

Domenico Chianese
Andreina Fontana

IMMAGINANDO



Le vie della psicoanalisi/Saggi

FrancoAngeli

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



1950. Le vie della psicoanalisi

La psicoanalisi è al centro di profonde e complesse trasformazioni che, a dispetto delle pluriennali denunce di morte, ne attestano una persistenza, una sorta di irriducibilità nell'ambito del sapere umano.

E tuttavia è ben visibile un indebolimento progressivo dei suoi paradigmi, forse per mutazioni antropologiche non ancora elaborate, o per confusioni psicologistiche, riduzioni tecnicistiche o, ancora, per semplificazioni insistenti. D'altra parte, questa pluralità di voci è anche l'espressione di una ricchezza e vitalità che appare, da sempre, peculiarità di questa disciplina.

La collana *Le vie della psicoanalisi* esprime nel suo progetto la necessità di ripensare questi mutamenti, evitando – contemporaneamente – di abbandonare la dimensione clinica all'impoverimento concettuale o alla sua reificazione.

Rintracciare la possibilità di un dialogo fra queste differenti sensibilità, senza dover cadere in uno sterile ecumenismo o nella reciproca scomunica; interrogare i modi del suo operare quotidiano così come i suoi riferimenti teorici: questa è la sfida che la psicoanalisi lancia a se stessa.

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità.

Domenico Chianese
Andreina Fontana

IMMAGINANDO

Il visivo e l'inconscio

FrancoAngeli

In copertina: Stefano Chianese, *Marzo '99*, 1999, per gentile concessione
Copyright © 2010 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.
Seconda ristampa 2013

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Ringraziamenti	pag.	7
Macchie	»	11
Mani senza volto	»	14
“Dentro una dimora sotterranea a forma di caverna...”	»	22
“L’edificio invisibile della psicoanalisi”	»	29
Sopravvivenze e formule del <i>pathos</i>	»	35
1. Bellevue	»	35
2. Sismografi e visionari	»	53
3. “Storia di fantasmi per adulti”	»	75
Le immagini e Freud	»	89
1. La pittura	»	89
2. “Il corpo di ballo dello spettacolo isterico”	»	95
3. La Collezione	»	102
4. Vacanze romane	»	106
4.1. 1907	»	107
4.2. 1910	»	117
4.3. 1913	»	124
5. Archeologie	»	128
6. Freud e l’arte moderna	»	136

Inconscio visivo e campo delle immagini	pag. 148
1. Gli occhi e l'inconscio	» 148
1.1. Percezione, figurazione, significazione	» 148
1.2. L'inconscio visivo	» 160
1.3. Il sogno come esperienza estetica	» 167
2. Occhi, specchi, sguardi	» 175
2.1. Gli altri ci guardano	» 175
2.2. Le cose ci guardano	» 186
2.3. Spazio virtuale e campo delle immagini	» 196
2.4. Le immagini e i giorni	» 207
Tornando	» 228
Bibliografia	» 231

Ringraziamenti

Ringraziamo per la concessione delle immagini: Famiglia Warburg e Istituto Warburg (Londra); Museo Freud (Londra) e il suo direttore Michael Molnar; Luise Bourgeois e lo Studio Bourgeois (New York); Studio Bill Viola (Long Beach); Museo Rodin (Parigi); Comune di Cocullo (L'Aquila); Museo Toulouse-Lautrec (Albi); Collection Centro Andalus de Arte Contemporaneo (Siviglia); Fondation Gala-S. Dalì; Hauser e Wirth Collection (Svizzera); Menil Collection (Houston); Museo Campano (Capua); Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini (Roma).

Inoltre: Francois Saccò; Claudia Wedepohl; Gilles Tosello; Denis Viailou; Thomas Engelman.

La nostra gratitudine va a Pia De Silvestris, Lika Costis, Barbara Massimilla, Adamo Vergine, Alberto Gaston, Leonardo Albrigo, Riccardo Gagni per aver letto il testo prima della pubblicazione e per l'amorevole cura con cui hanno seguito lo sviluppo della nostra ricerca.

Un ringraziamento particolare all'editore Ilaria Angeli e a Maurizio Balsamo per aver accolto il nostro libro nella collana da lui diretta.

A
M. Francesca
Cecilia
e
Stefano

Macchie

Si apre il cancello del giardino
con la docilità della pagina
che una frequente devozione interroga
e all'interno gli sguardi
non devono fissarsi negli oggetti che
già stanno interamente nella memoria.
Conosco le abitudini e le anime
e quel dialetto di allusioni
che ogni gruppo umano va ordendo.
da "Semplicità", Jorge Luis Borges, 1923

Apriamo il cancello, attraversiamo il giardino, la porta della casa è socchiusa, entriamo.

È l'inizio degli anni Cinquanta, la mamma è in cucina, i capelli ondulati, la gonna un po' corta secondo la moda dell'epoca; sta cucinando e ascolta un motivo trasmesso dalla radio, canticchia quella canzonetta a lei nota, precedendo le parole del cantante.

Saliamo le scale che portano alle camere da letto. In quel lungo corridoio, il bambino è inginocchiato e fissa una "macchia" del pavimento, è immerso nel suo fantasticare.

Il pavimento di graniglia è un immenso mare di piccole macchie nere irregolari e il bimbo da molto tempo ha scelto quella singola macchia, è il suo "furgoncino".

Ritorna spesso lì, è come un rito: nei momenti di noia, quando la mamma è lontana dal suo sguardo, intenta ai lavori domestici, la sorella a scuola, il padre a lavoro.

Non sappiamo cosa fantastica, forse viaggi, viaggi "immobili": l'allontanamento (impossibile?) dalla madre, l'avvicinarsi al padre?

Né sappiamo quando ha "visto" per la prima volta quella macchia isolandola dalle altre migliaia di macchie.

Con lo sguardo ha completato un disegno appena abbozzato e quella macchia si è trasformata nel suo "furgoncino". Forse una piccola irregolarità del pavimento ha fatto da supporto e ha favorito quello sguardo e quel disegno.

Quella macchia un giorno si è così trasformata in immagine.

Un oggetto inerte, indifferente, inanimato si è animato, si è trasformato, un oggetto morto è stato "visto" e ha iniziato a vivere e un giorno, conclusa un'epoca, ritornerà a morire.

Per comprendere il fenomeno ci viene in aiuto un autore che sarà nel prosieguo del viaggio un nostro prezioso compagno, Aby Warburg¹:

Da dove vengono tutti questi problemi e questi enigmi dell'empatia di fronte alla natura inanimata?

[...]

Il punto di partenza è il seguente: considero l'uomo come un animale che maneggia le cose, un animale la cui attività consiste nello stabilire legami e separazioni. E ciò gli fa perdere il suo sentimento organico dell'Io, perché in effetti gli permette di afferrare oggetti concreti che non hanno apparato nervoso perché sono inorganici, ma estendono il suo io in forma inorganica. Ecco il tragico dell'uomo che, maneggiando le cose, si estende al di là del suo limite organico.

L'inorganico e la morte ci circondano, l'organico tende all'inorganico.

È in questa cornice, non dimentichiamolo, che Freud (negli stessi anni di Warburg) inserisce il famoso gioco del rochetto.

Freud² ci parla della "terribile guerra che si è appena conclusa". E per comprendere la guerra, la morte, quel "al di là del principio di piacere" fa ricorso ai sogni traumatici, alla biologia, al gioco del suo nipotino. Un gioco, come del resto tutti i giochi, non innocente, in cui un oggetto e ciò che il bambino vi vede è sorretto da una perdita (della madre) ineludibile.

Il lutto mette in moto il gioco ma dobbiamo aggiungere che il gioco illumina il lutto. Il potere di alterazione può trasformare una macchia, un rochetto, un lembo di coperta (come ci dirà Winnicott), oggetti inerti che si animano, si mettono in movimento.

L'immagine sottrae un pezzo di inorganico all'inorganico, un pezzo di morte alla morte.

Finché il nostro bambino "vedrà" quella macchia, il suo "furgoncino" vivrà in un angolo della casa (e in un angolo della sua anima) dove egli potrà trovare rifugio.

Al di là della superficie, l'immagine ha spessore e profondità. L'immagine apre lo spazio, il figurabile produce oggetti e spazi.

Senza perdere la sua semplicità materiale, l'immagine (del furgoncino) è una realizzazione che accoglie spostamenti e sovradeterminazioni inscrivendosi così in un ampio registro semeiotico.

Possiamo pensare che, fuori dallo sguardo materno, lontano dal padre, nel momento in cui si sente gettato nel mondo, macchia tra migliaia di

¹ A. Warburg (1923) citazione da G. Didi-Huberman (2002), *L'immagine insepolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, pp. 360-361.

² S. Freud (1920), "Al di là del principio di piacere", in *OSF*, vol. 9, Torino, Bollati Boringhieri, p. 198.

macchie, quella specifica macchia risponde all'esigenza di individuazione del bambino, è un modo per non perdersi, un modo per salvarsi, separarsi, andare, viaggiare. Vi è un'identificazione con l'immagine e un'identificazione immaginaria. Il furgoncino è lui, il piccolo bambino, così come il rocchetto non è solo la madre che scompare ma anche il bimbo stesso che può scomparire.

Da questa identificazione con l'immagine, e insieme da questa identificazione immaginaria, nasce una simbolizzazione primordiale.

La macchia, il rocchetto, il lembo di coperta: tutto è insieme così fragile e così sublime, sublime perché si assiste a qualcosa che appare (non apparenza dunque) ma che può sparire e un giorno sparirà, svanirà, qualcosa che, sottratta alla morte, può morire e che morirà.

Ciò a cui l'immagine ci conduce è la conquista dei simboli e la precarietà di tale conquista: questo il dramma che l'immagine ci pone davanti.

Il simbolo, dunque, non come un "ordine (simbolico)", che si conquista e una volta conquistato si dà a noi per sempre, ma qualcosa di precario che nasce dall'immaginario, da un fondo di perdita, e che può svanire con essa.

Lasciamo quel bambino inginocchiato per terra che segue il furgoncino nei suoi viaggi.

"Sulla spiaggia di mondi senza fine, i bambini giocano", scrive Tagore.

Lasciamo quel bimbo, scendiamo le scale, la madre continua a canticchiare il motivetto della radio, attraversiamo il giardino, accostiamo il cancello, usciamo.

Mani senza volto

Nella caverna che chiameranno Altamira
una mano senza volto traccia la curva
di un dorso di bisonte.

da "La cifra", Jorge Luis Borges, 1981

L'ingresso è angusto, entriamo. Bisogna camminare strisciando per terra, superando strette cornici, giungere a uno spazio che può contenere poche persone. Alla luce della fiamma vacillante della torcia, le forme accidentali della roccia si tramutano e assumono le forme di esseri viventi: "così l'esistenza di un legame organico tra il mondo minerale e il mondo animale è letteralmente esibita, così la vita può nascere dalla materia inerte"¹.

Le caverne hanno esercitato sulla mente dell'uomo paleolitico un autentico fascino, quel fascino da cui tentò di sottrarsi Platone e noi con lui.

Le pareti soprattutto hanno catturato l'attenzione dell'uomo paleolitico, sia quella dei sensi sia quella dell'intelletto. Ancora l'uomo non aveva separato corpo e anima, sensibile e intelligibile.

Quelle pareti egli le ha accarezzate, le ha spalmate d'ocra, dalla materia inorganica la sua immaginazione ha fatto nascere animali, bisonti, cervi, pieni di vita e di movimento.

Anche qui come per il bimbo del furgoncino, da cui siamo partiti, il contatto con l'inorganico ha fatto nascere immagini, immagini in movimento.

Si è soliti parlare degli uomini della preistoria come degli "uomini delle caverne", ma è certo che nelle caverne dove si sono scoperti disegni di animali, segni indecifrabili e misteriosi, figure di rara bellezza, quegli uomini non abitavano.

Si accedeva con difficoltà a quei luoghi, spesso lontani dai centri abitati. Gli uomini raggiungevano le caverne per dipingere o per celebrare nei pressi di quei dipinti i loro riti: erano dunque animati dal mito.

¹ G. Sauvet, G. Tosello, "Il mito paleolitico della caverna", in F. Sacco, G. Sauvet (a cura di), *Il centro dell'uomo. Psicoanalisi e preistoria*, Palermo, Flaccovio, 2005, p. 80. *Il centro dell'uomo* è il frutto della collaborazione tra studiosi della preistoria e psicoanalisti.

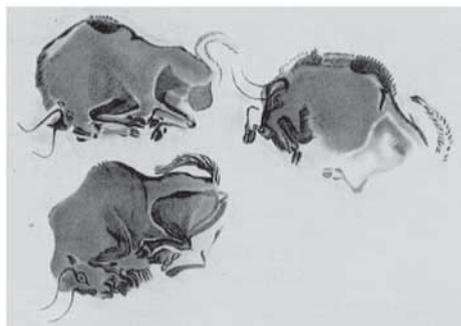
L'interesse per la grotta si spiegherebbe con il desiderio di avvicinarsi al mondo degli spiriti ctoni. Il mondo sotterraneo si presentava come il luogo che permetteva di rivivere il tempo mitico delle origini.

Quando forme animali spuntavano dalla parete rocciosa, tali “apparizioni” erano considerate come manifestazione degli spiriti che dimorano nell'altro mondo e come una prova della realtà del mito, espressione collettiva dell'immaginazione, cemento delle singole esperienze esistenziali.

L'animale all'interno delle grotte aveva una sorta di misteriosa preesistenza.

Si considerino a emblema di quanto detto i disegni del soffitto della grotta di Altamira (fig. 1).

Fig. 1 – Soffitto della grotta di Altamira (Cantabria, Spagna). Vari bisonti raggomitolati sono stati iscritti su grosse escrescenze rocciose



Fonti: foto A. Cabrecos; a fianco: dai rilevamenti dell'abate Breuil

I vari bisonti raggomitolati sono stati disegnati a partire da escrescenze rocciose. È l'escrescenza rocciosa con la sua forma che ha determinato la forma specifica di quel bisonte, la sua postura. Come se la forma fuoriuscisse come espressione primigenia dalla roccia, dalla natura, l'apporto dell'uomo è talvolta solo un tocco che delinea e segnala quella forma.

La parete rocciosa non è dunque un semplice "supporto" ma ha un ruolo primario nella realizzazione dell'opera.

Così, estensivamente, potremmo dire che nelle costruzioni psichiche delle immagini il "supporto" non è mai inerte ma è parte sostanziale e produttrice dell'immagine.

I supporti, i rilievi, sono attivamente cercati, in tal modo l'uomo diventa creatore e presiede alla *nascita* del suo mondo.

"Il vedere dà forma", scrive lo psicoanalista Kenneth Wright in un bel libro (*Visione e separazione*) su cui torneremo.

Questa attitudine a vedere, riconoscere e dar senso alle forme è una caratteristica umana, la si trova nei "primitivi", nei bambini (come nel bambino del "furgoncino") e negli artisti: da Leonardo da Vinci (attratto dalle forme che assumevano le mufte sui muri) a Max Ernest.

Lo studio della preistoria, come disciplina, e la psicoanalisi nascono insieme all'inizio del secolo passato, nel momento del declino del positivismo, "ambedue seguono la necessità di una griglia di lettura che filtri i destini dell'uomo e del mondo in una composizione plurima e con ottiche possibilistiche tese tuttavia alla denotazione di qualità essenziali".

Così scrive la psicoanalista Malde Vigneri nella sua bella prefazione a *Il centro dell'uomo*, "centro" in cui noi moderni o, se volete, postmoderni ancora ci riconosciamo, nella misura in cui:

la contemporaneità si iscrive nel presente segnandolo innanzitutto come arcaico e solo chi percepisce nel più moderno e recente gli indici e le signature dell'arcaico può essere contemporaneo. Arcaico significa: prossimo all'*arkè*, cioè all'origine. [...] l'origine che in nessun punto pulsa con più forza che nel presente².

Per dirla con Vigneri:

(si avverte di fronte all'arte paleolitica) uno stupore attonito, quella sospensione crepuscolare della coscienza che l'adesione estetica genera, l'incanto dell'osservatore che testimonia ogni volta la nascita di qualcosa, di se stesso, dell'anima forse [...] un senso di solitudine esistenziale e insieme un'assoluta condivisione.

² G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, Nottetempo, 2008, pp. 20-21.

Quella “fratellanza” che portò Picasso, ammirato dalle pitture delle grotte di Lascaux, a dire: “non abbiamo inventato niente”.

Sviluppo biologico, tecnica e arte reciprocamente connesse rappresentano i cardini dell’evoluzione. Il corpo si trasforma con l’arte e la tecnica. Attraverso la tecnica e l’arte l’uomo creò se stesso:

Sembra che forme di attività culturale, o, se volete, protoculturale, almeno elementari, fossero presenti tra alcuni degli australopitechi: ci fu una sovrapposizione di forse più di un milione di anni tra l’inizio della cultura e la comparsa dell’uomo come la conosciamo oggi... questo significa che la cultura, invece di essere aggiunta, per così dire, a un animale ormai completo, o virtualmente completo, fu un ingrediente, e il più importante nella produzione di questo stesso animale [...]. Sottoponendosi alla guida di programmi simbolicamente mediati per produrre manufatti e organizzare la vita sociale ed esprimere emozioni, l’uomo determinò le fasi culminanti del suo destino biologico. Letteralmente, anche se senza saperlo, creò se stesso³.

Seguiamo Merleau-Ponty⁴ quando scrive “La cultura nelle sue forme [...] più efficaci, sarebbe piuttosto una trasformazione della natura, una serie di mediazioni, in cui la struttura non emerge mai immediatamente come puro universale”.

Per tornare all’arte, essa non è una sovrastruttura, una semplice decorazione, la “scorza” dell’uomo nascente ma è un ingrediente fondamentale del “centro” dell’uomo, della sua nascita e del suo sviluppo.

Nel primo paleolitico, colpisce l’assenza della raffigurazione umana.

L’uomo è all’inizio una macchia nello spettacolo del mondo, o è presente come mani, in rilievo, senza volto, mani negative, le mani sono raramente positive nel paleolitico superiore. Occorreranno migliaia di anni, perché i graffiti si animino della comparsa del soggetto, soggetto raffigurato di profilo e raramente di faccia: il tabù figurativo nella rappresentazione di faccia durerà a lungo⁵.

Fenomeno quest’ultimo enigmatico se si pensa che tutta l’evoluzione umana (fatto segnalato più volte da Freud) si sviluppa a partire dalla bipedia, dalla verticalità del corpo e da quel “faccia a faccia” che determinerà la sua sessualità e la sua simbolizzazione.

Con la bipedia la sessualità diventa frontale. Sesso e volto si rivelano

³ G. Geertz, *Interpretazioni di cultura*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 61-63.

⁴ M. Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 438.

⁵ F. Saccò, “Problema di stile: faccia e profilo”, in F. Sacco, G. Sauvet (a cura di), *op. cit.*, p. 85.

insieme, il corpo intero è orientato in avanti nel senso del movimento futuro. La congiunzione dei sessi si compone con l'incrocio degli sguardi⁶.

Verticalità del corpo e faccialità della sessualità sono due dimensioni che sono sublimite dall'arte, che vi aggiunge la rivoluzione dell'immagine: la sessualità non soltanto si rappresenta ma sottende l'immagine infinitamente variabile e dinamica che l'uomo dà di sé a se stesso. In sintesi per dirla con Jean Clair⁷: "Non v'è immagine che non abbia la propria radice nel fantasma d'una generazione carnale".

Il corpo è centro dell'arte paleolitica: il corpo raffigurato ma anche il corpo vivente con i suoi ornamenti, e il corpo morto come attestano la maggior parte delle sepolture preistoriche.

Gli inventori di immagini, i creatori dei primi sistemi di rappresentazioni sensibili fanno del corpo l'attore principale del loro universo simbolico.

Il corpo diventa così nell'uomo un linguaggio che osserva regole, alcune delle quali sono universali a partire dal paleolitico.

Una manifesta glorificazione del corpo femminile è amplificata dagli oggetti d'ornamento.

La sessualità è già allora incivilita e in parte sublimata; i simboli diventano delle forme di linguaggio e "questo immenso transfert del mero aspetto fisico al campo dell'immaginario, per il tramite di oggetti con funzione di segno appartiene (da allora) al centro dell'uomo"⁸.

Alle stesse conclusioni giunge Denis Vialou⁹:

Il corpo è fondamento dell'arte [...]. L'arte appare come una sublimazione di rappresentazioni generate dalla sessualità [...].

L'arte è fatta per il corpo, dà al corpo piacere e significato, lo situa nell'universo psichico e sociale ch'essa stessa costituisce in immagini [...]. Se la sessualità dell'Uomo Moderno della preistoria è una fonte originale e sempre feconda dell'arte, è chiaro che l'arte ha trasformato (e trasforma) la sessualità [...]. Si potrebbe anche dire che con l'arte del corpo la sessualità è divenuta arte... da circa trentamila anni arte e sessualità si sono fuse l'una nell'altra per generare il mondo affascinante e mutevole lungo i vari stadi evolutivi dell'immaginario.

⁶ Kenneth Wright ci parlerà in seguito come dal "faccia a faccia" dell'infante con la madre nasce la simbolizzazione del piccolo dell'uomo. K. Wright (1991), *Visione e separazione*, Roma, Borla, 2000.

⁷ J. Clair, *Elogio del visibile*, 1996, p. 50, citazione da "Il centro dell'uomo", p. 39.

⁸ Y. Taborin, "L'arte dei primi ornamenti", in F. Sacco, G. Sauvet (a cura di), *op. cit.*, pp. 115-141.

⁹ D. Vialou, "Sessualità e arte nella preistoria", in F. Sacco, G. Sauvet (a cura di), *op. cit.*, p. 143.

Fin dalle origini dell'umanità le immagini sono in relazione al corpo, rappresentazioni sensibili che trovano le proprie specificazioni in rapporto alle fonti sensorie da cui scaturiscono e ai canali corporei da cui traggono nutrimento.

La storia delle immagini si confonde e si fonde con la storia dei corpi e in questa lunga storia di arte e sessualità, di immagini e corpi non si dispiega davanti ai nostri occhi solo il “mondo affascinante e mutevole dell'immaginario”. È una lunga storia anche di corpi negati, violentati, censurati. Il discredito dei corpi a cui abbiamo a lungo assistito nella storia dell'Occidente, ha trovato un corrispettivo in un pari discredito delle immagini.

Quella dei corpi è anche la storia di domini, domini sui corpi e di corpi su altri corpi, dominio degli uomini sulle donne. Questo tributo delle donne e dei loro corpi, questa dissimetria tra i corpi, ha attraversato i secoli in modi diversi e cangianti e la ritroveremo in una specifica forma, alla fine dell'Ottocento, nel momento della nascita della psicoanalisi.

La donna all'epoca era associata all'immagine di un corpo intrappolato da costrizioni e convulsioni. Sarà merito di Freud aver dato ascolto a quei corpi.

Se da circa trentamila anni arte e sessualità, corpi e immagini hanno generato il mondo affascinante e mutevole dell'immaginario, bisogna aggiungere che da più di duemila e cinquecento anni una ferita, una frattura metafisica (che ha separato corpi e anime, sensibile e intelligibile) ha segnato in vario modo il pensiero dell'Occidente.

Per interrogarci su quella frattura, quella “cicatrice” come la chiama la Kristeva, dobbiamo fare ritorno alla “caverna”, ai suoi miti e alla sua fascinazione.

Fig. 2 – Impronta di mano su una parete della grotta di Pech-Merle de Cabrerets

