

L'IMMAGINALE
MODELLI TEORICI

SEZIONE ARCHITRAVI

3

Direttore

Ezio BENELLI

Scuola di Psicoterapia Erich Fromm

Comitato scientifico

Maria AMMON

World Association for Dynamic Psychiatry

Irene BATTAGLINI

Scuola di Psicoterapia Erich Fromm

Egon FABIAN

Deutsche Akademie für Psychoanalyse

Andrea GALGANO

Scuola di Psicoterapia Erich Fromm

L'IMMAGINALE MODELLI TEORICI

SEZIONE ARCHITRAVI

La collana si esprime su un ampio margine interdisciplinare, avendo per coordinata centrale la psicologia. Accoglie contributi nazionali e internazionali, in italiano e in lingua originale, sui temi centrali alle professioni, anche emergenti, come la ricerca e la manualistica di psicologia, psicoterapia, diritto e criminalistica, e sviluppa le questioni trasversali immerse nel cuore delle immagini, come la psicoanalisi, l'arte, la letteratura. I lavori hanno il fine di ampliare lo studio, l'esegesi e l'epistemologia delle discipline incontrate, coniugando il rigore scientifico alla necessità di aprire gli argini del pensiero divergente, creativo, innovativo.

La sezione *Architravi* accoglie modelli teorici e di intervento nella ricerca e nell'esperienza multidisciplinare, in Italia e all'estero.

Irene Battaglini

Il corpo–sudario

Psicologia della transizione
Dalla tela alla *performance* nell'arte contemporanea

Preludio di
Andrea Galgano

Prefazione di
Giuseppe Panella



Copyright © MMXV
Aracne editrice int.le S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Quarto Negroni, 15
00040 Ariccia (RM)
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-9028-2

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: dicembre 2015

*Ai miei nonni Irene Chicco e Raffaele Battaglini
Le prime persone della mia vita*

- 11 *Preludio*
di Andrea Galgano
- 17 *Prefazione*
L'arte e il suo doppio: Psicologia dell'Arte e Arte della Psicologia
di Giuseppe Panella

Parte I FONDAMENTA

- 29 I. *Pietre d'angolo: matrici e studi*
1. Filosofia, antropologia, neuroscienze, 33 – 2. Gli studi di Freud intorno all'arte, 47 – 3. Arte e psicoanalisi, 56 – 4. Lacan e l'irrepresentabile: la poetica di Giorgio Morandi, 58 – 5. Il punto di vista delle neuroscienze, 63.
- 71 II. *Architravi*
1. Lo statuto della psicologia dell'arte, 71 – 2. Requisiti scientifici e oggetto di indagine della Psicologia dell'Arte, 74 – 3. Le prospettive più autorevoli, 77 – 4. La Psicologia dell'Arte di Vygotskij, 81.
- 83 III. *Prospettive interne. La "centroversione" tra Arte e Dinamica*
1. Il conflitto estetico di Meltzer e Harris Williams, nell'asse Freud-Klein-Bion, 84 – 2. L'uomo generativo di Fromm e la riflessione interpersonale, 100 – 3. Jung, Neumann, Hillman: erotico, immaginale, dionisiaco, 101.

Parte II CARTOGRAFIE

- 123 I. *Dalla preistoria al virtuale*
1. L'evoluzione dell'arte: le origini e la nascita della coscienza, 124 – 2. Arte classica e mito greco, 133 – 3. Il Medioevo del mondo, 138 – 4. La “genesi” dell'arte moderna, 142.
- 151 II. *Dall'estetica della forma al performativo*
1. Il “prisma” dell'arte contemporanea, 151 – 2. Un sudario chiamato “tela”, 157 – 3. Le nuove frontiere della *performance*, 160 – 4. L'arte performativa, prima e dopo la *Body Art*, 164.

Parte III CONFLAGRAZIONI

- 177 I. *Apollo, Dioniso e il velario scenico*
1. L'alba oscura della tragedia, 177 – 2. All'origine dello scenario di *performance*: il ritorno di “Dioniso in esilio”, 188 – 3. I misteri di Hermann Nitsch, 196 – 4. I riti bacchici, 819 – 4. I misteri Eleusini, 203 – 4. *O-scenità* e sessualità ai tempi di Roma antica, 205.
- 213 II. *Il “lutto” del figurativo e il narcisismo nell'arte contemporanea*
1. L'architrave e la foglia di Narciso, 215 – 2. La *memento mori* di Andy Warhol, 223 – 3. Il gesto in piena di Cy Twombly, 226 – 4. Il dominio della forza di Francis Bacon, 228 – 4. La ferita sul vuoto di Lucio Fontana, 230.
- 233 III. *Le dinamiche di transizione*
1. I processi primari, dal pensato all'agito, 233 – 2. Ripetizione, iniziazione e ricerca di senso, 242 – 3. Solipsismo, binomio e polinomio performante: il ruolo del pubblico, 247.

- 253 IV. *L'oblio della materia*
 1. Memoria e oggetto: la perdita del sostegno tattile, 253 – 2. Metamorfosi delle rappresentazioni: i ludi *scaenici*, 261 – 3. Semiotica e Simulacro, 265 – 4. La riparazione per partenogenesi di Kandinsky, 268.

Parte IV

INTERNE SIMMETRIE

- 287 I. *“Le lacrime del male”*. *Efferatezza e sadismo nella performance*
- 295 II. *Nel segno di Mercurio*
 1. Il portato ermetico del *performer*, eroe della transizione, 295 – 2. *Acting out*: dal testo al gesto, dalla parola all'atto, 301 – 3. Lo psicodramma del “cuore che non trema della verità”, 303.

Parte V

CHIAROSCURI E PROFILI

- 313 I. *Il Performer*
 1. L'ego e i vissuti patobiografici, 313. – 2. La personalità creativa nel segno acceso di Carotenuto, 320.
- 325 I. *La de-individuazione di Marina Abramović*
- 337 Indice delle Immagini
- 339 Indice Analitico delle Voci e degli Autori
- 351 Criteri Bibliografici
- 353 Bibliografia

Preludio

Lo scopo dell'arte non è quello di risolvere i problemi, ma di costringere la gente ad amare la vita. Se mi dicessero che posso scrivere un libro in cui mi sarà dato dimostrare per vero il mio punto di vista su tutti i problemi sociali, non perderei un'ora per un'opera del genere. Ma se mi dicessero che quello che scrivo sarà letto tra vent'anni da quelli che ora sono bambini, e che essi rideranno, piangeranno e s'innamoreranno della vita sulle mie pagine, allora dedicherei a quest'opera tutte le mie forze.¹

L. TOLSTOJ

L'alto e coltissimo saggio di Irene Battaglini ha il merito di porre le questioni dell'arte contemporanea formulandole in modo nuovo. Riesce a innervarsi nell'umbratile cifra delle dinamiche di transizione dal modello estetico a quello performativo con un acume che fa sorgere domande, tiene acceso il fuoco della ferita, suggerisce profondità materica, rompe coscienze attraverso la sorpresa di un compito, come testimonia il rapporto immateriale tra colore e fuoco nei *Monocromi* di Klein che interPELLA la ricerca dell'orizzonte spaziale:

Fuoco e calore sono esplicativi in una grande varietà di contesti, perché contengono memorie stabili degli eventi personali e decisivi di cui tutti abbiamo fatto esperienza. Il fuoco è sia

¹ TOLSTOJ, L. (1897). *Che cos'è l'arte*, p. 109.

personale sia universale. È nei nostri cuori; è in una candela. Sorge dalle profondità della materia, si nasconde, latente, controllato come l'odio o la pazienza. Di tutti gli elementi è l'unico che incarna in maniera evidente due opposti valori: il bene e il male. Splende nel paradiso e arde nell'inferno. Può contraddire se stesso e pertanto è uno dei principi universali².

O nel retro dei tagli di Lucio Fontana, dove la scansione della sua scritta nevralgica e ironica («Io sono un santo») mantiene, pur nel lutto figurativo, il coraggio vivo di essere uomo.

Allora il testo di Irene Battaglini non ha paura di cimentarsi con l'unico tempo possibile dell'arte: il tempo presente. Anzi, non teme di sconfinare nelle fibre dell'esistenza, in quel «punto fosforescente», caro a Cy Twombly, dove la realtà cambiata e trasformata riprende il suo senso. Ed ecco che l'arte, allora, ripropone l'Idea della libertà che sente il bisogno di essere presente, di affermare una sopravvivenza mai privata, di non esaurirsi in un significato bensì di sostenere il progetto della sua polisemia.

La *performance*, pertanto, non rappresenta il risultato di una derivazione ma diviene indizio ed esito di una relazione e di una decisività³, persino estrema e sconvolgente, con il destinatario di uno sguardo, e se l'oggetto dimostra la sua insufficienza ecco che il corpo, esibito ed intimo nella saturazione lontana dei colori, dolce e mostruoso, si pensi alle opere pittoriche di Marlene Dumas, alla visività erotica di Cecily Brown o alla teatrale rimozione di vulnerabilità di Shirin Neshat, diventa presenza radicale di un bisogno irrinunciabile e di una comunanza di linguaggio che comunica la stoffa del proprio essere e la creazione di momenti, le dinamiche sociali e le sfide e, infine, la volubile molteplicità.

² Cfr. KLEIN, Y. (1928-1962). *Verso l'immateriale dell'arte. Con scritti inediti*.

³ Cfr. FRANGI, G. (2015). *Tenere vivo il fuoco. Sorprese dell'Arte Contemporanea*

Quando nel 2010 al Moma di New York, Marina Abramovic si sedette, per tre mesi, in fermo silenzio alla vista del pubblico, davanti ai visitatori che si accomodarono di fronte a lei, ci furono reazioni diverse, ma in tutti rimase avvertibile un brivido, una prossimità, una sorta di commosso decentramento, e come commenta Fabrizio Foschi:

[...] una sorta di disagio: chi muove le labbra, chi accenna ad un saluto, chi si commuove tanta è la carica di disperazione che proviene da quel volto. [...] Ma c'è qualcosa che non funziona, una rottura improvvisa. Davanti si siede, ad un tratto, l'ex compagno di una vita, col quale ha condiviso parecchi anni prima l'identica *performance*: stare seduti fermi e in silenzio per ore e giorni l'uno di fronte all'altra. Al trovarselo di fronte, gli occhi di Marina, prima inespressivi, si animano, poi si riempiono di lacrime, poi tutto il corpo si protende mentre le mani dei due per pochi attimi si cercano e si stringono. [...] In lei per un attimo lo stupore dell'incontro con l'amico prevale sul rigore estremo della *performance*. E così l'artista, non prevedendolo, sperimenta di non essere solo energia psicofisica, di non essere definita dall'assenza di rapporto con la realtà. È come se la donna ricordasse di essere intrisa di qualcosa che la fa piangere. Non certo lacrime di rabbia o delusione per l'interruzione, ma in un certo senso lacrime di gratitudine. Il volto si ricopre di lacrime e questo sottile velo fa tornare quel viso umano, espressivo.⁴

Quando Gilles Deleuze, lavorando su Francis Bacon, sviluppa la logica della sensazione, si inoltra nel superamento della figurazione verso la direzione della forma astratta e della figura, ma si attesta ancora sul corpo come passaggio ermetico di un punto di fuga che interroga la realtà:

[...] Ci sono due modi di superare la figurazione (cioè, insieme, l'illustrativo e il narrativo): in direzione della forma astratta, oppure verso la Figura. Questa direzione verso la figura, Cézanne la chiama molto semplicemente: la sensazione. La Figura è la forma sensibile ri-

⁴ FOSCHI, F. (2015). *Le lacrime di Marina Abramovic e il quanto di padre Antonij*.

ferita alla sensazione; la sensazione agisce direttamente sul sistema nervoso, che è carne. La forma astratta si rivolge invece al cervello, agisce per il tramite del cervello, più prossimo alle ossa. Certo, non è Cézanne ad avere inventato questa via della sensazione in pittura, ma è stato lui a conferirle uno statuto senza precedenti. La sensazione non è solo il contrario del facile, del definito, del cliché, ma anche del “sensazionale”, dello spontaneo ecc. La sensazione ha una faccia rivolta verso il soggetto (il sistema nervoso, il movimento vitale, “l’istinto”, il “temperamento”, tutto un vocabolario comune al Naturalismo e a Cézanne), e una faccia rivolta verso l’oggetto (“il fatto”, il luogo, l’evento). O forse non ha alcuna faccia, perché le due cose indissolubilmente, è, come dicono i fenomenologi, l’essere-nel-mondo: io divengo nella sensazione e, allo stesso tempo, qualcosa accade attraverso la sensazione, l’uno per l’altro, l’uno nell’altro. E, al limite, è il corpo stesso a dare e a ricevere la sensazione, a essere insieme oggetto e soggetto. Io, spettatore, non provo la sensazione se non entrando nel quadro, accedendo all’unità del senziente e del sentito [...]⁵

L’analisi di Irene Battaglini ha il merito di seguire le convulse linee nuove dell’arte contemporanea: chiede un passo, perché il lettore rappresenti la parte integrante di un rapporto, di un essere ispessito che superi il pregiudizio equivoco del bello come piacevole. Si pensi a Janny Saville che scopre il tessuto scoperto della libertà corporea nella rappresentazione della maternità, alla caducità estrema dell’amore maturo, rappresentato da Ron Mueck, la cui espressione si appropria epidermicamente della struttura umana o le scene provocanti di Damien Hirst (lo squallido tigre, la mucca a fette, il teschio ricoperto di diamanti) che rappresentano il dramma dell’esistenza e della sua fine, nella fragilità lucente di una maestà irriducibile.

Interrogandosi sul valore del corpo-sudario, il volume rappresenta l’esito di una vocazione di forze vitali, della mente e dell’anima che, come un filo, attraversa gli artisti e li inanella in una visione di scena orientata al linguaggio riscattato dal limite,

⁵ Cfr. DELEUZE, G. (1981). *Francis Bacon. Logica della sensazione.*

che è docilità e forza di soglia nel mistero dell'evento visivo⁶.

La sua profonda scrittura rischia l'anima: confrontarsi, lottando e toccando l'analisi artistica, significa compiere un gesto di misericordia da dire e da testimoniare. Scrive, infatti, Davide Rondoni:

Non è forse l'arte primo segno, nudo, inspiegabile, di qualcosa che nella nostra natura cerca un'altra giustizia, una diversa adeguatezza della vita? Che cerca, come scriveva il poeta Luzi «la vita nella vita?» Mi viene da pensare [...] che i gesti degli artisti siano come una prima misericordia a portata di mano, un segno a volte piccolo di qualcosa di grandissimo per cui la nostra natura è fatta e a cui anela. L'arte nella sua natura in fondo segreta, incommensurabile, sfuggente ad ogni rigida categorizzazione, è un gesto “esagerato”, cioè che esce dalla normale convenienza, dal calcolo della utilità, da ogni immediata funzione. Introduce lo scandalo nostro, della nostra natura a cui non basta nulla, nessuna convenienza, nessun calcolo⁷.

Firenze, 30 dicembre 2015

Andrea Galgano
Poeta, Critico Letterario
Docente di Letteratura
Scuola di Psicoterapia Erich Fromm

⁶ Cfr. GARUTTI, A. (2015). *L'arte pubblica a Milano, la città fatta di relazioni e scambi*.

⁷ RONDONI, D. (2015). *L'arte diventi protagonista del Giubileo*.

Prefazione

L'arte e il suo doppio

Psicologia dell'arte e arte della psicologia

di Giuseppe Panella

Ho vissuto in prima persona il periodo in cui il Modern [*si tratta del MOMA – Museum of Modern Art, a New York*] era considerato un punto di riferimento. Eravamo tutti convinti che le opere avessero qualcosa da dirci: non leggevamo né il contributo dei critici, né quelli degli storici e dei teorici. Il museo continuava a svolgere la funzione di educatore, ma, di nuovo, si trattava di un'educazione che andava ben oltre ciò che apprendevamo guardando un'opera. Ci dava una lezione su come mangiare e su come esprimere una preferenza estetica: è stata una delle più grandi invenzioni istituzionali del XX secolo. Era proprio questo ciò che Verver aveva in mente quando parlava di civiltà concentrata, solo che il Modern estendeva il significato di “condurre una vita civile”, non essendo la contemplazione dell'arte che una parte di questa vita. Si è trattato di un grande successo e lo dimostra il fatto che ci sono davvero pochi musei sul modello del Museo dei Musei che non abbiano la struttura istituzionale del Modern, ora considerato il motore del cosmopolitismo.

A. DANTO, *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*

§ I.

In che modo è cambiata l'arte contemporanea e in che modo è possibile leggerne il cambiamento? È l'interrogativo che Irene Battaglini si pone nelle prime pagine del suo saggio di Psicologia Dinamica. Che cosa caratterizza, ad esempio, la logica della *performance* che è al centro della parte più cospicua, il cuore teorico della sua analisi?

Il fulcro della mia ricerca si incardina nell'idea che questo passaggio di modelli si sia costellato attraverso la perdita del sostegno fisico (sia esso la tela, la forma, la figura da ritrarre, la materia pittorica o scultorea, il soggetto "incluso" nei parametri del piano euclideo), quale forma di rifiuto nei confronti della produzione di oggetti d'arte, a favore di una "produzione di sensibilità", che fa dell'azione e della *performance*, ma anche dell'arte virtuale e della installazione (con tutte le implicazioni connesse alla fruizione), il nuovo "oggetto" dell'arte: il campo di azione diviene il soggetto, il corpo assume un ruolo di protagonista dell'azione nella duplice veste di soggetto e oggetto, l'azione pervasa dalla sua limitatezza temporale acquisisce un valore in quanto *hic et nunc* senso-percettivo.

In sostanza, l'arte contemporanea e, in particolare, le *performance* come loro nucleo attivo e, nello stesso tempo, "senso-percettivo", si basano sulla fine del rapporto tra materia e forma la cui dialettica fondante aveva attraversato i secoli precedenti. Al suo posto si installa (nella maggior parte dei casi) la produzione di senso anche quando potrebbe apparire, in realtà, l'emergenza definitiva del non-senso.

Nello studio delle dinamiche di passaggio dal modello estetico classico al modello performativo, non si può non tener conto del lavoro magistrale di Victor Turner, *Antropologia della performance* (1986). Nella sua ultima fatica, l'antropologo scozzese si appassiona anche in termini transdisciplinari allo studio dei vari generi di *performance* culturali (rito, teatro, romanzo, dramma popolare, mostre d'arte, balletto, danza moderna, letture poetiche, cinema e televisione). Egli sostiene di non ritenere del tutto valido l'assioma dell'antropologia secondo il quale tutto il comportamento umano è il risultato del condizionamento sociale, e nel contempo non ritiene appropriata la lettura di una deri-