi.*

L'evoluzione culturale della specie uomo è strettamente connessa all'uso, sempre più raffinato nella qualità e quantitativamente articolato, del linguaggio. Le Roi-Gourham dimostra, con i suoi studi di paleologia, come sia possibile correlare l'uso del linguaggio con il livello della tecnica, ai vari stadi evolutivi della specie. Gli australantropi, ad esempio, progenitori di 30.000 anni fa, possedevano strutture cerebrali deputate al linguaggio estremamente limitate; probabilmente il loro livello di comunicazione astratta era di pochissimo superiore allo zero; di quel tanto che fosse congruo con l'unico gesto espressione di una tecnica da loro elaborata — battere un ciottolo con un altro, perpendicolarmente, per ottenere il più primitivo degli utensili.
Per varie migliaia di anni, fino a quando gli arcantropi non arrivarono a rendere quel gesto più complesso, e a cominciare a battere pietra su pietra *tangenzialmente*, il livello di complessità del linguaggio simbolico restò statico.
Poi, corrispondentemente al nuovo gesto dell'«industria litica», le parole, le frasi, si allungarono e si articolarono, proprio come si allungavano e si affilavano i bordi taglienti e i bordi smussi delle pietre scheggiate[1].
Questa correlazione tecnica-linguaggio sembra inevitabile.
Con la comparsa sulla terra degli «utensili», pur così semplici, cioè di oggetti che risultavano utilizzabili anche dopo la loro fabbricazione e dopo il loro primo uso, compare nella sfera biologica la dimensione del futuro.
Viene, in questo momento evolutivo, superato il livello del comportamento animale, cui Konrad Lorenz dà il nome di «meccanismo di scatto» quel «comportamento determinato dall'intrecciarsi di istinto e addestramento»[2], in cui emergono i fondamentali caratteri della stereotipia e dell'immediatezza della risposta rispetto allo stimolo[3].
Il superamento della determinazione materiale immediata svela il possibile al cospetto del reale. Il progetto.
Il progetto nasce dentro — e richiede per nascere — un sistema di rappresentazioni adeguate alle esigenze da soddisfare.
Il pensiero verbale, il linguaggio simbolico, non sono la «migliore» fra le soluzioni possibili. Coincidono, semplicemente, con quel sistema.
È «la capacità unica di evocare un'immagine, un concetto o un pensiero, senza uno stimolo esterno diretto e immediato, mentre l'animale risponde solo ad uno stimolo immediato»[4].

Le rappresentazioni mentali, investite da energie istintuali «trattenute», «possono essere evocate alla coscienza come immagini, fantasie e pensieri»[5] ed espresse mediante simboli linguistici. Esse rendono possibile il «differimento», la dilatazione indefinita della risposta, l'«eternizzazione del desiderio» (Lacan)[6], l'ingresso al principio di realtà. Mentre si allungano i bordi del primo strumento tecnico, mentre compaiono nuovi utensili e nuovi metodi di fabbricazione, si articolano e si perfezionano, si espandono, i limiti di un differimento che si avvia a spostare sul piano *culturale* l'esistenza dell'animale simbolico, l'uomo.
Il pensiero verbale, la parola, si inseriscono come trama ramificata nel meccanismo di scatto fame-sesso-sopravvivenza-riproduzione.
Le loro referenze creano una nuova realtà che si contrappone alla morte in quanto unica alternativa reale (alla vita).

2 - *L'adito al linguaggio. Ontogenesi*

Da uno stadio di identificazioni immaginarie e da relazioni di non-distinzione rispetto all'esterno il soggetto si costituisce, progressivamente, come «io», attraverso l'uso del linguaggio.
Nel linguaggio il soggetto trova la propria possibilità individuativa, mediante esso si introduce autonomamente in un complesso di rapporti interpersonali in cui l'oggetto di desiderio è altro da sé e come tale ha un nome.
Ma l'ingresso all'ordine del linguaggio si attua, secondo l'edipo psicoanalitico, in virtù di una separazione, di una castrazione. Il padre separa il figlio dalla madre, gli toglie la possibilità del soddisfacimento immediato, automatico. Gli dà la legge, lo introduce nell'ordine del tempo e del differimento, dà un nome alla realtà.
Prima di questo il pensiero, che non era pensiero verbale ma, direi, automatico, tendeva a realizzare un raggiungimento totale. Era il reale. Si espandeva, senza diffrazioni e senza rincorse, con il reale. Era, dice Lacan, il fallo. Semplicemente, era.
Il passaggio alla fase successiva, al linguaggio, alla comunicazione, è un passaggio traumatico, psichicamente rischioso. Molta parte della psicoanalisi post-freudiana, ad esempio l'indirizzo kleiniano, vi vede le determinanti che conducono alla psicosi. Il «rifiuto» psicotico è precisamente rappresentato dalla impossibilità di oltrepassare la fase schizoparanoide, fase iniziale di indistinzione dagli oggetti di soddisfacimento, verso lo sviluppo della posizione depressiva (Klein), quella in cui si instaura il principio di realtà (Freud), quella in cui si instaura il pensiero verbale (Bion), quella in cui si attua l'ingresso nell'ordine simbolico (Lacan), quella cioè in cui gli oggetti assumono una loro distinzione e una loro autonomia funzionale, acquisiscono un nome.
Lo psicotico mette in atto, in relazione a questo «rifiuto» una serie di «attacchi distruttivi al pensiero verbale e ai suoi rudimenti»; attacchi che, dice Bion, «sono inevitabilmente un attacco a tutto»[7].

Conseguenza di questi «attacchi» sarà che lo schizofrenico non userà più le parole come «modo di comunicazione» e come «modo di pensiero», bensì come «cose, o come parti scisse di se stesso» o come «mezzo d'azione per la scissione dell'oggetto».
«All'inizio della posizione depressiva infantile, aumentano di intensità e profondità elementi di pensiero verbale. Pertanto, i dolori della realtà psichica sono da questo esacerbati, e il paziente che regredisce alla posizione schizoparanoide, così facendo si volge in senso distruttivo verso la propria capacità embrionale di pensiero verbale, perché la considera uno degli elementi che lo hanno condotto al dolore»[8].
L'adito al linguaggio è doloroso là dove l'onnipotenza si trasforma in « principio di realtà» e da una cosa che — verbalmente — non si esprime, ma che se si esprimesse direbbe: «Io sono tutto», si passa a: «Io sono io (ed ho qualcosa) e tutto il resto no (non lo sono non ce l'ho)».
Tutto il resto, molto più grande, determinante, potente. La realtà. Rifiutare di riconoscerla è, non retoricamente ma psicoanaliticamente, follia.
Anche la psicoanalisi, dunque, ha un suo «peccato originale», un evento drammatico dal quale in poi il mondo del «principio di realtà» impone che l'appagamento avvenga, comunque, dopo. In mezzo, ad allungare la corda, c'è la parola, e i codici che ne regolano l'uso, la Legge.
La psicoanalisi, e il freudismo in particolare, mostra questo volto genericamente disperato: la realtà è la nostra croce; i suoi principi offrono, come spazio di trasgressione, solo una malattia, la malattia mentale.
Dietro quel volto, la psicoanalisi nasconde qualcosa che si impone di fatto: il suo essere metodo di recupero e reintegrazione, forza garante di normalizzazione.
La norma è il codice, la legge del linguaggio che *si* parla, grazie a cui ci si intende e ci si rapporta come «esseri sociali», o come «animali simbolici», insomma come uomini.
La normalizzazione si attua per l'appunto mediante il recupero all'uso sociale del simbolo linguistico «scisso», privatizzato, escluso dalla comunicazione ed incluso in una serie di meccanismi inconsci che definiscono la nevrosi, o la psicosi.
Il «processo secondario» è causato e definito dalla «formazione dei simboli da parte dell'io»[9]. La rimozione attua una «desimbolizzazione», sottrae cioè il simbolo all'uso comunicativo intersoggettivo, determinando così una desocializzazione. Il simbolo, «caduto» nell'inconscio, diventa, secondo Lorenzer, «stereotipo», attivo sul piano del comportamento personale — in quanto causa del sintomo, secondo il meccanismo della «coazione a ripetere» — ma irriconoscibile sul piano linguistico, dal cui codice è stato allontanato, «scisso».
Ciò che è tolto al sociale, ciò che non si esprime secondo il codice, così parlano questi assiomi, è dato alla malattia. E questo è vero, certamente, nella stragrande maggioranza dei casi. La psicoanalisi che, «scientificamente», si

indirizza verso i grandi numeri, di quei casi si occupa. Il suo è un *repechage* a funzioni inadempiute ma previste nel consesso degli altri. L'analizzato, recuperato al linguaggio, vi fa il suo (re-) ingresso. L'adito al linguaggio è per lui una funzione sociale.

3 - *Trama di referenze: un modello di cultura.*

Vorrei a questo punto proporre un modello, allo scopo di rendere più chiaro quel che è contenuto nel seguito.
La parola, dice Lurija, è una «matrice plurivalente di connessioni»[10]. Le connessioni che essa costituisce possono considerarsi disposte su due piani: uno orizzontale, con tutte le parole simili foneticamente e analoghe dal punto di vista semantico; e uno verticale, con il concetto (o i concetti) che quella parola «significa» o a cui, comunque, rimanda.
Si costituisce in questo modo una «rete», una «trama di referenze» che corrisponde al linguaggio[11].
Il paragone già istituito fra la complessità delle formazioni tecnico-culturali e quella delle comunicazioni linguistiche mi consente di utilizzare quel termine anche in relazione a queste formazioni. La «trama» diventa così non più soltanto l'ambito di funzionamento e di sviluppo di un linguaggio, ma un vero e proprio modello di «cultura».
Occorrerà dunque considerarvi, schematicamente, tre piani verticali: oltre ai due già accennati (quello della parola-significante e quello del concetto-significato), un terzo, che è per l'appunto quello della «realizzazione», cioè dell'oggetto che — materialmente — compare in corrispondenza dell'attivazione di un settore della «trama».
«Si può considerare — dice Levi-Strauss — il linguaggio come *condizione* della cultura, (...) in senso diacronico, poiché è soprattutto mediante il linguaggio che l'individuo acquista la cultura del suo gruppo; (...) Da un punto di vista più teorico, invece, il linguaggio appare anche come condizione della cultura nella misura in cui quest'ultima è dotata di una architettura simile a quella del linguaggio. (...) Si può considerare il linguaggio come le fondamenta destinate a ricevere strutture, talvolta più complesse, ma del medesimo tipo delle sue, che corrispondono alla cultura considerata sotto diversi aspetti»[12].
La citazione risulta molto interessante poiché non si limita a considerare, da un punto di vista relativistico, la realtà come rappresentazione culturale, ma giunge all'ipotesi che la realtà culturale sia il frutto di una rappresentazione linguistica. Nella trama di referenze articolate del linguaggio la realtà è la *manifestazione* di un progetto sulle cui «fondamenta», per dirla con Levi-Strauss, nasce e la cui struttura rispecchia.
La struttura del linguaggio è un codice.
«Il codice stabilisce (...) una corrispondenza fra un *significante* e un *significato*»; «fissa un repertorio di *simboli*»; «limita le possibilità di combinazione fra gli elementi in gioco e il numero degli elementi che costituiscono il repertorio»[13].
Il codice, cioè, fissa dei limiti. In una trama di referenze culturale, limiti interni, di combinazione, e limiti *esterni*, di estensione. Il codice istituisce «la lingua» e impone un ordine all'estensione indefinita delle possibilità comunicative. Stabilisce, in questo modo, una *normalità* che corrisponde al *rispetto dei limiti*, distinguendola da un «contesto» che corrisponde ad un «tutto il resto da», che potremo chiamare «universo».
Anche a livello delle «realizzazioni» si articola un codice *formativo* che corrisponde al codice linguistico mediante il quale è stato formulato il progetto. L'una (realizzazione, la manifestazione) è, dicevo, specchio dell'altro (il progetto), ma immagine speculare del tutto particolare, in un certo senso «in inverso», poiché è essa ad assumere dimensioni fisiche che al progetto mancano; essa è l'oggetto.

4 - *Emergenza subita e devianza emarginata.*

Nell'esecuzione di un progetto-già-formulato, supponiamo un lavoro, la prima formulazione diventa norma e convenzione. L'esecuzione dovrà tenere conto del codice: vi sarà, per così dire, «intrappolata». L'*emergenza* di un materiale non previsto, supponiamo che il lungo di questa provenienza sia l'inconscio, potrà determinare delle reazioni diverse.
Nella maggioranza dei casi si avvertirà una *minaccia* all'esecuzione del lavoro-in-corso; quest'ultimo — lo scopo che ci si prefigge con esso — sarà considerato più importante della minaccia. Lo scopo continuerà ad essere perseguito essendo *suoi* gli spazi della realtà. La minaccia, d'altra parte, verrà al più presto eliminata poiché non sono suoi, non le competono, gli spazi della realtà ma, al massimo, quelli della possibilità fantastica, dell'utopia.
L'ordine ristabilito consente la prosecuzione del lavoro in corso. Per un attimo (metaforico) il corso dell'azione s'è interrotto. L'azione ne risulta *disturbata* da un *incidente* di percorso. Forse, agli occhi di un osservatore esterno, l'incidente potrebbe parlare di sensi profondi e di desideri preclusi. Agli occhi del «prosecutore» il disturbo sarà soltanto un attimo di *distrazione* involontariamente patito e, al più presto, dimenticato.
Nella maggioranza dei casi l'emergenza viene subìta, ma sùbito neutralizzata, eliminata, dal lavoratore-in-corso. In nome del progetto già formulato egli ottiene su di essa una «vittoria» che rimette le cose al loro posto: rende al pericolo la sua collocazione originaria (lo ricaccia nell'inconscio) e a lui una conferma rispetto al contratto pattuito con il «datore» del lavoro.
La psicoanalisi, come ho già detto, nella sua pratica sociale — e, direi, anche nei suoi fondamenti teorici — si propone come alleata (raffinata, anche se con tempi generalmente molto lunghi) per questo tipo di vittorie. Scientifi-

camente, prende in considerazione i «grandi numeri», cioè, per l'appunto, la maggioranza dei casi.
Grossolanamente, possiamo identificare con la normalità il 98-99% dei casi per i quali l'azione risulta disturbata, ma in cui il soggetto riesce ad ottenere una vittoria *contro* l'emergente «disturbo» e lo *respinge*.
«Se la mèta libidica, dice Kris, è socialmente inaccettabile, la libido è impegnata in un conflitto ed è indisponibile»[14].
Il «rifiuto» dell'emergenza inconscia, la non-accettazione di una propria verità interiore «socialmente inaccettabile» (ciò che potremmo identificare con una forma generalizzata di «nevrosi») comporta, ed è necessaria per, la accettazione della verità sociale. Tale atteggiamento può chiamarsi «conformismo».
C'è poi una piccola percentuale di «devianza», diciamo l'1-2% (che rappresenta, all'incirca, l'incidenza della schizofrenia nelle cosidette «società occidentali»), in cui è l'emergenza ad ottenere una sua forma di «vittoria» *contro* il soggetto. Il pericolo, rappresentato dalla minaccia inconscia, ricaccia questo (il soggetto) verso stereotipi comportamentali e comunicativi — la «regressione» — socialmente inefficaci. Nessun tipo di progetto risulta più, per quel soggetto, perseguibile. La sua «azione» sarà, dagli altri, considerata *disturbante*, il suo «lavoro» non avrà più alcun tipo di «corso» se non quello, *emarginante* dell'istituzionalizzazione.
Se il «conformista» risulta, dopo l'esito del confronto fra le realtà e la «manifestazione» del suo inconscio (supponiamo un *lapsus*), recuperato alla funzionalità sociale, lo psicotico risulta indisponibile ad ogni funzione sociale.
Nel primo caso l'evento emergente sarà precluso rispetto al reale e non vi avrà più posto; nel secondo il «disturbo» si manifesterà sotto forma di malattia mentale.

5 - *Accettazione dell'emergenza come apertura all'errore.*

Le analogie fra il linguaggio schizofrenico e l'espressione artistica sono state più volte, e da molti autori[15], messe in evidenza, al punto che, su questo argomento, qualsiasi discorso rischia di farsi banale.
«Nello scritto dello schizofrenico si avverte qualcosa di 'strano'»[16], dice Barison, e aggiunge che esistono delle «relazioni» fra lo «strano» schizofrenico e il fatto artistico.
La stranezza è, nella prospettiva fin qui seguita, una espressione non codificabile. La sua provenienza la possiamo, di nuovo, individuare nell'inconscio, per sottolineare una *differenza* sostanziale fra l'inconoscibilità dell'evento «strano» e la ripetibilità di un discorso «noto».
Nel discorso schizofrenico «il modello convenzionale del linguaggio viene sottoposto ad una profonda trasformazione»[17] (Gozzetti e Novello); l'emergenza di nuove possibilità[18] linguistiche, fino ad ora ignote, impreviste, inconsce, è, chiaramente, l'emergenza stessa dell'espressione creativa.

La pretesa di differenziare la «malattia mentale» dall'«arte» si pone, in questo senso, di fronte ad una aporia: comprendere la *qualità* delle diverse emergenze e distinguere a priori il *tipo* di errore schizofrenico dal *tipo* di errore creativo non è possibile. Dovremmo infatti operare questa ricerca al livello che abbiamo denominato «inconscio», livello non codificato per definizione, e quindi irriducibile all'indagine «scientifica» (ci serviremmo di risonanze emotive personali, che sono forse comunque determinanti, ma indefinibili, anche loro, a priori).
Ma non basta. La definizione stessa di «malattia mentale» (o «schizofrenia», o «psicosi», etc.) non risulta affatto scontata da un punto di vista puramente logico. Essa è infatti proposta, inevitabilmente, all'interno di una articolazione specifica dell'ambito culturale, quella della «psicopatologia». La psicoanalisi, che di questa articolazione è attualmente il giunto più mobile e forse più avanzato, in base ai rapporti di alleanza già descritti, non può che assumere, di fronte all'emergenza, il punto di vista di quello che è propriamente, e per chiara assunzione (si veda Lorenzer, se non dovesse bastare Freud) il suo padrone, il codice. L'aporia è, come si vede, la stessa di prima: pretendere di definire l'indefinibile.
Il nome, l'etichetta — «schizofrenia» — sono, dunque, una falsificazione che il codice si consente solo perché il trucco, un vero gioco di parola, è utile sul piano effettivo.
D'altra parte la classificazione operata dalla psichiatria può risultare inecepibile se desunta da dati già verificati, cioè se si limita a nominare qualcosa che è già avvenuto. Ernesto De Martino osserva: «Il giudizio di sanità o malattia mentale è un giudizio storico e non può prescindere dalla considerazione storica del rapporto fra comportamento e ambiente»[19]. Ogni specifica determinazione in tal senso potrà attuarsi soltanto a posteriori, come una valutazione di effetto.
La reazione schizofrenica all'emergenza la potremo allora distinguere poiché *culturalmente inefficace*. Essa infatti tende (più corretto sarebbe dire: ha teso) ad innescare sul piano sociale un meccanismo di difesa che in alcuni casi è anche meccanismo di rinforzo delle convenzioni codificate. L'emarginazione serve cioè all'istituzione (familiare, scolastica, lavorativa, etc.) non solo per difendersi da eventuali attività disgreganti, ma anche per riconfermare, implicitamente e talvolta esplicitamente, le norme che definiscono la *regolarità*.
Potremo invece, sempre restando in questo ordine di idee, definire artistico il comportamento *culturalmente efficace*, col quale si inverte di segno (fatto salvo il problema del tempo, dato che, perché ciò avvenga, potrebbe servirne molto; ma, come ho già detto, questo tipo di valutazione sociologica è comunque postuma) quanto si verifica nell'interazione fra trasgressione schizofrenica e codice istituzionale.
Nel caso dell'arte è la convenzione che viene, progressivamente, emarginata, in quanto superata da un nuovo uso degli strumenti linguistici. Divente-

rà allora fatto accademico «reazionario» o, come dicevano i futuristi, «passatista», il luogo della sua progressiva emarginazione essendo, per l'appunto, il passato. Le precedenti norme ne risulteranno indebolite e disconfermate: cambieranno.
Questo, considerando un piano di analisi riferito al passato.
Nel presente il confronto si rinnova, potenzialmente, ogni volta che lo psichiatra si appresta a certificare una «malattia mentale» nell'individuo che non risulta «normale» secondo il codice. Ed è proprio questo il punto in cui la falsificazione diagnostica — che è dichiarazione-di-contenuto in un contenitore che non contiene nulla, poiché ciò che potrebbe contenere è definibile solo in negativo, come «altro da» — diventa effettivamente utile.
L'operazione risulta, infatti, propriamente *conservativa*, poiché «offre» al deviante una specie di reintegrazione culturale secondaria attraverso il nome — «schizofrenico» — che gli dà e attraverso i confini entro cui esplicare le sue modalità esistenziali, che gli impone come «sintomatologia». L'etichetta falsa è un «bluff» che serve a mettere-in-scatola (una scatola culturale) l'individuo incomprensibile.
Da allora egli non avrà più un comportamento personale ma nosografico, non esprimerà più «pensieri» ma «disturbi di pensiero», non parlerà più il suo linguaggio, ma una lingua del tutto peculiare, una specie di «esperanto» alienato, una lingua cui Kraepelin (che, come è noto, può considerarsi il fondatore della moderna psicopatologia), oltre a formularne per primo i caratteri, diede anche un nome; la chiamò «schizofasia». E di questa lingua è data persino una linea evolutiva che si svolge per stadi successivi di *gravità*[20].
La psicoanalisi infine, utilizzando concetti come «regressione» o «ritiro della libido oggettuale» o «ritorno alla posizione schizoparanoide», etc., fornisce un avallo teorico, sul piano delle motivazioni psicologiche, che, se può non essere sempre convincente, risulta dotato di indubbia organicità.
Come il recupero alla funzionalità sociale «conformista» riesce, dicevo, nel 98-99% dei casi, posso ipotizzare che questa reintegrazione secondaria abbia una percentuale di riuscita, sul resto, analoga. La quota di incomprensibilità e di imprevedibilità si riduce così a qualcosa di numericamente quasi irrilevante, ed è proprio al suo interno che possiamo individuare la categoria dell'artistico. Soltanto questa piccola rimanenza, infatti, ha la possibilità di confrontarsi con i limiti costitutivi di un codice, ha la possibilità di sfidarli al loro raggio più ampio. Quest'ultimo limite, che è raggiungibile solo in via ipotetica, potremo pensarlo innalzato sulle ultime, più efficaci, più comprensive, possibilità linguistiche e realizzazioni oggettive. Il limite di un linguaggio e di una cultura. Al suo interno, vari limiti parziali, segnati dal ricordo storico, più o meno comprensivi, ma ormai visibili anche dall'esterno: regole di giochi istituzionali. Il lavoro, come esecuzione-ripetitiva-di-progetto-già-formulato, potrebbe esserne un modello tipico, equivalente ad un compito eseguito sotto dettatura.

Il comportamento creativo non si limita a «ricombinare» in diverse possibilità comunicative questi limiti interni (cioè a cambiare l'ordine delle parole del dettato), cosa che i linguisti e i semiologi tendono a credere in modo particolare[21]. L'allentamento delle trame di referenza è ciò che può determinare nella realtà una progressione dei limiti culturali, una *espansione* che, nel modello che io propongo qui, corrisponde ad un passaggio di eventi da un «fuori» (ignoto) ad un «dentro» (noto): esperienza conoscitiva superindividuale, culturale, che i membri del gruppo, *dopo* averla riconosciuta, chiameranno «arte» — o in qualsiasi altro modo («magia», «filosofia», «invenzione», «scienza»), ma comunque, inevitabilmente, dopo.
Sono propenso a credere che ciascun uomo, in qualche momento della sua storia personale, vive questa esperienza di confine, e che sia il bisogno di un *sistema di rassicurazione* in rapporto alla propria sopravvivenza che induce, con la frequenza statistica accennata prima, alla via centripeta.
Il confine resta il luogo storico dell'avanguardia.
L'esperienza creativa, nell'interrelazione osmotica fra passività e attività, fra manifestazione dell'evento e disposizione individuale all'ascolto, è l'accettazione dell'emergenza, l'apertura all'errore.

6 - *Conclusione*

Il previsto manca di errori. Ciò che obbedisce ad un programma, ordinato secondo un registro simbolico posto ad un livello più elevato — ad esempio una macchina-per-pensare rispetto all'uomo che la costruisce secondo regole a lui note, oppure un ambito ristretto del reale intersoggettivo, sottoposto a regole che entrambi i partecipanti sono in grado di nominare (e quindi di verificare, e di modificare) — non fa lapsus.
In un caso del genere l'eventuale errore (la macchina può «sbagliare», il cassiere allo sportello anche) si pone immediatamente *al di là* dell'ordine in cui *appare* inserito. Proviene da un altro livello e, corpo estraneo, non può *dirci* nulla su ciò che lo circonda: al contrario, può fare inceppare la macchina o, magari, fare fallire una amministrazione.
Ma se noi consideriamo — per via ipotetica poiché ci è impossibile comprenderci — il complessivo ordine del reale che fa riferimento all'uomo, cioè quell'ordine in cui l'errore *parla*, questo, dal punto di vista psicoanalitico, sarà a nostra disposizione per il recupero di una funzione che, tramite esso, ci manda un segnale d'allarme. Nel sistema intero, che è incomprensibile, l'errore ci parla di misteri, allude a sensi più profondi, metafora di segni proibiti; esso apre la via a nuove trame di referenza e se dentro, nella psiche, è scandaglio d'*avviso* e strumento di *ispezione* — e gli psicoanalisti pretendono avere già noto (loro) l'abisso — fuori, nella cultura, lo scandaglio è bomba che può muovere la superficie e la profondità, spostando masse d'acqua.
Per ciò che non lo potrà mai comprendere poiché ha precluso, fuggendo, tutto «il resto da», innalzando piuttosto barricate intorno al sistema chiuso, di regole fisse e di sviluppi noti, poiché ha eliminato, tagliando, i rami provenienti

da un *oltreconfine* ed ha scelto un confinato *comprensorio*, l'errore è un accidente che è meglio evitare, che è d'obbligo evitare, poiché minaccia le mura, attenta alla stabilità «interna» ed ha l'aspetto cattivo della distruzione.
Per ciò che si offre accessibile all'ignoto ed apre ogni possibile trama al minimo livello di resistenza, e questo significa ignorare gli imperativi del ruolo e rinunciare ai molteplici sistemi di rassicurazione offerti dalla società, disponibili ad uscire dal proprio loculo di sopravvivenza allo scoperto, del possibile, l'errore è l'evento che segnala una nuova strada; la segnala e la apre (crea), la apre e la percorre.
La strada che esce dagli ultimi bastioni perimetrali verso luoghi che sono altrove (rispetto a quelli già dati) è una strada per la quale è esclusa la possibilità che qualcuno, dal di fuori, possa *comprendere*. Strada di inevitabile instabilità, il suo percorso si situa sul bordo incerto fra la follia e la Creazione, fra l'obbedienza e la Trasgressione, l'ordine che è garante di sopravvivenza rispetto al caos primigenio e il disordine di un possibile che ha tutte le vie, più una, ma rispetto al quale l'unica diversa scelta sarebbe, dentro le grandi mura, una piccola città, sicura, stabile — metafora, convenzionalmente accettata, dell'Ultima, più piccola, Casa.
La nuova strada è l'Opera.
Essa tende ad ampliare l'area dentro le grandi mura. Non mi risultano, a parte i riferimenti apocalittici, «nuove strade» distruttive, nel senso di essere negatrici del mondo culturale dal quale, materialmente, escono, vengono fuori (bisognerebbe dire «vanno» fuori e lasciare il «vengono» a... l'Universo); invece in genere esse garantiscono, pur con il tempo di latenza necessario a «spostare» i bastioni giganti, la vitalità della Cultura e le tolgono — anche soltanto l'idea della loro possibilità — il volto fisso della tirannide.

[1]LeRoi-Gourham, *Il gesto e la parola*, Einaudi
[2]Lorenz, K. citato in Lorenzer, A., *Crisi del linguaggio e psicoanalisi*, pag. 104
[3]Lacan replica in questo modo alle asserzioni di Karl Von Frisch sul «linguaggio delle api»: «Se ne distingue precisamente (il messaggio delle api da un «linguaggio») per la correlazione fissa dei suoi segni con la realtà che significano. In un linguaggio infatti i segni traggono il loro valore dal rapporto degli uni con gli altri, nella ripartizione lessicale dei semantemi, così come nell'uso posizionale dei morfemi, che contrasta con la fissità della codificazione messa in gioco nel nostro caso. E la diversità delle lingue umane assume in questa luce il suo pieno valore.
Per di più, se il messaggio del modo qui descritto determina l'azione del *socius*, non è però mai ritrasmesso da quest'ultimo. Ciò vuol dire che esso rimane fissato alla sua funzione di *relais* dell'azione da cui nessun soggetto lo distacca in quanto *simbolo* della comunicazione stessa». Lacan, J., *Scritti*, Einaudi, 1974, pagg. 290-1.
[4]Beres, D., *Bulletin of the Menninger Clinic*, 1965, pag. 1.
[5]Lorenzer, A., *Crisi del linguaggio e psicoanalisi*, Laterza 1975, pag. 99 e 100. (v.o. 1971).
[6]Lacan, J., *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, Relazione al Congresso di Roma, 26 e 27 settembre 1953; pubblicato su *Scritti*, Einaudi, 1974, pag. 313.
[7]Bion, W.R., *Il linguaggio e lo schizofrenico* (1953) su *Nuove vie della psicoanalisi*, a cura di Melanie Klein, Paula Heimann e Roger Money-Kirle, Il Saggiatore 1966, pagg. 294-316.

[8]Bion, W.R., op. cit. pag. 316.
[9]Lorenzer, A. op. cit. pag. 98
[10]Lurija, A.R. *Neuropsicologia e neurolinguistica*, Ed. Riuniti 1974, pag. 186
[11]Nel lavoro *Io espando i limiti delle mie possibilità linguistiche* (Jartrakor, Laboratorio di Psicologia dell'Arte, 16 maggio 1980) avevo, allo stesso proposito, formulato l'ipotesi che il pensiero individuale potesse essere considerato come «un punto di osservazione all'interno di una trama di referenze in espansione». Questa espansione era da me posta in riferimento non tanto ad inevitabili processi fisiologici di trasformazione, quanto alla conclusione puramente logica che il pensiero, definito come sistema, non può che considerare come parte di sé, quindi al suo interno, ogni tentativo di osservazione sistematica e di giudizio complessivo sul sistema stesso. Il pensiero umano, in particolare nella sua espressione linguistica, mi sembra il sistema che, per eccellenza, non può venir meno alla «fuga in avanti», alla espansione dei limiti che tenta continuamente di definire e che, proprio così facendo, inevitabilmente sposta.
Mi sembra interessante riproporre tale modello di inevitabilità-di-espansione in questa sede in cui il discorso, seppure trasferito dal piano individuale a quello collettivo e quindi dal pensiero alla cultura, contiene notevoli e forse ovvie analogie.
[12]Levi-Strauss, C., *Conference of Anthropologists and Linguists*, Bloomington, Indiana, 1952; trad. it. *Linguistica e antropologia* su *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore 1966, pag. 84.
[13]Eco, U., *La struttura assente*, Bompiani 1968, pag. 27.
Questa definizione di «codice» corrisponde precisamente alla definizione di «sistema formale» preso in considerazione da Kurt Gödel nella nota ricerca che lo portò alla formulazione del «principio di incompletezza». Può, perciò, dedursi che *ogni codice è essenzialmente incompleto*, che cioè è possibile una formula (un significante) coerente logicamente, ma non ottenibile con le regole di combinazione del codice, cioè indimostrabile.
[14]Kris, E., *Ricerche psicoanalitiche sull'Arte*, Einaudi 1967 (v.o. 1952).
[15]Ne ricordo alcuni: Barison, Bobon, Maccagnani, Grassi, Piro, Gamma, Gozzetti e Novello, oltre a Jaspers e allo stesso Jung. Una ampia bibliografia può trovarsi su Piro, S., *Il linguaggio schizofrenico*, Feltrinelli 1967, nonché sulla rivista Confinia Psychiatrica, in particolare per le annate 1974-76.
[16]Barison, E., *Arte e schizofrenia*, Il Verri, 15, 136, 1964.
[17]Gozzetti e Novello, *Lirismo e schizofasia. Considerazioni fenomenologiche e antropoanalitiche*, Ann. Psicol. Neurol. Psichiatr. 25, 351, 1964.
[18]Sul tema della «possibilità» l'approccio di tipo antropo-fenomenologico, di studiosi come Jaspers, Binswanger, e in Italia Cargnello e lo stesso De Martino offre spunti degni di nota, mettendo in risalto lo «scacco esistenziale» schizofrenico nella sua completa impossibilità di progetto.
De Martino parla di un «non-poterci-essere-in-nessun-mondo-culturale-possibile» e afferma: «... l'esserci-nel-mondo si identifica alla stessa vita della cultura e i 'mondi' degli psicotici diventano relativamente comprensibili solo come rischio vissuto di non poterci essere in nessun possibile mondo culturale umano. Tali 'mondi' sono antropologicamente importanti in quanto denunziano una tentazione immanente allo stesso ordine culturale, la tentazione di annientarsi: una tentazione che dà rilievo alla battaglia culturale e che definisce la stessa cultura nella sua qualità fondamentale, di esserci-nel-mondo attraverso le decisioni e le scelte degli individui, delle singole 'presenze'». De Martino, E., *La fine del mondo - Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi 1977, pagg. 85 e 169.
[19]De Martino, E., op. cit. pag. 176.
[20]Si veda, a questo proposito, la classificazione esposta da Piro nel già citato *Il linguaggio schizofrenico*, che formula un passaggio progressivo dal primo stadio, la «fluttuazione dell'alone semantico», attraverso la «distorsione» e la «dispersione» semantica, verso l'ultimo stadio, quello dell'ecolalia, delle verbigerazioni, della glossomania, la «dissoluzione semantica».
[21]È questa, grosso modo, la posizione di Umberto Eco, analizzata nel primo numero di questa rivista da Sergio Lombardo in *Messaggi semiotici e messaggi profetici*, Riv. di Psicologia dell'Arte, A.I. n. 1, dic. 1979, pag. 75.

Piero Bellanova

PRATICABILITÀ E LIMITI DI UNA PSICOANALISI DELL'ARTE[1]

Che l'artista possieda in sommo grado la possibilità di intuire aspetti della vita che altri non riescono nemmeno a sospettare, salvo che per esperienza diretta, è cosa nota. Ma non è di questo che mi voglio occupare. Ciò che mi interessa sottolineare è come da poco meno di un secolo la psicoanalisi ci permette di entrare nel vivo del processo creativo.
Curiosamente la data di nascita della psicoanalisi coincide con la data di nascita del cinema e ciò non può essere soltanto un fatto casuale. È probabile ed è lecito pensare che certi dinamismi psichici e socioculturali facciano maturare contemporaneamente scoperte che, anche se non hanno apparentemente nulla in comune, possano esprimere esigenze e linguaggi quanto meno analoghi.
È un fatto tuttavia che solo il cinema come espressione artistica può adoperare la stessa tecnica del linguaggio del cosidetto *processo primario* che è appunto il linguaggio dell'inconscio scoperto dalla psicoanalisi.
Lo tentarono poco dopo anche la letteratura e la pittura sempre nello stesso periodo.
Ed ecco le date:
1895 - Nascita della Psicoanalisi e nascita del Cinema (brevetto dei fratelli Lumiere).
1900 - Viene pubblicata l'Interpretazione dei Sogni (Cap. VII) di Freud.
1909 - Nascita del Futurismo.
1915 - Teorizzazione delle parole in libertà futuriste.
1916 - Manifesto della Cinematografia Futurista.
1916 - Nascita del Dadaismo.
1917 - Apollinaire usa per la prima volta la parola «surrealismo».
1924 - Manifesto del Surrealismo.
Stabilite le date osserviamo adesso i punti in comune.
La scoperta dei processi inconsci consente a Freud la distinzione tra *processo primario* (sistema inconscio) e *processo secondario* (sistema preconscio-cosciente). Il *processo primario* è un tipo di funzionamento mentale con meccanismi propri, regolato da sue leggi e con un suo linguaggio assai diverso dai processi di pensiero comunemente osservati. Il sogno mette particolarmente in evidenza tutto ciò. I meccanismi in azione sono soprattutto lo *spostamento,* la *condensazione,* la *sovradeterminazione.* Pertanto nell'inconscio non esiste il tempo e lo spazio; passato presente e futuro sono una cosa sola; i contrari possono avere lo stesso significato e coesistere tranquil-

lamente; non esistono individui ma categorie. Quindi il pensiero visivo del processo primario è la modalità di pensiero caratteristica dell'inconscio e di quegli anni dell'infanzia durante i quali l'Io è ancora immaturo. La rappresentazione per allusione o per analogia è frequente e al posto dell'intero può essere usato parte dell'oggetto; molti pensieri diversi possono essere rappresentati da un singolo pensiero e immagine. Inoltre un'altra caratteristica è quella della rappresentazione simbolica. L'affiorare del processo primario nell'adulto è costante nel sogno e in tanti altri aspetti della vita. Quando però esso invade totalmente l'area del processo secondario caratterizza quello stato patologico che si osserva nella pazzia.

L'arte di tutti i tempi ha inconsapevolmente utilizzato il *processo primario.* Ma per la prima volta nella storia dell'umanità un'espressione artistica come il cinema può, utilizzando tecniche nuove di linguaggio, rappresentare così com'è il processo primario.

Ecco perché abbiamo voluto sottolineare la curiosa circostanza della nascita del Cinema e della scoperta della Psicoanalisi che è basata tutta sulla scoperta del funzionamento dell'apparato psichico inconscio. Scoperta che Freud teorizzò, nel modo magistrale che tutti conosciamo, soprattutto nel famoso capitolo VII dell'Interpretazione dei Sogni pubblicata nel 1900.

La carica distruttiva contenuta nel primo Manifesto Futurista pubblicato sulla prima pagina del Figaro del 20 febbraio 1909 è l'elemento rivoluzionario di rottura. In un suo saggio sul Futurismo pubblicato nel 1976, Maurizio Calvesi, nel capitolo *«Distruggere ogni logica: dal Futurismo al Surrealismo»,* così scrive:

— Molte anticipazioni del Surrealismo si trovano nel Futurismo, a cominciare da alcuni enunciati fondamentali. André Breton, suo fondatore e leader, così definiva nel primo «Manifesto» (1920) il movimento surrealista che allora sorgeva in Francia: «Automatismo psichico puro, mediante il quale ci proponiamo di esprimere, sia a voce, sia per iscritto, sia in ogni altro modo, il reale funzionamento del pensiero. Dettato del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, e fuori di ogni preoccupazione estetica o morale».—

Il principio dell'«automatismo» è fondamentale in ogni manifestazione surrealista, allo scopo di liberare le energie profonde dell'inconscio e dell'irrazionale, di cui Freud aveva appena allora rivelato l'esistenza. Ma più in generale, l'esaltazione dell'irrazionale appartiene al romanticismo, ai poeti decadenti e simbolisti (si pensi a Rimbaud) e per tal via il Futurismo già l'aveva fatta sua: nel Manifesto del 1909 Marinetti invita ad «uscire dalla saggezza», per affrontare l'«Assurdo» ed abbandonarsi alla «pazzia»; ovvero, come dirà successivamente, rifiutare la «logica», strumento della borghesia passatista, ed optare per l'«illogico»; e già, anche, nel vocabolario futurista dei primi Manifesti ricorre qualche accenno, proprio, al «subcosciente» o all'«incosciente», cioè all'«inconscio».

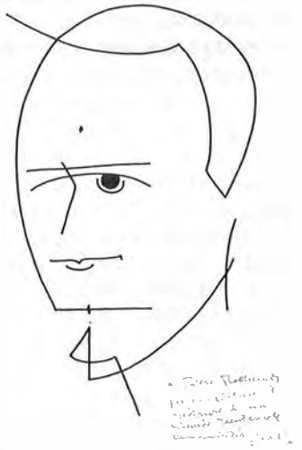


Fig. 1 - Piero Bellanova (terzo da sinistra) con Marinetti in una foto del 1941.

Fig. 2 - Ritratto di Bellanova eseguito dal futurista Tullio Crali.

Veramente singolare l'invenzione delle Parole in libertà, caposaldo della letteratura futurista, che non sono altro che una versione letteraria delle «libere associazioni» della psicoanalisi[2].
Il cinema è l'arte del narrare per immagini e come tale utilizza più di ogni altra espressione artistica le libere associazioni che consentono sintesi, incisività e rottura degli schemi spazio-temporali. Ciò però riguarda la tecnica e non è di questo che mi interessa occuparmi.
In che modo, invece, la psicoanalisi ha inciso nell'attività creativa del regista-autore cinematografico e perché egli ha scelto questo mezzo per esprimersi?
Intanto una premessa metodologica è fondamentale. Freud scriveva: «Probabilmente il futuro stabilirà che l'importanza della psicoanalisi come scienza dell'inconscio oltrepassa di gran lunga la sua importanza terapeutica» e ciò perché la psicoanalisi è un mezzo di esplorazione dell'inconscio. Tale mezzo però è condizionato dal rapporto duale analista-analizzando per cui l'unica realtà psichica che costituisce l'oggetto dell'indagine è quella che si determina ed emerge dal rapporto della coppia analitica. In un mio scritto del 1976 *(Realtà istituzionale e setting)* pubblicato sul n. 3 della Rivista di Psicoanalisi, affermavo: «Se prescindiamo da tale rapporto, invadiamo campi che sono fuori dalla nostra competenza come ad esempio quelli della filosofia, della fisica o della matematica, o, tutt'al più, facciamo della psicoanalisi applicata la cui validità è pur sempre discutibile».
Ciò spiega forse la discutibilità degli scritti psicoanalitici sull'arte e sulla creatività allorquando si è voluto giudicare l'opera applicandovi lo strumento psicoanalitico. Il campo è certo affascinante e seduttivo per cui è difficile sottrarsi alla tentazione di usare la psicoanalisi nella critica d'arte, ma proprio qui si entra in un terreno minato e ciò per il semplice motivo che qualunque interpretazione può essere facilmente controbattuta proprio applicando le scoperte della psicoanalisi sul funzionamento del *processo primario.* Esso infatti consentirebbe qualunque interpretazione senza che nessuno possa avere la possibilità di contraddirla: basti pensare soltanto al fatto che per l'inconscio i contrari possono essere la stessa cosa.
L'immagine di un sogno fuori dal contesto può essere interpretata in infiniti modi e *solo la verifica costante di tutto il materiale espresso nell'ambito del rapporto analista-analizzando* può avere delle certezze. Fatte queste premesse vediamo allora quale contributo possiamo dare noi analisti al problema.
Nel *Simposio* Platone diceva: «I buoni si contentano di sognare ciò che i cattivi fanno veramente». Cioè potremmo tradurre che il cosiddetto «normale» sogna o fantastica o desidera di uccidere, di stuprare, di rubare, mentre il «criminale» ruba, stupra e uccide nella realtà. E l'artista cosa fa? Egli non si limita a sognare ma vuol comunicare i suoi sogni e le sue fantasie e allora, a differenza del «normale» e del «criminale», le «rappresenta»[3]. Ciò ovviamente si limita a descrivere il processo creativo ma certo non spiega perché lo fa.
Sappiamo però che non può fare a meno di farlo: ed è pertanto incontestabile che qualsiasi opera creativa è necessariamente *autobiografica* non nel senso

dei fatti accaduti ma nel senso delle determinanti dei dinamismi psicologici profondi.
Ogni opera è dunque un derivato dell'inconscio che per essere espresso adopera tutti gli strumenti di elaborazione difensiva usati dalla coscienza per non affrontare l'angoscia di venire a contatto diretto con i propri contenuti inconsci: e sono proprio queste elaborazioni difensive che contraddistinguono l'opera creata. Cioè l'opera creata è l'espressione delle «difese»[4], è sull'intricato svolgimento di dette difese che va ricercata sia la scelta del mezzo espressivo, effetto della sublimazione, che lo stile che differenzia un artista dall'altro.
Tenendo conto di ciò, l'unica possibilità per accertare quanto detto è riferirsi a ciò che gli analisti hanno potuto capire dall'analisi di artisti.
L'esperienza degli analisti in proposito non è grandissima e ciò perché sono pochi gli artisti che hanno sentito o sentono il bisogno di sottoporsi ad un vero e proprio trattamento analitico. Fra l'altro è abbastanza diffusa l'idea che l'analisi possa distruggere la creatività artistica. E con ciò viene in un certo senso curiosamente avallata la tesi lombrosiana del «genio e follia». Dimenticando che ci sono sempre stati dei pazzi che erano artisti ma che non tutti gli artisti sono pazzi e non tutti i pazzi sono artisti. Ma l'artista è sempre un po' nevrotico, si dice, e pertanto togliergli la nevrosi potrebbe essere dannoso alla sua creatività. A prescindere che c'è da domandarsi chi non è nevrotico, c'è da riflettere che il trattamento analitico per definizione arricchisce e non impoverisce proprio perché l'allargamento dei confini della consapevolezza e del miglior contatto con le proprie parti istintuali non può essere mai inaridimento.
Ma il buon analista è colui che sa rispettare l'economia interna del proprio paziente e quindi saprà sempre rispettare ciò che l'inconscio del paziente vuole, nel momento che chiede di essere sottoposto ad analisi.
Il regista cinematografico dunque è colui che più di ogni altro, come abbiamo sopra detto, può rappresentare le sue fantasie utilizzando mezzi tecnici che gli consentono di riprodurle così come le percepisce e le vive. Egli può dunque proiettare tutte le parti del suo Sé che saranno di volta in volta impersonate dai suoi personaggi e da tutti i suoi «oggetti interni» che potrà ricostruire all'esterno. Ma nel fare questa operazione egli comunque perderà delle parti del suo Sé e questo può comportare delle angosce depressive che l'economia dell'apparato psichico dovrà in qualche modo metabolizzare.
Nell'opera del regista cinematografico quello che maggiormente colpisce è l'analogia dell'opera cinematografica col sogno, non solo perché anche il sogno si esprime per immagini ma soprattutto perché l'opera è l'espressione del contenuto manifesto dell'ideazione creativa: ma tale contenuto copre sempre un contenuto latente del quale il regista si rende conto solo dopo, e solo quando gli altri glielo rendono evidente. È tipica l'esperienza di tutti i registi che concordano nel dire che spesso i significati dei loro films vengono loro rivelati dai critici e dai commenti del pubblico. Il regista in analisi se ne

rende conto attraverso l'interpretazione che l'analista può fare del materiale che del film creato viene portato in analisi: la mia esperienza mi consente di affermare che non va mai interpretato il materiale che viene portato prima che l'opera sia conclusa. Il processo creativo non va disturbato. L'artista che è in analisi utilizza l'espressione artistica come qualcosa che fa parte del suo processo evolutivo e non può essere disgiunto dal suo iter analitico, ma va accettato così com'è senza intervenire. Se lo facessimo è come se noi svegliassimo il paziente per interpretargli il sogno mentre lo sta facendo. Bisogna aspettare che il sogno venga completato e che il paziente senta arrivato il momento di portarlo all'analista. E bisogna tener conto che il regista-autore ha una catena di momenti creativi che richiedono anche dei lunghi tempi tecnici: infatti si va dalla prima ideazione del film alla stesura del soggetto, dalla sceneggiatura al momento del «girare», dal montaggio alla sonorizzazione.
Compiuta l'opera, nell'elaborazione della fase depressiva, l'intervento analitico può essere prezioso. E ciò fa anche capire come un'opera è l'espressione di un certo momento esistenziale e che per comprendere di più bisognerebbe poter osservare l'intero arco produttivo di un autore così come un momento analitico non è tutta l'analisi anche se a volte un solo momento può essere illuminante.

[1]L'argomento di questo articolo, che è tratto dalla prefazione al libro di Gianna Giuliani *Le strisce interiori*, Bulzoni, Roma 1980, è stato oggetto dell'intervento di Piero Bellanova al dibattito *Creatività e Psicoanalisi*, svoltosi al centro studi Jartrakor, nell'ambito del Laboratorio di Psicologia dell'Arte, il 18 aprile 1980. Da quel dibattito sono tratti gli spunti e le citazioni riferiti nella nota n. 4. (n.d.r.).
[2]Piero Bellanova è stato futurista; la sua adesione a quel movimento artistico si è concretizzata in una serie di opere, fra cui un «romanzo sintetico» (nel 1939 egli firmò, con Marinetti e con altri, il I Manifesto Futurista del Romanzo Sintetico e nel 1940 il Manifesto dell'Arte Tipografica) e una raccolta di poesie futuriste. (n.d.r.).
[3]La teoria psicanalitica che vede il sogno e l'arte, o i processi creativi in generale, come espressione delle difese dell'io da istanze antisociali del processo primario, va incontro a critiche sostanziali che vengono espresse in altra parte di questa stessa rivista. Cfr. Lombardo, S.: *Il sogno - una funzione biologica indicibile*. Si veda anche la recensione del libro di Franco Fornari *Coinema e icona*. (n.d.r.)
[4]Per Bellanova «se l'opera è frutto di un compromesso fra il conflitto interno e la realtà esterna, è necessaria la conoscenza del conflitto per ipotizzare l'interpretazione»; «è più lecito interpretare un quadro se si hanno elementi di storia personale dell'artista»; «la possibilità di avere un racconto biografico offre la possibilità di svelare un contenuto latente». La psicoanalisi insomma «non può spiegare nulla che non sia in qualche modo conosciuto».
Ciò che vale per l'opera d'arte vale anche per il sogno: «Un sogno fuori dal contesto può essere interpretato in qualsiasi modo».
Dal resoconto di un qualsiasi sogno a cui un minimo di intreccio renda un margine di complessità e di problematicità, è possibile giungere, per via di successive illazioni, a qualsiasi conclusione.

Lo spazio del sogno, i luoghi di cui parla il racconto onirico, ed anche il luogo in cui esso viene riferito, possono rinviare ad ogni altro spazio pensabile; così anche il suo tempo.
All'analista in azione non viene data nessuna garanzia di scientificità da questa esplorazione nell'infinito isotropico in cui ciascuna informazione possibile equivale in tutto e per tutto a qualunque altra. Egli, nella sua pratica, e di fronte alla richiesta dell'altro — l'analizzato — ha la necessità di distinguere le informazioni, di inserire un ordine nel «sistema» in esame. Per fare questo non può che utilizzare, come dice giustamente Bellanova, le notizie che l'altro gli offre di sé: le notizie autobiografiche, le modalità di relazione in analisi, al limite i sintomi. Si costituirà allora un codice privato, il codice di una storia personale in cui alcuni elementi assumeranno un valore significante del tutto particolare.
Il sogno, quindi, riporta alla realtà storica dell'individuo sognante così come l'opera d'arte, oltre ai «conflitti» e all'«espressione delle difese» dell'artista, ad una precisa «collocazione storica» e culturale.
Ma il sogno, l'opera, come prodotti della *fabbrica-inconscio*, portano inevitabilmente un marchio che ne svela la provenienza. Così, dice Bellanova, «il processo primario rispetto al contenuto latente di un sogno utilizza in modo straordinario il processo di condensazione»; ancora, «pur riportando sempre al soggetto in analisi, il sogno può essere letto in dieci modi diversi, tutti giusti nel contesto del paziente». E, allo stesso modo, «anche l'opera può leggersi a diversi livelli».
A me pare che quel «dieci» e quel «diversi», proprio nel loro non offrire una quantificazione definita, siano metafora di ciò che la necessità di un codice, cui si accennava prima, aveva inteso evitare, l'infinito.
Possiamo allora immaginare il sogno, l'opera, come cipolle sfogliabili indefinitamente però non dall'esterno, verso il centro, come le cipolle normali, ma da dentro, verso l'universo in espansione con cui tendono, sulla lunga distanza, ad identificarsi.
Possiamo immaginare che proprio questo, della cipolla, sia il *marchio-di-fabbrica* dell'inconscio come «sistema infinito» (Matte Blanco), il sistema in cui ogni elemento della classe diventa equivalente alla classe ed ogni classe elemento di una classe più ampia: ciò che lo stesso Matte Blanco chiama «principio di generalizzazione» che, col «principio di simmetria», di equivalenza fra gli opposti, definisce la «logica» dell'inconscio.
L'opera d'arte, sia come eredità storica, sia come «tentativo» attuale, dentro quella cipolla che è la nostra cultura, propone, nel tempo, ad ogni mente pensante, questo procedimento di sfogliare nuovi strati di conoscenza, o, forse meglio, di realtà.
Il sogno dell'individuo in analisi, con lo stesso marchio di fabbrica, può avviare un procedimento analogo nel microcosmo di una persona (Freud non intendeva qualcosa del genere quando parlava di «analisi interminabile»?).
La scelta di un codice è, in qualche modo, la decisione di non sfogliare oltre quella cipolla, ma di spiegarne, di *interpretarne*, uno strato. (c.m.p.)

Anna Homberg

I «GESTI TIPICI» 1962-1963 DI SERGIO LOMBARDO

> «Qualunque rappresentazione fantastica di un sentimento emotivo, secondo un vecchio schema individualistico, deve essere qualificata come singolare. I concetti esistenzialistici hanno accentuato, portando all'estremo una posizione romantica, i caratteri della singolarità e della irripetibilità del vissuto umano. In realtà sul piano dei fatti concreti si può rilevare come ogni nostro vissuto oggi non sia più individuale e irripetibile, ma esattamente il contrario. Se noi «existiamo» in un momento qualunque della nostra vita, ci sorprendiamo in un atteggiamento già visto, già scontato. Appunto perché l'uomo moderno è stato continuamente aggredito (ormai per noi non si parla più di aggressione, ma di assimilazione) dalle immagini percettive della pubblicità, del cinematografo, della stampa, della macchina, egli ha perso il suo campo di dominio individuale per essere assimilato in un infinito casellario di comportamenti già pronti e messi a disposizione di tutti. Qualora esistesse ancora un individuo che volesse tentare un'azione originale, costui diverrebbe pazzo nel trovarsi irretito dal giudizio collettivo che lo classifica inevitabilmente, qualunque cosa egli faccia, nella uniformità di un comportamento tipico»[1].

Così caratterizza Lombardo nel 1963 la situazione dell'individuo moderno nel tentativo di costruirsi un'esistenza propria, irripetibile: dichiarando l'assoluta impossibilità di vivere qualcosa di originale, qualcosa che sia al di fuori dei ruoli e degli schemi comportamentali già pubblicizzati. Una causa di tale alienazione viene indicata dall'artista nell'azione manipolatoria e uniformizzante dei mass-media. Sotto il martellamento delle loro immagini, dice Lombardo, ogni atto personale non risulta che la conferma di un modello di vita da tempo formulato e divulgato.

Evidentemente, l'affermazione di Lombardo contiene anche una lucida descrizione di un particolare problema dell'arte: la concezione predominante dell'arte fino alla fine degli anni '50 (e che vige tuttora) coincide infatti proprio con «l'azione originale», con la «rappresentazione fantastica straordinaria di un sentimento nuovo», concezione che l'analisi di Lombardo dimostra superata dallo sviluppo storico e perciò destinata al fallimento.

Il passo sopra riportato è tratto dalla presentazione della mostra alla Tartaruga a Roma in cui all'inizio del 1963 venivano esposti per la prima volta i

Gesti tipici di Lombardo, insieme ad opere di Renato Mambor e Cesare Tacchi. I tre artisti non formavano un vero gruppo, ma erano uniti sulla base di alcune posizioni fondamentali che li differenziavano nettamente dagli altri nel panorama dell'avanguardia italiana di allora. Tutti e tre usavano nel loro lavoro una tecnica di reportage; i loro temi erano immagini prese dal contesto della vita quotidiana, che venivano riprodotte con un minimo di intervento personale e senza ricerca di una originalità espressiva; l'interpretazione emotiva dell'immagine veniva evitata il più possibile. Data la subordinazione di allora del mercato e della critica d'arte europea alla situazione americana, l'assimilazione di *topoi* e tecniche tratti dalla pubblicità e dai massmedia era sufficiente a far considerare il lavoro dei tre giovani artisti come variante romana della pop-art statunitense.
Fin dal principio, Lombardo ha rifiutato e denunciato questa lettura sbrigativa da parte della critica ufficiale. I suoi scritti dal 1963 in poi sottolineano più di una volta la posizione critica e addirittura polemica del gruppo romano nei confronti della pop-art. Già nella stessa presentazione di cui sopra si legge:

> «L'informale non era in generale che un tentativo di trovare per assurdo qualcosa di originale, di affascinante, di soggettivo nella condizione dell'uomo moderno. Se l'informale fece questo tentativo per via introversa, vagamente mistica e a volte disperatamente patetica, il neo-dadaismo, il nuovo realismo, la pop-art, non hanno sorte diversa nel ripetere lo stesso tentativo in tono inquisitorio, viscerale, esistenzialistico, anche se a volte la loro protesta è enormemente estroversa, positivistica, o compiaciutamente antilirica. Il fatto è che in loro resta la liricità ormai sterile della protesta iconoclastica (Lichtenstein), altrimenti ci propongono un'ibrida convergenza di espressionismo, surrealismo, art brut (Rauschenberg, Wesselmann, Rosenquist, etc. in America; Hamilton, Blake, Hockney, Teasdale, etc. in Inghilterra).»[1]

Segue l'analisi dell'uso dell'immagine nella pop-art, teso sostanzialmente — come dichiara l'inglese R. Hamilton — al «development of our perceptive potentialities to accept and utilize the continual enrichment of visual material»[2], cioè all'«aggiornamento» e all'ampliamento del materiale visivo, soggetto all'elaborazione artistica e al consumo contemplativo del prodotto da parte dello spettatore.
Nonostante l'effetto scandalistico che la pop-art ha avuto sicuramente presso i fedeli dell'astrattismo, essa non mette in dubbio i presupposti del sistema tradizionale dell'arte: propone la stessa situazione fittizia di sempre nella quale una parte, l'artista, si esprime, mentre l'altra contempla (e giudica) il risultato di tale sforzo espressivo. Al contrario Lombardo afferma:

> «A noi non basta accettare e utilizzare, altrimenti il dipinto ci diventerebbe una specie di riflusso all'esterno di tutte le immagini che si trovano nella sfera endotimica.»[1]

Come nei *Monocromi* precedenti del 1959-62, il problema per Lombardo non era di inventare un nuovo tipo di immagine ma di rovesciare la situazione alienata ed innocua della fruizione estetica. Si trattava di «escludere l'interpretazione ed espressività dell'arte tradizionale, di escludere l'atteggiamento distaccato dello spettatore, di superare la rappresentazione o finzione artistica».[(a)]
Anzichè trasformare soggettivamente determinate parti della realtà nella raffigurazione pittorica, per i tre romani era più importante la scelta degli elementi del reale e, nel caso di Lombardo, il trattamento sobrio e sperimentale cui questi elementi andavano incontro.
La scelta di Lombardo cadde sui *Gesti tipici*, o *Atteggiamenti tipici* come s'intitolano a volte, sullo studio del comportamento come si esprime in gesti ritenuti particolarmente significativi, e sullo studio dell'effetto suggestivo che questi gesti producono. «Volevo sperimentare i meccanismi della suggestione per immagini»[(a)], dice Lombardo, e:

> «Tali immagini non restano sullo schermo televisivo o sul fumetto, ma entrano nei rapporti sociali in cui si viene a creare un chiuso determinismo riflettente appunto quegli atteggiamenti-tipo originati dalla televisione, dalla stampa, dalla macchina, e tale determinismo finisce per invadere il campo della originalità individuale fino alla sterilizzazione di ogni spunto emotivo e di ogni interesse nei rapporti intersoggettivi.»[1]

Ma, ripeto, il tema del determinismo comportamentale non veniva affrontato con fantasia, né con rabbia o qualsiasi altra emozione; era un elemento della realtà da analizzare ed usare in un'astrazione sperimentale.
Sebbene Mambor, Lombardo e Tacchi lavoravano da diversi anni in stretto rapporto e condividevano i principali punti di vista, esistevano tuttavia notevoli divergenze tra di loro. Una delle differenze più evidenti tra Lombardo e gli altri due era collegata alla diversa concezione dello spazio del quadro. Mentre in Lombardo, la superficie della tela non era più considerata superficie limitante e contenitore assoluto, e i suoi *Gesti* di conseguenza tendevano ad espandersi oltre la tela in una fusione tra dipinto e ambiente reale, in Mambor e Tacchi le immagini erano ancora impaginate e composte. Ciò spiega anche la differenza nel formato del quadro che, mentre negli altri era poco più grande della misura convenzionale, in Lombardo raggiungeva dimensioni spettacolari, in corrispondenza all'impostazione sperimentale del suo 'ambiente'. (All'epoca, un notissimo mercante d'arte torinese rifiutò di esporre i *Gesti tipici*, proprio perché giudicati troppo grandi).
La maggior parte dei *Gesti* riporta atteggiamenti stereotipi di personaggi famosi allora, soprattutto di leader politici[3], condensati in gesti spesso di tipo spiccatamente autoritario e ammonitorio, così «come erano venuti fuori per astrazione dalle descrizioni pubblicitarie messe insieme»[4].
Con astrazione, Lombardo intendeva un processo di progressivo spogliamento dell'immagine da tutto ciò che poteva deviare l'attenzione dal puro gesto.

1

L'intenzione era di «ridurre l'immagine a diagramma»[a]: partendo da fotografie apparse su riviste e giornali che mostravano Kennedy, Krusciov, Nasser e altri personaggi in atteggiamenti caratteristici, Lombardo proiettava le diapositive di tali foto su tele bianche di grandi dimensioni. Le sagome così ottenute venivano riempite con verniciatura nera, e ne risultarono delle ombre gigantesche.

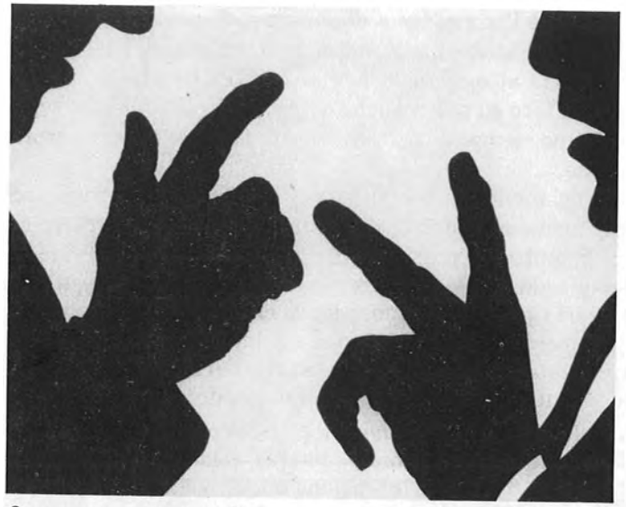
Tutto veniva eseguito nel modo più semplice, senza alcuna raffinatezza tecnica: «il senso del dipingere era ridotto al compito di riempire di colore gli spazi dati»[5]. Il procedimento era praticamente identico a quello dei monocromi precedenti; Lombardo, che si considerava artista «astratto», trattava sia i pattern rettangolari ripetitivi dei monocromi che le sagome umane dei *Gesti* come forme geometriche bidimensionali ed inespressive da coprire con colore. Il salto qualitativo che avveniva passando dal rettangolo alla silhouette umana, era del tutto oggettivo. Scrive Lombardo:

> «Sono riproduzioni esatte, sono tracce di eventi particolari e irripetibili, assunti nel loro valore oggettivo, relativo e soprattutto estrapolati dalla realtà con intenzione scientifica, o, se preferisci, attraverso una appropriazione estetica del tipo 'objet trouvé' di tradizione duchampiana.»[a]
>
> «Malgrado le letture 'figurative'... l'immagine è assunta come indice di un gesto avvenuto in questa forma, riprodotto senza alcuna interpretazione. Tuttavia per effetto dell'ingrandimento quei gesti rivelavano messaggi fortemente emotivi, di immediata leggibilità.»[5]

Tramite il rinforzo della bidimensionalità, la «sagomizzazione» e l'ingrandimento, Lombardo aveva «ridotto l'immagine a diagramma», aveva ottenuto delle figure per così dire astratte, il cui effetto psicologico si verifica nell'incontro con il pubblico.

Per sperimentare pienamente i meccanismi suggestivi delle «*Ombre*», è necessario che vengano percepite in maniera particolare:

> «Chi si trova nella zona di presenza dei '*Gesti tipici*', senza rivolgere ad essi particolare attenzione, cade vittima di uno stato di timidezza o di disagio, si sente minacciato, controllato, oppresso. Se invece dirige la sua attenzione consapevole ad essi, l'effetto si perde: il quadro è la riproduzione esatta di un gesto già conosciuto tratto dalla realtà. La mancanza di plasticità e di dettagli non sollecita una contemplazione, ma tende piuttosto a manipolare psicologicamente l'osservatore, quando viene avvertita una presenza, con la coda dell'occhio. In uno stato di disattenzione infatti l'osservatore può facilmente cadere in una illusione percettiva, quando alcuni stimoli raggiungono i livelli subconsci scatenando risposte riflesse caratteristiche, senza che venga stimolato il giudizio consapevole di 'realtà-finzione', che invece in-



2

3

terviene sempre nella contemplazione volontaria. La prospettiva rinascimentale e l'iperprospettiva postrinascimentale forse erano anch'esse un tentativo dell'arte di saltare il confine della finzione e di entrare nel vissuto esistenziale. Un'esasperazione della pop-art, l'iperrealismo, ha tentato, molto più tardi, una simile strada, ma si è perduta nel dettaglio e nella descrizione, oltre che nel gusto viscerale»[(a)].

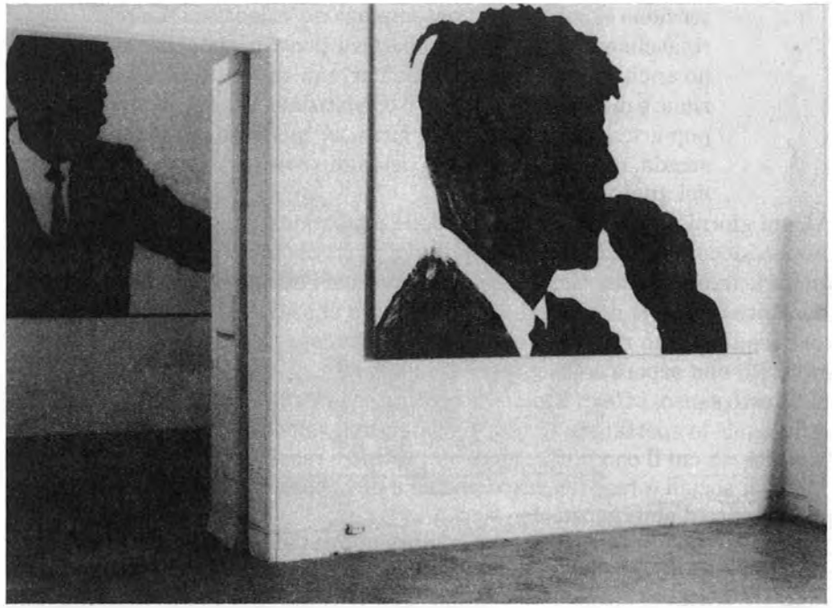
Alcuni giorni dopo l'inaugurazione della prima mostra, Lombardo ricevette numerose comunicazioni da parte di visitatori che raccontavano di aver sognato le immagini dei *Gesti*, confermando così l'effetto coinvolgente, la funzione provocatoria dei lavori, e l'aspettativa che «il modo in cui un osservatore reagisce può rivelare dei contenuti interessanti che egli forse avrebbe preferito non sapere e nascondere gli altri.»[(a)]

In questo senso, i *Gesti Tipici* già costituiscono una situazione d'emergenza nella quale lo spettatore viene a trovarsi, una «situazione non-ordinaria della realtà, in cui il comportamente stereotipo e rassicurante delle abitudini e dei ruoli sociali è reso del tutto inutile e deve essere sostituito con un comportamento d'emergenza.»[6]

In seguito, Lombardo svilupperà sempre nuove tecniche di lavoro per indurre nel visitatore questo stato mentale, che rende impossibile la contemplazione. Si tratta di situazioni — come le *Sfere con sirena* del 1968 o il *Progetto di morte per avvelenamento* del 1970 — in cui il lavoro artistico sconfina direttamente nel vissuto del pubblico. L'«artisticità» non si riferisce più ad un oggetto fittizio e nemmeno ad un ipotetico significato immutabile dell'evento; tutto ciò viene sostituito dalla relatività ed unicità dell'esperienza involontaria.

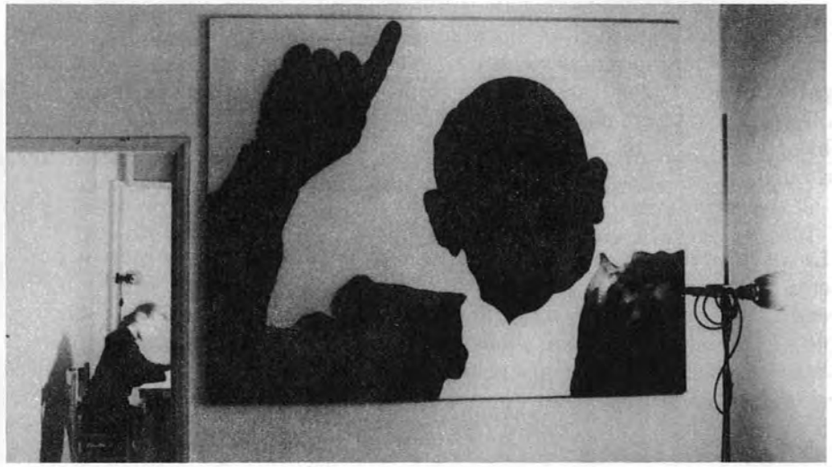
Se pensiamo al quesito iniziale sull'impossibilità di un vissuto originale, i *Gesti* rinunciano esplicitamente a qualsiasi tentativo di originalità espressiva. Ma allo stesso tempo sembra che venga abbozzata una possibilità di superare l'impasse degli stereotipi comportamentali: l'esperienza riacquista in effetti un carattere personale ed irripetibile spostandosi dall'artista al pubblico, e spostandosi contemporaneamente dalla sfera dell'agire intenzionale a quella della reazione involontaria.

La reazione della critica. Nessun critico trovò il modo di affrontare le implicazioni del lavoro di Lombardo apertamente, quasi tutti — tranne alcune eccezioni[7] — ignorarono dapprima i *Gesti*, probabilmente perché mancavano tutti gli elementi su cui si basa solitamente il giudizio di valore artistico: dall'abilità tecnica alla gradevolezza decorativa, dalla carica fantastica all'elaborazione lirica. Solo due anni dopo, al dilagare della tecnica della silhouette nella giovane pittura romana, Cesare Vivaldi fu costretto ad ammettere:



4

5



6

7

8

Figg 1-10 - Sergio Lombardo, *Gesti tipici* 1962-63
(1, 3: foto Mario Dondero, 1963 - 10: foto Bazzanella, retrospettiva Galleria Multhipla, Milano 1974 - 4, 5, 6: retrospettiva Galleria Jartrakor, Roma 1977 - 2, 7, 8, 9: per concessione dell'autore).

«Sergio Lombardo apparve due o tre anni fa in una mostra alla Tartaruga in Roma... Le sue sagome nere su fondo bianco ebbero un considerevole effetto di shock sulla giovane pittura romana»[8], mentre lo stesso Vivaldi l'anno prima in una recensione apparentemente favorevole si era espresso in modo da rivelare la generale e inconsapevole dipendenza della critica dai modelli americani:

«Una nota a parte merita il giovane Lombardo. Sull'avvenire di Lombardo oggi comincio a non nutrire più alcun dubbio, e faccio ammenda dello scetticismo, che, tempo fa, mi avevano ispirato i suoi 'testoni' lichtensteiniani. I due quadri esposti alla Tartaruga sono vigorosi e personali, anche se in un'orbita ancora pop, pieni di errori... ma ribollenti di energia e di passione pittorica.»[9]

Il breve passo di Vivaldi si riferisce a due quadri colorati del 1964 esposti alla Tartaruga in una mostra di gruppo della cosiddetta «Scuola di Roma», ma a noi interessa in questo contesto il riferimento ai *Gesti tipici* chiamati «testoni lichtensteiniani», e il passo «anche se in un'orbita ancora pop». Dal punto di vista attuale non è così obbligatorio ritenere che ci sia una influenza pop da superare. I presupposti teorici e il disegno sperimentale che hanno condotto ai *Gesti* sono infatti ben diversi dai criteri imposti dall'egemonia del mercato di allora. Ciò che Lombardo proponeva non era una nuova iconografia, ma l'oggettivazione sperimentale di un dato di realtà e l'uso non-contemplativo, subliminale dell'immagine; l'alterazione percettiva all'interno di una zona di realtà manipolata e l'economicità scientifica nell'uso dei meccanismi psicologici.

Tre mesi dopo la recensione di Vivaldi, Lombardo pubblicò un corsivo che ribadiva la sua posizione con queste parole:

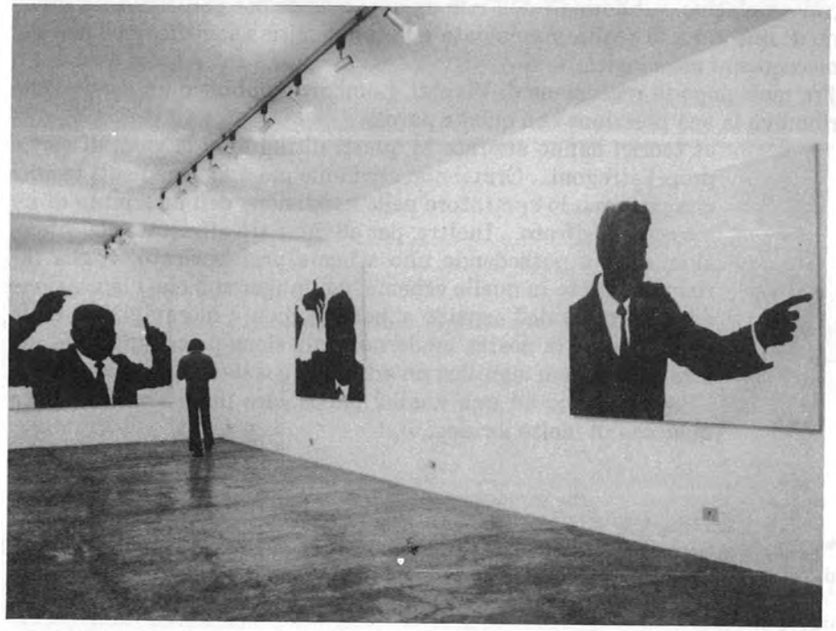
«I teorici hanno assunto in questi ultimi anni le vesti di veri e propri stregoni... Ormai non crediamo più agli espedienti tecnici che pongano lo spettatore nella condizione dell'interprete di un messaggio cifrato... Inoltre, per allontanare affrettate classificazioni di chi, possedendo uno schema prefabbricato, voglia far rientrare tutto in quello schema, aggiungeremo che l'ispirazione ad una realtà dell'aspetto superficialmente meraviglioso, sulla quale poggia la nostra moderna formazione psicologica e la nostra civiltà, non significa un'adesione passiva al fenomeno della "Pop-art", che ad una analisi particolare degli artisti, risulta qualcosa di molto ibrido....»[4]

[a] Le citazioni contrassegnate dalla nota (a) riportano fedelmente le affermazioni di Lombardo, da conversazioni registrate, manoscritti inediti, ecc.

[1] S. Lombardo, catalogo della mostra Lombardo-Mambor-Tacchi, Galleria La Tartaruga, Roma, aprile 1963

9

10



[2]R. Hamilton, Art International, febbraio 1963. Trad. ital.: «..sviluppo delle nostre capacità percettive di accettare ed utilizzare l'arricchimento continuo del materiale visivo»
[3]Una variante dei *Gesti tipici* veniva proiettata sulla tela con una angolazione di incidenza non di 90°, ottenendo così una deformazione matematica dell'immagine. Tale distorsione veniva usata per aumentare l'effetto suggestivo, ma anche in contrapposizione ai tentativi di «deformazione artistica». Queste *Ombre anamorfotiche*, oltre all'analisi dell'attegiamento autoritario, si riferiscono a gesti ed attività banali: esse mostrano azioni semplici come camminare, fumare, salutare; a volte sono raffigurati gruppi impegnati in un'attività comune (attraversare le strisce pedonali, rincorrere l'autobus, ecc.)
[4]S. Lombardo, in «La botte e il violino», Roma, 18-6-1964
[5]S. Lombardo, catalogo della personale al Centro Arte Europea, Napoli, aprile 1973
[6]S. Lombardo, programma dei *Concerti per musica aleatoria*, Teatro Beat 72, Roma, 25 aprile 1974
[7]G. De Marchis: Art International, giugno 1963; M. Volpi: Avanti!, 9 aprile 1963
[8]C. Vivaldi, Collage n° 5, settembre 1965
[9]C. Vivaldi, Collage n° 2, marzo 1964

I «Gesti tipici» furono esposti:

— Galleria La Tartaruga, Roma, aprile 1963
— Galleria «Ferro di Cavallo», aprile 1964
— «Arflex» (a cura di N. Ponente), Roma, maggio 1965
— Galleria Multhipla, Milano, maggio 1974
— Spazio Sperimentale Jartrakor, Roma, maggio 1977, con presentazione di A. Homberg
— «Extra media» (a cura di E. Crispolti), Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, ottobre 1979

Bibliografia

— Catalogo mostra Lombardo-Mambor-Tacchi, Galleria La Tartaruga, Roma, aprile 1963
— G. De Marchis, Art International, giugno 1963
— M. Volpi, Avanti!, 9-4-1963
— C. Vivaldi, Il Verri n° 12, 1963
— R. Guerrini, Successo n° 4, 1964
— S. Lombardo, La botte e il violino, 18-6-1964
— C. Vivaldi, Collage n° 2, 1964
— Catalogo I, Galleria La Tartaruga, Roma 1964
— C. Vivaldi, Collage n° 5, settembre 1965
— L. Lippard, «Pop art», Mazzotta, 1966
— Catalogo Annuale di Poreç, 1966
— A. Bovi, Il Messaggero, 23-3-1966
— I. Mussa, Arte Sintesi n° 22-28, 1967/68
— T. Catalano, Flash Art, marzo 1968
— A. Solomon, «Young Italians», The Jewish Museum New York, maggio 1968
— U. Kultermann, «Neue Formen des Bildes», ed. ital.: «Nuove forme della pittura», Feltrinelli, Milano 1969
— Catalogo personale Lombardo, Studio Morra (già Centro Arte Europea), Napoli 1973
— «Sergio Lombardo» (con testi di N. Ponente e S. Lombardo), Di Maggio Editore, Milano 1974
— «Extra Media. Esperienze attuali di comunicazione estetica», a cura di E. Crispolti, Studio Forma, Torino 1978
— S. Lombardo «Immagini indotte in stato di trance ipnotica», Rivista di Psicologia dell'Arte 1: 45-60, 1979.

Franco Fornari:
«Coinema e icona. Nuova proposta per la psicoanalisi dell'arte».
Il saggiatore, Milano, 1979, L. 12.000

L'ambiziosa e suggestiva proposta di questo libro è quella di costruire un rigoroso formalismo capace di interpretare il linguaggio onirico, anzi il linguaggio affettivo in generale, a partire da pochi assiomi, o unità elementari dell'emozione, che l'autore chiama «coinemi».
Il coinema è «... inteso come unità elementare della semiosi affettiva, specificamente deputata alla generazione di segni». (p. 15).
La semiosi affettiva interferisce nella formazione del processo di significazione, perciò, dal linguaggio semiotico convenzionale si può derivare un secondo linguaggio che trasgredisce i rapporti convenzionali del significante col significato ed ubbidisce ai rapporti *sconosciuti* dell'espressione con il contenuto.
L'interesse di questi rapporti *sconosciuti* sta nel fatto che essi formano *una lingua metastorica*, che è la lingua dell'inconscio, ora svelata dal nostro autore.
Infatti, ci dice Fornari, poiché in questa lingua indefiniti simbolizzanti sono generati da pochi simbolizzati, è facile restringere l'arbitrarietà dell'interprete quando si conoscano i *pochi simbolizzati*, cioè appunto i coinemi.
Questi atomi dell'affettività inconscia metastorica «... sono costituiti dal corpo umano, la nascita, la morte, il padre, la madre, il bambino, il fratello, la nudità, e infine, e soprattutto, gli organi sessuali». (p. 19).
Se esiste dunque una semantica universale innata ed extraculturale, questa è generata inconsciamente dalle relazioni dei coinemi che compongono la scena primaria e ciò consente all'esperto di decifrare qualsiasi espressione, perfino quella che viene fruita sul piano estetico.
Non è chiaro come Fornari, ammesso che sia in grado di interpretare tutti i discorsi emotivi riconducendoli a una decina di elementi generatori, riesca a interpretare la fruizione estetica, che non è semplicemente e soltanto un discorso emotivo.
Egli dice: «Poiché la fruizione estetica implica emozioni, essa richiede che i significanti del quadro si colleghino ad una semiosi affettiva che implichi una relazione significante-significato capace di suscitare emozioni. Nel linguaggio iconico tale relazione può essere stabilita solo da una semantica universale, che non può essere che innata e indipendente dalle diverse allegorie o significati astratti che vengono costituiti da ogni codice culturale» (p. 94).

Tuttavia ai fini di un giudizio estetico, io credo, le allegorie ed i significati astratti caratteristici delle varie culture sono essenziali per giungere alla complessità minima, a partire dalla quale si possa parlare di un possibile evento estetico.
Altrimenti quale sarebbe la differenza coinemica che consente di riconoscere esteticamente la Piramide di Cheope da una collina, la missione Apollo 8 da un romanzo di Verne, Umberto Eco nella sua qualità di *scultura vivente* (di Piero Manzoni) da un *concerto* di Juan Hidalgo, una foto pornografica da una anatomica?
Non basta decodificare gli elementi comuni dell'emozione, ammesso che si tratti degli stessi elementi sia nel caso dell'emozione nevrotica sia in quello dell'emozione estetica, bisogna individuare il significato dei cambiamenti di stato organizzativo che generano i salti di complessità del sistema che ne risulta, cioè del sistema culturale.
Purtroppo Fornari si limita ad un discorso riduttivo seguendo soltanto i percorsi che vanno dal complesso al semplice, mentre il problema è quello del percorso opposto.
Per seguire tutti i passi di una successione di livelli organizzativi, fino a raggiungere quello più complesso, che è quello culturale in atto, a partire dai luoghi comuni dell'emotività, sarebbe necessario *conoscere le regole di trasformazione* di ciascun passaggio, di ciascun salto di livello di complessità. Ma anche se ciò potesse essere descritto a posteriori, avremmo raggiunto soltanto il confine del problema creativo o artistico, poiché ci troveremmo di fronte all'attuale salto nell'ignoto e non avremmo a nostro appiglio che l'opinione personale.
Un'opinione indicibile, perché non verte su alcun oggetto conosciuto, equivalente a quella di qualsiasi altro individuo, perché l'ignoto è equidistante da tutti i punti.
È un peccato che al momento di esprimere un'opinione perfettamente legittima, come qualsiasi altra, Fornari senta il bisogno di esprimerla sotto forma di certezza scientifica, di deduzione meccanicamente determinata: egli afferma che «Elaborando il tema della lettera dissolta come il lutto della produzione di segni...», un suo paziente (che dipinge lettere dell'alfabeto sconnesse) affronta «i grandi lutti del nostro tempo, fra i quali c'è anche il lutto del segno artistico, rappresentato dalla dissoluzione della lettera» (p. 149): Tale traguardo farebbe del suo paziente «uno dei più grandi pittori italiani viventi» (id.) L'assurdità di simili affermazioni nel contesto delle ricerche artistiche attuali è rivelatoria di tale sprovvedutezza e di tale ingenuità, da risultare più credibile se considerata sotto l'aspetto sintomatico di un contro-transfert particolarmente euforico.
Ma veniamo ai fondamenti metodologici sui quali poggia l'analisi coinemica. Come abbiamo già osservato, il presupposto generale è quello che il linguaggio dell'arte sia omologabile a quello del sogno e che ambedue siano *espressioni distorte* di desideri erotici infantili proibiti e rimossi, capaci di generare non solo l'emozione coatta e nevrotica, ma di *determinare* tutti i linguaggi emotivi, perfino l'emozione creativa. Da ciò l'intenzione programmatica di trattare l'arte come una malattia.

Ho già accennato altrove alla limitatezza di simili propositi, i quali cercando di spiegare il nuovo e il complesso in termini di vecchio e di semplice non ne colgono il valore originale, come l'asino che, vedendo per la prima volta un cavallo, credeva che fosse un asino deforme.
Così Fornari parte dal presupposto che l'arte non abbia una sua significatività originale, ma che l'opera sia semplicemente un mascheramento, significante di altri significati nascosti, simbolizzante di altri simbolizzanti molto più semplici, molto più grossolani, chiaramente definiti una volta per tutte e non soggetti ai cambiamenti della storia e della cultura. Tali simbolizzati si riducono ai dieci coinemi, che, una volta riconosciuti dietro ai mascheramenti formali, ne spiegano il fascino.
Così, colui che vedeva per la prima volta il cavallo, sentendolo nitrire deduceva acutamente che stava tentando involontariamente di ragliare e, osservando per la prima volta un'opera lirica, scopriva clamorosamente che degli *asini bipedi riuscivano per mezzo di trucchi vocali particolarmente seducenti a nascondere il loro inconfessabile desiderio di ragliare.*
Il metodo scientifico, che autorizza il processo fornariano di restringimento dell'arbitrarietà interpretativa, che cioè riduce infiniti simbolizzanti a pochissimi simbolizzati, è quello inventato da Freud per restringere le infinite forme della manifestazione isterica all'unico, inconfessabile desiderio sessuale frustrato. Si tratta del famoso metodo delle associazioni libere.
Il grande sperimentatore viennese, proveniente da studi di fisiologia, attratto dal fenomeno dell'ipnosi ma fornito di scarso talento pratico, era molto legato alla concezione positiva e «causalista» della scienza. Egli credeva perciò che tutti i fenomeni della natura, sogno, nevrosi e creatività compresi, fossero riconducibili a precise cause precedenti, ben identificabili una volta per tutte. Dalla sua concezione era esclusa la possibilità del cambiamento qualitativo non lineare, della ristrutturazione dei sistemi a livelli di complessità più elevati e imprevedibili, perciò egli credeva di poter isolare *precisi traumi causali* del comportamento nevrotico, reperibili nel passato del paziente e asportabili per mezzo di quella specie di tecnica chirurgica della psiche che è la psicanalisi. Oggi una concezione così meccanicistica alla luce della moderna critica della scienza, *almeno per quel che riguarda il comportamento non nevrotico*, è desueta.
Non così per Fornari.
Egli infatti, allo scopo di riattualizzare il procedimento del maestro, è costretto a qualche forzatura oltre che a massicce semplificazioni.
Una delle forzature metodologiche consiste nella mancanza di una definizione psicanalitica che distingua l'arte da qualsiasi altra forma di surrogato

erotico, per cui a rigore è illecito o perlomeno inutile parlare di «psicanalisi dell'arte» ove sarebbe corretto dire «teoria del surrogato erotico applicata ad alcuni fenomeni che altre discipline per loro ragione chiamano arte».
Come è noto infatti la psicanalisi non fornisce strumenti per distinguere un capolavoro da un ghirigoro, un sogno da un'invenzione fantastica, una scoperta originale da un esercizio dilettantesco di artigianato accademico.
L'opera d'arte sarebbe secondo Fornari un particolare tipo di «oggetto transizionale» (oggetto che il bambino fruisce come surrogato simbolico della presenza della madre), fruito dallo spettatore come oggetto buono, capace cioè di presentificare a livello inconscio la madre assente desiderata.
Il problema è così spostato all'interrogazione dell'inconscio dello spettatore per sapere quale simbolo sarà capace di presentificare l'oggetto buono materno, affinché lo spettatore possa liberare scariche libidiche.
Assistiamo qui ad una curiosa tautologia in cui l'Autore getta le armi e deferisce il giudizio estetico al conformismo vigente: «Un disegno ben fatto è... qualcosa che è riconoscibile intersoggettivamente come diverso da un disegno mal fatto e tale caratteristica, in quanto pubblicamente sancita come 'valida' da un codice, lo rende adatto a stimolare l'attivazione di oggetti interni buoni... Sarebbe questa la distinzione fondamentale tra il sintomo nevrotico che può avere un senso, ma non è fruibile, e l'oggetto artistico che non solo ha un senso, ma è anche consensualmente fruibile». (p. 51). Si osservi come la fruizione nevrotica dell'oggetto transizionale feticistico, che Fornari adduce a esempio, consista proprio nel presentificare metaforicamente l'oggetto buono affinché il malato abbia un orgasmo, rendendosi così indipendente da un oggetto sessuale umano reale.
«Egli pensava alla donna come a qualcosa che gli avrebbe dato sicuramente minore piacere di quanto egli poteva procurarsi con il disegno-feticcio da lui stesso prodotto». (p. 46). Dal feticismo alla fruizione dell'arte il passo è breve: «Nella mia esperienza clinica ho avuto la possibilità di venire a conoscenza della esistenza di casi di collezionisti di opere d'arte che, nel momento in cui si trovano ad entrare in possesso di un quadro intensamente desiderato, hanno un vero e proprio orgasmo sessuale determinato dalla presa di possesso dell'oggetto desiderato e dalla ispezione voyeuristica senza stimolazione fisica del pene» (id.).
La fruibilità nevrotica è dunque identica a quella estetica, eccetto per quella parola «consensualmente», che è lasciata a chi sancisce pubblicamente qualcosa come 'valida' secondo un codice, in modo da rendere riconoscibile intersoggettivamente ciò che è ben fatto da ciò che è mal fatto, cioè è lasciata all'estetica, all'accademia e alla critica d'arte. Ecco perché Bonito Oliva usava definirsi portatore d'immortalità! È il «gusto» immotivato del critico che separa il nevrotico dall'artista!
Ma che misera immortalità!
Per quel che riguarda l'opinione di Fornari sulla fruizione artistica del resto, se fosse per lui, sarebbe meglio abolirla.

Infatti, come insegna Freud, il surrogato simbolico si rovescia in senso persecutorio, e anche Fornari mette ben in guardia chè il suo soggetto feticista «Ad un certo punto tuttavia si trovò a vivere la idealizzazione del segno fruita in modo onirico come controfinalizzata e rovesciata in un rapporto persecutorio» (id.).
Eppure il nostro psicanalista non è insensibile alla bellezza, solo che per via di quel «consensualmente» va dove tira il vento. Per esempio il suo giudizio estetico non manca di sensibilità consensuale nell'emozionarsi di fronte alle città: «Ricordo tuttavia di essere rimasto colpito dalla bellezza incredibile con cui mi si è presentata New York una sera d'inverno tersa e fredda... In chiave coinemica mi fu facile cogliere nell'emozione provata davanti a quella innumerevole e tersa bellezza il simbolo paterno e il simbolo materno nello sviluppo della verticalità più eccelsa e nello sviluppo di masse architettoniche più quadrate. Ma l'emozione più intensa era data dall'enorme numero di piccole luci. Mi si presentava dunque una moltitudine di contenitori materni e di contenitori paterni, tutti inverosimilmente stipati di tante piccole luci in funzione di moltitudine sterminata di bambini. Ed ebbi allora l'impressione netta "concettuale" di essere sull'ombelico del mondo in cui la ripetizione modulare "rappresentava" l'ingresso nella storia dei grandi paesi abitati, moltitudine in forma di masse. E Firenze con tutta la sua prestigiosa bellezza, mi apparve nel ricordo come un villaggio costruito in un'epoca preistorica» (p. 202).
Da un punto di vista strettamente descrittivo a posteriori è certo possibile dire che un modo di fare arte rappresentativo di una certa cultura è consensualmente condiviso secondo un codice istituzionalizzato in quella cultura, ma ciò non risponde né alla domanda di come e perché tali codici si siano affermati consensualmente piuttosto di altri possibili né analizza quali siano i vantaggi e gli svantaggi di ciascun codice nella ricerca teorica di un codice "migliore", né spiega il senso di quello che Sklovskij definisce il "vivere in anticipo sui tempi", né offre una risposta "poetica" che indichi chi oggi vive in anticipo sui tempi (a parte i pazienti che dipingono).
Una seconda forzatura avviene in seguito all'espropriazione delle facoltà coscienti dell'artista una volta che costui si sottoponga alla tecnica delle associazioni libere. «Per associazione libera non si intende la esposizione delle intenzioni culturali e programmatiche coscienti che hanno mosso il pittore a dipingere. Tali intenzioni vengono messe tra parentesi e momentaneamente considerate come 'significanti' di 'altri' significati, alla stessa stregua del quadro». (p. 133).
Una disperata difesa della scientificità del metodo è affidata alla parola "momentaneamente", qualora si voglia con essa accennare alla successiva possibilità di «... riaffermare la supremazia dei significanti e della contestualità sintattica come principio organizzatore delle unità affettive ricavate a livello metaforico semantico» (p. 200).

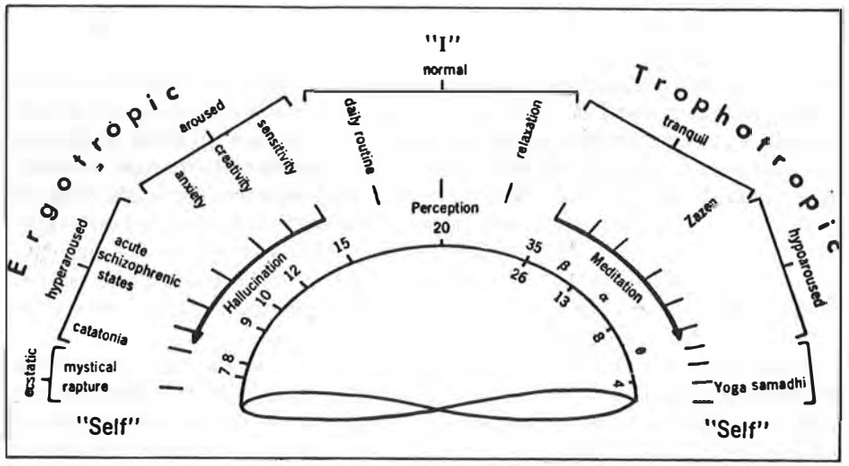
Ma purtroppo ormai non si tratta più di acquisire informazioni sull'opera, si tratta solo di organizzare quelle già acquisite, cioè le "referenze coinemiche"ricavate con la tecnica delle associazioni libere. Qualunque intenzione culturale o programmatica cosciente servirà soltanto a confermare le referenze coinemiche.
Ma poiché «Non esiste... la possibilità di inventare segni figurali o di colore elementari, che possano non essere investiti di referenza coinemica» (p. 199), ne discende che non esiste neanche la possibilità di confutare l'analisi coinemica.
Così il nostro asino diceva al cavallo: «Mettiamo tra parentesi la tua voce normale e, momentaneamente, consideriamola come espressione mascherata di un ragliare rimosso e io ti dimostrerò che inconsciamente sei un asino, perché senti la pulsione a ragliare e poi la rimuovi emettendo quel curioso rumore che tu chiami nitrito. Sdraiati, rilasciati, pensa a quella tua idea di cavallinità e comincia ad emettere suoni inarticolati, indistinti, così come ti vengono a caso. Cerca di emettere anche quei suoni che scarteresti in una situazione normale, per esempio quelli che puoi produrre anche durante l'inspirazione. Lasciati andare nel respirare rumorosamente, proprio come ti viene spontaneo, sia inspirando che espirando...».
Non sarà difficile dimostrare così il substrato asinino, e fatto ciò, studiare il modo di nitrire analizzandolo come un processo di deformazione del ragliare inconfessabile, ricavando infine il principio organizzatore nel lavoro di mascheramento, delle unità asinine riscontrate in precedenza.
Infine bisogna rilevare nello stesso metodo della psicanalisi dell'arte una notevole forzatura.
Altro caso infatti sarebbe se il cavallo si presentasse spontaneamente all'asino e in cambio di pagamento gli richiedesse una prestazione capace di guarirlo da un insistente e vergognoso nitrito che non riesce ad evitare allorché tenta di ragliare.

(Sergio Lombardo)

Alfred Bader, Leo Navratil:
«Zwischen Wahn und Wirklichkeit. Kunst - Psychose - Kreativität.» Bucher Verlag, Luzern 1976; pp. 300

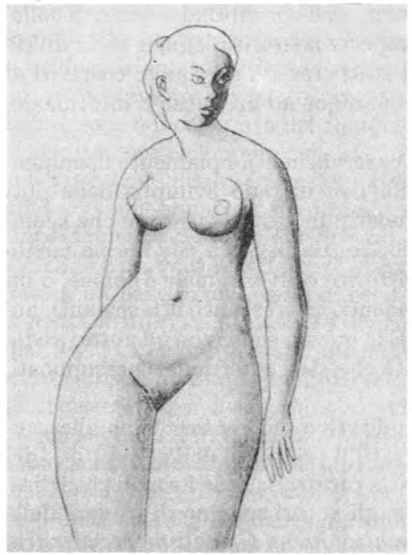
Nella letteratura sulla cosiddetta «insania pingens», fin dal secolo scorso si incontrano due atteggiamenti opposti: da una parte i commenti clinici, tesi a descrivere il disegno ed il dipinto dello psicotico come sintomo psicopatologico ed indice prognostico e lontani dall'attribuire a queste immagini un qualsiasi valore estetico; dall'altra considerazioni che sottolineano la stranezza, l'originalità, il fascino della produzione pittorica nei malati di mente, associandola in qualche maniera a quella artistica. Già ne *L'art chez les fous* del 1907, il francese Réja è del parere che lo studio del disegno psicotico potrebbe chiarire meglio i meccanismi creativi in genere. Dalla valutazione positiva si è arrivati occasionalmente alla glorificazione del disegno schizofrenico, divenuto arte tout court, oppure, più cautamente, al concetto di una «arte psicopatologica». Anche gli psichiatri Bader e Navratil usano questo termine (anche se con reticenza e piuttosto in mancanza di un'altra espressione più appropriata). L'«arte psicopatologica» consisterebbe nel lavoro di artisti considerati tali già prima dell'insorgere della malattia mentale, la cui produzione veniva molto probabilmente da essa influenzata. Sono inclusi inoltre i disegni e i dipinti di pazienti psichiatrici che hanno cominciato — spontaneamente o sollecitati — a disegnare durante il ricovero, se «nella loro produzione pittorica hanno raggiunto un livello che può essere considerato come 'artistico'» (p. 134).
Nella seconda parte del loro libro recentemente uscito e magnificamente illustrato, i due psichiatri si propongono appunto una specie di «museo immaginario» dell'arte psicopatologica, presentando il lavoro di una ventina tra «artisti come malati» e «malati come artisti». Rimane piuttosto oscuro in base a quali criteri l'artisticità è stata attribuita alle singole opere; gli autori parlano di un giudizio personale, sorretto dal parere «di molti artisti nostri amici». La presenza di nomi ampiamente pubblicizzati come Soutter, Josephson, Wölfi, Schröder-Sonnenstern fa trapelare una certa aderenza alle opinioni di mercato; per il resto sembra che siano stati decisici criteri intuitivi come l'espressività, l'originalità, la «validità generale» del dipinto.
Una definizione più impegnata del fare artistico non è rintracciabile, se non in contrapposizione al concetto particolare di creatività al quale Bader e Navratil dedicano l'intera prima parte del loro volume.
Nelle sue pubblicazioni precedenti, Navratil aveva elaborato una concezione di creatività come «fenomeno biopsicologico» individuale, presupposto obbligatorio dell'arte, ma non identico ad essa. Affinché un fenomeno creativo a livello personale diventi arte, acquisti cioè rilevanza socioculturale, è ne-

cessario — così Navratil — che intervenga «qualcosa in più». Questa qualità «in più», che purtroppo non viene descritta ulteriormente, condurrebbe ad un heideggeriano «esprimere l'essenza delle cose».
Del suo particolare concetto di creatività, Navratil ci fornisce alcune connotazioni: essa è il contrario del comportamento imitativo in quanto conduce necessariamente a (oppure consiste in ?) una devianza dalle norme e convenzioni vigenti. Mentre l'imitazione presuppone l'adattamento al modello di realtà socialmente accettato e produce delle soluzioni corrette ma banali, il comportamento creativo è legato all'impressione di «originalità» e di «autenticità» e provoca un effetto di sorpresa. Inoltre, la creatività sarebbe correlata a un particolare grado di eccitamento del sistema nervoso centrale. Navratil si riferisce al modello neurofisiologico dell'americano Roland Fischer (fig. 1), che prevede un continuum degli stati di coscienza da un punto intermedio (da un livello medio di eccitamento dei centri nervosi sottocorticali, il che corrisponde sul piano corticale allo stato percettivo normale) verso stati sovraeccitati da un lato (quello ergotropico), e «hypoaroused states» sul versante trofotropico. Sul lato ergotropico, sotto l'influenza di una progressiva «arousal reaction» ad opera del simpatico, si riscontrerebbe il trapasso dallo stato di coscienza abituale allo «stato di creatività», contrassegnato da determinati pattern percettivi; poi dall'allucinazione all'estasi, infine ad un'esperienza di sconfinamento dell'io che Fischer denomina «esperienza del sé». Allontanandosi in senso ergotropico dalla posizione di normalità, «il pensiero aristotelico-logico si trasforma gradualmente in pensiero simbolico-logico, per finire in un vissuto astratto-geometrico-ritmico-ornamentale»,«l'univoco razionale viene sostituito da ambiguità, paradossalità, polivalenza dei simboli» (pp. 128-129, trad. mia).



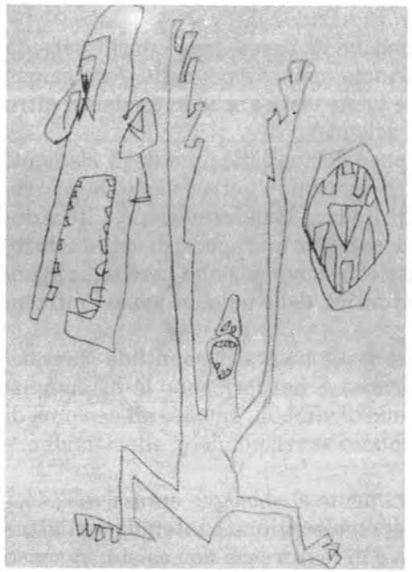
1

Nel capitolo su *Processi creativi e le funzioni cerebrali*, Bader tenta di collegare il modello di Fischer alle recenti scoperte neurofisiologiche sulla diversa funzione degli emisferi cerebrali: gli stati creativi sarebbero correlati al funzionamento dell'emisfero destro o comunque ad un flusso d'informazione più libero del solito tra gli emisferi.
Pernio degli studi dei due psichiatri è l'osservazione ampiamente documentata, che durante la psicosi l'individuo non di rado sviluppa delle doti espressive nei suoi disegni che non dimostra in stato normale e che scompaiono con il rientro dell'episodio psicotico. La persona che normalmente aderiva a un tipo di rappresentazione pittorica convenzionale e banale, d'un tratto produce delle immagini «sorprendenti, interessanti, affascinanti, anche terrificanti, in ogni caso originali». È in questo senso che gli autori vedono «nella psicosi un'eruzione di creatività che, dati determinati presupposti, può condurre all'arte» (p.8).
L'immagine psicotica, col suo salto qualitativo dal conformismo alla «autenticità», costituisce per Bader e Navratil il prototipo dell'attivazione del potenziale creativo umano. Analizzando le caratteristiche formali che i disegni degli schizofrenici hanno in comune, gli autori sperano di trovare delle «tendenze formative schizofreniche» *(schizophrene Gestaltungstendenzen)* che però non sarebbero presenti solo nell'immagine psicotica, ma in tutti i tipi di immagini «creative» e in tutti gli stati di immaginazione fertile. Le tendenze formative degli psicotici sarebbero quindi identiche alle «funzioni creative umane di base» *(kreative Grundfunktionen)*.
Rimane dubbio se queste «funzioni creative di base» sono considerate da Bader e Navratil come determinanti solo nel campo della formazione dell'immagine visiva, o se la loro azione viene vista anche in qualsiasi altra attività creativa (dalla letteratura alla scienza).
Nel 1962, Rennert ha pubblicato un elenco dettagliatissimo degli elementi formali presenti nel disegno psicotico: vi figurano l'horror vacui, la regressione a schemi di rappresentazione più primitivi, la deformazione, l'iterazione, la stereotipia, ecc. Ciò che Rennert descrive, è una specie di «stile schizofrenico» transculturale, le cui caratteristiche si evidenziano però ugualmente nei disegni dei bambini, dei popoli primitivi, delle persone sotto l'influenza di sostanze allucinogene.
Gli elementi formali elencati da Rennert vengono ora riassunti da Navratil in modo da distinguere tre tendenze formative basilari: sono la fisionomizzazione, la formalizzazione e la formazione di simboli. In base all'assioma di cui sopra, queste tre categorie dovrebbero corrispondere alle «tendenze creative umane di base».
La *fisionomizzazione* si sovrappone largamente al «bisogno epressivo» *(Ausdrucksbedürfnis)* di Prinzhorn: «Con fisionomizzazione... intendiamo l'attribuizione di una fisionomia umana là dove in realtà essa non esiste; in senso più lato è intesa ogni attribuzione di connotati espressivi ad un oggetto»,

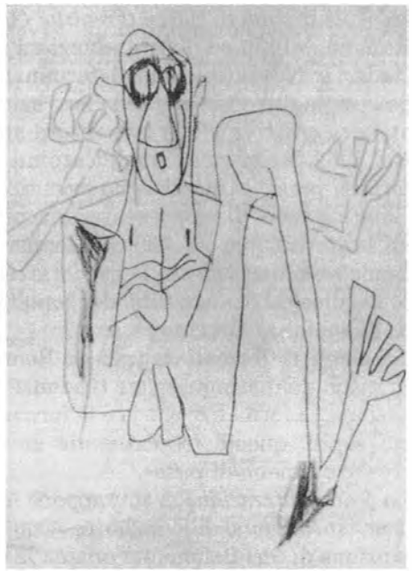


2

3



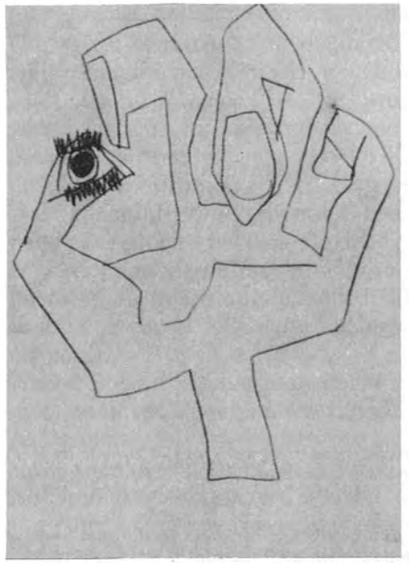
6



7

4

5



8

9

Fig. 1 - *Modello degli stati di coscienza di R. Fischer (Bader/Navratil, p. 127; ripreso da R. Fischer, «A Cartography of the Ecstatic and Meditative States», Science 174:897-904, 1971).*

Figg. 2-9 - *Disegni successivi di uno studente di architettura, diciottenne, durante una fase psicotica acuta (Bader/Navratil, p. 32-34; ripreso da S. Crahay, J. Bobon, «De la représentation naturaliste à l'abstraction morbide des formes», Acta Neurol. Psychiat. Belg. 64:103-123, 1964).*

scrive Navratil in un libro precedente (*Über Schizophrenie*, 1974). Formalmente la fisionomizzazione avviene in senso letterale animistico oppure attraverso la deformazione dell'immagine (disproporzione, dislocazione, distorsione, mutilazione, ecc.).

La tendenza alla *formalizzazione* è per certi versi l'opposto della funzione fisionomizzante. Mentre quest'ultima ha uno scopo espressivo, la formalizzazione dell'immagine tende ad eliminare l'aspetto emotivo e soggettivo. Mezzi formali di tale «tendenza ordinatrice» sono la semplificazione e riduzione della forma, la geometrizzazione e simmetrizzazione, la stereotipia e ripetitività. Scrive E. Kretschmer: «La tendenza alla geometrizzazione, come quella alla ripetizione della forma, è imparentata strettamente con le tendenze ritmiche dell'ambito psicomotorio. Si tratta probabilmente di una tendenza primaria autoctona molto antica» e forse, aggiunge Navratil, di un meccanismo di difesa umano primordiale contro la percezione di caos, di disordine incontrollabile sia nel mondo esterno che intrapsichico.

Con simbolismo o *formazione di simboli*, Navratil si riferisce alla «creazione di nuovi supporti per un significato» (*neue Bedeutungsträger*), anche se si tratta di significati complessi, oscuri, razionalmente non captabili. L'agglutinazione, la fusione di immagini (la condensazione in senso psicoanalitico) costituirebbe il procedimento primario della simbolizzazione. Secondo l'autore, anche la deformazione svolge un ruolo nella costituzione formale del simbolo, ma essa si serve principalmente della combinazione inconsueta degli elementi, della creazione di «neomorfismi» e di «chimere».

Gli autori tentano di consolidare la loro tesi che le tendenze formative nell'immagine psicotica siano identiche alle «funzioni creative umane di base», nel confronto con i risultati provenienti da altri campi di ricerca. Che le caratteristiche formali del disegno schizofrenico corrispondono spesso in maniera sorprendente a quelle del disegno infantile e a quelle delle immagini nelle culture primitive, è già stato menzionato. Klüver, nei suoi studi sugli stati allucinatori, ha trovato le cosiddette «costanti formali allucinatorie» nella percezione e nel disegno delle persone sotto l'influenza di allucinogeni: la percezione visiva dell'allucinato è strutturata in base a semplici forme geometriche (rette, angoli, poliedri simmetrici, reticolari, spirali, ecc.), ma si osservano anche delle deformazioni, moltiplicazioni e ripetizioni dei singoli elementi.

Anche Roland Fischer menziona l'apparizione di pattern visivi di tipo geometrico in tutti quegli stati di coscienza che sono accompagnati da un alto eccitamento del sistema nervoso centrale. Egli parla, appunto, della «percezione ritmico-ornamentale negli stati allucinatori e creativi».

Nell'indagine sui processi creativi, alcuni psicologi della Gestalt sono venuti a conclusioni che Navratil considera affini alle proprie: Friedrich Sander vede nell'atto creativo una *Aktualgenese*, una genesi attuale, che dalla forma preliminare *(Vorgestalt)* conduce alla forma definitiva *(Endgestalt)*. La

forma preliminare contiene già tutti gli elementi essenziali della forma finale, ma senza nette delimitazioni e senza precisa strutturazione. Il modello della *Aktualgenese* si riferisce al processo creativo in generale, ma è stato esaminato sperimentalmente nel campo della percezione visiva. Le caratteristiche più importanti della «figura preliminare», trovate da Conrad, sono: le qualità fisionomiche dell'immagine predominano rispetto a quelle strutturali in modo che, ad esempio, strutture ornamentali semplici ricevono una «faccia» (fisionomizzazione); le strutture non si distinguono nettamente dallo sfondo; si osservano degli pseudo-movimenti della figura (fluttuazione). La percezione della *Vorgestalt* è accompagnata da determinati cambiamenti nell'atteggiamento psichico: è presente una compulsione a portare la forma alla piena realizzazione, una tensione emotiva anche intensa, l'incapacità di trasformare arbitrariamente la figura (perdita dei gradi di libertà).
Per Conrad, il sogno è il dominio effettivo della «prefigurazione»; egli lo caratterizza come «la condizione in cui ognuno è creativo senza volerlo e senza poterlo evitare», e Navratil fa notare come le caratteristiche della *Aktualgenese* si riscontrano anche nella formazione dell'immagine psicotica, nella percezione allucinatoria, nelle creazioni dell'arte moderna. Contrariamente alla psicologia della Gestalt, egli non considera la realizzazione della forma finale, perfettamente strutturata, come il vero atto creativo bensì dichiara: «L'effetto delle funzioni creative di base si evidenzia proprio nelle forme preliminari... Questi ricercatori hanno attribuito alla cosiddetta Endgestalt un valore più alto che all'insieme del processo creativo della prefigurazione. Come per gli psicoanalisti la realtà, così per gli psicologi della Gestalt la forma finale è talmente definita e definitiva, che tutto il resto è per loro imperfetto oppure difettoso» (p. 116, trad. mia).
Una parte del loro lavoro è stata dedicata da Bader e Navratil alla discussione del rapporto tra psicosi - nevrosi - produzione artistica.
Secondo Navratil, la psicosi ha una maggiore affinità al lavoro artistico della nevrosi: «La nevrosi non produce mai cambiamenti tanto spettacolari nell'espressione come la psicosi» (p. 124). Ciò viene spiegato dall'autore col maggiore eccitamento del sistema nervoso centrale nella psicosi - le «funzioni creative di base» (fisionomizzazione, formalizzazione e simbolizzazione) richiederebbero in effetti un alto grado di «arousal» che nel nevrotico di solito non è dato, e col diverso rapporto che la nevrosi, la psicosi e l'arte contraggono con la realtà. Il nevrotico, così Navratil, riconosce il modello di realtà che il suo ambiente socioculturale gli propone, anzi la sua sofferenza deriva proprio dalla rimozione delle sue pulsioni e desideri in modo da poter mantenere l'aderenza a questa realtà. Lo psicotico invece viene talmente «sopraffatto dal proprio Es» da rifiutare il mondo esterno. Ciò lo accomunerebbe all'artista: «Se non viene rinnegato qualche aspetto della realtà e sostituito da una fantasia che sia più ap-

propriata all'individuo, non si avrà né un'opera d'arte né un sintomo schizofrenico» (p. 124).
In un suo libro precedente del 1974 (*Über Schizophrenie*), Navratil, partendo dal presupposto che la nostra concezione di realtà è soggettiva e subisce delle continue modificazioni, aveva attributo all'arte il compito di formulare interpretazioni complessive della realtà, di intervenire nel costante rinnovamento dei modelli del mondo. Visto così, il «diniego della realtà» che l'arte adopererebbe in analogia alla psicosi, potrebbe essere interpretato come riformulazione della realtà con scopi non regressivi bensì evolutivi. L'affermazione di Navratil è però resa ambigua dal fatto che, poche righe dopo, egli ripiega su posizioni psicoanalitiche ortodosse quando scrive: «La nevrosi è tuttavia d'importanza per la produzione artistica in quanto desideri nascosti, pulsioni, paure, conflitti interni fungono da fattori scatenanti dell'immaginazione artistica. Si può dire che tutto ciò costituisce il materiale psicologico che viene elaborato nell'arte. L'identico materiale si esprime nel sintomo psicotico. Senza conflitti nevrotici non esisterebbero né arte né psicosi» (p. 124, trad. mia).
Per Freud, l'artista si distingue dal nevrotico praticamente solo grazie alla «sua capacità enigmatica di dare forma a un determinato materiale» (cfr. *Introduzione alla Psicoanalisi*), e Navratil ha indicato una ipotetica via d'accesso a tale forza formativa misteriosa: essa consisterebbe nell'attivazione delle «funzioni creative di base» alla cui descrizione è stato dedicato l'intero volume. Ma se le motivazioni ed il materiale elaborato dall'artista sono d'origine nevrotica, le sue capacità formative invece analoghe a quelle dello psicotico, in che cosa consiste la particolarità dell'arte? Non sarebbe allora approccio più fertile scartare il dogma di una obbligatoria provenienza dell'arte dalle problematiche nevrotiche? Non sarebbe più produttivo considerare l'ipotesi che il messaggio artistico possa essere qualitativamente diverso dal riferimento statico alla sfera della nevroticità?

(Anna Homberg)

La Biennale di Venezia:
«l'arte degli Anni Settanta/aperto 80»

Il tema centrale della Biennale 80 sembra essere tutto nel seguente, stridente accostamento d'immagini: da una parte il monolitico scatolone d'acciaio di Judd, dall'altra il fragile topolino di Chia, che mostra i pugni e digrigna i denti. Da una parte l'opulenza, l'avanzata tecnologia, la potenza globale della società americana, dall'altra la povertà, l'arretratezza scientifica degli strumenti impiegati (gli stessi del trompe l'oeil: tela e pennello), l'impotenza e l'orgoglio di chi vive ormai in una 'favela' economica e culturale.
I notevoli traguardi raggiunti dalla ricerca artistica negli ultimi venti anni pongono infatti l'artista dinanzi al seguente dato di fatto: l'indagine rigorosamente scientifica sulla pittura, per mantenersi a livelli d'avanguardia, non può prescindere dall'utilizzazione degli strumenti tecnologicamente più avanzati, in caso contrario essa finisce inevitabilmente per regredire a pura 'maniera'.
I pittori italiani invitati a questa Biennale non fanno che esprimere tutti, inequivocabilmente, l'impossibilità materiale di essere all'avanguardia nel campo della ricerca artistica. E lo fanno, giova aggiungere, in modi diversi:

1) **Gli artisti 'storici'**. I vari Paolini, Merz, Calzolari, etc., fossilizzati in una accademica ripetizione di soluzioni formali — tele rovesciate, disegni sul muro, tubi di neon, etc., — vistosamente datate. In questo lotto di artisti, presenti nella mostra storica dedicata all'arte degli anni 70, forse il solo Kounellis meriterebbe un giudizio di natura diversa.
In questa mostra viene praticamente ridotto al silenzio, messo nell'impossibilità di esprimersi: l'ambiente da lui presentato è infatti deturpato dalla presenza nella stessa sala di una grossolana scultura di Merz.

2) **Gli artisti della 'transavanguardia'**. La pittura italiana — così come appare nella mostra Aperto 80 — sembra rinunciare ad ogni velleità avanguardistica ripiegandosi su di una ricerca introspettiva, strutturata secondo i moduli di un intimismo sentimentale e crepuscolare, che ignora il progresso scientifico e la tecnologia avanzata, dei cui strumenti non potrebbe in ogni caso venire in possesso in tempi utili.
Stando così le cose è facile comprendere come le due mostre — L'Arte negli Anni Settanta e Aperto 80 — appaiono di fatto organizzate in contrapposizione l'una all'altra.
La retrospettiva storica si struttura infatti secondo toni e criteri da commemorazione funebre. E allora giacenze di magazzino, anticaglie più o meno restaurate per l'occasione e, soprattutto, la sala grande: la lugubre e cupa cat-

tedrale tardo-gotica in falsa ardesia edificata da Joseph Beuys. Da questo punto di vista la cattedrale-Beuys, — l'accostamento all'opera del celebre scrittore francese non è certo casuale — appare addirittura magistrale: vi trovano infatti rappresentazione tutti gli elementi di una celebrazione funebre (dal nero opaco dei paramenti sacerdotali alla retorica grandiosità dei monumenti ai caduti). Quasi ogni cosa in questa mostra sa del resto di muffa e di stantio: dalla serie di ritratti di Warhol, versione aggiornata di quelli, identici nell'esecuzione, che ritraevano Marilyn Monroe e Liz Taylor, ai disegni murali e alle tele rovesciate di Paolini.

Gli anni ottanta, per contro, sembrano, agli occhi di Bonito Oliva e Szeeman, costituire a tutti gli effetti un altro mondo.

Spazzata via l'Avanguardia, della quale s'intravedono ancora qua e là i rottami, si ritorna alla pittura-pittura quasi in un'atmosfera da 'piano Morgenthau'.

Eppure vi sono delle differenze sostanziali nei percorsi di questo ritorno. I parametri secondo i quali va giudicata un'arte espressionista sono infatti essenzialmente relativi all'autenticità dell'espressione.

Se ciò non avviene l'espressione sfocia nella più squallida retorica.

Il monumentalismo dei lavori di Disler e Borofsky, ad esempio, tradisce l'esistenza di un momento progettuale sufficientemente complesso da alterare, sovrapponendoglisi, l'originaria istanza emotiva. L'emozione si gonfia così nelle più classiche figure della retorica.

Su un altro piano è invece il lavoro di Chia: quel topolino così fumettistico, kitsch e mal disegnato da non poter nascondere trucchi o finzioni. Quel topolino è un'immagine onirica riprodotta senza mediazioni di alcun genere. Quel topolino, dipinto senza pudori sulla tela, indica la scelta di vivere fino in fondo la propria topolinità, senza per questo rinunciare a mostrare i pugni e digrignare i denti.

Lo stesso lavoro di Clemente, di indiscutibile efficacia espressiva, appare meno autentico di questo topolino, giacché è frutto della mediazione dell'istanza emotiva attraverso l'uso di raffinati strumenti linguistici.

Un discorso a parte merita infine Enzo Cucchi, la cui padronanza della tecnica pittorica (se ad esempio un quadro è sbilanciato da un lato Cucchi accentua l'effetto prolungandolo con un tubo di plastica) gli consente di lasciare aperto il dubbio sull'autenticità e l'immediatezza della sua espressione.

Nel complesso, come avviene ormai da qualche anno, una Biennale non certo esaltante — anche i padiglioni nazionali non citati in questo articolo sono nell'insieme mediocri — e di retroguardia. Dei pochi motivi d'interesse si è infine già parlato troppo.

(Domenico Nardone)

INDICE

Domenico Nardone — *La scomparsa dell'oggetto d'arte* ..... pag. 9

Sergio Lombardo — *Il sogno-una funzione biologica indicibile* .. » 15

Cesare M. Pietroiusti — *Apertura all'errore* ..... » 31

Piero Bellanova — *Praticabilità e limiti di una psicoanalisi dell'arte* ..... » 43

Anna Homberg — *I «Gesti tipici» 1962-1963 di Sergio Lombardo* ..... » 51

RECENSIONI

Franco Fornari — *Coinema e Icona. Nuova proposta per la psicoanalisi dell'arte* ..... » 67

A. Bader - L. Navratil — *Zwischen Wahn und Wirklichkeit. Kunst Psychose - Kreativität* ..... » 73

La Biennale di Venezia — *L'arte degli anni settanta/aperto 80* .. » 83

La RIVISTA DI PSICOLOGIA DELL'ARTE può essere richiesta tramite versamento sul ccp 78295003 intestato ad Ass. Jartrakor, Roma, oppure facendo pervenire all'editore Jartrakor, via dei Pianellari 20, Roma, (cap 00186), una richiesta di spedizione in contrassegno (con aggiunta di spese postali).

un numero (specificare quale)	L. 4.000
due numeri (specificare se 2/3, oppure 3/4)	». 7.000
quattro numeri (specificare se 2/3/4/5, oppure 3/4/5/6)	». 13.000
ciascun numero arretrato	». 8.000