

Salvatore Zito¹

Ricerca Psicoanalitica, 2008, Anno XIX, n. 1, pp. 107-120.

Psicoanalisi e arte: creatività e sviluppo della soggettualità

SOMMARIO

A partire dal rapporto tra psicoanalisi e arte l'autore cerca di mostrare come i presupposti epistemico-teorici alla base dello sviluppo del pensiero freudiano (presupposti fondamentalmente basati su una *Weltanschauung* "tardo-positivista"), hanno finito per condizionare il contributo della psicoanalisi al dibattito culturale del novecento. L'idea di base è che la psicoanalisi abbia urgente bisogno, per uscire dalle secche di un riduzionismo che ha fatto il suo tempo, di una concezione anti-essenzialista dello psichico. Una concezione cioè che prendendo le mosse dal superamento della credenza "corrispondentista" in filosofia della scienza, si apra all'ascolto non-contenutistico della soggettualità.

SUMMARY

Psychoanalysis and art: creativity and development of subjectivity

By examining the relationship between psychoanalysis and art, the Author shows how the epistemic and theoretical assumptions at the basis of the development of Freudian thought - assumptions that are fundamentally based on a "late-positivist" *Weltanschauung* - influenced the contributions given by psychoanalysis to the Twentieth century cultural debate. He maintains that psychoanalysis is in urgent need of leaving a sterile and outdated reductionism, and considering an anti-essentialist concept of the psyche. This concept, overcoming the "correspondentist" belief, should open itself to listen to the subjectivity rather than its contents.

¹ Psicologo, psicoanalista della Società Italiana di Psicoanalisi della Relazione. Membro dell'International Federation of Psychoanalytic Societies. Docente di Teoria di Psicoanalisi della Relazione e di Metodologia della Psicoterapia presso l'Istituto di Roma della Scuola di specializzazione post lauream in Psicoterapia ad indirizzo Psicoanalisi della Relazione della Società Italiana di Psicoanalisi della Relazione (SIPRe). Direttore del Centro SIPRe di Roma. E-mail: zitofam@libero.it

“Per indicare il complesso dell'esistenza di un essere reale, il tedesco si serve della parola Gestalt, forma; (...) Ora, se esaminiamo le forme esistenti, ma in particolar modo le organiche, ci accorgiamo che in esse non v'è mai nulla d'immobile, di fisso, di concluso, ma ogni cosa ondeggia in un continuo moto.(...) Ne segue che, in una introduzione alla morfologia, non si dovrebbe parlare di forma e, se si usa questo termine, avere in mente soltanto un'idea, un concetto, o qualcosa di fissato nell'esperienza solo per il momento. Il già formato viene subito ritrasformato; e noi, se vogliamo acquisire una percezione vivente della natura, dobbiamo mantenerci mobili e plastici seguendo l'esempio ch'essa stessa ci dà.”
(W. Goethe: *Formazione e trasformazione della natura organica*, 1807)

“Non si applica proprio nulla, oppure lo si fa ed è peggio”
(C. Metz: *Le signifiant imaginaire*, 1977)

Psicoanalisi e arte hanno costituito per lungo tempo un binomio dalle alterne fortune. La declinazione di tale *liaison* ha infatti conosciuto fasi e momenti diversificati che hanno attraversato gran parte della storia culturale del XX secolo. Per quanto degna di attenzione tale storia possa essere, non è però mia intenzione rifarne qui la cronaca. Trovo tuttavia interessante provare a rintracciare all'interno dello sviluppo del pensiero psicoanalitico i nodi di svolta che permettano di coniugare il suo rapporto con le altre protagoniste del dibattito intellettuale contemporaneo con modalità e pratiche meno ingenuamente “colonizzatrici”. C'è da dire infatti che alcune derive e vulgate più o meno “ufficiali” hanno condotto la discussione lungo strade senza uscita dove mortificato è stato innanzitutto il contributo che la psicoanalisi poteva dare al più ampio dibattito culturale. Sto pensando in particolar modo ai due versanti lungo i quali si è spesso innescata la china degli equivoci: quello “pseudo-epistemico”, relativo a quanto di “artistico” vi fosse nella pratica psicoanalitica, e quello “pseudo-ermeneutico”, concernente la ancor più annosa questione relativa all'interpretazione psicoanalitica dell'opera d'arte. Di fatto a mio parere, in entrambi i casi, ciò a cui spesso si è assistito è stato ciò che un grande psicoanalista junghiano, James Hillmann definiva, con acume e feroce ironia, “letteralizzazione della metafora”: i segni hanno preso il sopravvento, i codici si sono sclerotizzati e la “vis riduzionista” ha dilagato. Il risultato è stato sotto gli occhi di tutti coloro i quali hanno voluto vedere: estenuanti discussioni appiattite su ridondanti e in alcuni casi persino “comici” luoghi comuni. Per dirla con Rapaport: “una noia mortale”.

È mia opinione che per invertire tale situazione sia necessario per la psicoanalisi riflettere sulle premesse teorico-metodologiche che attengono al suo statuto di “scienza” dello psichico. L'attuale fermento che caratterizza la psicoanalisi contemporanea è un'occorrenza che offre un'irripetibile opportunità che ritengo debba essere colta. Questo contributo è un tentativo in tale direzione.

Il dilemma: scienza o arte? Lo sviluppo del pensiero freudiano tra “quantità” e “qualità”

È noto che Freud concepì la “psicoanalisi” come un'impresa non esclusivamente confinata all'ambito della cura. Anzi, da questo punto di vista, nel 1926 in un divertente e originale saggio dedicato al problema dell'analisi condotta dai non medici, arrivò ad augurarsi un “destino migliore” per la sua “psicologia del profondo” che quello unicamente terapeutico: “Noi non desideriamo affatto che la psicoanalisi venga inghiottita dalla medicina e finisca col trovar posto nei trattati di psichiatria al capitolo terapia (...) Essa merita un destino migliore, e io spero che lo avrà. In quanto psicologia del profondo, o dottrina dell'inconscio psichico, può divenire indispensabile per tutte le scienze che studiano la storia delle origini della civiltà umana e delle sue grandi istituzioni, come l'arte, la religione e l'organizzazione sociale. Penso che abbia già offerto a queste scienze un aiuto considerevole per la soluzione dei loro problemi, ma si tratta solo di contributi minimi in confronto a quelli che si potranno ottenere quando gli storici, gli psicologi delle religioni, i glottologi, ecc. saranno messi in condizione di servirsi essi stessi del nuovo strumento posto a

loro disposizione. L'uso terapeutico dell'analisi è soltanto una delle sue applicazioni, e l'avvenire dimostrerà forse che non è la più importante. Sarebbe comunque ingiusto sacrificare a una sua unica applicazione tutte le altre, solo perchè questo campo tocca la sfera degli interessi professionali dei medici" (Freud, 1926: 413).

In realtà, sin dal 1905, sebbene con qualche titubanza, Freud si era occupato, ad esempio, di teatro, con un breve saggio intitolato *Personaggi psicopatici sulla scena* dove tra l'altro venivano riprese alcune antiche intuizioni sull'Amleto di Shakespeare. A testimonianza delle suddette esitazioni va qui citata la mancata pubblicazione di questo articolo, probabile esito di timori legati all'abbandono del terreno più solido della "scientificità". Non bisogna dimenticare infatti che il Freud del 1905 non era ancora quello spavaldo scienziato sicuro di sé che risuona nelle parole del '26: la psicoanalisi era ai suoi primi passi e la paura di "fare letteratura" era ancora piuttosto alta.

Ciò cui mi sto accostando è in realtà un conflitto "ancestrale" e "fondativo" che attraversa il pensiero freudiano sin dai suoi esordi: il conflitto tra quantità e qualità o, per meglio dire, il conflitto tra una certa concezione di scienza e l'aspetto più francamente ermeneutico del suo pensiero. Il fatto che Freud abbia così profondamente rivoluzionato la rappresentazione della malattia mentale e con essa la concezione stessa dell'essere umano ci fa spesso dimenticare le origini della sua formazione medica e scientifica; origini che sono fortemente radicate nell'universo fisicalista e positivista che caratterizzava il mondo accademico viennese della seconda metà dell'ottocento. Voglio qui brevemente ricordare che il modello di scienza insito in tale *Weltanschauung* guardava con estrema diffidenza verso tutto ciò che non poteva essere "oggettivamente" descritto, "precisamente" misurato e "rigorosamente" quantificato. Freud che aveva tra l'altro lungamente lavorato come neurofisiologo nel laboratorio del suo maestro Brucke, non poteva non aver assimilato, direi intensamente, come caratteristica mentale, come vero e proprio modo di pensare e ragionare, questa peculiare "filosofia della scienza". Certo, la creatività del genio consiste proprio nella sua capacità di andare oltre l'ovvio e lo scontato insito nella visione "comune" delle cose e la grandiosità di Freud consisterà proprio nello sforzo profuso per superare tale concezione che pure così profondamente gli apparteneva. Tuttavia, come tutti noi egli era anche figlio del suo tempo e in quanto tale non poteva non sentire il senso profondo di tale appartenenza. Senso e significato comunque "problematico" e sin da subito.

Ad esempio, può essere in tal senso interessante soffermarsi qui sul "complicato" rapporto che Freud intratteneva con i suoi resoconti clinici. È noto, e qui sento di toccare con mano un elemento molto personale che incrocia un motivo estetico di "contaminazione" soggettiva assai potente, che Freud fosse uno scrittore formidabile. Nessuno, almeno nell'ambito della oramai corposa letteratura psicoanalitica, può ancora oggi gareggiare con lui. Il suo stile chiaro ed elegante, la sua capacità evocativa fatta di immagini, metafore, descrizione d'ambienti e persone rendono la lettura delle sue opere, anche le più ostiche, un vero e proprio godimento estetico. Personalmente continuo a leggerlo e studiarlo con passione e piacere e tuttora traggio dalle sue pagine momenti di incantata delizia. Tuttavia, Freud ricavava da questa sua indiscussa capacità "narrativo/descrittiva" un certo turbamento. Ecco che cosa scrive a proposito dei suoi casi clinici:

"Ho fatto la mia esperienza medica con le diagnosi locali e con l'elettroprognosi, al modo stesso di altri neuropatologi, così che sento ancora io stesso un'impressione curiosa per il fatto che le storie cliniche che scrivo si leggono come novelle e che esse sono, per così dire, prive dell'impronta rigorosa della scientificità" (Freud, 1895)

L'imbarazzo che è possibile leggere in queste righe è, secondo il punto di vista che sto cercando di illustrare, indicativo del conflitto cui facevo riferimento sopra, che è poi il conflitto che troviamo così intensamente coniugato quando, ad esempio, in seguito ad una borsa di studio, si reca alla Salpêtrière da Charcot. Qui l'impatto con l'ambiente parigino e la capacità istrionica e anticonvenzionale del grande psichiatra francese farà esclamare al giovane Freud: "Charcot sconvolge semplicemente tutte le mie idee e i

miei piani. Dopo certe lezioni esco da lui come da Nôtre Dame” (Freud, 1885).

Ciò che Freud sentiva messo pericolosamente (ma anche “gioiosamente” verrebbe da aggiungere!) in discussione, era proprio la propria tradizione formativa. In uno degli aneddoti più famosi durante una delle celebri lezioni del martedì Freud osò contestare apertamente le “dimostrazioni” del maestro francese: “Ma non è possibile, ciò contraddice la legge di Young-Helmoltz”! – disse. Memorabile fu la risposta di Charcot: “La teoria è una gran bella cosa. Ma non impedisce ai fatti di esistere”. Per chiudere questa lunga ma spero non inutile digressione parigina voglio ancora usare le parole di Freud che in una lettera alla fidanzata così descrive il suo primo incontro con Charcot: “Alle dieci arrivò Charcot, un uomo robusto di cinquantotto anni (...) che porta il cilindro e ha occhi scuri e stranamente dolci (...) pochi capelli lunghi tirati dietro le orecchie, viso rasato, fisionomia molto espressiva, labbra turgide e sporgenti (...) Mi ha fatto molta impressione: diagnosi brillanti e un interesse evidente e molto vivo per tutto, qualcosa di molto diverso dalla distaccata superficialità cui ci hanno abituato i nostri “grandi” (Freud, 1885).

Il sottile sarcasmo che è possibile cogliere in quel conclusivo “grandi” tra virgolette, riferito al mondo accademico tedesco, la dice lunga su che tipo di “complesso” si stesse agitando nell’intimo del giovane e ambizioso medico viennese.

La psicoanalisi dell’arte: fascinazioni e repulsioni, fraintendimenti e applicazioni

È indubbio che le lettere, soprattutto quelle giovanili, sono un grande serbatoio di informazioni per cogliere quale fosse il rapporto che il padre della psicoanalisi intratteneva con l’arte. Come per la sua formazione scientifica sappiamo infatti quanto egli fosse debitore alla “Bildung” classica tedesca. L’eredità goethiana si faceva sentire tutta e aveva come conseguenza, ad esempio, l’impossibilità ad accostarsi ai movimenti pittorici del novecento senza provare “fastidio”, se non proprio ostilità e disgusto. Se c’è un aspetto del pensiero freudiano da cui sia possibile evincere quanto egli fosse un uomo dell’ottocento, questo è di certo il suo “gusto” artistico. Riguardo all’espressionismo i suoi giudizi sono a dir poco “feroci”: si tratta di “pura follia” propugnata da soggetti con “gravi difetti della vista” che non possono in alcun modo “pretendere il titolo di artisti”.

Non genera dunque particolare meraviglia il fatto che, quando Freud finalmente si decise ad applicare il metodo “analitico” all’opera d’arte, la sua scelta cadde su artisti quali Leonardo o Michelangelo.

Il saggio su Leonardo del 1910 rappresentò una svolta importantissima sui rapporti tra psicoanalisi e arte. Esso diede il via a quella corrente “applicativa” che ebbe il suo culmine nel libro scritto a quattro mani da Otto Rank e Hanns Sachs nel 1913.

Cito lo studio di Rank e Sachs non soltanto per l’importanza storica che una tale opera oggi riveste, ma perché attraverso questo testo è possibile cogliere quali fossero le aspirazioni del sempre più affermato movimento psicoanalitico internazionale. Basta scorrere l’indice dell’opera per rendersi immediatamente conto di quanto vasto fosse il campo cui la psicoanalisi aspirava di potersi applicare: miti, leggende, religioni, etnologia, linguistica, estetica, filosofia, etica, diritto, pedagogia. Nulla sfugge al vaglio dell’ambizioso “metodo” psicoanalitico. Si tratta in realtà del concretizzarsi di un progetto che aveva avuto il suo primo seme nella fondazione di *Imago*, la prima rivista di psicoanalisi fondata nel 1912 e diretta proprio dagli stessi Rank e Sachs. Un progetto che aveva come obiettivo quello di fare della psicoanalisi un dispositivo “culturale” di ampio respiro, come risulta chiaro dalle parole di Freud riportate all’inizio di questo mio scritto.

Non si può non dare atto a Freud di essere riuscito nell’impresa se, come afferma Mitchell, la rivoluzione freudiana è diventata patrimonio comune della nostra cultura, oltre che l’unica “mitologia” in comune tra gli intellettuali occidentali. Il problema sorse in merito al concreto realizzarsi di questa aspirazione e purtroppo fu proprio il saggio su Leonardo a funzionare come *inprinting*. È noto che, a causa di un errore di traduzione, Freud prese un abbaglio e scambiò il nibbio leonardesco per un avvoltoio. Ciò lo spinse a

“congetture sul significato dell'avvoltoio nel simbolismo egizio e indusse persino un suo amico a individuare la sagoma di un grande condor (animale mai apparso fra i ridenti colli toscani) nella forma delle pieghe di Sant'Anna”! (Gombrich, 1965: 20).

Ma questo non sarebbe ancora nulla senza gli effetti per così dire “ideologici” che tale approccio contenutistico generò. Il “delirio” interpretativo che ne segui, infatti, portò con sé come conseguenza la riduzione del fenomeno artistico alla mera psicologia personale dell'artista; il che oltre che essere “scorretto” finiva pericolosamente per depauperare il contributo della psicoanalisi alla comprensione del fenomeno estetico, fornendo al contempo ai detrattori argomenti determinanti per contestarne la validità.

La creatività: un punto di vista psicoanalitico

Eppure, la concezione freudiana del fenomeno artistico è qualcosa di più complesso della versione “ordinaria” che ne è stata diffusa.

È interessante notare come ad esempio tra le motivazioni che spinsero Freud a respingere l'invito proveniente da Breton a partecipare ad una pubblicazione surrealista sui sogni vi fu la considerazione che “una pura e semplice raccolta di sogni senza le associazioni del sognatore (...) non mi dice niente, e non saprei immaginare che cosa potrebbe aver da dire a chicchessia” (Freud, 1932) il che naturalmente lasciava intendere quanto da un certo punto di vista Freud considerasse “scorretta” una visione puramente contenutistica dello psichico. Da un fraintendimento all'altro, i surrealisti dal canto loro sembravano concepire, secondo il dettato bretoniano dell'automatismo psichico, la creazione artistica come pura “espressione” di contenuti inconsci, confinando sullo sfondo gli aspetti formali dell'opera d'arte. Al contrario Freud, come aveva suggerito nel suo saggio sul “motto di spirito” aveva insistito sul fatto che il “gioco di parole” tipico del motto è debitore all'inconscio non del contenuto ma della sua forma; e questo accanto al tradizionalismo conservatore cui facevamo riferimento all'inizio appare sufficiente a spiegare la diffidenza verso “movimenti artistici quali l'espressionismo e il surrealismo, ingenuamente inclini a presentarsi come l'espressione diretta dell'inconscio che si fa arte” (Stramba Badiale, 2002).

In sostanza, secondo Freud, il processo primario di per sé non possiede alcun valore estetico. Non si tratta di un'affermazione senza conseguenze. Innanzi tutto, ne segue che la creazione artistica è il frutto di un doppio movimento, avanti-indietro, tra modalità logica e antilogica; e come nel motto di spirito o nei sogni la forma figurativa della metafora gioca il suo ruolo nello spazio che si apre tra somiglianza e diversità, presenza e assenza. Oltretutto l'arte, al contrario dei sogni o dei motti di spirito, possiede dei codici ben precisi che si sono andati costruendo nel corso dei secoli e dei millenni. Non è possibile e nemmeno pensabile che un'opera d'arte esista come qualcosa di primario “al di là” degli stili, le forme, i moduli e le strutture che sono alla base della stessa possibilità espressiva.

Come ci ha insegnato Ernst Gombrich: “Quello che conta (...) non è che il suo creatore, del resto come tutti noi, abbia un inconscio in cui continua a vivere una simbolizzazione arcaica: e nemmeno che (sempre come tutti noi) la mente del creatore partecipi delle qualità di Edipo, di Pigmalione e magari di Barbablù. Quello che conta è che egli si sia trovato in una situazione in cui i suoi conflitti privati hanno acquistato importanza artistica. Senza i fattori sociali (cioè senza gli atteggiamenti, lo stile, le tendenze del gusto della sua epoca), le necessità private del creatore non potrebbero trasmutarsi in arte. In questa trasformazione il significato privato sparisce quasi completamente.” (Gombrich, 1965: 67).

Fa parte della storia dei paradossi del pensiero che sia stato uno studioso dell'arte ad insegnare a noi psicoanalisti qualcosa di molto importante su un uso meno “manualistico” del nostro strumento di lavoro. Ma la lezione di Gombrich è di quelle che non si dimenticano: “Non si può mettere in dubbio che le scoperte di Freud ci abbiano messo in grado di guardare più a fondo nelle consonanze e dissonanze dei molteplici strati significativi intessuti nel simbolo artistico. Esse ci hanno concesso di allargare di molto i confini del segno e di proporre nuovi problemi...” (ibid.: 107/108), ma “L'opera d'arte è un ‘segno aperto’,

non ha limiti definiti, anzi può essere pienamente e totalmente vissuta e compresa solo quando noi cessiamo di chiudere la cataratta" (ibid.: 97).

L'ammonimento di Gombrich affinché la psicoanalisi si ponga davanti all'opera d'arte o alle esperienze creative con minore furore "riduzionista" e maggior rispetto "interpretativo" si inserisce in un dibattito molto attuale in psicoanalisi. Tale dibattito che in un grande momento di fermento intellettuale sta attraversando tutto l'universo psicoanalitico si caratterizza per un approccio orientato al superamento di quella che in epistemologia viene definita come logica "oggettivista". Ciò ha come ricaduta immediata la messa in discussione di alcuni presupposti teorici profondamente legati al *background* "positivista" che, come vedevamo all'inizio, rappresenta il tessuto originario del pensiero freudiano. Il superamento nella credenza "corrispondentista" che vedeva mente e mondo, osservatore e fenomeno, come rigidamente distinti e separati, sta conducendo la psicoanalisi verso una concezione meno ingenuamente orientata alla "verità" e più concretamente disponibile a prendere in considerazione la parzialità, ma anche la ricchezza insita nella soggettività del proprio sguardo.

Naturalmente, tale cambio di paradigma non può non avere conseguenze anche sull'interpretazione che diamo della capacità dell'essere umano di "creare". È noto che la concezione metapsicologica freudiana prendeva le mosse dalla meccanica pulsionale: ed in effetti la creazione artistica veniva letta come "sublimazione" delle mete pulsionali parziali. L'artista era colui che si assumeva l'alto compito di "guida dell'umanità nella lotta per il controllo e la trasformazione delle pulsioni anticulturali" (Rank, Sachs: 139). L'idea di fondo era molto chiara: al di là o sotto la parvenza di civiltà cova un nucleo rapace e animalesco che preme per la scarica e la gratificazione. Compito del processo di sublimazione è proprio questo "deviare" della meta pulsionale verso oggetti e modalità socialmente valorizzate.

Una concezione "antiessenzialista" dello psichico al contrario, parte dal presupposto che l'essere umano si caratterizza per il suo insopprimibile bisogno di dare senso al mondo e a se stesso. Ed è precisamente nell'universo del significato soggettivo che si origina il conflitto, il fantasma e la sofferenza. Ma anche la sua capacità "creativa".

Creatività e sviluppo della soggettualità

Se assumiamo l'attività produttiva del Soggetto, nel senso della sua capacità di significare il mondo e se stesso, come il cardine di un modello "costruzionista" del rapporto tra mente e mondo, avremo gettato le basi per una concezione "autopoietica" (Maturana H, Varela F., 1980) dei sistemi viventi. L'uomo nella sua instancabile sete di conoscenza da continuamente significato alla realtà e all'esperienza che fa di questa. Ed è proprio nello iato tra significati consapevoli e significati "rimossi" che è possibile collocare l'origine degli atti di creatività semantica. Il rifugio in narrazioni "dolorose" ma conosciute essendo l'esito dell'equilibrio possibile per quella specifica soggettualità che ognuno di noi è. Senza fare il processo alle intenzioni infatti occorre ribadire che l'esigenza di una concezione non contenutistica della mente è essenzialmente ciò che ci protegge da processi di "espropriazione psichica" dell'altrui soggettualità. Siamo quello che siamo perché nell'evoluzione dialettica tra essere e divenire inscritta nella nostra "storia" abbiamo inconsapevolmente così significato il mondo e noi stessi. In tale ottica, si potrebbe allora pensare alla creatività come alla possibilità che diamo a noi stessi di correre il rischio di ulteriori significazioni non previste. L'aprirsi di uno spazio emotivo e di pensiero che riappropriandosi della nostra "storia" renda nuovamente possibile il divenire della soggettualità.

Come è noto lo spirito creativo è innanzitutto confronto con ciò che è "inatteso" e "mutevole", in questo senso potremmo intendere il "pensiero divergente" come una potenzialità presente in ognuno di noi, fortemente correlata con la disponibilità, affettiva e cognitiva a un tempo, a "rispecchiarci ed ad assumere come nostro ciò che siamo" (Minolli M., Tricoli M. L., 2004).

Tale maniera di concepire lo spazio interiore di libertà come manifestazione, risultato, di una non

superficiale “presenza a se stessi” (Minolli M., 2006,) ci libera dalla schiavitù dell’assiomatico e restituisce al nostro sguardo tutto il valore fenomenologico del nostro dire “soggettivo”. Se infatti concepiamo la sofferenza come fedeltà inconscia a modalità strutturate di funzionamento, e cioè “chiusura”, “unicità” di lettura, (Minolli M., 1993: 45), allora ci mettiamo al riparo anche dall’idea che esistano contenuti che di per sé rappresentino soluzioni sbagliate o al contrario, migliori, più efficaci o più giuste. Il problema non sono mai i contenuti ma la rigidità con la quale li perseguiamo.

Naturalmente è questo il rischio insito in ogni interpretazione di tipo “riduzionista”; sia che questa abbia come oggetto il dolore individuale espresso nel sintomo che la creazione artistica in quanto tale. Nello specifico del prodotto artistico poi l’analisi dei contenuti che l’opera d’arte esprime nasconde un pericolo assai grave, ovvero la presunzione di poter giungere sempre e comunque alla conoscenza degli elementi ultimi, “profondi”, della creazione artistica medesima, perdendo di vista il fatto che come dice Gombrich: “in ogni simbolo la molteplicità tocca l’infinito (...) così da escludere ogni idea di un segno che si ponga come limite” (ibid.: 107). Rispettare la soggettualità dell’essere umano, artista o meno che egli sia, comporta imparare a sostare con l’altro nella diversità della sua “alterità” che proprio perché “sua” non è iscrivibile nel “già dato” né tanto meno nella categoria del “pre-ordinato”.

Il soggetto come divenire

Il paradosso costituito dall’insieme “continuità/cambiamento” che caratterizza gli esseri viventi sin dalla loro conformazione biologica è uno dei misteri più affascinanti che la nostra mente possa contemplare. Psicologicamente esso si esprime anche attraverso quella tensione che si genera in ognuno di noi quando avvertiamo lo scarto esistente tra il nostro bisogno di “divenire” e la paura che ci lega all’equilibrio identitario che sentiamo di non poter mutare. Tale dialettica tra stabilità e cambiamento è tuttavia propria del processo della vita. Come dice Sander: “Non appena pensiamo alla vita (...) ci troviamo di fronte a un paradosso, anzi a un gran numero di paradossi (...) poiché il processo della vita richiede sia una costante continuità, sia un costante cambiamento. Si è infatti scoperto che ciò che sembra stabile, come ad esempio la struttura della materia del corpo è invece un flusso in continuo cambiamento. Le molecole che costituiscono il corpo oggi, non sono le stesse molecole che lo hanno costituito un mese fa. Un flusso di cambiamento che, nonostante proceda attraverso la disorganizzazione, l’eliminazione, la sostituzione, deve, paradossalmente, mantenere l’integrità organizzata e la coerenza vitale dell’organismo che sono essenziali per la continuità della vita” (Sander L. W., 2002: 270).

Ciò significa che al di là dell’esperienza fenomenologica personale, essere e divenire sono in realtà due facce della stessa medaglia. È nel processo della vita che i sistemi complessi, di cui certamente l’essere umano è un validissimo esempio, funzionano secondo principi di non linearità di cui sono parte integrante sia l’ordine che il disordine. Al contrario, la sofferenza, il dolore psichico sembrano proprio legati ad una “rigidità” tipica dei sistemi chiusi, (De Robertis D., 2005) dove la ripetizione e l’assenza di flessibilità la fanno da padroni. In questo caso lavorare per la trasformazione e il cambiamento significa anche accettare di convivere con l’incertezza e la confusione. Non è mai semplice, e per nessun analista. È paradossale infatti quanto sia “facile” non veder in noi stessi ciò che ci appare evidente nel dolore dell’altro.

Analista e paziente costituiscono un sistema dinamico estremamente complicato dove le connessioni reciproche sono continuamente attraversate da processi di mutua e autoregolazione. La consapevolezza di ciò rappresenta una conquista tutto sommato recente per la psicoanalisi. Tale “scoperta” (Tricoli M. L., 2001) esalta gli aspetti relazionali che sono alla base del nostro essere quello che siamo: noi nasciamo, cresciamo e “creiamo” all’interno di relazioni. Siamo soggettualità relazionale. Il cambio di vertice teorico che così si istituisce rispetto all’originaria concezione freudiana è evidente: lungi dall’essere concepita come universo “chiuso”, “isolato” che solo secondariamente si apre al mondo, la mente diviene intrinsecamente diadica, primariamente orientata all’umano.

Nel rapporto di cura scommettiamo con l'altro su una possibilità "creativa" che ci coinvolge in prima persona. E non si tratta di un processo unidirezionale. Diceva infatti Winnicott: "Un analista potrà essere un buon artista, ma mi sono spesso chiesto, qual è il paziente che vuol essere la poesia o il dipinto di un'altra persona?" (Winnicott D., 1954: 347).

Il monito di Winnicott metteva in guardia dai pericoli di un'impostazione a senso unico. L'impressione è che gli psicoanalisti stiano imparando ciò che gli artisti hanno sempre saputo: "L'arte astratta non esiste - diceva Picasso - si parte sempre da qualcosa. Si può togliere, dopo, qualsiasi apparenza di realtà, ma l'idea dell'oggetto avrà comunque lasciato il suo segno inconfondibile. Perché è l'oggetto che ha toccato l'artista, ha eccitato le sue idee, ha scosso le sue emozioni. Idee ed emozioni saranno alla fine prigioniere della sua opera; qualunque cosa diventino esse non potranno più sfuggire dal quadro; ne sono parte integrante (Picasso, Scritti, 1998: 29).

L'opera d'arte diviene così il frutto di un incontro e l'artista sa bene che non può considerare in maniera puramente a-simmetrica questo contatto. Anzi, nel divenire del processo creativo è spesso l'oggetto a imporre il proprio "carattere", la propria "apparenza" fino a fare dell'artista lo "strumento" di un processo che lo supera. L'esito finale di questo "divenire" prevede sempre un "trasformazione" che coinvolge entrambi i protagonisti della dialettica creativa.

Per ciò che mi riguarda non conosco processi di cambiamento "qualitativamente" significativi per i miei pazienti che non abbiano rappresentato in parallelo mie importanti conquiste personali.

BIBLIOGRAFIA

- Andreani Dentici O. (2000) *Intelligenza e creatività* Carocci, Roma.
- Arieti S. (1976) *Creatività. La sintesi magica* Il Pensiero Scientifico Editore, Roma, 1979.
- De Robertis D. (2005) *Le logiche dei sistemi complessi: un potenziale per la teoria e la clinica psicoanalitica* Ricerca Psicoanalitica, XVI, 3: 319-330.
- De Robertis D. (2006) *Mosè, Michelangelo e Freud: un intreccio di storie nella storia* XIV Forum IFPS, Roma, 23/27 maggio 2006: 137-154.
- De Robertis D., Tricoli M. L. (1999) *Costruzione e soggettività della fantasia* Ricerca Psicoanalitica, X, 3: 115-131.
- Freud S. (1873-1939) *Lettere* Boringhieri, Torino, 1960.
- Freud S. (1905) *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* OSF, V, Boringhieri, Torino, 1975.
- Freud S. (1905) *Personaggi psicopatici sulla scena* OSF, V, Boringhieri, Torino, 1975.
- Freud S. (1906) *Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen* OSF, V, Boringhieri, Torino, 1975.
- Freud S. (1907) *Il poeta e la fantasia* OSF, V, Boringhieri, Torino, 1975.
- Freud S. (1910) *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* OSF, VI, Boringhieri, Torino, 1975.
- Freud S. (1913) *Il Mosè di Michelangelo* OSF, VII, Boringhieri, Torino, 1975.
- Freud S. (1917) *Un ricordo d'infanzia tratto da "Poesia e verità" di Goethe* OSF, IX, Boringhieri, Torino, 1977.
- Freud S. (1919) *Il perturbante* OSF, IX, Boringhieri, Torino, 1977.
- Freud S. (1926) *Il problema dell'analisi condotta da non medici* OSF, X, Boringhieri, Torino, 1977.
- Freud S. (1927) *Dostoevskij e il parricidio*, OSF, X, Boringhieri, Torino, 1977.
- Goethe W. (1807) *Scritti sull'arte e sulla letteratura* Boringhieri, Torino, 1992.
- Gombrich E. (1965) *Freud e la psicologia dell'arte* Einaudi, Torino, 1967.
- Hillmann J. (1975) *Re-visione della psicologia* Adelphi, Milano, 1983.
- Kris E. (1952) *Ricerche psicoanalitiche sull'arte* Einaudi, Torino, 1967.
- Maturana H., Varela F. (1980) *Autopoiesi e cognizione* Marsilio, Venezia, 1985.
- Metz C. (1977) *Cinema e psicoanalisi* Marsilio, Venezia, 1980.
- Minolli M. (1993) *Studi di psicoterapia psicoanalitica* Edizioni C.D.P. Genova.
- Minolli M., Tricoli M.L. (2004) *Solving the problems of duality: the third and self-consciousness* Psychoanalytic Quarterly, LXXIII: 137-166.
- Minolli M. (2006) *L'identità come presenza a se stessi* Ricerca Psicoanalitica XVII, 2, 2006: 163-182.
- Oliverio A. (1993) *Storia naturale della creatività* in *Biologia e filosofia della mente* Laterza, Bari.
- Picasso P. (1998) *Scritti* Edizioni Se, Milano.

- Rapaport D. (1959) *Struttura della teoria psicoanalitica* Boringhieri, Torino, 1969.
- Sander L. W. (2002) *Pensare diversamente. Per una concettualizzazione dei processi di base dei sistemi viventi. La specificità del riconoscimento* Ricerca psicoanalitica, XVI, 3, 2005: 267-300.
- Stramba-Badiale P. (2002) *Psicoanalisi e arte: la lezione di Ernst Gombrich* Selfrivista.it, 3, vol.2, 2002.
- Tricoli M. L. (2001) *Dal controtransfert alla self-disclosure: la scoperta della soggettività dell'analista* Ricerca psicoanalitica, XII, 3, 2001: 229-246.
- Trombetta C. (1974) *Il problema psicologico della creatività* Bulzoni, Roma.
- Winnicott D. (1955) *Gli aspetti metapsicologici e clinici della regressione nell'ambito della situazione analitica* in *Dalla pediatria alla psicoanalisi* trad. it. Martinelli, Firenze, 1975.