

GRAZIELLA MAGHERINI

Graziella Magherini è psichiatra e psicoanalista. Ha diretto il Dipartimento di Salute Mentale del centro di Firenze e il reparto psichiatrico dell'ospedale fiorentino di Santa Maria Nuova. Si è sempre confrontata con la passione dell'indagine psicologica, del rapporto fra arte e psicoanalisi, psicoanalisi e letteratura. Fra i suoi libri più conosciuti "La Sindrome di Stendhal" (Ponte alle Grazie 1^a edizione 1989); "Chi ucciderà la psicoanalisi. Psicofarmaci e Internet all'assalto (Ponte alle Grazie 1996); " O Signore sto forse impazzendo?" Dubbio e sgomento della follia in letteratura" (Nicomp, Firenze, 2003); E' in corso di stampa: "Mi sono innamorato di una statua". Oltre la Sindrome di Stendhal Ed. Nicomp, Firenze.

Trascrizione del seminario tenuto c/o Centro Racker, "Il perturbante estetico. Dalla Sindrome di Stendhal ad un modello psicoanalitico di fruizione artistica", tenuto Sabato 31 marzo Presso l' Hotel Principe, di VENEZIA, il 30 marzo 2007-

Di questo tema vastissimo che va dalla patografia artistica alla psicoanalisi degli aspetti formali e alla psicoanalisi come elemento estetico, in Italia se ne sono occupati non solo Antonio Di Benedetto, ma anche Pierandrea Lussana, Simona Argentieri, Sandra Grosso, Giovanni Cacciavillani.

Il mio ambito concerne invece lo studio delle reazioni dei visitatori, ovvero la reazione della mente di chi va incontro ad un' opera d' arte, come direbbe Bion, in una situazione di *expectation*, aspettativa. Sembrerebbe che oggi il visitatore sensibile quasi non esista, ma studi di tipo epidemiologico, che il gruppo fiorentino sta facendo, hanno dato risultati straordinari: esiste ancora un' elevata percentuale di visitatori solitari, ma anche nei gruppi organizzati, opacizzati all' interno del gruppo, vi sono visitatori che desiderano avere un rapporto intimo con l' opera d' arte e quindi per noi è stato facile fare osservazioni psicoanaliticamente orientate.

Ma come è cominciato tutto?

Alcuni anni fa (allora ero sia psicoanalista che primario dei servizi psichiatrici di Firenze) ebbi in analisi una giovane donna, insegnante di educazione artistica, colta e sensibile, artisticamente dotata per il disegno e la pittura: era venuta da me per uno stato di inibizione al lavoro (in quel momento non era ancora pittrice).

Negli ultimi anni dell'analisi confessò di provare resistenza quando accompagnava gli studenti ai musei, perché suo malgrado provava avversione per alcuni quadri, avversione che si spingeva fino al vandalismo.

Oggetto del suo bersaglio erano alcuni tra i più belli autoritratti del corridoio vasariano, che le apparivano vivi e attuali .

In quel momento la paziente, figlia unica, cresciuta in un ambiente dove si erano accolti solo i sentimenti più delicati e non gli aspetti istintuali di lei bambina, era alle prese nel transfert con i problemi del tempo, della separazione, dell' accettazione di un sé anche istintuale.

L' interpretazione da me data verteva sull'angoscia e l'incapacità a tollerare una conoscenza emotiva e non solo intellettuale, riferita alla morte propria o di un genitore; perché le persone così vive e reali degli autoritratti erano la testimonianza che anche lei e le cose reali sarebbero morte. Le era altresì difficile pensare alla morte dell' analisi e dell' analista.

Dopo poco, come primario del pronto soccorso dell' ospedale psichiatrico, cominciai a prendere in attenzione alcuni eventi che riguardavano stranieri arrivati a Firenze da pochi giorni. Essi, in visita turistica d'arte, erano partiti in buona salute o, se in passato erano stati affetti da problemi psichiatrici, erano partiti in stato di compenso.

Cominciammo a studiarli. Evidenziammo tre categorie:

- forme di attacco di panico
- forme di carattere depressivo- euforico
- forme di dispercezione del mondo esterno che diventava persecutorio.

Però tutte, dal punto di vista clinico, erano forme atipiche brevi in cui era costante una crisi d' identità della coesione del sé e che aveva alla radice una congiunzione con la storia personale: il viaggio (destabilizzante) e l'impatto con l' arte.

La crisi insorgeva in un momento di spostamento interno dell' equilibrio della personalità, quando contenuti mentali scissi tornavano, come dicono alcuni miei colleghi, a “pungere la pelle psichica”.

So che fatti simili sono avvenuti anche a Venezia e sicuramente a Gerusalemme.

Racconto un episodio accaduto negli ultimi anni.

Si tratta di una giovane signora, che chiameremo Lilibeth, molto acculturata ma con una immagine tradizionale della donna e un vertice di perbenismo e formalità. In visita al Bargello era rimasta sconvolta davanti al David di Donatello, che lei diceva essere un bellissimo nudo con il cappello:

“ Il bel giovinetto mi guardava, l’ho sentito vivo. Allora ho avuto un gran spavento, ho avuto come il senso che mi venisse addosso, mi sono sentita sbandare, non sapevo cosa mi capitava. Ho creduto di impazzire, non so quanto sia durato. Conoscevo il David in riproduzione ma dal vivo è tutta un’altra cosa.”

In modo particolare dice “ un guitto, un ragazzino adolescente e amorale” ed era sorpresa dalle sue stesse parole.

Lilabeth si identificava tutta nel David, questo adolescente provocatorio dal quale veniva fascinata. Sembrava che la sua sessualità venisse proiettata violentemente dentro la statua che la guardava, e la sensazione “mi viene addosso” rappresentava sia una caduta rovinosa che un approccio sessuale violento.

Dall’ identificazione con David emergeva una sessualità adolescenziale di cui Lilabeth non sapeva nulla consciamente: nella parte interna di lei l’ esperienza adolescenziale non era mai stata trasformata.

La qualità sensoriale dell’ opera e il fatto che Lilabeth avesse reagito su un piano fortemente sensoriale potrebbe suggerire una risposta somatica.

Avevo letto Stendhal all’epoca del liceo. Nelle ultime righe del suo diario, dopo la crisi a Santa Croce, aveva fatto un’ azione auto-terapeutica, perché dice che per potersi riprendere aveva dovuto tirare fuori dal portafogli i versi di Foscolo su S. Croce per poter condividere con una persona amica il suo stato d’ animo.

Dagli studi fatti ci siamo accorti che i casi più clinici rappresentavano la punta dell’ iceberg di un fenomeno profondo, inconscio, che capitava a tutti i visitatori sensibili quando vanno incontro all’ opera d’ arte.

La *bibliografia* di appoggio si può suddividere in due gruppi

- autori che hanno enfatizzato la relazione formale, l’incanto della bellezza, che richiama il primo incantamento del bambino con il mondo/ madre;
- autori che riprendono Freud dando maggiore valenza alle pulsioni e ai conflitti e alla modalità di esprimerli nell’ arte, modalità socialmente accettata.

Il *modello* utilizzato parte dalla seguente ipotesi.

La fruizione artistica è composta nella nostra mente da una serie di movimenti che hanno a che fare con:

- 1- l'esperienza estetica primaria madre bambino
- 2- il perturbante (nell'accezione classica ma con alcune modifiche)
- 3- il "fatto scelto" bioniano
- 4- fattore D (nel libro F) -la dssa. Magherini si riferisce a uno dei libri del suo gruppo.

I primi tre sono variabili, possono modificarsi da persona a persona, mentre il D non varia, è relativo all'opera che contiene l'artista, la cultura passata e quella attuale.

1. *L'esperienza estetica madre- bambino.*

In Winnicot il sè del bambino , che emerge gradualmente, percepisce un mondo che non è un tutt' uno con se stesso ma lo sente come una sua creazione. Il fatto che la madre sia stata in grado di riconoscere i suoi bisogni fino al punto di offrirgli qualcosa, crea nel bambino la capacità di usare l'illusione. Si avvia quindi un processo di simbolizzazione per cui il mondo diventa significativo in quanto il bambino mette parti del suo mondo interno nell'area dell'illusione. La nascita dell'area estetica , area intermedia (C1), si colloca nei primi mesi di vita.

Lo sguardo e le mani del bimbo sono attratti dai capelli della madre che sotto il suo tocco si muovono un poco; in questo momento, dopo l'atto della nutrizione, il bambino sorride e gorgheggia. Lo stesso bambino, supino nella carrozzina sotto un albero, è affascinato dalle fronde che suscitano in lui un senso di allegria. Lo spostamento simbolico dai capelli della madre alle foglie suscita la stessa allegria e si configura il sogno di un reciproco rispecchiamento.

Come accade all'adattamento attivo madre-bambino, ho potuto osservare una cosa simile nei visitatori rapiti davanti al David di Michelangelo.

Possiamo rifarci a questo piccolo frammento di osservazione per precisare come nella prospettiva di Winnicott il tipo di esperienza *transizionale estetica* sia indispensabile per un vissuto ottimale nelle esperienze della vita adulta.

Winnicott, infatti, nota come l'adulto, quando si rapporta agli oggetti dell'arte, ritrovi nell'area dell'esperienza l'oggetto transizionale.

Altra grande autrice è Melanie Klein che assieme ad Hanna Segal ritiene che lo sforzo creativo dell'artista non sia volto a costruire una copia del mondo esterno bensì alla riproposizione della realtà interna.

Ogni artista creatore esprime un suo mondo interiore anche quando crede di essere un assoluto realista: in effetti adopera elementi del mondo reale esterno per creare una realtà sua.

Ricordo Proust, che rivela la consapevolezza di quanto sia presente nell' inconscio di tutti gli artisti il fatto che ogni creazione è la *ri-creazione* di un oggetto, che un tempo era amato "integro", ma che poi si è trovato ad essere rovinato e perduto.

Tutto il piacere estetico di chi visita l'opera d'arte implica rivivere inconsciamente questo tipo d' esperienza, come se l'artista indicasse a tutti noi una strada percorrendo la quale sarebbe possibile arrivare al rimorso e alla disperazione nascente della posizione depressiva.

Quindi Winnicott, Klein e, infine, Meltzer .

Leggendo Meltzer, ci ha colpito il concetto di conflitto estetico che contraddistingue il processo di crescita. Si tratta di un momento cruciale che definisce il passaggio da un' esperienza estetica primaria ad un più maturo stato cognitivo, cioè la forma depressiva che anticipa la forma paranoide.

Tale esperienza corrisponde con il primo incontro sensoriale del bambino con il mondo esterno.

Domande circa il mondo interno dell' oggetto esterno sorgono insieme alla percezione della bellezza dello stesso.

Il bambino fa esperienza di quel sentimento che è particolarmente maturativo, e che ha a che fare con l' incertezza circa la reale natura dell' oggetto, se è bello o cattivo dentro, per quanto bello possa essere all' esterno. Incertezza difficile da sostenere soprattutto quando l' oggetto amato non è presente e può essere così sentito come un cattivo oggetto.

Ma se il bambino può sopportare l' incertezza sarà capace di autentiche esperienze estetiche ; se invece non può tenere insieme il cattivo e il buono non sarà realmente capace di pensare simbolicamente e quindi non sarà capace di pensare *tout court*.

Sarà obbligato ad organizzare difensivamente il suo campo di esperienza, secondo la contrapposizione Buono/Cattivo della posizione schizo-paranoide.

In occasioni, come quelle di fronte al messaggio forte di bellezza che l' opera d' arte richiama, il fruitore può essere costretto a ri-esperire quel conflitto cruciale concernente l' oggetto primario

L' altro autore, George Hagman, un anno fa ha proposto un modello di esperienza estetica sulle prime esperienze madre- bambino e il successivo sviluppo nel corso della crescita. Il

nucleo dell' esperienza estetica contiene una componente intensamente interattiva, nella quale il reciproco coinvolgimento dell'opera d'arte con il pubblico ha come risultato l' emergenza di esperienze arcaiche associate al precoce legame con la madre e di una "self experience in relation to other", Franco Fornari.

Per Bion, infine, l'opera d'arte ci fa capire anche come possiamo entrare in contatto con aspetti regrediti della nostra mente, aspetti a-simbolici, che si trovano prima che il rapporto contenitore-contenuto, cioè la relazione madre-bebè, possa avviare la trasformazione di pensieri non pensati in pensieri, e trasformare le esperienze sensoriali in situazioni simboliche.

Dopo Bion, Leon Grinberg, Giovanni Cacciavillani, Antonio di Benedetto, Sandra Gosso, Pierandrea Lussana.

E' da notare come questo momento molto arcaico della relazione madre bambino, abbia un corrispettivo con le neuroscienze.

Accanto all'inconscio dinamico, descritto da Freud, prodotto dalla rimozione e perciò depositato nella memoria esplicita o autobiografica esiste anche un inconscio non rimosso "prodotto da esperienze dei primissimi periodi della vita relazionale e degli ultimi periodi della vita prenatale" (Mauro Mancia).

Tali esperienze, con le difese e le fantasie prodotte, sono archiviate nella memoria implicita, pre-verbale, pre-simbolica, in quanto non sono mature le strutture nervose (ippocampo e aree corticali temporali e vasofrontali), necessarie al funzionamento della memoria esplicita.

Il lavoro del poeta e dell' artista, così come quello del sogno, avrebbe il compito di esprimere l' inconscio non rimosso, e con quest'ultimo si identificherebbe l'inconscio non rimosso del lettore o del fruitore dell' opera d' arte.

Secondo Mancia, l'esperienza primaria del bambino depositata nella memoria implicita, con il fine di organizzare l'inconscio non rimosso, sarebbe il primo compito creativo dell'uomo.

Questo compito consiste nel formare le prime rappresentazioni, dare loro collocazione spazio temporale, costruire il sè come risultato dell' incontro della realtà con preconcezioni o predisposizioni innate paragonabili alle forme a priori kantiane; pertanto le forme a priori permettono una conoscenza oggettiva della realtà.

Per la psicoanalisi si tratta di una conoscenza relazionale anche soggettiva, affettiva, emozionale cognitiva.

Alcune ricerche potrebbero condurre alla scoperta dei corrispettivi neurobiologici di funzioni della mente scoperte dagli psicoanalisti, quali le funzioni che presiedono ai rapporti tra mondo esterno e mondo interno. Si può ipotizzare che nel funzionamento della mente, descritta dagli psicoanalisti, possano svolgere una parte significativa i neuroni specchio, scoperti nel '96 da Giacomo Rizzolatti. Si tratta di cellule nervose della corteccia che agiscono in relazione ad altri milioni di neuroni che hanno funzioni specifiche. Sono capaci di elaborare al tempo stesso una rappresentazione dei propri atti ed una rappresentazione degli atti altrui. Si attivano sia con una nostra azione, sia quando vediamo un'altro eseguire la medesima azione. Il rispecchiamento dell'azione altrui sarebbe una modalità innata di mettersi in relazione con gli altri. Alcuni ipotizzano che il rispecchiamento non si limiti alle azioni, ma che sia un meccanismo che riguarda anche le emozioni, gli affetti, le sensazioni, quindi l'empatia.

Scrive Calvese, 2003, che "empathy", traduzione dal tedesco "einfüllung", si ritiene sia stata introdotta nel 1903 da Teodoro Litz per la terminologia della psicologia dell'esperienza estetica, per denotare il rapporto tra l'opera d'arte e l'osservatore il quale si proietta nell'immaginazione nell'oggetto contemplato.

Sempre nell'ambito delle neuroscienze si è costituito, a partire da un articolo di Semir Zeki sulla rivista 'Brain', una branca denominata neuroestetica.

2. Il perturbante.

Nell'opera d'arte e nella sua fruizione è presente anche l'aspetto che abbiamo chiamato il perturbante.

Nello stesso momento in cui lo spettatore è catturato dalla bellezza dell'opera d'arte, l'opera ha il potere di ri-evocare vicende personali rimosse, dimenticate, il cosiddetto ritorno del rimosso.

Questo aspetto corrisponde all'interpretazione classica freudiana che si rifà al motto di spirito.

Impulsi e conflitti sono vivificati nell'opera d'arte, attraverso il linguaggio artistico e ciò pone lo spettatore di fronte al fatto che è possibile tollerare e dialogare con i vissuti più profondi.

L'osservatore è stimolato ad accogliere nella propria vita psichica i conflitti. Il piacere sta nel fatto che da un lato energie istintuali censurate possono essere scaricate, dall'altro il controllo dell'io ne esce rafforzato.

Già in Freud erano presenti delle intuizioni riguardo la funzione perturbante della bellezza (Delirio e Sogno della Gradiva di Jensen del 1906, il Mosè di Michelangelo, lo stesso Disturbo della memoria sull'Acropoli quando Freud scrisse a Roland di quel sentimento di de-realizzazione e di de-personalizzazione patito sull'Acropoli).

Ma la novità scoperta dal lavoro del nostro gruppo, è quella che vede come l'opera d'arte può raggiungere anche luoghi della mente dove sono riposte esperienze emozionali non ancora rappresentabili.

Si ha così la messa in forma di un'esperienza che non aveva ancora conseguito l'immagine simbolica. Avviene un'unione tra un insieme di emozioni prive di forma che assumono forma grazie alla fruizione estetica. Tale patrimonio esperienziale è antico perché ha radici nella storia individuale, ma è anche nuovo perché fino a quel momento non faceva parte dell'area in cui avviene il gioco dell'elaborazione mentale.

Infine il perturbante ha a che fare anche con profondità maggiori della mente dove regna materiale caotico.

Quando Bion parla degli aspetti disorganizzati della personalità (ad esempio quando scrive che i disegni di Leonardo rappresentanti l'acqua sono delle formulazioni di turbolenze mentali), vuol significare lo sforzo dell'artista per dare una forma suscettibile di essere pensata e comunicata in relazione a esperienze interiori di soggiorno in una parte arcaica della personalità.

In momenti particolari l'artista può pescare in luoghi profondamente inconsci e portare alla superficie qualcosa di quei movimenti.

Per il fruitore che entra in contatto con tali aree si hanno due vie d'uscita:

- Il contenimento e riorganizzazione dell'esperienza in simboli,
- Rimanere nel guado della sofferenza, rimanere con problemi clinici.

L'opera d'arte è molto importante per i giovani perché l'area a-simbolica può trovare la sua rappresentazione, il simbolo, proprio nell'opera stessa. Questo avviene non senza un turbamento, più o meno grande a seconda dei casi.

3 Il "fatto scelto"

Molto importante è la funzione del “fatto scelto”:

L' incontro con il perturbante è perfettamente correlato all' emergere del “fatto scelto”.

Bion parla di “fatto scelto” in diversi lavori e contesti.

Questo concetto ha rappresentato una evoluzione sia rispetto alle interpretazioni analitiche sia rispetto alla comprensione del funzionamento della mente dell' analista.

Bion trae spunto da Poincarè che aveva notato come di fronte ad un insieme di fatti, apparentemente slegati, ci può essere una attrazione verso una singola osservazione a partire dalla quale successivamente tutti gli altri fatti appaiono d'improvviso collegati. Cosicché egli può giungere ad una configurazione coerente attraverso quell' osservazione ed introdurre ordine. In *Second Thought* del 1967, Bion scrive: dal materiale che il paziente produce emerge come una figura, una configurazione che sembra appartenere non solo alla situazione palese ma anche ad altre di cui non si erano visti i nessi.

In “Elementi della psicoanalisi” Bion dice come le scoperte di M.Klein, le posizioni schizo-paranoide e depressiva, si inquadrano nella storia secondo la quale elementi apparentemente non collegati tra loro, associati a sentimenti di persecuzione, vengono a formare insieme un tutto integrato associato a sentimenti depressivi. “Spiegherò questa teoria insieme al termine <<fatto scelto>> preso a prestito da Poincarè”.

Ulteriori passi bioniani fanno capire come l'operazione del passaggio dallo stato schizo-paranoide a quello depressivo non corrisponde solo ad un' oscillazione del piano del pensiero, da uno stato di confusione caotica ad uno schema mentale ben definito e correlato e viceversa; ma sul piano emotivo vi corrisponde una fluttuazione da sentimenti di angoscia, di insicurezza e di dubbio (PS) a sentimenti di sollievo e scomparsa dalla tensione (D); o, all' opposto, da sentimenti di costrizione e limitazione a nuovi sentimenti di apertura.

Ci chiediamo se il nome di “fatto scelto” sia da attribuire solo alla funzione mentale oppure anche all' osservazione del fatto al quale si raccordano tutti gli altri fatti, che precedentemente apparivano slegati tra loro.

Nell' analizzare la funzione del “fatto scelto” esclusivamente in rapporto al lavoro analitico, J. Steiner scrive di una situazione in cui il significato non appare e i fatti si accumulano; la relazione tra una particella psichica e un' altra non si realizza finché l' attenzione dell' analista non sia attratta da un qualcosa che diventa il “fatto scelto”, e lì viene a costituirsi una configurazione data dalla coesione di altre particelle psichiche in virtù della loro

relazione con il “fatto scelto”. Questa configurazione è altamente specifica per quel particolare paziente e quel particolare momento dell’ analisi.

L’espressione “fatto scelto” è il nome che si può assegnare a un prodotto completamente mentale, ad un “fatto scelto” tra altri, ad una congiunzione di sentimenti ed impressioni del soggetto; può apparire come qualcosa di consapevole al soggetto, o a volte completamente inconsapevole, per cui talvolta sembra che il soggetto scelga il fatto e talvolta che il fatto si imponga di per sè.

Abbiamo ipotizzato che il meccanismo di “fatto scelto” possa operare anche nel processo di creazione e fruizione dell’ opera d’ arte, sia come funzione mentale dell’ artista sia come rivelazione scoperta nel momento della fruizione.

4 Coefficiente D

Il coefficiente D, da ora F, è in rapporto sia con il valore estetico dell’ opera d’ arte sia con il tema che essa rappresenta e con gli elementi inconsci che l’ artista vi ha immesso. Anche il coefficiente F, fattore F, legato con gli aspetti contenutistici formali dell’ opera entra in relazione con gli elementi che appartengono al mondo interno dell’ osservatore e al contesto nel quale si svolge la fruizione dell’ opera.

5 Esperienze cliniche

Racconterò il caso di Henry.

Giovane musicista americano in vacanza a Firenze venne portato da me da un amico. Arriva allarmato. Ad una mostra del Caravaggio (Michelangelo Merisi) aveva cominciato a sentirsi disturbato dal sistema di luci che arbitrariamente si accendevano e si spegnevano. Queste oscillazioni tra luci e oscurità lo disorientavano causandogli un senso quasi di perdita di esistenza; inoltre gli apparvero particolarmente ambigui e seducenti alcuni dipinti, quali il suonatore di liuto.

(La dssa. Magherini mostra sullo schermo ‘ragazzo con ramarro’, ‘bacco malato’, ‘ragazzo con cesto di frutta’, ‘bacco adolescente’, ‘Narciso’)

Davanti al quadro del *Narciso* (riconosciuto anche dagli storici d’arte come uno dei quadri più conturbanti del Merisi, per la forza della posizione speculare rispetto all’acqua e lo spazio scuro nonchè per essere impregnato di elementi concreti, come il ginocchio del giovanetto che si specchia nella fonte), quello che realmente colpì Henry, fra un misto di sentimenti di tenerezza, di violenza e di attrazione, fu proprio il ginocchio del Narciso,

trasformato in un nodoso bastone proiettato all' esterno e pronto a colpirlo. Temendo di impazzire Henry uscì dalla stanza. Più tardi tornò e guardando nuovamente il dipinto sentì che era qualcosa che gli apparteneva.

Henry era unico figlio di una madre divorziata, mai più risposata, e un padre quasi completamente assente. Cresciuto senza figura paterna con la madre spesso depressa, riferisce di molestie sessuali da parte di un maestro di solfeggio quando era ragazzo. Non arrivo a capire fino a che punto siano arrivate queste molestie, forse lui non ricorda; la mia impressione era che questo trauma fosse rimasto immutato nella mente del giovane, non assimilato, rendendogli impossibile ricordare. Timido, introverso, soggetto a scoppi d' ira non frequenti, eccellente musicista, era al suo primo viaggio in Europa.

Caso di Evelyn, psicologa.

Capitò ad una collega del nostro gruppo di visitare una mostra di Caravaggio e rimanere molto colpita dallo stesso dipinto. Trovava che il ginocchio in centro era esteticamente disturbante; sembrava fuori luogo e quasi osceno. Improvvisamente lo associò ad un'esperienza della sua infanzia, quando le parve di essere stata vittima di un esibizionista, senza tuttavia esserne sicura.

Ciò condusse all' idea che allo stesso modo in cui la mente del giovane Narciso era organizzata attorno ad un' inconscia ammirazione del suo genitale, il dipinto stesso era organizzato intorno al centro percettivo del ginocchio-genitale. Il medesimo perturbante fatto mentale lega il giovane Narciso, cioè l' autore, che ammira il suo genitale ma non lo può vedere; come non può vedere il suo ginocchio riflesso nell'acqua Henry e la bambina che era rimasta in dubbio se aveva veramente visto l' esibizionista.

A questo punto è d'obbligo il richiamo ad alcune esperienze biografiche dell' artista. Caravaggio crebbe senza padre, che morì di peste insieme al nonno.

Mostrò precocemente tendenze omosessuali che si protrassero per tutta la vita, anche se ebbe una vita sessuale sregolata anche eterosessuale. I suoi modelli erano ragazzi e soprattutto ragazzi di vita. Dai biografi viene ricordato Francesco Boneri detto Cecco, giovane bergamasco suo conterraneo che Caravaggio si tenne in casa da quando aveva 10-12 anni e che utilizzò come garzone e modello. I ragazzi di vita alimentavano i sospetti dell' ambiente. Michele andava osservando gli atteggiamenti di quei ragazzi scherzanti per formare le sue fantasie, molti ricordavano i balli con i giovinetti vestiti da donna. Lo stesso sodalizio con il cardinale Francesco Maria del Monte che portò al trasferimento del pittore

nel palazzo del cardinale aveva questi connotati. Il Merisi avrebbe respirato una supposta atmosfera omosessuale a Palazzo Madama, atmosfera che avrebbe trasferito nei quadri dipinti per il cardinale. Si può ritenere che nelle sue opere, tutte animate da una forte connotazione psicologica, possano essere condensati nuclei di esperienze non del tutto assimilate e trasformate.

Il “fatto scelto” e i processi di trasformazione intervengono quindi nella fruizione delle opere d’ arte.

Il fatto non digerito è solitamente un avvenimento traumatico (o percepito come tale), una percezione di stati fisici od emotivi che per qualche ragione rimangono indigeriti e non raggiungerebbero quella soglia che li renderebbe ricordabili o dimenticabili in modo appropriato. Esperienze che seppur incamerate non sembrano pensabili in nessun senso realistico del termine. L’oggetto d’arte diventa la rappresentazione di quello che non era stato rappresentato.

Henry di fronte ai dipinti è entrato in contatto con stati fisici ed emotivi appartenenti all’ area degli elementi β .

Per Evelyn la discussione all’interno del gruppo di lavoro ha fatto intravedere la possibilità di un esito depressivo dell’ esperienza di fronte al medesimo dipinto disturbante; il “fatto scelto”, rappresentato dalla concretezza del ginocchio è riuscito a dare un nome all’ esperienza attraverso la turbolenza di un cambiamento. Siamo di fronte alla posizione schizoparanoide che si avvia verso la forma depressiva (PS \leftrightarrow D).

Le opere d’ arte possono funzionare provocando questa momentanea disgregazione ma successivamente lo stesso elemento può funzionare come fattore organizzatore. L’oggetto che inizialmente provoca una risposta emotiva disorganizzante, diventa l’ elemento che rende possibile il passaggio ad una nuova configurazione e alla rielaborazione della posizione depressiva. Le emozioni e le sensazioni sperimentate danno luogo a configurazioni che hanno trovato un nome ed un significato ed ora possono essere espresse. Avviene una trasformazione in relazione ai processi interni provocati dall’ esterno, cioè dai dipinti.

Henry aveva parzialmente forcluso, per usare il termine di Lacan, la sua esperienza traumatica. L’elemento forcluso è di grande effetto; è l’ elemento che non appartiene al registro simbolico e, come gli elementi beta, disorganizza inizialmente e crea anche una distorsione della struttura. Questa forza permette di avere un’esperienza estetica, che non

è mai puro piacere di contemplazione della bellezza ma sempre contiene in qualche grado una componente di inquietudine e poggia su un complesso sostrato di relazioni.

Curatori del materiale: M. Rossetti e R. Simonitto del Gruppo Racker di Venezia.

Sbobinatura Olivia Sara Carli .