

Arte, Autenticità, Psicopatologia*

(la costanza dei parametri della coscienza figurativa)

Art, Authenticity and Psychopathology

M. DE NEGRI

Debbo anzitutto ringraziare per l'invito a tenere questa conferenza, invito che molto mi onora, ma che anche molto mi imbarazza.

Non ho infatti alcun titolo per parlare di arte a un pubblico che comprende molti competenti: non sono né un artista, né un critico, né uno storico dell'arte. Sono soltanto un neuropsichiatra dello sviluppo.

Tenterò comunque di proporre alcune tesi sull'arte figurativa, tra le altre infinite possibili, che abbiano qualche connessione con la mia esperienza culturale e professionale.

Mi riferirò soprattutto alle modalità di approccio clinico dette psicodinamiche: quella psicanalitica e quella fenomenologica, che personalmente prediligo, che hanno diverse affinità con l'approccio all'arte, soprattutto all'arte figurativa³.

Per illustrare le rispettive tesi, proporrò alcune immagini, in parte note e in parte inedite, scegliendo tra le molte possibili, quelle che mi sono parse più pertinenti**.

I presupposti inconsci (o pre-consci) della figurazione

Come ogni operazione coscienziale, anche il "fare artistico" ha per presupposto una intenzionalità conoscitiva.

Nella misura in cui "arte è conoscenza", il "fare artistico" costituisce dunque una vocazione primaria della coscienza intesa come apparato conoscitivo.

Tale vocazione si realizza ovviamente con diversi livelli e diverse modalità di espressione.

Si esprime in forme molto elementari nelle produzioni figurative dei bambini e dei primitivi.

Assume poi forme sempre più elaborate, parallelamente all'evoluzione delle capacità operatorie della coscienza.

Nel corso di questa evoluzione tende a costanti e analoghi criteri formali di misura proporzione ed equilibrio. Si manifesta già nel costruire semplici oggetti

* Conferenza svolta nell'ambito del programma culturale 2008. Rotary, Genova.

** Le immagini qui riprodotte sono inedite. Gli originali sono nella diretta disponibilità dell'Autore.

d'uso, o nel riprodurre figure per scopi evocativi o magici. Si specializza nelle abilità dell'artigiano, esita infine nell'astrazione dell'opera d'arte.

Comune denominatore in queste attività è il perseguimento anche inconscio (o preconscious) del "bello".

Un secondo presupposto inconscio del fare artistico consiste nelle peculiarità intrinseche delle forme, (gli a-priori della figurazione) come viene proposta nella "Psicologia della Forma" (o *Gestalt Psychologie*), secondo la quale ogni forma ha una sua necessità intrinseca, che tende a condurla verso la sua propria completezza strutturale ¹⁴.

Questo "a priori della figurazione" è ammesso nella moderna teoria dell'Estetica, come ha spiegato Henry Focillon nel suo "Vita delle Forme" (1934) ⁵.

L'apparato coscienziale ha dunque una innata capacità a "gestaltizzare" (alla *mise en forme*).

Questa funzione formalizzante "a priori" della coscienza, trova le sue radici nello sviluppo della coscienza stessa, nella sua ontologia individuale ed ancestrale, nella interazione con l'ambiente; e si coniuga con la vocazione formale e strutturale anche della materia. Lo sviluppo intrinseco della figurazione per se stessa (Focillon), trova la sua espressione più scarna e radicale nei motivi ornamentali stereotipati e ripetitivi, fini solo a se stessi, privi di contenuti rappresentativi, che hanno il più spesso una anonima funzione ornamentale, ma che tuttavia hanno una loro propria emozionalità, e che possono evocare sul piano psicopatologico l'emozionalità bloccata della stereotipia e della coazione a ripetere.

Anche associazioni di più forme tra loro comportano accordi e significati segnifici, come hanno tentato di codificare i maestri del Bauhaus, in una grammatica e sintassi della figurazione. L'esempio più noto è quello proposto da Kandinskii, che indica come i segni grafici elementari (o "elementi primari"), possano avere significati intrinseci, e costituirsi in spartiti di note e di associazioni di note, in analogia con quelli musicali ⁸. La loro associazione nell'opera d'arte non è tuttavia una semplice giustapposizione, ma si costituisce in una sua propria unità intrinsecamente necessaria e irripetibile ⁹.

Un terzo presupposto del "fare artistico" consiste nel fatto che ogni atto conoscitivo comporta una implicazione emozionale. Questo è un dato affermato nella teoria e prassi psicanalitica e nella investigazione fenomenologica, che trova oggi riscontri anche di ordine neurofisiologico.

Le due componenti cognitivo-strutturale ed espressivo-emozionale si rilevano in ogni opera d'arte in epoche storiche diverse, in diverse condizioni sociali, nei diversi stili o maniere, con diverse prevalenze, come può esemplificarsi in modo eclatante in opere anche non "mimetiche" di Erminio Martini (Fig. 1); fino a esprimersi in strutture quasi pure, come in Mondrian (tuttavia con una sottile implicazione anche emozionale), ovvero in emozioni quasi pure, come in Alessandro Fergola (tuttavia con un substrato anche strutturale) (Fig. 2).

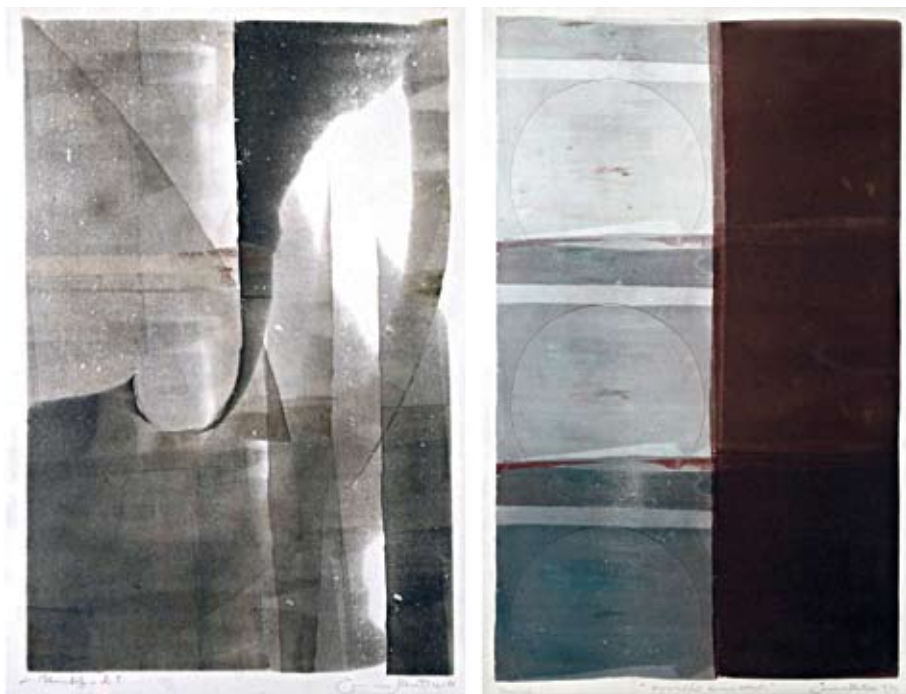


Fig. 1. Erminio Martini, *Suggestioni*, 1960.

Si possono così riassumere nelle seguenti proposizioni di base le **premesse inconscie o preconsce** ad ogni “fare artistico”.

- Il tendere al “fare artistico” è una vocazione innata della coscienza.
- Ogni produzione figurativa si realizza attraverso “forme”, che hanno esigenze strutturali intrinseche.
- Il “fare artistico”, come ogni atto conoscitivo, ha imprescindibili connotazioni emozionali.
- Persegue il “bello”.

Le suddette attribuzioni sono tuttavia comuni ad ogni fare operativo della coscienza, anche se questo suo “fare” raramente raggiunge la qualità e il livello dell’opera d’arte intesa come culmine delle capacità conoscitive ed espressive²³.

Ci si può allora chiedere quali siano i criteri che ci permettono di riconoscere l’opera d’arte come tale.

Si può tentare di assumere a tale scopo il *criterio dell’“autenticità”*, che ovviamente non ha nulla a che fare con l’autenticazione di un oggetto o di una firma da parte dell’esperto.

I criteri dell'“autenticità”

L'autenticità alla quale mi riferisco ha parametri che possono distinguersi in:
 - *formali-strutturali*
 - *emozionali-esistenziali*

L'autenticità *formale-strutturale* é quella che esige l'equilibrio delle distanze, dei pesi, dei volumi, la coerente unitarietà (la reciproca integrazione) delle parti, la precisione del segno.

Nella secolare storia dell'Estetica queste esigenze formali e strutturali hanno avuto i loro teorici e i loro canoni, codificati soprattutto nei contesti dell'arte greca classica, dell'arte romanico-gotica e dell'arte rinascimentale ^{7 10}.

È importante annotare che questi studi teorici sulle proporzioni, non intendevano crearle, ma scoprirle: nella realtà esterna, e nella realtà intrinseca della coscienza figurativa.

L'opera d'arte presuppone inoltre ciò che più volte viene indicato sin dai primi passi della critica estetica: “che nell'opera nulla manchi e nulla sia superfluo”. Ogni concessione a mode, ogni contenuto imposto, ogni orpello, ne intacca e compromette la qualità propriamente artistica. È un processo di decantazione, di riduzione all'essenziale, che trova corrispondenza, anche sul piano della riflessione fenomenologia, nella *epochè* di Edmund Husserl ³.



Fig. 2. Alessandro Fergola, *Forme in cerca d'autore*, 1999.

Sul *piano espressivo-emozionale* l'autenticità che si esprime nell'opera d'arte (analoga a quella che si instaura nel rapporto psicodinamico, diagnostico o terapeutico), è quella che manifesta il “*sensu*” *relazionale ed esistenziale*; e che trova consonanza nell'intimo “se-stesso”, svincolato dai condizionamenti del “si” (del *man*): è l'*Eigentlichkeit* di Heidegger³.

Questo aspetto dell'autenticità, non si disvela per un riconoscimento misurabile quantitativamente, ma per un riconoscimento che emerge dall'esperienza soggettiva ed intersoggettiva, dove gli equilibri e le proporzioni sono quelli ontologicamente attivi nella nostra coscienza, e dove la spazialità non è quella metrica del geometra, ma quella vissuta e con-vissuta, dove “vicino” e “lontano”, “alto” e “basso”, non indicano metri, ma prossimità e distanze affettive, dove la corporeità non si riferisce al corpo oggetto “che ho”, ma al corpo che vivo e “che sono”.

Nella storia tradizionale dell'estetica, è la modalità di comprensione che Benedetto Croce definiva “intuitiva”, contrapponendola a quella logico-matematica².

Nelle prospettive della ricerca psicologica, è l'“Insight” della Gestalt Psychologie.

Nella prospettiva fenomenologia è il riconoscimento “di senso” di un mondo al quale appartengo, (il “mondo-della-vita” o *Lebens welt*), non il riconoscimento “cosale” di un mondo che oggettualmente misuro e utilizzo.

Nel linguaggio della psicopatologia jasperiana, è la modalità del “comprendere” (*verstehen*), contrapposta a quella del “dimostrare” (o *erzählen*).

Queste modalità dell'arte, non cosali, non solo oggettivamente riproduttive, ma anche esistenzialmente significative, sottendono e giustificano la “deformazione” rispetto alla riproduzione oggettuale della realtà; deformazione che, in un'ottica psicodinamica, si fa strumento di maggior penetrazione conoscitiva e di maggior pregnanza espressiva, perchè operata da una coscienza fortemente permeata da istanze incoscie e da induzioni proiettive. La deformazione si fa quindi strumento dell'autenticità espressiva.

L'introduzione deliberata della deformazione, come si sa, è pertinente soprattutto all'arte del XX secolo, nello sforzo per liberarsi dai vincoli stereotipati dell'accademia.

Questo processo liberatorio raggiunge il suo culmine nell'arte informale, divenuta sovente priva del tutto di contenuti. Essa raffigura astrazioni, che sono tuttavia ben reali, come la “struttura” e l'“emozione”, come si è visto.

L'abbandono della raffigurazione della realtà oggettuale si spinge sino al limite dell'utilizzo del segno quasi puro quale estrema semplificazione significante, come si può rilevare in molte opere della nostra epoca: ne citiamo qualche esempio in opere di Paul Klee e di Emilio Prini (Fig. 3).

Risponde ad analoghe esigenze di deformazione espressiva anche l'*arte surrealista*, come in Dalì, DeChirico, Savinio, Magritte, nella quale si rendono

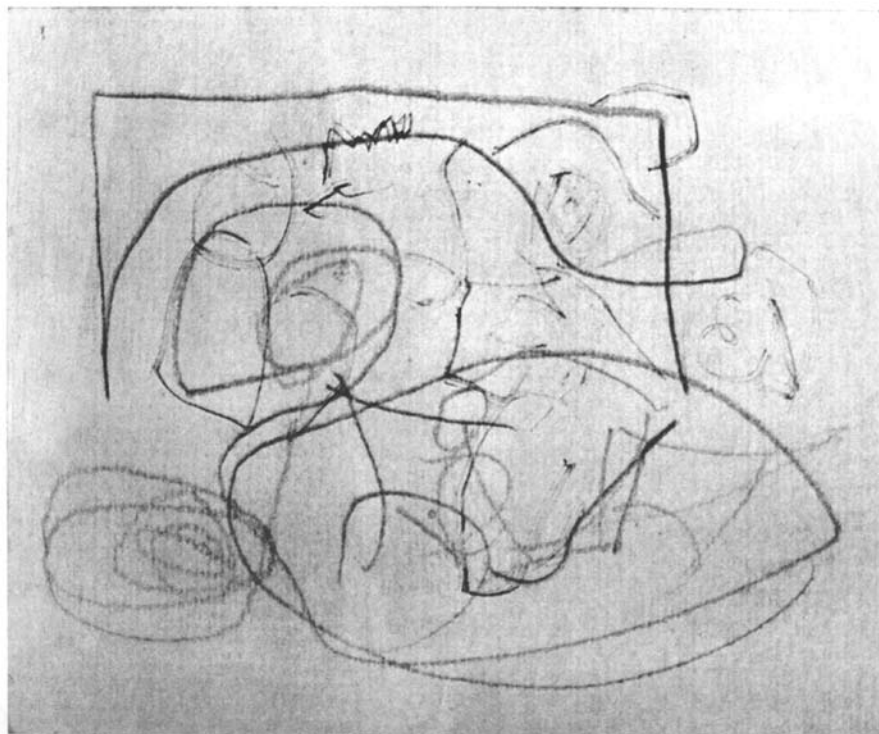


Fig. 3. Emilio Prini, *Espressione grafica*, prova d'autore, 1994.

espliciti, in accordo con le tesi psicanalitiche, contenuti emozionalmente significativi, proiettivi e simbolici.

La pittura di Luciano Trevisan (Figg. 4, 5), della quale propongo qualche esempio, non è solo surrealista, ma anche *iperrealista*. Anche l'iperrealismo è infatti un modo della deformazione: non esprime solo istanze irrazionali profonde, ma anche un ipercontrollo cognitivo, che nell'ottica della psicopatologia dinamica può considerarsi un "meccanismo di difesa".

La deformazione, nei suoi vari modi, può dunque essere un fattore dell'autenticità con cui si rappresenta la realtà; non la realtà oggettuale, ma quella che comunemente si definisce come *realtà pittorica*.

I suddetti presupposti figurativi si mantengono costanti, e ciò permette in epoche più progredite, il ritorno a figurazioni intenzionalmente semplificate, liberate da ogni aggiunta accessoria o stereotipa o scolastica, apparentemente primitive o apparentemente infantili, ma ineluttabilmente rielaborate dalle capacità formalizzanti, che evolvono con l'evolversi della coscienza per se stessa.



Fig. 4. Luciano Trevisan, *Maternità*, 1970.

L'artista che ritorna alla figurazione primitiva o infantile, rinuncia deliberatamente alla coazione della tecnica, nell'intento di recuperare una maggiore spontaneità espressiva.

È da rilevare come, all'inverso, la proiettività emozionale del disegno infantile diminuisce col progredire dell'età e col perfezionarsi della coscienza figurativa⁴⁹.

È qui da annotare che la figurazione dei bambini e quella dei "primitivi" sono spesso impropriamente assimilate. Il termine "primitivo" può significare

un livello figurativo molto precoce o addirittura preistorico o soltanto pre-teorico, come veniva inteso p.es. da Lionello Venturi (1972)¹⁰, che designava come “primitivi” i grandi pittori prerinascimentali, da Cimabue a Botticelli, che hanno preceduto la riscoperta dei canoni e della prospettiva.

La figurazione primitiva e quella infantile hanno in effetti alcune caratteristiche comuni⁴, come il *realismo* (cioè il rappresentare più quello che “si sa” che quello che “si vede”), il *simbolismo* (cioè l’indicare con semplici segni convenzionali cose o persone), i *riferimenti spaziali topologici* piuttosto che euclidei, la *incompletezza delle conoscenze oggettuali*.

Tuttavia nel primitivo (anche preistorico) più che nel bambino (almeno sino all’età preadolescenziale), sono spontaneamente rispettati i parametri di misura,

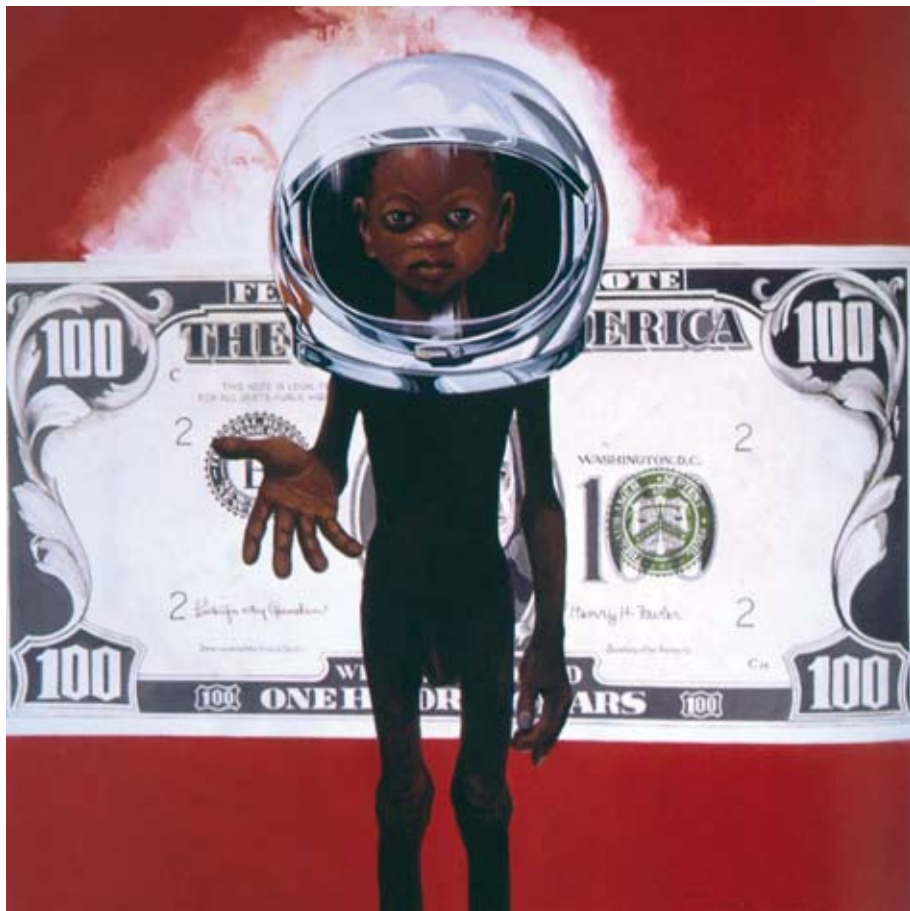


Fig. 5. Luciano Trevisan, *Progresso*, 1971.

proporzione, equilibrio, che si propongono in ogni tempo come le costanti della coscienza figurativa.

I “mondi vissuti”

Poste queste premesse inerenti l'autenticità formale e quella espressivo-esistenziale, si possono considerare in una prospettiva fenomenologia i diversi mondi della vita vissuta nei quali l'opera d'arte si svolge o *si declina*³.

Ogni semplificazione è arbitraria e riduttiva. Tuttavia per comodità espositiva ci si può riferire schematicamente ai “*mondi vissuti*” della fenomenologia heideggeriana, riferimento che si adotta anche nell'approccio fenomenologico alla psicopatologia:

- al mondo della creaturalità primordiale, il più vicino alla sfera biologico-istintuale (l'*Um Welt*);
- al mondo della coesistenza, dell'essere- con- gli- altri (il *Mit Welt*);
- al mondo dell'essere per se stessi, per il proprio fondo, per il proprio destino (l'*Eigen Welt*).

All'*UmWelt* si assimilano, per citare solo esempi contemporanei, le pitture del gruppo COBRA (Appel, Lindstrom, Alechinsky).

A questa sfera possono regredire i vissuti psicotici.

Nella sfera coesistentiva del *Mit Welt* si declinano molte figurazioni pittoriche di ogni tempo. Se ne possono dare infiniti esempi, come in disegni di Renoir, o in modo erompente nella “dance” di Matisse.

In questa sfera si collocano le due modalità psicopatologiche estreme dell'”Essere-con-gli-altri”: da un lato l'eccitamento o “festinazione” maniacale, bene rappresentato nel “Giardino delle delizie” di Hieronimus Bosch; e dall'altro, il vissuto “autistico”, che può essere bene espresso in opere di Munch.

Nella sfera dell'*Eigen Welt* si esprimono per esempio opere di Marino Marini (Fig. 6), di Henry Moore, e ancora di Munch, nel famosissimo quadro (l'“Urlo”), che manifesta in modo eclatante e radicale l'angoscia depressiva. Giovanni Primi (Fig. 7) nella “Testa del Cristo morente”, esprime una profonda emozione religiosa, consonante con questa sfera esistenziale, che presuppone l'astrarsi dal contingente.

La costanza dei parametri figurativi e dei loro cicli

Dopo quanto esposto si può dedurre il concetto di “bello” in arte, concetto che ha implicazioni oggettive, ma anche forti implicazioni soggettive.

Nella misura in cui arte è conoscenza, il bello in arte è sul piano formale come già detto, la autenticità della limpida espressione del “vero artistico”, depurato da ogni elemento accessorio: è bello ciò che nel processo conoscitivo decanta e



Fig. 6. Marino Marini, *China su carta*, 1939.

chiarifica. Nella storia dell'Estetica è ricorrente il concetto già prima accennato, che questo processo abbia il carattere del "disvelamento" più che della "creazione". Esso ha parametri costanti e trasversali.

Ma il "vero artistico", come si è detto, non si rapporta soltanto al vero oggettivo delle cose, ma a ciò che esprime anche il soggettivo, l'intersoggettivo, il rapporto tra io-sé e io-mondo: in breve, a ciò che può definirsi il "vero esistenziale".

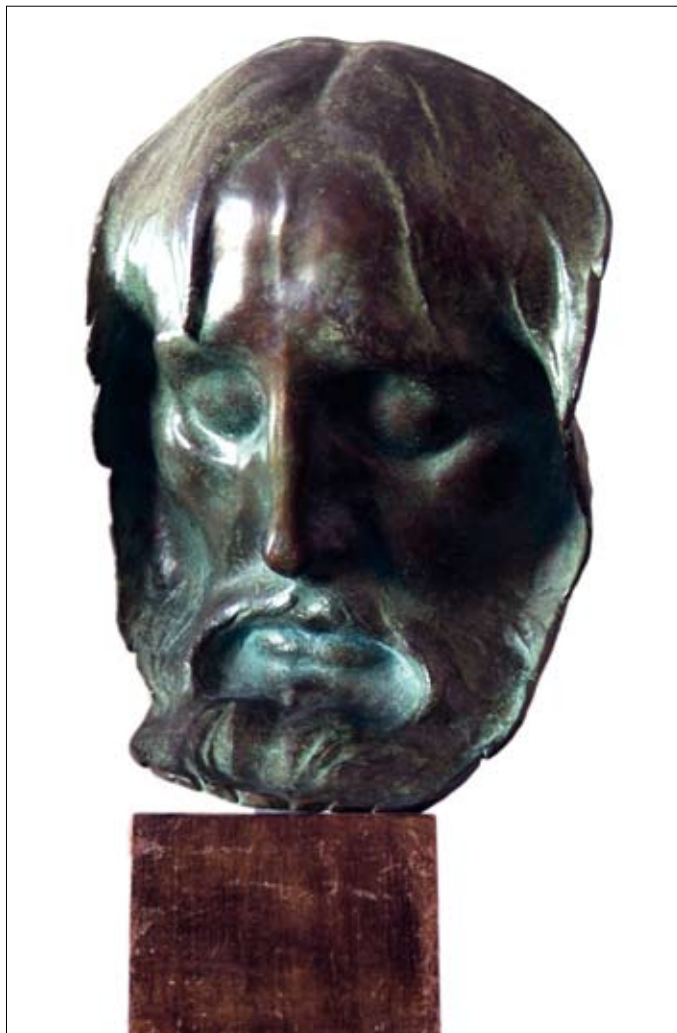


Fig. 7. Giovanni Prini, *Testa di Cristo morente*, 1942.

Pertanto esso non coincide sempre col gradevole. Lo “sgradevole” è talora un geniale gioco figurativo, come in Picasso. Ma è sovente contiguo al “tragico”, come in Bacon, o in Giannetto Fieschi, correlato alla interpretazione appunto *esistenziale* della condizione umana.

Un’ultima considerazione vorrei dedicare alla costanza dei criteri dell’autenticità nell’avvicinarsi storico delle epoche culturali e dei cicli stilistici in arti diverse, come la scultura, l’architettura e la pittura. I loro cicli artistici si svolgono secondo parabole non sempre storicamente coincidenti.

Privilegiando come esempio la sfera dell'*EigenWelt* e considerandola in una proiezione storica, il più alto livello di autenticità vi si esprime, come si cita generalmente, e per limitarci solo ad alcuni esempi emblematici:

- per la *architettura* nei templi dorici del V sec.a.C. o nelle basiliche romaniche del primo Medio-Evo;
- per la *scultura* nella Grecia arcaica (per es. nell'“Era di Samo, VII sec. a.C.); in Giovanni Pisano (XII sec.) o nel Michelangelo delle Tombe Medicee (i Prigioni) e della Pietà Rondanini (XVI sec.);
- per la *pittura*, nel Masaccio della Chiesa del Carmine o nel Cimabue della Crocefissione di Assisi (XIII sec.).

Queste non sovrapposizioni storiche sono certamente condizionate dal grado di sviluppo delle rispettive tecniche, ma non solo. Anche gli stili hanno la loro parabola intrinseca; e se è vero che il vertice rispettivo di autenticità può essere raggiunto solo quando la tecnica è sufficiente, è anche vero che lo sviluppo tecnico, oltre un certo limite, può condizionare negativamente l'autenticità dell'espressione artistica, farle oltrepassare il suo vertice, farla transitare dal modo “classico” al modo “barocco”, e farla decadere nel manierismo.

Troviamo comunque denominatori comuni ed equivalenze nei criteri dell'autenticità in opere d'arte di epoche e stili molto diversi, opere che tuttavia non sono tra loro incompatibili, dialogano tra loro, hanno strette affinità sia nella dimensione formale che in quella esistenziale: dimensioni che sono in definitiva i parametri costanti della coscienza figurativa.

Bibliografia essenziale

- ¹ Arnheim R. *Arte e percezione visiva*. Milano: Feltrinelli 1983.
- ² Croce B. *Estetica*. Bari: Laterza 1958.
- ³ De Negri M. *Annotazioni sul comprendere fenomenologico dell'arte figurativa*. In: De Negri M. *Fondamenti fenomenologici alla psichiatria maturazionale*. Padova: Piccin 1986.
- ⁴ De Negri M. *Disegni infantile: sviluppo cognitivo ed espressività emozionale*. In: De Negri M. *Neuropsichiatria dell'età evolutiva*. Padova: Piccin 2004.
- ⁵ Focillon H. *Vita delle forme*. Milano: Minuziano 1945.
- ⁶ Francastel P. *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*. Torino: Einaudi 1957.
- ⁷ Hauser A. *Storia sociale dell'arte*. Torino: Einaudi 1956.
- ⁸ Kandinskii W. *Punto, linea, superficie*. Milano: Adelphi 1963.
- ⁹ Kandinskii W. *La spiritualità nell'arte*. Milano: S.E. 1989.
- ¹⁰ Tatarkiewicz W. *Storia dell'Estetica*. Torino: Einaudi 1979.
- ¹¹ Venturi L. *Il gusto dei primitivi*. Torino: Einaudi 1972.