

Rivista di Psicologia dell'Arte, N.S., a. XVIII, n. 8, 1997, pp. 5-12.

Sergio Lombardo:

L'IRRUZIONE DELLA REALTÀ NELL'ARTE E NELLA PSICOANALISI.

Conferenza tenuta presso l'Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, nell'ambito di "Correnti d'aria", convegno organizzato dalla cattedra di Storia dell'Arte Contemporanea (S. Lux).

Abstract

"Acting out" infringes artistic performance and psychoanalytic setting as well. On one hand it shows the unreal product of repetition-compulsion, on the other hand it is the real essence of love relations. Futurism and Surrealism consider acting out as the very aim of art, but they give different prescriptions to reach it. Futurism invites the artist to provoke the spectator to act out. Futurist artists put themselves in a role that is similar to the role of a therapist. Surrealism invites the artist to obey the "basic rule" and to act out himself. Surrealist artists put themselves in a role that is similar to the role of a patient. Such a theory opens the way to psychopathology, primitivism, infantilism and psychedelic art.

1- Il "setting" psicoanalitico e la realtà.

Nel saggio "Osservazioni sull'amore di transfert", Freud istituisce la famosa regola dell'astinenza. Egli dice: "Ho già lasciato intendere come la tecnica analitica obblighi il medico a rifiutare alla paziente bisognosa d'amore il soddisfacimento preteso. La cura deve essere eseguita nell'astinenza" (Freud, 1914).

Egli descrive il caso in cui "una paziente di sesso femminile fa capire con segnali inequivocabili, oppure afferma direttamente di essersi innamorata...del medico che la sta analizzando". Se questo accade, il contratto terapeutico viene messo in crisi, nell'analisi "si verifica un completo cambiamento di scena...come se una recita venisse sostituita da una realtà che improvvisamente irrompe, più o meno come se durante una rappresentazione teatrale si levasse un allarme d'incendio". L'irruzione della realtà dell'innamoramento durante la rappresentazione analitica è, tuttavia, inevitabile: "l'innamoramento della paziente viene provocato forzatamente dalla situazione analitica". Vi sono dunque due livelli di realtà: la rappresentazione analitica da una parte, il dramma dell'innamoramento dall'altra. Ma è il primo che provoca forzatamente il secondo. Vediamo come avviene questo notevole evento. Il setting analitico implica l'ubbidienza alla regola fondamentale: "La regola fondamentale o di base della psicoanalisi...è l'ingiunzione ch'egli (il paziente) faccia del suo meglio per dire all'analista qualunque cosa gli viene in mente, senza riserva..." (Rycroft, 1968). La tecnica delle associazioni libere favorisce l'attuazione della regola fondamentale: "Come termine tecnico, l'associazione libera descrive il modo di pensare incoraggiato nel paziente dall'ingiunzione dell'analista di obbedire alla Regola Fondamentale, cioè di riferire i suoi pensieri senza riserva e di non fare nessun tentativo di concentrarsi mentre parla". In sintesi, l'analista provoca forzatamente l'innamoramento della paziente ingiungendole di abbandonare le resistenze, di non concentrarsi mentre lascia affiorare automaticamente anche i pensieri più intimi. Poi, quando l'innamoramento si manifesta, è come se la realtà irrompesse in una rappresentazione teatrale sotto forma di allarme d'incendio. Qui compare la prescrizione dell'astinenza, essa obbliga "il medico a rifiutare alla paziente bisognosa d'amore il soddisfacimento preteso". Se la paziente insiste per realizzare nella realtà il suo desiderio, allora il suo comportamento è un "acting out": la messa in atto della coazione a ripetere. In questa situazione critica si confrontano due livelli di comportamento: da una parte la rappresentazione, dall'altra la realtà. Da una parte l'analista che, protetto dall'astinenza, mette in scena l'interpretazione, dall'altra la paziente che, ripetendo le sue strategie seduttive, mette in atto il desiderio. La psicoanalisi nasce con un "setting" prestabilito e inalterabile, un rigoroso intreccio di parti e di ruoli, dove uno dei due protagonisti, il medico, sceglie sempre l'interpretazione e la rappresentazione verbale dei sentimenti, l'altro, il/la paziente, sceglie sempre l'acting out nella realtà. Fino alla completa elaborazione del lutto, fino a quando il/la paziente accetta e riconosce l'assurdità nevrotica delle sue pretese.

2- L'amore di transfert fra acting out e lutto.

Nello scontro fra "realtà" dell'innamoramento e "rappresentazione" analitica, come abbiamo visto, Freud scelse la rappresentazione analitica, fondando così la psicoanalisi. Questa scelta non fu né facile, né senza macchia. Lo scontro di potere fra l'isterica innamorata e il medico completamente padrone delle proprie emozioni, completamente padrone del "controtransfert", non sempre fu vinto dal medico (Kruzenbichler, Essers, 1991). Man mano che la psicoanalisi si evolveva, questo scontro assumeva nuove caratteristiche, si trasformava secondo le vicissitudini di una dialettica che straripava dalla relazione medica e invadeva il campo della cultura. In queste condizioni le speranze di "curare" l'isterica sfumarono nell'analisi più generale dell'innamoramento. Si scoprì che l'amore non è solo una funzione psicobiologica diagnosticabile come "sana" o "malata", ma è soprattutto una costruzione culturale fondata sulle attribuzioni di ruolo e sull'identità di genere (Bleichmar, 1994; Stoller, 1968). Tuttavia, poiché l'amore di transfert è diverso dall'amore nella realtà, il suo destino è fin dall'inizio segnato dall'impossibilità di essere corrisposto. "Elaborare l'amore di transfert - spiega Kernberg - implica elaborare la rinuncia e il lutto...Potremmo dire che l'amore di transfert assomiglia all'amore nevrotico in quanto la relazione transferale favorisce lo sviluppo di un amore non corrisposto" (Kernberg, 1995). Un amore non corrisposto, tuttavia inevitabile, in quanto "viene provocato forzatamente dalla situazione analitica". Tale innamoramento deve essere risolto esclusivamente nell'analisi delle sue componenti edipiche e nell'esperienza del lutto. Altrimenti, se viene risolto nell'acting out, mostra i caratteri nevrotici della coazione a ripetere, alla quale l'analista

deve opporre la regola dell'astinenza. Kernberg su questo punto è chiarissimo: "...la risoluzione edipica del transfert... differenzia nettamente l'amore di transfert dalla qualità agita dell'amore nevrotico, in cui l'amore non corrisposto accresce l'attaccamento invece di risolverlo attraverso il lutto". La psicoanalisi definisce l'innamoramento, sia esso sano, di transfert o nevrotico, come un ritorno del passato nel presente, che ripropone la relazione incestuosa con un oggetto non incestuoso (Bergmann, 1987). La differenza fra sanità e nevrosi sta dunque nel modo, rigidamente ripetitivo o più libero e complesso, in cui il passato ritorna nel presente. Come osserva Stern, Freud "...considera l'acting out e il ricordare come linee opposte e antitetiche per riportare il passato nel presente". Infatti, l'acting out è una riedizione nevrotica del passato perché "...si compone sempre di ripetizioni e imitazioni di reazioni precedenti oltre che infantili" (Freud, 1914), mentre il ricordare consentirebbe possibilità di elaborazione maggiori. Ma poi prosegue: "Freud suggerisce che per quanto riguarda l'amore non esiste una vera distinzione tra uno stato agito e uno non agito. L'amore è sempre agito. .. In realtà, da un punto di vista clinico si ha l'impressione che l'amore di transfert si trovi spesso in una situazione di transizione tra il divenire acting out e l'esistere come 'evento psichico' - premendo continuamente per trasformarsi in acting out". E si domanda: "Esiste l'amore in uno stato non agito?" (Stern, 1993). Se, come sembra lecito pensare, la risposta fosse negativa, allora si proporrebbe, anche nel setting analitico, quella difficile problematica che ha costituito la forza più dirompente e scandalosa di avanguardie artistiche come il Futurismo e il Surrealismo. La domanda è la seguente: la relazione estetica fra artista e pubblico deve avvenire necessariamente sul piano della rappresentazione e della contemplazione dell'opera, o può costituirsi direttamente come realtà? Se il rapporto estetico venisse definito programmaticamente come indistinguibile dalla realtà, anzi come realtà nel senso più proprio, come "evento", si potrebbe ancora parlare di esperienza estetica e di arte? E simmetricamente, sarebbe immaginabile un metodo di cura fondato sull'appagamento sistematico dell'amore di transfert? Scriveva Groddeck nel 1923: "...Mi resi conto allora di un fatto molto strano: era la paziente a fare la terapia a me, e non il contrario....questo rovesciava completamente la mia posizione nei confronti dei pazienti. Ciò che contava non era più di dare loro istruzioni, prescrivere loro ciò che io ritenevo giusto, bensì modificarmi a tal punto che essi mi potessero usare" (Groddeck, 1923., cit. in Searles, 1965, p.520).

3- L'uso della "Regola Fondamentale" a scopo estetico: il setting surrealista.

Se è lecita l'analogia proposta in questo articolo fra il setting psicoanalitico e quello estetico, dobbiamo meglio precisarne le corrispondenze. Tale analogia fonda il suo interesse esplicativo nella impressionante somiglianza fra la Regola Fondamentale ed i metodi creativi dell'avanguardia, in particolare quelli escogitati da Breton e dai Surrealisti. Tuttavia, come vedremo fra poco, sebbene il metodo fosse quasi identico, esso veniva però applicato in un setting molto diverso. La Regola Fondamentale impone al paziente "... di riferire i suoi pensieri senza riserva e di non fare nessun tentativo di concentrarsi mentre parla", ma è poi il medico che "interpreta" i contenuti inconsci di queste produzioni automatiche o semiautomatiche. Il Surrealismo annulla la funzione dell'Io e Breton si pone senz'altro nel ruolo del paziente, di colui che, abbandonate le resistenze e le difese, mette a nudo le sue associazioni di pensiero automatico ed "esprime" i suoi desideri perversi e infantili. Tali desideri possono risolversi in un acting out, dal momento che le pulsioni inconscie, qualora non analizzate, tendono ad essere agite. Nel setting surrealista, poiché il paziente-artista si rivolge non al medico, ma genericamente al pubblico, si può supporre che i suoi acting out siano anch'essi rivolti al pubblico, sempre ammesso che l'artista riesca a produrre una sorta di transfert nei suoi confronti. Nella letteratura surrealista non mancano esempi che provano la verità di questo assunto. Nel Manifesto del Surrealismo Breton afferma: "Permeato di Freud come ero ancora a quell'epoca...decisi di ottenere da me quello che si cerca di ottenere da loro (i pazienti), cioè un monologo proferito il più rapidamente possibile, sul quale lo spirito critico del soggetto non eserciti alcun giudizio, che non venga quindi intralciato da alcuna reticenza.." (Breton, 1924). Il Surrealismo è pensato da Breton come un "meccanismo psichico" pervasivo, infatti esso "Tende a liquidare definitivamente tutti gli altri meccanismi psichici e a sostituirsi ad essi nella risoluzione dei principali problemi della vita". Dopo sei anni di esercizi surrealisti cominciano però ad affiorare nuclei ossessivi che, non ricevendo alcuna interpretazione, vengono semplicemente confessati al pubblico verso il quale sembra instaurarsi uno strano transfert: "Le opere dei surrealisti sono più che altro confessioni di persone ossessionate e in preda al dubbio" (Breton, 1930), quasi sperando che sia il pubblico a dare l'interpretazione capace di risolvere magicamente tutti i dubbi. Da tali premesse l'acting out non tarda a manifestarsi oltrepassando il piano della semplice confessione: "L'azione surrealista più semplice consiste, rivoltella in pugno, nell'uscire in strada e sparare a caso, finché si può, tra la folla". Nel Surrealismo il passaggio dalla rappresentazione all'evento avviene nella forma di un acting out dell'artista, o almeno così è immaginato nella teoria di Breton.

4- Evoluzione del setting surrealista.

Le avanguardie di ascendenza surrealista esasperarono i metodi dell'automatismo a scopo espressionistico, giungendo infine ad un limite tanto esemplare quanto invalicabile. Per superare l'automatismo terminale raggiunto ad esempio da Pollock l'artista avrebbe potuto percorrere quattro strade, tutte impervie e tutte previste da Breton. Mettere in atto la perversione: "Uccidi, vola, invola, ama finché ti piace" (Breton, 1924, p. 19), regredendo al funzionamento del processo primario. Cercare l'arte nella direzione opposta a quella dell'evoluzione umana e della società civile, regredendo alla "spontaneità" della scimmia. Negare l'evoluzione ontogenetica per recuperare nel bambino una mitica ingenuità espressiva che l'adulto avrebbe irrimediabilmente perduto, regredendo all'infantilismo. Ancora Breton: "Se conserva un tanto di lucidità, (l'uomo) non potrà non volgersi indietro verso l'infanzia che, per quanto massacrata dallo zelo di chi lo

ha ammaestrato, gli appare pur sempre piena d'incanto" (1924, p. 11). Intossicare per mezzo di droghe allucinogene la mente ormai viziata dell'adulto nella speranza di abbattere gli stereotipi convenzionali e recuperare le potenzialità mitiche della natura umana incontaminata. "Le immagini surrealiste funzionano come quelle dell'oppio che non è più l'uomo a evocare..." (Breton, 1924, p.39). Ciascuna di queste direzioni di ricerca ha avuto un certo seguito sotto le rispettive denominazioni di arte psicopatologica (Navratil, 1976, McGregor, 1989), arte dei primati (Morris, 1962), arte infantile (Selz, 1962), arte psichedelica (Masters, Houston, 1969). I motivi per cui tali correnti non hanno avuto un ruolo innovativo trainante, ma sono rimaste confinate entro i limiti delle arti di genere, è dovuto, a mio avviso, principalmente alla loro incapacità di trasformare la struttura del setting. Tutte le correnti di derivazione surrealista infatti hanno mantenuto per l'artista un ruolo simile a quello del paziente in analisi, ma senza presupporre l'analista. Si è tentato solo di accentuare l'ubbidienza dell'artista alla Regola Fondamentale, come se si trattasse di un esercizio spirituale fine a sé stesso, senza però mai sottoporre ad alcun criterio di analisi, di interpretazione, di selezione, o almeno di misura estetica i prodotti "artistici" scaturiti dal metodo delle libere associazioni. Si assumeva che bastasse perdere il controllo dell'Io e regredire ad un funzionamento psichico più primitivo per garantire l'eccellenza artistica. Un limite peraltro già individuato da Freud, il quale, come racconta Salvador Dali, così si esprime sul Surrealismo: "Nei dipinti classici cerco l'inconscio, in un dipinto surrealista cerco la coscienza" (Dali, 1968 p. 397).

5- Il setting futurista

Anche nel setting futurista assistiamo al passaggio dalla rappresentazione all'evento, ma qui l'acting out non è messo in atto dall'artista, bensì dal pubblico. L'artista si limita a "provocare" il pubblico per farlo uscire dal suo ruolo tradizionale e indurlo all'acting out. La rappresentazione artistica, secondo i futuristi, non può cambiare la realtà, poiché mantiene una rigidità di ruoli troppo arcaica, stereotipata, conformista e noiosa. La "provocazione" futurista dunque si situa direttamente sul piano della realtà, ma non è acting out, bensì strategia per provocare l'acting out nel pubblico. L'artista futurista, lungi dal mettersi nel ruolo del paziente che si esprime o si confessa o si abbandona passivamente alle libere associazioni prescritte dalla Regola Fondamentale, si mette piuttosto nel ruolo del medico che suscita il transfert nel paziente. Egli si aspetta che sia il pubblico ad esprimersi o a confessarsi o a mettere in atto le sue pulsioni infantili perverse: "Nelle serate futuriste chi veramente dava spettacolo, facendo buffissima mostra di sé, era il pubblico" (Cangiullo, 1930). Già nel 1913 Marinetti aveva cambiato profondamente il setting estetico: "Il teatro di varietà è il solo che utilizzi la collaborazione del pubblico. Questo non vi rimane statico come uno stupido voyeur, ma partecipa rumorosamente all'azione, cantando anch'esso, accompagnando l'orchestra, comunicando con motti impreveduti e dialoghi bizzarri cogli attori. Questi polemizzano buffonescamente coi musicanti" (Marinetti, 1913). Nè bisogna pensare che questa collaborazione fosse casuale o sporadica, essa era invece l'effetto di una strategia progettuale ben calcolata: "Bisogna assolutamente distruggere ogni logica negli spettacoli del Teatro di Varietà...Introdurre la sorpresa e la necessità d'agire fra gli spettatori della platea, dei palchi e della galleria. Qualche proposta a caso: mettere della colla forte su alcune poltrone....Vendere lo stesso posto a 10 persone....offrire posti gratuiti a signori o signore notoriamente pazzoidi, irritabili o eccentrici....Cospargere le poltrone di polveri che provochino il prurito, lo starnuto, ecc." (Marinetti, 1913).

6- Evoluzione del setting futurista.

L'idea futurista che la realtà è maestra più efficace di qualunque rappresentazione e che la migliore arte è quella che non produce oggetti da conservare feticisticamente nei musei, ma quella che modifica la vita e i comportamenti umani, fu elaborata dalle avanguardie successive con esiti e soluzioni differenti. Da una parte, come nel Produttivismo, fu sottolineato l'aspetto della creatività e della sorpresa, dall'altra, come nella teoria del Monochrome Malerei, fu condotto alle estreme conseguenze il setting estetico che vietava all'artista di assumere un ruolo espressivo e arbitrario. Tutte le avanguardie di derivazione futurista comunque mantennero per l'artista un ruolo controllato e progettuale rivolto a provocare l'espressione del pubblico sul piano della realtà: l'evento. Quando le idee futuriste furono elaborate in Russia dal Produttivismo, l'aspetto più enfatizzato fu quello dell'evitamento della rappresentazione artistica, della finzione scenica, dell'espressione dell'artista, infine del setting tradizionale in cui il pubblico ascolta, o guarda lo spettacolo dell'artista espressivo. Il tentativo è quello di modificare direttamente la realtà e soprattutto apprendere da essa per modificare infine l'ambiente sociale e l'uomo stesso. Dice Arvatov: "Abbandonate i palcoscenici, le ribalte, gli spettacoli. Andate nella vita a dimenticare quanto avete studiato e ad imparare. Imparate, non i metodi estetici, ma i metodi dell'edificazione universale, sociale. Siate ingegneri, ingegneri del montaggio della vita quotidiana" (Arvatov, 1922). La ricerca di un acting out nella realtà, capace di imprimere in essa un nuovo valore fondato sul fare piuttosto che sul rappresentare o sul dire, rimane l'elemento costante delle avanguardie artistiche di derivazione futurista, fino agli anni Sessanta. Nella presentazione della famosa mostra "Monochrome Malerei" nel 1960, Udo Kultermann così riprese tale concetto: "Lo scopo non è più quello di produrre arte ma di cambiare la realtà. L'autodinamismo del quadro aiuta a creare uno spazio che includa lo spettatore. Questo spazio non ha più nulla a che vedere con una profondità spaziale, ma ha a che fare con un'attività spaziale o addirittura una aggressione spaziale. Si muove verso lo spettatore e lo fa entrare in un gioco alterno che richiede una forma di attività sia da parte del quadro che dello spettatore" (Kultermann, 1960). Negli anni Sessanta la ricerca artistica, abbandonata l'idea che l'artista dovesse esprimere i propri contenuti sentimentali, si mosse in due direzioni: da una parte cercò di elaborare metodi non espressivi di costruzione di oggetti estetici, codificandone la procedura con rigore matematico, dall'altra cercò di escogitare situazioni in cui si potesse evidenziare un comportamento imprevedibile da parte del pubblico. La prima strada condusse all'Arte

Concettuale, la seconda allo Happening. In ambedue i casi tuttavia il ruolo dell'artista era sempre più simile a quello dello scienziato e sempre meno simile a quello del paziente espressivo. Sia l'Arte Concettuale, sia lo Happening evidenziarono però dei limiti. Il limite del Concettuale era quello di rimanere così tautologicamente all'interno del metodo costruttivo da produrre opere prive di potere scatenante sullo spettatore. Attuando quella che ho chiamato l'astinenza espressiva dell'artista (Lombardo, 1995) e identificandosi nel ruolo dello scienziato, l'artista concettuale non riusciva a raggiungere e a sollecitare l'immaginazione del pubblico, non riusciva a provocare in lui un transfert, e quindi non otteneva alcuna risposta agita da parte del pubblico. La situazione era simile a quella di un setting terapeutico perfettamente studiato in tutti i particolari tecnici, dove però l'analista fosse muto e indifferente al paziente. Il limite dello Happening era quello di non riuscire a ordinare in alcun modo e quindi ad interpretare il materiale scaturito dall'acting out del pubblico. Non potendo misurare la qualità delle risposte, lo Happening non poteva evolversi. L'Eventualismo ha cercato di superare questi limiti elaborando un metodo di valutazione della attività del pubblico: il calcolo della dispersione delle risposte allo stimolo estetico. Tale indice è infatti direttamente correlato alla potenza scatenante dello stimolo.

Bibliografia

- ARVATOV B. (1922): Dalla regia teatrale al montaggio della vita quotidiana. In: Arvatov. Arte produzione e *rivoluzione proletaria*. Guaraldi, 1973.
- BERGMANN M. S. (1987): *The Anatomy of Loving*. Columbia Univ. Press, N.Y. Trad. G.Einaudi, Torino, 1992
- BLEICHMAR E.D. (1994): *Il femminismo dell'isteria*. Raffaello Cortina, Milano.
- BRETON A. (1924): Manifesto del Surrealismo, in *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino, 1966/87.
- BRETON A. (1930): Secondo manifesto del Surrealismo, in *Manifesti del Surrealismo*, cit.
- CANGIULLO F.(1921): La serata al "Mercadante", in *Il teatro della sorpresa*, 11.ott 1921.
- DALI S. (1968): *The Secret Life of Salvador Dali*. London.
- FREUD S. (1914): Osservazioni sull'amore di transfert. In *Studi critici su "L'amore di transfert"*, cit.
- KERNBERG O.F. (1995): *Relazioni d'amore*. Raffaello Cortina, Milano.
- KRUTZENBICHLER H.S., ESSERS H. (1991): *Se l'amore in sé non è peccato...* Trad. Raffaello Cortina, Milano, 1993.
- LOMBARDO S. (1995): Piero Manzoni e la cultura spettacolo. Confutazione di 4 giudizi banali. In *R.P.A. n.6*, 1995.
- KULTERMANN U. (1960): *Monochrome Malerei*. Stadt. Mus. Leverkusen. 18 marzo 1960.
- MCGREGOR J. M. (1989): *The Discovery of the Art of the Insane*. Princeton Univ. Press, Guildford, U. K.
- MASTERS E.L., HOUSTON J. (1969): *Arte psichedelica*. Bompiani, Milano.
- MORRIS D. (1962): *The Biology of Art*. London. Tr. it. Bompiani, 1969.
- MARINETTI F.T (1913): *Il teatro di varietà*. Lacerba 1.ott.1913.
- NAVRATIL L. (1978): *Gesprache mit Schizophrenen*. DTV, Munchen, .
- PERSON E.S., HAGELIN A., FONAGY P. (1994): *Studi critici su "L'amore di transfert"*. Raffaello Cortina, Milano.
- RYCROFT C. (1968) *A Critical Dictionary of Psychoanalysis*. Ediz. it. a cura di E. Gaddini, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1970.
- SELZ, P. (1962): *The Work of Jean Dubuffet*. New York, 1962.
- STERN D. N., AMMANITI M., a cura di (1993): *Psicoanalisi dell'amore*. Laterza, Bari.