Psicoanalisi e arte

Una analisi dei conflitti evocati da alcune forme di arte che possono farci rivivere le posizioni schizo-paranoidi e depressive dell'infanzia.

MAURO MANCIA

Vorrei partire da alcune forme di arte attuali per tentare qui un discorso psicoanalitico su manifestazioni che hanno comunque suscitato un consenso e che quindi entrano a far parte, nel bene e nel male, del nostro patrimonio emotivo e culturale. L'arte comunque ci coinvolge: in particolare questa di cui parlerò è considerata da chi la fruisce difficile, violenta, provocatoria, sgradevole, irritante, ma raramente lascia indifferenti.

La mia ipotesi è che tutte queste risposte sono difese di tipo maniacale da ansie depressive e persecutorie suscitate da queste forme di arte.

Queste manifestazioni infatti costituiscono un potente stimolo a farci rivivere posizioni infantili, a mettere in crisi la stabilità dei nostri oggetti interni, a metterci in contatto spesso in forma brusca e brutale con il nostro mondo inconscio e quindi portarci verso situazioni depressive. Il problema poi se queste manifestazioni riescano o meno a farci riemergere dalla depressione migliorati e fortificati, o invece riescano solo ad accentuare la nostra conflittualità fino a coincidere con le nostre pulsioni di morte: questo è certo il punto più difficile a definire in quanto chiama in causa il nostro personale equilibrio psichico, il livello di coscienza raggiunto e la stabilità del nostro mondo interno.

Il tipo di manifestazione d'avanguardia che vorrei analizzare qui è quello che esprime la tendenza a fare dell'arte usando il proprio corpo e la propria motricità, attitudine e gestualità come oggetti di comunicazione e di manipolazione, e usando tutto ciò che esce dagli orifici del corpo (urina, sperma, feci, saliva) come oggetti per comunicare, ag-gredire e provocare. Ci è di aiuto in queste analisi il recente libro di Franco Fornari in cui la genitalità intesa come modalità di scambio tipica dell'adulto, e la pregenitalità intesa come modalità di appropriazione, tipica dell'infanzia, costituiscono il « codice » per mezzo del quale si rende possibile una lettura del comportamento e dell'arte in chiave analitica.

Gli artisti che più interessano a questo riguardo sono quelli che appartengono all'arte cosiddetta corporale o body art: Hermann Nitsch, Gunter Brus, Rudolf Schwarzkögler, Urs Lüthi, Gina Pane, Giovanni Pisani, Chris Burden, Vito Acconci e altri.

Hermann Nitsch esegue performances in cui sono sgozzati agnelli, strappate viscere, sezionati cadaveri e sparso sangue su corpi umani nudi ed in terra. Vito Acconci si masturba in pubblico e sparge il suo seme in terra confondendolo con la polvere. Gunter Brus evoca immagini drammatiche di sofferenza istituzionalizzata con il suo corpo fasciato come mummia e trascinato nella polvere.

Urs Lüthi si pone come simbolo provocatorio di ambivalenza bisessuale e perversione polimorfa.

Gina Pane si ferisce a sangue con le spine di una rosa rossa ed usa il sangue che esce e l'immagine della rosa per rappresentare la trasformazione, ad opera del dolore, del fiore in organo ses-suale femminile. Gianni Pisani, al mattino dopo la doccia, si avvolge un cordone ombelicale (un budello di vacca gonfiato con una pompa di bicicletta) sull'addome e con questo va tra la gente coperto da abiti borghesi, dalle sue apparenze quotidiane, ma portandosi die-tro questo simbolo del legame fondamentale con la madre. Rudolf Schwarzkögler che doveva morire in seguito ad uno dei suoi « interventi » sul proprio corpo, si fascia tutto di bende e si circonda di lamette da barba mentre chiazze di sangue imbrattano i suoi genitali: una immagine drammatica di evirazione e di morte. Chris Burden fa entrare nel suo petto due fili elettrici attivati da corrente che fanno contatto ed esplodono bruciandogli la pelle ma salvandolo, come egli stesso dice, dalla elettroesecu-

Hermann Nitsch può essere considerato il più autorevole artista « corporale » del gruppo viennese degli anni '60. Il suo manifesto: l'Orgien Mysterien Theater (Il Teatro delle Orge e dei Misteri) può essere considerato il testamento spirituale di questo gruppo di artisti. Le fantasie che vi sono espresse, insieme al comportamento di questi artisti, possono essere collegate alle pulsioni di morte così come Freud le ha definite.

Si legge in Nitsch « ... il gesto di "uccidere" e di "profanare" equivale al superamento della morte e della colpa. Uccidere si è dimostrata una delle forme più autentiche di affermazione esistenziale e di totale esperienza dell'io... Dovremo almeno essere capaci di vedere, nel nostro comportamento a questo riguardo, la rassomiglianza all'animale questo predatore. E la sete di esistenza si manifesta appunto nell'atto di uccidere del predatore... ».

Queste comunicazioni ci portano immediatamente alle fantasie inconsce che sappiamo essere operanti in ognuno di noi già dalla prima infanzia di penetrare nel corpo della madre e depredarla delle cose buone che hanno stimolato la nostra invidia, attaccarla e distruggerla. Predare quindi significa ritornare alle emozioni originarie ed esprime la nostalgia di un ritorno a come siamo stati, cioè in ultima analisi la forza della nostra coazione a ripetere. Ma la coazione a ripetere è una tendenza che Freud ha identificato con l'Istinto di morte. Il ciclo così si chiude e ci ripropone la pregenitalità come modalità in cui confondendo tutto (sangue e terra, sangue e abiti ecclesiastici, sperma e terra, eccetera) si può essere qualsiasi cosa si vuole e cioè attraverso la *confusione* si realizza l'*onnipotenza* dell'infanzia.

Quando si passa alle performances degli artisti corporali che manipolano il proprio corpo, la relazione di oggetto che si stabilisce è di tipo narcisistico e autoerotico e quindi pregenitale.

La masturbazione in pubblico può anche essere ricondotta ad una perversione che ci collega a quell'aspetto della sessualità infantile che Freud ha identificato con l'esibizionismo. E così la distruttività e aggressività, collegabili con parti distruttive del narcisismo, la crudeltà verso se stessi (masochismo) e quella verso gli oggetti (sadismo). In tutte le loro manifestazioni la relazione d'oggetto che si stabilisce è sempre ed esclusivamente di tipo narcisistico e masturbatorio, sadico e masochista, esibizionista e perverso. « Noi tiriamo fuori dal subconscio — scrive Nitsch — i punti di riferimento sadomasochistici dell'esistenza e li riveliamo, apertamente traducendoli in arte ».

L'emissione di sperma e lo spargimento di sangue implicano un processo di confusione (nel senso di fondere insieme) che ci richiama alla confusione dei vari livelli (orale, anale, uretrale, genitale) tipici della sessualità infantile pregenitale.

Credo che le reazioni che si osservano comunemente nei confronti di questo tipo di arte siano da ricercare proprio nella difesa che ognuno di noi oppone a che la propria genitalità (sessualità adulta) sia invasa e sostituita dalla pregenitalità (sessualità infantile) in quanto in ciascuno di noi è sempre presente il conflitto tra genitalità e pregenitalità.

Esiste infatti in noi la tendenza a ripetere ciò che è già stato, una coazione a ripetere che Freud riconduce, come ho già ricordato, all'Istinto di morte.

Freud precisa che la pregenitalità non solo rappresenta una tappa obbligata per il raggiungimento della genitalità ma che modalità di comportamento di tipo pregenitale sono necessarie anche nell'adulto per raggiungere un grado di eccitazione che permetta poi alla genitalità di esprimersi completamente in un rapporto sessuale « altruistico ». Il valore della pregenitalità anche nell'adulto è quindi fuori discussione. Ma il problema è l'uso che l'adulto fa della sua sessualità: la perversione infatti arriva quando la pregenitalità prende il posto della genitalità e si sostituisce ad essa.

La rappresentazione nell'arte « corporale » di questo conflitto a favore della pregenitalità e delle perversioni, tenderebbe a provocare in noi la riaccensione di un vecchio conflitto che con lo sviluppo della nostra genitalità abbiamo tenuto sotto le ceneri (la rimozione). La provocazione implicita in queste comunicazioni consisterebbe appunto nel tentati-

vo di fare esplodere all'interno di ciascuno di noi l'antica conflittualità tra pregenitalità e genitalità (cioè tra modalità infantile e modalità adulta), allo scopo di mettere in crisi la nostra identità sessuale e offrire un alibi (di tipo estetico o, se si vuole sociale), per la liberazione della nostra « onnipotenza narcisistica ».

Diventa qui molto vivo e attuale quello che Kris ha scritto a proposito della psicoanalisi e l'arte: « ... l'estendersi delle conoscenze psicoanalitiche ha aperto la via a una migliore comprensione dell'effetto catartico... ». L'arte cioè, secondo Kris, ci permette di far crescere « sentimenti » che in altre condizioni esiteremmo a permetterci, perché ci riconducono ai nostri personali conflitti. Ci è inoltre permessa una intensità di reazioni che senza la protezione estetica molti individui si concedono malvolentieri « ... l'arte offre appunto un'occasione socialmente approvata di intensa reazione emotiva ». Questo concetto mi sembra molto importante in quanto conferisce all'arte la funzione di proteggere la nostra istintualità, e integrarla, una occasione cioè socialmente accettabile per esprimere sentimenti che ci riconducono ai nostri personali conflitti e alle emozioni della nostra vita infantile.

A questo riguardo, mi sembra interessante quanto scrive Hanna Segal: «... per comprendere ed esprimere simbolicamente la depressione, l'artista deve riconoscere l'istinto di morte, sia nei suoi aspetti aggressivi che autodistruttivi e accettare la realtà della morte per l'oggetto e per sé... Scopo ultimo dell'artista è dare la più completa espressione

al conflitto e all'unione fra questi due istinti ». Freud aveva intuito questo aspetto dell'opera d'arte, quando suggerisce nel « Mosè » di Michelangelo che il significato di quella scultura è il superamento dell'ira.

I concetti espressi dalla Segal ci rimandano al sogno in quanto capace di attuare la fusione istintuale tra pulsioni di vita e pulsioni di morte. Nel sogno infatti si attua la neutralizzazione della aggressività legata alle pulsioni di morte, da parte dell'Eros sotto la spinta del principio del piacere. Sogno e opera di arte avrebbero allora in comune, in questa prospettiva, la possibilità di contenere appunto il conflitto tra unità e distruzione, tra vita e morte.

Potremmo immaginare questo processo fusionale come speculare della sublimazione. Nella metafora clinica, la protezione estetica permetterebbe il precipitare, coagulare, condensare di energie istintuali che in circostanze diverse e meno favorevoli, prenderebbero la via del cielo (la sublimazione).

Il rifiuto viscerale di capire questa forma di arte e il negargli uno spazio e una consensualità significherebbe allora negare la conflittualità che opera costantemente dentro di noi ed ammettere la paura che la pregenitalità possa aver ragione della genitalità, e, se si preferisce la bella analogia di Fornari che la selva possa invadere il campo.

Mi si potrebbe obiettare che accettare di capire queste forme di comunicazione equivarrebbe a mettere la propria intelligenza al servizio della istintualità allo scopo di proteggere la genitalità dagli attacchi della pregenitalità. Questo era stato previsto da Freud nei suoi ultimi scritti a proposito del principio del piacere e del principio di realtà. Parlando dei meccanismi di difesa Freud infatti li riconduce a processi di cancellazione o falsificazione del reale ogniqualvolta questo produce dispiacere.

Il principio del piacere e quello di realtà rimandano alla formazione in noi dell'Io-piacere e dell'Io-realtà connessi con la relazione d'oggetto. L'Io-piacere è infatti collegato con il « narcisismo » che per definizione è pregenitale e si oppone all'Io-realtà attraverso un processo di distorsione del reale.

L'arte che abbiamo preso in considerazione, quindi, potrebbe essere interpretata come un tentativo dell'Io-piacere narcisistico e onnipotente di stravolgere il reale ed impedirne l'accesso all'Io-realtà altruistico e non più onnipotente. Poiché l'Io-realtà è essenzialmente pulsionale cioè legato all'Istinto, possiamo dedurne che un altro aspetto della provocazione implicita nell'arte corporale è il tentativo di far prevalere in noi il pulsionale sul culturale e riportare l'Io dal terreno della cultura a quello della natura.

In questa misura l'esercizio cui gli artisti corporali ci costringono ha la finalità di porre il nostro Io-cultura a fronteggiare le richieste dell'Io-natura in un rapporto dialettico che non può esaurirsi con l'avvento della maturità e con la sola risoluzione a favore della genitalità dello sviluppo della nostra personalità.

Per capire più profondamente l'opera di mediazione che l'arte fa rispetto al nostro mondo inconscio, penso sia necessario qui tentare un collegamento con i concetti psicoanalitici relativi alla crea-

Gina Pane, Discours mou et mat, 1975, V scena, 10 minuti: Gina Pane si taglia le labbra con una lametta da rasoio.



tività nella consapevolezza delle difficoltà, allo stato attuale delle nostre conoscenze, di un approccio psicoanalitico all'estetica.

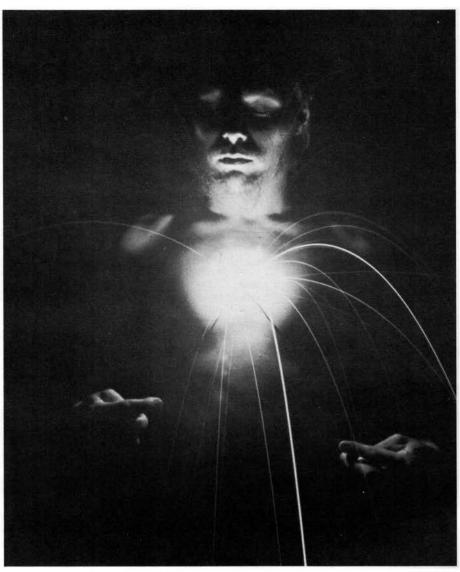
Questo tentativo si rende necessario poiché le forme di arte che stiamo considerando hanno la possibilità di evocare in noi un conflitto che consiste nel mettere in crisi, insieme alla genitalità, la stabilità dei nostri oggetti interni e nel riportarci a rivivere posizioni infantili schizo-paranoidi e depressive accentuandone la cinetica.

La psicoanalisi infantile ha dimostrato che il bambino, sotto la spinta delle pulsioni, la cui espressione mentale è rappresentata dalle fantasie inconsce, costruisce i suoi oggetti interni. Nei primissimi mesi di vita il bambino vive la pulsione di morte come invidia, aggressività e bisogno di distruggere l'oggetto d'amore primario cioè il seno da cui dipende, sentito come fonte di vita e di morte. Questi sentimenti ne creano altri di tipo persecutorio cui il bambino fa fronte con meccanismi difensivi: scissione per tenere separate parti buone da parti cattive, negazione, idealizzazione, controllo onnipotente. Il bambino vive in questo momento della sua vita una relazione d'oggetto tipica della posizione schizo-paranoide (SP) con sentimenti (angosce, difese) che in qualche misura persistono per tutta la durata della vita. Alla posizione schizo-paranoide fa seguito la posizione depressiva (D) in cui il bambino riconosce la madre nella sua totalità. I sentimenti distruttivi avuti nei confronti della madre fanno ora sorgere in lui il sentimento della colpa e del lutto e il desiderio di riparare e ricreare l'oggetto deteriorato. Questi sentimenti riparatori costituiranno la base, per l'Io adulto, della attività creativa.

Ma nello stesso tempo i sentimenti di colpa e di lutto tendono a far scivolare di nuovo il bambino verso posizioni schizo-paranoidi con le difese che le caratterizzano. Le varie posizioni SP e D non sono mai stabilmente raggiunte e mantenute. In ognuno di noi quindi, con la tendenza a rivivere emozioni e conflitti dell'infanzia, persistono modalità schizoparanoidi e depressive in un continuo oscillare e in una cinetica caratteristica per ognuno di noi, rappresentata da Bion

La natura degli impulsi creativi è strettamente legata alla posizione depressiva ed ai sentimenti riparatori con essa connessi. Nel creare, infatti, l'artista rivive i sentimenti depressivi dell'infanzia e le ansie sullo stato del suo mondo interno. Nel superamento della posizione depressiva Egli ricrea i suoi oggetti interni, li esternalizza e li separa da sé dandogli vita autonoma. Deve cioè creare una nuova realtà. « E' questa capacità a creare e imporci la convinzione di una nuova realtà — scrive H. Segal — che è per me l'essenza dell'arte ».

In chi fruisce dell'arte avviene, attraverso l'identificazione, un processo analogo a quello descritto per l'artista. Amare l'arte significa infatti anche lasciarsi trascinare nel mondo interno dell'artista ed accettare di mettere in crisi con lui la stabilità dei propri oggetti interni, con la finalità di emergerne, raggiungere una



Chris Burden, Sulla soglia del paradiso, 1973.

reintegrare parti di noi scisse ed allineate. In questa prospettiva infatti non esiste aspetto che l'arte in quanto tale non sia in grado di incorporare ed integrare.

A proposito della « benignità » della sintesi compiuta dall'arte, qualunque sia il contenuto, così scrive Adrian Stokes « ... Questi significanti (i concetti di eccellente e di benefico applicati all'arte), nella loro profondità, sono, naturalmente inconsci: essi stimolano l'artista alla creazione di una Forma; esperienza, questa, benigna o unificante, per quanto terribile possa esserne il contenuto ».

Il limite tra arte e non-arte potrebbe essere così tracciato, al di là del recupero formale dell'opera, dalla possibilità o meno che questa ha di permetterci la integrazione di parti scisse, la identificazione con il mondo interno dell'artista e soprattutto con la sua lotta depressiva e con il suo emergere da essa.

Ogni manifestazione del tipo che abbiamo considerato, può quindi servire, da una parte, ad arricchirci in quanto ci fa venire a contatto con il nostro mondo interno e con il nostro materiale in conscio, senza ricorrere a difese patologiche: repressione e negazione. Dall'altra però, manifestazioni di sadismo, masochismo, odio, violenza, perversioni, concentrati dell'istinto di morte, possono trascinare parti di noi malate nella sofferenza e nel dolore senza necessariamente darci la possibilità di riemergerne migliorati.

Mauro Mancia

Bibliografia

BION, Wilfred, R. - Gli Elementi della Psicoanalisi, Armando 1973.

FORNARI, Franco - Genitalità e Cultura, Feltrinelli 1975.

FREUD, Sigmund - Three Essays on the Theory of Sexuality, 1905, S.E. Vol. VII, Hogarth press 1953.

FREUD, Sigmund - On Narcissism: an intro-duction, 1914, S.E. Vol. XIV, Hogarth press

FREUD, Sigmund - Beyond the pleasure principle, 1920, S.E. Vol. XVIII, Hogarth press

FREUD, Sigmund - The Ego and the Id, 1923,

S.E. Vol. XIX, Hogarth press 1961.
FREUD, Sigmund - The economic problem of masochism, 1924, S.E. Vol. XIX, Hogarth

FREUD, Sigmund - Moses and Monotheism: three essays, 1939, S.E. Vol. XXIII, Hogarth press 1964.

INGA-PIN, Luciano - Il corpo viennese, Data, Vol. IV, No. 12, 1974, pag. 60-63. KLEIN, Melanie - La psicoanalisi dei bambini,

Martinelli 1969. KRIS, Ernst - Ricerche psicoanalitiche sulla arte, Einaudi 1967.

MANCIA, Mauro - Sonno, sogno e istinti: un approccio interdisciplinare, Arch. psicol. neurol. psichiat., 1975, XXXVI, 176-203. Sommeil, rêve et instincts: une approche interdisciplinaire. Rev. franç. Psychanalyse,

Vol. 40, 1976.

NITSCH, Hermann - Orgien Mysterien Theater, März Verlag Darmstadt 1969.

SEGAL, Hanna - Un approccio psicoanalitico all'estetica. In: Nuove vie della psicoanalisi a cura di M. Klein, P. Heimann, R. Money-Kyrle, Il Saggiatore 1966.

SEGAL, Hanna - Introduzione all'opera di Melania Klein, Martinelli 1969. STOKES, Adrian - La forma nell'arte. In: Nuo-

ve vie della psicoanalisi a cura di M. Klein, P. Heimann, R. Money-Kyrle, Il Saggia-

VERGINE, Lea - Il corpo come linguaggio (La « body art » e storie simili), Prearo 1974.