



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA E PSICOLOGIA
APPLICATA**

CORSO DI LAUREA TRIENNALE IN FILOSOFIA

L'ARTE COME LIBERAZIONE PULSIONALE

Indagine psicoanalitica sull'arte

Relatore:

Ch.mo Prof. Giovanni Gurisatti

Laureanda:

Sofia Kowalczyk

Matricola n. 1174732

ANNO ACCADEMICO 2022-2023

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO I – Arte e psicoanalisi	3
1. <i>Indagine del rapporto tra arte e psicoanalisi</i>	3
2. <i>L'arte come sublimazione</i>	6
2.1. <i>L'utilizzo dell'arte come sostituto al dolore</i>	7
3. <i>Il dolore sublimato: Frida Kahlo</i>	9
CAPITOLO II – Arte e inconscio	10
1. <i>Arte e sogno</i>	10
2. <i>Parallelismo tra il reale e la fantasia</i>	13
2.1. <i>Illusione estetica e identificazione nell'eroe</i>	14
3. <i>Immaginazione creativa</i>	16
CAPITOLO III – Arte e psicosi	20
1. <i>Introduzione alla psicosi</i>	20
2. <i>L'arte della follia</i>	21
2.1. <i>Prima e dopo, le conseguenze artistiche degli artisti psicotici</i>	23
2.2. <i>Vincent Van Gogh: schizofrenia e creatività</i>	25
2.3. <i>Excursus: Arte-terapia, psicosi e dipendenze</i>	27
3. <i>I busti fisiognomici di F. X. Messerschmidt</i>	31
CONCLUSIONE	37
BIBLIOGRAFIA	39
SITOGRAFIA	44
APPENDICE ICONOGRAFICA	45

INTRODUZIONE

L'indagine psicoanalitica si è interessata all'ambito artistico da diversi punti di vista: attraverso la lettura biografica dell'artista, tramite l'interpretazione dell'opera e della fonte dell'immaginazione creativa che ha prodotto un determinato risultato artistico, principalmente la ricerca di affinità tra l'artista e la sua opera. L'inconscio è un elemento fondamentale per questa analisi, in quanto strumento dal quale l'artista, capace di esplorare solo in parte tale complesso psichico non accessibile di norma razionalmente, attinge per estrapolare emozioni, sensazioni, pensieri e ricordi utili alla produzione di opere d'arte.

Il presente elaborato intende analizzare le ipotesi che la psicoanalisi ha sviluppato sull'arte.

In primo luogo, attraverso il concetto di sublimazione, che funge da chiave di lettura in quanto riflette la capacità dell'artista di trasformare una pulsione sessuale in una soddisfazione priva di sessualità, ossia in un'opera d'arte, tramite il linguaggio, lo stile e l'utilizzo del simbolismo, rendendo inoltre possibile l'accettazione sociale della pulsione.

In secondo luogo, ponendo l'attenzione sul mondo onirico e sul mondo della fantasia. Attraverso un'analisi freudiana delle caratteristiche principali per l'interpretazione del significato simbolico del sogno, è stata riscontrata la possibilità di utilizzare le medesime metodiche nell'indagine delle opere d'arte in quanto vengono accumulate dalla necessità di esternare i ricordi presenti nell'inconscio in una maniera che rende più comprensibile la lettura dei contenuti. I contenuti stessi del sogno sono spesso fonte di ispirazione per l'artista, come riscontrato in particolar modo nella corrente artistica surrealista. In questo caso, l'elaborato si pone l'obiettivo di indagare tale prospettiva, in contrapposizione alla teoria dell'interpretazione dei sogni di Freud.

La trattazione considera poi lo studio freudiano della fantasia, che prospetta un confronto tra il poeta e il bambino, in relazione all'atto comune di fantasticare con l'obiettivo di produrre o ricreare un mondo ideale nel quale poter esprimere desideri e contenuti repressi.

In terzo luogo, lo studio psicoanalitico dell'arte ha dato rilievo ad artisti con malattie mentali, attraverso ricerche sulla correlazione tra la condizione psichica e la produzione artistica, sia in persone senza esperienza in ambito artistico che hanno cominciato un percorso spontaneo o indotto tramite arte-terapia, sia constatando un mutamento dello stile in soggetti che già avevano manualità ed esperienza in campo artistico.

Nella parte conclusiva dell'elaborato si prendono in considerazione gli avvenimenti che hanno segnato un cambiamento stilistico, causato da condizioni psichiche deliranti, nel rinomato pittore Vincent Van Gogh e nello scultore settecentesco Franz Xaver Messerschmidt. In entrambi i casi si evince un evolversi della malattia riflessa nelle opere prodotte.

CAPITOLO I

ARTE E PSICOANALISI

1. *Indagine del rapporto tra arte e psicoanalisi*

Il legame che unisce il rapporto tra arte e psicoanalisi è riconducibile a un periodo storico collocato tra la fine dell'800 e gli inizi del '900, strettamente correlato agli studi freudiani riguardanti la psicoanalisi.¹ Freud stesso mantiene un interesse costante nei confronti dell'arte, nato durante una visita alla Pinacoteca di Dresda, che descrive in una minuziosa relazione alla fidanzata nella quale inizialmente si mostra diffidente: “finora avevo sempre ritenuto che tra la gente che non ha molto da fare vi fosse una specie di accordo per entusiasmarsi dei quadri dipinti da famosi maestri”.² In seguito ad una più attenta osservazione artistica ciò che lo aveva colpito era la capacità delle opere di riuscire a comunicare delle sensazioni, sia positive che negative.³

Ernest Jones, in un saggio intitolato *La psicoanalisi e l'artista*,⁴ organizza una sintetica panoramica sulle ragioni dell'implicazione dello psicoanalista in campo artistico, a cominciare dal presupposto che per definizione egli si occupi di aree inconse della mente di cui non si ha conoscenza e queste stesse parti siano il punto di partenza per l'ispirazione dell'artista. Inoltre, gli psicoanalisti sono quotidianamente a contatto con sentimenti e coinvolgimenti psichici di natura estetica del paziente, nei quali ricerca una correlazione con le componenti psichiche. Conclude sostenendo che l'artista è portato, inconsciamente, a convertire il più possibile in termini estetici qualsivoglia emozione o desiderio che lo ecciti profondamente.⁵

Indubbiamente nella psicoanalisi c'è un'esigenza scientifica ineliminabile, legata ad una dimensione mitico-narrativa che fa da supporto.

¹ Cfr. E.H. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte*, trad. it. di F. Moronti, Einaudi, Torino, 1971⁴, pp. 13 sg.

² S. Freud, *Impressioni giovanili*, trad. it. di M. Montinari, in S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 2022², p. 12.

³ Cfr. S. Freud, *Impressioni giovanili*, cit., pp. 12 sg.

⁴ E. Jones, *La psicoanalisi e l'artista*, in *Le origini della psicoanalisi dell'arte*, a cura di S. Ferrari, A. Serra, Paravia, Torino, 1979, pp. 91-106.

⁵ Cfr. *ivi*, pp. 95-96.

La letteratura soprattutto ha contribuito in maniera radicale alle scoperte della psicoanalisi applicata all'arte, sotto tre aspetti:

a) Il primo aspetto si basa sull'idea che i personaggi delle opere artistiche riproducano la dinamica psichica scoperta da Freud e quindi possano essere interpretati tramite la psicoanalisi (i personaggi inventati riproducono l'inconscio). Come esempio di "caso clinico" si può menzionare l'interpretazione freudiana⁶ del romanzo di Wilhelm Jensen,⁷ il quale narra la storia di un archeologo, Norbert Hanold, che si lascia ammaliare dalla vista della Gradiva,⁸ il bassorilievo di una fanciulla, che lo ossessiona sia nei sogni che nella realtà, tanto da ricercarne l'immagine vivente intraprendendo un viaggio a Roma e a Pompei, ove egli suppone di poterla collocare geograficamente, alla ricerca delle orme peculiari del suo cammino nella cenere. Gradiva è in realtà la raffigurazione della donna amata nell'infanzia, Zoe Bertgang, che nel corso della storia appare vivente dinnanzi a lui, facendo riemergere come ricordo dimenticato e trascurato l'amore provato da fanciullo. Freud esamina questo episodio da un punto di vista psichiatrico, sostenendo di poter trarre ipotesi utili anche attraverso figure immaginarie derivate dal genio artistico, riscontrando come eventi che avvengono all'esterno e idee deliranti possano stimolare nei sogni tensioni psichiche derivate dall'interno.⁹

b) Il secondo aspetto è relativo ai personaggi e alle situazioni delle opere d'arte. Esse infatti possono essere spiegate attraverso la lettura della biografia dell'artista mediante il metodo biografico. L'esempio del saggio *Un ricordo d'infanzia di Leonardo Da Vinci* di Freud è uno dei primi riferimenti bibliografici nei quali egli però sottolinea il limite della psicoanalisi riferita ad un contesto simile:

Dobbiamo delimitare in linea del tutto generale i confini assegnati alle possibilità interpretative della psicoanalisi nel campo biografico. [...] Se tale impresa, come forse nel caso di Leonardo, non dà risultati sicuri, la colpa non sta nella metodica errata o inadeguata della psicoanalisi, ma nella incertezza e lacunosità del materiale che la tradizione fornisce su questa persona. Dell'insuccesso si deve dunque considerare responsabile soltanto

⁶ S. Freud, *Delirio e i sogni nella Gradiva di Wilhelm Jensen*, trad. it. C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino, 2019.

⁷ W. Jensen, *Ein pompejanisches Phantasiestück*, Hofenberg, Berlin, 1903.

⁸ Termine che si traduce con "colei che risplende nel camminare".

⁹ S. Freud, *Delirio e i sogni nella Gradiva di Wilhelm Jensen*, cit., pp. 79 sg.

l'autore, che ha costretto la psicoanalisi a pronunciare un giudizio su un materiale così insufficiente.¹⁰

c) Infine, l'ultimo aspetto riguarda gli artisti che, riproducendo i meccanismi del loro inconscio nelle proprie opere d'arte tramite espressione artistica, hanno intuitivamente preceduto Freud relativamente alle leggi che egli sviluppa attraverso il metodo scientifico e sono dunque precursori della psicoanalisi.¹¹

Il nostro procedimento consiste nell'osservazione cosciente di processi psichici abnormi in altre persone, allo scopo di poter individuare e formulare le loro leggi. Il poeta certo procede in modo diverso: rivolge la propria attenzione all'inconscio nella propria psiche, spia le sue possibilità di sviluppo e ne dà un'espressione artistica, in luogo di reprimerle con la critica cosciente. Così egli sperimenta in sé quanto noi apprendiamo da altri, e cioè le leggi a cui deve sottostare l'attività di questo inconscio: ma non ha bisogno di enunciare queste leggi, e neppure di riconoscerle chiaramente: poiché la sua intelligenza critica non vi si ribella, esse si ritrovano contenute e incorporate nelle sue creazioni. Noi seguiamo lo sviluppo di queste leggi analizzando le sue opere poetiche, così come le ricaviamo dai casi di malattia reale.¹²

L'indagine riguardante il rapporto tra arte e psicoanalisi deve escludere le ricadute nella psicoanalisi applicata, poiché essa ha dei limiti: prima di tutto la sua prospettiva, con un punto di vista interno alla psicoanalisi che non tiene conto delle esigenze dell'arte; in secondo luogo, la psicoanalisi inizialmente "utilizzava" l'arte non per spiegarne significati intrinseci, bensì come mezzo per confermare le proprie ipotesi clinico-teoriche e dimostrare quindi, per esempio, che il complesso edipico o la sessualità infantile fossero presenti anche nelle opere di grandi scrittori, come nei miti e nelle religioni.¹³ Ciò che rende solidale il rapporto tra psicoanalisi, arte e letteratura è la vocazione naturale psicologica degli artisti e dei poeti "scopritori

¹⁰ S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo Da Vinci*, trad. it. di E. Luserna, in S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, p. 145.

¹¹ Cfr. S. Ferrari, *Le origini della psicoanalisi dell'arte*, cit., p. VIII.

¹² S. Freud, *Delirio e i sogni nella Gradiva di Wilhelm Jensen*, cit., pp. 89-90.

¹³ Cfr. S. Ferrari, *Nuovi lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud*, Clueb, Bologna, 2012, p. 93.

dell'inconscio".¹⁴ Lo sviluppo della psicanalisi in ambito artistico ha permesso di comprendere come l'azione combinata di alcuni fattori porti un individuo a scegliere la pittura, piuttosto che la danza o la letteratura, ma non ci sono metodi efficaci per studiare le origini del dono di natura o del talento. Tuttavia, lo studio dell'io progredisce nello sviluppo non solo in relazione ai conflitti tipici, ma tenendo conto anche delle capacità e delle funzioni dell'io che riescono a svincolarsi dalle contraddizioni del conflitto e divietano autonome, ed è questa capacità che permette il successo o l'insuccesso, secondo studi clinici, cioè se l'attività in se stessa è diventata autonoma (indipendente dal conflitto di origine) da quello stesso punto di partenza per quella particolare inclinazione.¹⁵

2. L'arte come sublimazione

Alan Badiou sviluppò tre schemi riguardo al rapporto tra arte e filosofia e arte e pensiero: il primo di questi si basa sull'idea platonica dell'arte come apparente verità, ma infondata, sulla quale la filosofia avrebbe dovuto agire come educatrice; il secondo, detto "romantico", al contrario ritiene l'arte come unica capace di compiere un percorso verso la verità che la filosofia si limita invece solo ad avvicinare, in questo caso l'arte educa autenticamente alla verità; il terzo schema, detto "classico", si sviluppa a partire dal pensiero aristotelico per cui l'arte è terapeutica, tratta le affezioni dell'anima e ha una funzione catartica delle passioni e del piacere estetico, ed è proprio su quest'ultimo schema che la psicoanalisi può esprimersi.¹⁶

La creatività artistica, da un punto di vista freudiano, si focalizza sul concetto fondamentale di sublimazione, che consiste nella possibilità di una pulsione sessuale di esprimersi in una soddisfazione di natura non-sessuale,¹⁷ senza che ci sia una rimozione¹⁸ e mantenendo la

¹⁴ Ivi., p. 95.

¹⁵ E. Kris, *Accostamento all'arte*, trad. it. di E. Fachinelli, in *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, introd. di E. H. Gombrich, Einaudi, Torino, 1967², p. 12.

¹⁶ In riferimento all'opera di A. Badiou, *Petit manuel d'insthétique*, Seuil, Paris, 1998 contenuta in *Stili della sublimazione*, a cura di Ma. Mazzotti, FrancoAngeli, Milano, 2010 p. 7.

¹⁷ Cfr. S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo Da Vinci*, cit., p. 88.

¹⁸ Operazione psichica con la quale l'individuo respinge nell'inconscio pensieri, immagini, ricordi e fantasie connessi alle pulsioni, che sono vissuti come pericolosi per il suo equilibrio complessivo. (<https://www.psiconline.it/le-parole-della-psicologia/rimozione.html>)

medesima intensità. La pulsione implica delle caratteristiche, secondo il discorso freudiano, che sono la fissazione e la plasticità: la fissazione definisce il fatto che ci debba essere una zona erogena specifica di soddisfacimento, c'è una quota di fissità libidica che non si può eliminare; la pulsione però può prestarsi a plasticità e questo è un fattore necessario affinché avvenga soddisfazione della pulsione relativamente libera in relazione alla quota fissa. Il carattere fissato patologico di una pulsione riduce la potenzialità plastica della pulsione, rendendola anti-sublimatoria, in breve: “Dove c'è sublimazione è ridotto il potere della fissazione pulsione, viceversa dove c'è fissazione pulsione è ridotto il potere plastico della sublimazione”.¹⁹

Attraverso il testo di Freud *Il Poeta e la fantasia*²⁰ si può cogliere la differenza tra la vera creazione artistica e il modus operandi del surrealismo, che consiste nell'espressione di coscienza: l'opera d'arte esige che la creazione artistica non sia semplicemente un procedimento automatico di flusso di inconscio dall'interno verso l'esterno, ma debba essere mediato attraverso il linguaggio, la capacità di utilizzare materiali, colori, di usare simboli, di dare forma a ciò che è informe. In mancanza di mediazione l'inconscio è psicotico, delirante, allucinato.²¹

2.1. *L'utilizzo dell'arte come sostituto al dolore*

In quanto promotore del modello dell'associazione libera, Freud evidenzia come la creazione artistica, nello specifico relativa alla produzione scritta di romanzi o testi, abbia lo scopo di estrapolare simboli e indizi che, in seguito ad un'analisi accurata, sono propedeutici alla conoscenza del paziente. L'arte si offre all'apparato psichico come valido sostituto in merito al dolore, “si tratta di dislocare le mete pulsionali in modo tale che esse non possano soggiacere alla frustrazione ad opera del mondo esterno”,²² utilizzando l'atto artistico per collocare il dolore in un contesto accettato e creativo.

¹⁹ M. Recalcati, *Lavoro del lutto, melanconia e creazione artistica*, a cura di F. Cocca, Poiesis, Alberobello 2009, p. 40.

²⁰ S. Freud, *Il poeta e la fantasia*, trad. it di C. L. Musatti, in S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, cit. pp. 47-59.

²¹ Cfr. Ivi pp. 52 sg.

²² S. Freud, *Il disagio della civiltà*, trad. it. di E. Sagittario, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, p. 215.

Da un punto di vista psicologico lo schizofrenico, colui che sogna e l'artista creativo hanno in comune la capacità di accedere più facilmente al processo primario, volto a "un libero deflusso delle quantità d'eccitamento",²³ la differenza principalmente si riferisce al fatto che lo schizofrenico non riesce ad evadere dalla condizione nella quale si trova immerso, nel caso dei sogni svanisce la suggestione una volta svegli quindi si perde la possibilità di attingere dal processo primario. mentre nel caso dell'artista c'è la capacità di adottare materiali dal processo primario in maniera improvvisa e inaspettata per esempio attraverso l'arte, la poesia, il sogno, la fantasticheria, innescando il processo secondario, logico e dominante, il quale "si comporta, nei confronti di un materiale percettivo qualsiasi, esattamente come la funzione anzidetta nei confronti del contenuto onirico. È per esso naturale far ordine in tale materiale, creare delle relazioni, ridurlo a una coerenza intelligibile, conforme alle nostre aspettative".²⁴

L'artista si carica il peso del dolore degli esseri umani, soffrendo l'intera vita a causa del conflitto e curandosi attraverso l'arte, per se stesso e per pochi altri,²⁵ Rank spiega in cosa consista questo "sacrificio":

Il conflitto, sconosciuto nei normali [...] è avvertito dagli artisti proiettato sull'Io, con singolare violenza, in quanto troppo maturo per il sogno e non ancora patogeno: cercano di liberarsene con l'opera d'arte. In questo modo gli artisti offrono alla massa (la cui esigenza dell'opera d'arte è simile a quella dell'artista ma non è così intensa) l'opportunità di soffocare sul nascere senza dispendi il conflitto ancora immaturo, e di trarne così piacere; poiché i dispendi di investimento, necessari nell'individuo normale per il mantenimento delle inibizioni interne, diventano del tutto superflui nel godimento artistico e richiedono minori dispendi per conservarsi. L'opera d'arte del singolo risparmia, in coloro che ne godono, i relativi dispendi.²⁶

²³ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, a cura di R. Colorni, trad. it. di E. Fachinelli e H. Trettl, Bollati Boringhieri, Torino, 2009, p. 552. Freud fa riferimento alla funzione dell'elaborazione secondaria del contenuto onirico, presente nella fase finale che ha lo scopo di eliminare le incoerenze e le incomprendibilità risultanti dal lavoro onirico, dando comprensibilità, coerenza e unificazione per lo sviluppo di un nuovo 'significato'. (cfr. Ivi, pp. 454-455.)

²⁴ Ivi, pp. 463-464.

²⁵ Cfr. O. Rank, *L'artista, Approccio a una psicologia sessuale*, a cura di A. Montanari, trad. it. di A. Montanari e F. Marchioro, Sugarco, Varese, 1994, p. 74.

²⁶ Ivi, p. 73.

3. *Il dolore sublimato: Frida Kahlo*

La storia di Frida Kahlo è un susseguirsi di avvenimenti dolorosi, eventi spiacevoli e patologie che l'hanno ridotta ad una condizione particolarmente difficile.²⁷ Nonostante ciò l'artista ha saputo affrontare le avversità attraverso la creatività, sublimando il dolore verso una rinascita artistica.

La sua arte è l'origine del successo che ha ottenuto, una donna disabile che ha affrontato fin dall'inizio la propria difficile situazione, lottando contro le avversità, trasforma la sua condizione fisica in un'opportunità artistica, sublimando poi la sofferenza in arte, "dipingere pensieri che si materializzano, stati d'animo che diventano forme e colori".²⁸

Il dolore rappresentato sulle sue tele non è mai tragico, anzi audace e vivido: Frida ritrae l'intensità della debolezza umana. Gli svariati autoritratti, insoliti e ricchi di colore, esaltano quanto fosse importante il corpo di questa donna ferita nella sua arte e nel suo essere:

Nell'opera *Le due Frida* (fig. 1), Kahlo raffigura la sofferenza provata in seguito al tradimento subito dal marito Diego Rivera, sulla destra c'è una donna che egli amava e rispettava, vestita con abiti tradizionali messicani, con in mano una piccola foto di Rivera da bambino, accanto a lei appare una versione più europea di Kahlo in un abito di pizzo bianco, colei che Rivera ha abbandonato ad un destino inconsolabile, se non da se stessa nel solo ricordo del marito.

Nell'opera *Autoritratto con colonna rotta* (fig. 2) invece fa riferimento ad un dolore di altra natura, ossia la sofferenza fisica e psicologica provocata dall'incidente giovanile attraverso l'immagine di se stessa, presentando un taglio profondo e frastagliato lungo l'intera figura busto, che consente di scorgere la colonna vertebrale nelle vesti di una colonna di pietra ionica incrinata e rotta.

²⁷ Gli episodi che l'hanno portata ad una maturazione artistica ebbero inizio a 18 anni, nel 1925, Frida si trova coinvolta in un incidente stradale, riportando in seguito lesioni gravi alla colonna vertebrale, che la costringono a nove mesi di infermità, mesi nei quali comincia a dedicarsi alla pittura come sublimazione del suo dolore e della sua disabilità, consapevole di una lotta nei confronti della sua straziante condizione fisica. Nel 1928 conosce Diego Rivera con il quale ha una lunga e travagliata relazione che causa ulteriore dolore (cfr. P. Cacucci, *¡Viva la vida!*, Feltrinelli, Milano, 2014, pp. 8 sg.).

²⁸ Ivi, p. 59.

CAPITOLO II

ARTE E INCONSCIO

1. *Arte e sogno*

Per Freud il metodo della psicoanalisi si fonda sull'indagine delle associazioni libere e sull'interpretazione dei sogni. Il celebre testo di Freud sull'argomento si basa sul principio secondo cui l'attività onirica non può essere in nessun modo sotto il controllo della ragione e che l'uomo, durante il sonno, lascia affiorare paure, pulsioni e desideri che tenderebbe invece a controllare o a rimuovere quando è sveglio.¹

Sia la produzione artistica che il sogno offrono una soluzione "simbolica" al soddisfacimento del desiderio, motivo per cui è possibile applicare le medesime categorie e gli stessi metodi utilizzati da Freud per l'interpretazione dei sogni, distinguendo un contenuto manifesto, ossia ciò che viene ricordato e narrato del sogno in sé, e un contenuto latente che corrisponde all'interpretazione postuma che si attribuisce al sogno,² interponendo tra questo passaggio l'atto della censura.³ Nella produzione artistica avviene il medesimo meccanismo, nel quale la censura modifica i contenuti rimossi facendoli riemergere sotto un aspetto diverso, con la differenza che l'arte è un "prodotto speciale, destinato alla comunicazione".⁴ L'approccio psicoanalitico si occupa di indagare e interpretare temi che riconducano all'inconscio: fantasie, desideri e conflitti risalenti all'infanzia dell'autore.⁵

C'è una correlazione tra l'espressione artistica e il mondo dei sogni particolarmente marcata nella corrente del surrealismo, della quale Freud divenne inconsapevolmente un profeta. A Freud, infatti, si ispira il *Manifesto del Surrealismo*, datato 1924, di André Breton,⁶ ammiratore

¹ Cfr. S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 32.

² S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit, p. 151.

³ Funzionamento dell'apparato psichico che impedisce ai contenuti inconsci intollerabili e ai loro derivati di accedere alla coscienza e di conseguenza di essere ricordati (cfr. S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, trad. it. di M. Tonin Dogana e E. Sagittario, introd. di E. Sagittario, Bollati Boringhieri, Torino, 2008², pp. 135-136).

⁴ S. Ferrari, *Nuovi lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud*, cit., p. 134.

⁵ Cfr. *ivi* pp. 133-134.

⁶ Nel *Manifesto del Surrealismo* Breton ringrazia gli studi di Freud per aver dato l'opportunità ad un ampio pubblico di usufruire delle sue teorie: "Bisogna renderne grazie alle scoperte di Freud. In forza di queste scoperte,

e sostenitore delle tesi freudiane contenute nell' *Interpretazione dei sogni*, il quale concluse che questi aspetti latenti dell'inconscio manifestati attraverso vari modi, tra cui il sogno, dovessero avere un ruolo fondamentale anche nella produzione artistica.⁷

Evidentemente, per Freud non c'era alcun valore artistico nel processo primario in quanto tale. Si tratta di un meccanismo che è comune ad ogni intelletto, al più debole come al più sviluppato. Se Freud liquida sommariamente gli espressionisti e i surrealisti come matti, è perché sospetta che questi movimenti confondano i meccanismi in questione con l'arte. La 'innegabile maestria tecnica' di Dalí lo aveva convinto di essere stato un po' frettoloso in questo giudizio. Tuttavia, non lo convinceva molto il fatto che questa maestria fosse stata adoperata per dare ad un'idea preconscia, cioè comunicabile, una struttura derivante da meccanismi inconsci.⁸

Ciò che accomuna Freud e il movimento surrealista è comunque la considerazione del sonno come valore di paradigma, mentre la differenza sta nel senso che viene attribuito al sonno stesso:

Per Breton e gli altri autori del Manifesto del surrealismo (1924) il sogno e i suoi equivalenti permettevano di tessere legami tra momenti lontani nel tempo, tra diversi registri sensoriali, tra differenti scene e teatri interiori [...] è una porta aperta a tutti verso un reale dal tessuto assai lento, in sé abbastanza inconsistente, per trasformarsi, mediante una magia concertata e con la complicità del caso oggettivo, in uno spazio surreale.⁹

A differenza di Freud che, invece,

considera il sogno come prototipo, modello delle formazioni dell'inconscio. [...] Cercò di evitare e diffidò di ogni forma di mistica che potesse considerare il sogno come il

si delinea finalmente una corrente d'opinione grazie alla quale l'esploratore umano potrà spingere più avanti le proprie investigazioni, sentendosi ormai autorizzato a non considerare soltanto le realtà sommarie." (A. Breton, *Manifesto del Surrealismo*, trad. it. di L. Magrini, introd. G. Neri, Einaudi, Torino, 2003, p. 17.)

⁷ Cfr. A. Castelli, *Surrealismo*, youcanprint, Lecce, 2018, p. 5.

⁸ E.H. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte*, cit., p. 27.

⁹ D. Chianese, *Un lungo sogno, la psicoanalisi e il suo secolo*, FrancoAngeli, Milano, 2006, p. 103.

messaggio proveniente dal mondo dell'occulto, o comunque che, tramite il sogno, la psiche individuale divenisse in qualche modo partecipe dell'anima del mondo.¹⁰

L'incontro tra Freud e Dalì avvenne grazie all'amico comune Stefan Zweig che organizzò il colloquio nel luglio del 1938 a Londra. Dell'incontro Dalì disse: "Contrariamente alle mie speranze, parlammo poco, ma ci divorammo a vicenda con gli occhi. Freud conosceva di me soltanto la mia pittura e l'ammirava".¹¹ In seguito Freud scrisse una lettera indirizzata a Stefan Zweig nella quale lo ringraziò per l'occasione di avergli fatto riconsiderare la sua opinione.

L'interesse di Dalì per il Surrealismo, basato sulla teoria dell'automatismo psichico, e l'interesse verso le teorie sviluppate da Freud nell'*Introduzione alla psicoanalisi* sono state fondamentali per lo sviluppo del metodo paranoico-critico che ha contraddistinto le sue opere, definito come "metodo spontaneo di conoscenza irrazionale basato sull'associazione critico-interpretativa dei fenomeni deliranti".¹²

In *Sogno causato dal volo di un'ape intorno a una melagrana un attimo prima del risveglio* (fig. 3) è rappresentata l'opera che più simboleggia le sue fantasie oniriche su, un dipinto in cui è raffigurata la moglie dell'artista. Il pittore venne punto da un'ape durante il sonno, questo gli provocò dolore in un momento di incoscienza, rappresentato nel dipinto dalla punta della baionetta in procinto di trafiggere il braccio della donna nuda. Sullo sfondo una melagrana dalla quale fuoriesce un pesce, a sua volta protagonista della nascita di una tigre. L'opera in sé è priva di logica, si dipinge di una stravagante associazione di immagini, coerentemente con ciò che avviene nel mondo onirico e contiene un meccanismo mentale che riconduce agli studi freudiani relativi alla percezione di uno stimolo esterno che riversa gli effetti sul sogno stesso:

Gli stimoli sensoriali che ci pervengono durante il sonno possono facilmente dare origine a sogni. Esistono in verità molti stimoli di questo tipo, da quelli che lo stato di sonno inevitabilmente comporta o deve solo casualmente ammettere, sino allo stimolo fortuito che risulta idoneo o destinato a svegliarci. Può essere una luce più intensa che penetra nei nostri occhi, un rumore che riesce a farsi udire, o una sostanza odorosa irritante per le nostre mucose nasali. Durante il sonno ci può capitare di scoprire con movimenti involontari una

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ S. Dalì, *La mia vita segreta*, trad. di Irene Brin, Abscondita, Milano, 2020, p. 34.

¹² S. Montesarchio, P. Varriale, *Salvador Dalì, Alchimie di un genio*, Ciesse, Padova, 2018, p. 29.

parte del nostro corpo, esponendola così a sensazioni di freddo; cambiando posizione possiamo provarci noi stessi sensazioni di pressione e di contatto. Può pungerci una mosca, un piccolo incidente notturno può turbare contemporaneamente più sensi.¹³

2. *Parallelismo tra il reale e la fantasia*

“Qualsiasi sapere su riguardo un’opera d’arte o sull’artista, non sarà mai in grado di farci diventare poeti, di farci diventare artisti. Il sapere sull’arte e sulla poesia non è in grado di produrre un poeta”.¹⁴ È con questa premessa che è possibile introdurre il discorso relativamente alla matrice della relazione tra artista e la sua arte, che riguarda l’importanza dell’esperienza per il compimento dell’essere: “Il sapere è sempre in ritardo rispetto all’essere, il sapere sulla poesia è sempre in ritardo rispetto all’essere poeta”.¹⁵ L’attività poetica nello specifico non dipende dall’acquisizione cumulativa di sapere, come neanche la psicoanalisi, che ha necessità di essere sperimentata in maniera individuale dallo psicoanalista per permettergli di formarsi in quanto professionista. Ciò che accomuna le discipline si fonda sul limite del sapere in quanto tale e la necessità di esperienza come fattore fondamentale della formazione.¹⁶

Freud affronta l’argomento attinente alla materia utilizzata dal poeta, chiedendosi da dove derivi e in che modo egli si sappia destreggiare in essa, utilizzando il parallelo con l’atto del gioco e la fantasia del bambino:¹⁷ egli non ha bisogno di apprendere un sapere dall’esperienza perché ha un sapere, più precisamente un sapere sul proprio mondo e lo esprime attraverso il gioco che per il bambino è tutt’altro che superficiale. Egli si serve della fantasia per creare scenari alternativi che trasfigurano il reale, è pura finzione che rende possibile lo sfogo dell’aggressività, della rabbia e di “notevoli ammontari affettivi”¹⁸ espressi dal gioco simbolico con il quale il bambino crea immagini, situazioni e scenari fondamentali per la conoscenza di se stesso e del mondo, attribuendo a oggetti funzioni differenti da quelle per cui nascono, nella dimensione di un “far finta che...”, per esempio una scopa o un bastone possa essere utilizzato

¹³ S. Freud, *L’interpretazione dei sogni*, cit., p. 43.

¹⁴ M. Recalcati, *Lavoro del lutto, melanconia e creazione artistica*, cit., p. 76.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 75 sg.

¹⁷ Cfr. S. Freud, *Il poeta e la fantasia*, cit., pp. 51-52.

¹⁸ *Ivi*, p. 50.

come fosse un cavallo, o in una dimensione verosimile corrispondente all'interrogativo "che cosa accadrebbe se..." implicando varie ipotesi di realtà alternativa.¹⁹

Allo stesso modo l'arte, per l'artista o il poeta, "è solo arte", nella quale poter esprimere un sé che altrimenti non sarebbe socialmente accettato,²⁰ avviene dunque una rappresentazione di un mondo altro rispetto al mondo della realtà che nel poeta si manifesta attraverso l'arte, la poesia, che grazie al linguaggio riesce a filtrare e schermare la verità cruda, rendendo possibile un incontro con il reale e permettendo il "superamento della ripugnanza che provoca in noi" la vita in quanto tale.²¹ L'arte, il gioco e il sogno sono tutte elaborazioni e espressioni delle fantasie inconscie, ma c'è una differenza che viene evidenziata da Hannah Segal:

Né il sogno, né la fantasticheria, né il gioco implicano il lavoro, sia inconscio che conscio, che l'arte esige. L'artista ha bisogno di una capacità molto particolare per affrontare e trovare espressione per i conflitti più profondi, per tradurre il sogno in realtà. Inoltre, l'artista realizza una riparazione duratura sia nella realtà che nella fantasia. L'opera d'arte è un dono duraturo per il mondo, un dono che sopravvive all'artista.²²

2.1. *Illusione estetica e identificazione nell'eroe*

Riferendosi alla tragedia della morte di Cesare, Kris introduce un esempio,²³ riguardo ad un contadino proveniente dalla campagna, il quale si cimenta verso un tema a lui sconosciuto dirigendosi in città: l'arte drammatica a teatro. La narrazione del dramma è carica di sentimento, tratta di un eroe nel pieno della sua gloria, un gruppo di "amici" lo accusano di essere un usurpatore con l'intenzione di violare i diritti costituzionali della nazione, minacciando di distruggergli la vita. Le accuse sono infondate, l'eroe è innocente. Il contadino è schierato dalla parte del protagonista eroico e nel momento in cui l'opera procede verso il suo omicidio e il

¹⁹ G. Pansini, *Psiche nella città dell'arte*, FrancoAngeli, Milano, 2009, p. 73.

²⁰ Cfr. S. Ferrari, *Nuovi lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud*, cit., p. 140.

²¹ Cfr. *ivi* p. 81.

²² H. Segal, *Sogno, fantasia e arte*, Trad. it. G. Longhena, Raffaello Cortina, Milano, 1996, p. 129.

²³ E. Kris si riferisce alla tragedia shakespeariana sulla morte di Giulio Cesare, interpretata per la prima volta nel 1599, nella quale vendetta e cospirazione fanno da protagoniste in una vicenda teatrale basata sull'omicidio di Cesare da parte dei suoi cospiratori.

trionfo dei traditori, egli si alza e grida con l'intenzione di avvertirlo del pericolo: la scena di Servilio Casca che sferra la prima pugnalata a Giulio Cesare viene così interrotta.²⁴ Questa scena è rappresentativa della mancanza di consapevolezza dell'illusione estetica e del significato dell'arte, per cui il contadino è ricorso all'azione piuttosto che a un'"esperienza dello spirito".²⁵ Il problema dell'illusione estetica è altresì presente nell'identificazione con l'eroe che interessa alcuni individui, come citato nell'esempio di Kris di un giovane ammiratore di Napoleone, il quale idolatra sin dall'infanzia il personaggio nei limiti delle sue aspettative: nel momento in cui le azioni compiute da Bonaparte sfociano in un comportamento di odio e orgoglio l'interesse del giovane cala e lascia spazio a un sentimento di disagio.²⁶ Entrambi i casi hanno una connotazione primitiva, perché non c'è stata un'acquisizione della differenza tra realtà e fantasia.

La qualità e la flessibilità dell'identificazione nell'eroe sono direttamente proporzionali alla coscienza dell'illusività: ciò implica che premettendo la consapevolezza dello spettatore rispetto alla finzione della vicenda, egli può identificarsi e proiettare se stesso nei personaggi in maniera migliore rispetto allo spettatore ingenuo che non è capace di distinguere ciò che è reale da ciò che corrisponde alla finzione, mancando di quella distanza necessaria perché avvenga l'illusione estetica e risultando perciò inaffidabile.²⁷

Freud nel saggio *Personaggi psicopatici sulla scena* fa riferimento alle motivazioni per cui lo spettatore ha necessità di identificarsi nell'eroe:

Lo spettatore vive troppo poco intensamente, si sente 'misero, al quale nulla di grande può accadere' da tempo ha dovuto soffocare, o meglio rivolgere altrove, la sua ambizione di porre sé stesso al centro della macchina mondiale, vuole sentire, agire, plasmare tutto a sua volontà: in breve, essere un eroe; e gli autori e attori teatrali glielo consentono, permettendogli di identificarsi con un eroe. [...] Il suo godimento ha come presupposto l'illusione, ossia l'attenuazione della sofferenza, dovuta alla certezza che in primo luogo chi

²⁴ Cfr. E. Kris, *Accostamento all'arte*, cit., p. 33.

²⁵ *Ibidem*

²⁶ Cfr. *ivi*, p. 37.

²⁷ Cfr. S. Ferrari, *Nuovi lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud*, cit., p. 141.

si agita e soffre là sulla scena è un'altra persona e che, in secondo luogo e in definitiva, si tratta solo di un giuoco da cui non può derivare alcun danno per la sua sicurezza personale.²⁸

C'è dunque un'identificazione che permette allo spettatore di appagare i propri bisogni attraverso l'illusione del personaggio.

3. *Immaginazione creativa*

Il termine “‘immaginazione creativa’ indica una proprietà mentale che generalmente si collega con i risultati conseguiti nel campo delle arti, nel senso più ampio della parola”.²⁹

Tutte le manifestazioni dell'immaginazione creativa sono accumulate dal presupposto che siano esperienze soggettive, le quali hanno delle caratteristiche:

- a) La consapevolezza del soggetto riguardo al limite dello sforzo cosciente;
- b) Il soggetto è conscio della specificità del sentimento che ha una carica emotiva, spesso elevata;
- c) Nonostante l'eccitazione cresca, la mente rimane costante nel lavoro di precisione garantendo una risoluzione dei problemi, anche da un punto di vista artistico se si considera il termine “risoluzione dei problemi” in senso ampio.

Inoltre, un ulteriore elemento in comune è la reazione degli altri all'esperienza del soggetto, che inevitabilmente stabilisce un senso di unicità del singolo, “ogni volta che l'immaginazione creativa è in azione, essa tende a stabilire, nel bene o nel male, qualche distinzione tra il singolo e i molti”.³⁰

Il processo di creazione artistica si compone di due fasi che possono essere distinte o combinate insieme, l'ispirazione e l'elaborazione: l'ispirazione è caratterizzata dalla sensazione dell'essere trascinati o rapiti da un agente esterno che agisce per la creazione; l'elaborazione è

²⁸ S. Freud, *Personaggi psicopatici sulla scena*, trad. it di M. Dogana, in S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, cit., pp. 35-36.

²⁹ E. Kris, *Psicoanalisi e studio dell'immaginazione creativa*, in *Gli scritti di psicoanalisi*, a cura di L. M. Newman, trad. it. A. Cinato, introd. di A. Freud, Boringhieri, Torino, 1975, p. 389.

³⁰ *ibidem*.

una fase nella quale prevale l'esperienza di "un'organizzazione deliberata e l'intento di risolvere un problema"³¹ caratterizzata da concentrazione e dedizione.³²

Nel saggio dell'*immaginazione creativa* Kris si occupa di esporre tre problematiche legate alla comunicazione dell'arte nella società alle quali la psicoanalisi, considerata "indagine basilare per ogni scienza dell'uomo",³³ ha dato riscontro.

Innanzitutto egli affronta il problema della *generalizzazione tematica*, che riguarda il contenuto della narrazione, nello specifico l'uniformità di essa, del mito, della favola, del dramma o in generale l'alta frequenza di temi ricorrenti dovuta da un'influenza storico-culturale: "Le esperienze umane universali, modificate dalle condizioni specifiche dell'ambiente culturale, spiegano l'ampiezza della somiglianza dei temi della narrazione fra loro".³⁴ C'è una correlazione inoltre tra le fantasie infantili e le tematiche utilizzate nella narrativa, Kris cita un esempio generale, ossia un racconto nel quale l'eroe viene strappato dai genitori biologici, affidato alla famiglia adottiva fino a quando non si ripresenta vincitore di una vita che l'ha condannato e dalla quale riesce a riscattarsi in un aspetto glorioso.³⁵

Freud nel *Poeta e la fantasia* dimostra il frequente verificarsi nella coscienza di questo genere di fantasie:

Prendiamo il caso di un giovinetto povero e orfano, a cui è fornito l'indirizzo di un datore di lavoro, presso il quale può forse trovare occupazione. Per la strada, andandovi, egli si abbandonerà a una fantasticheria, acconcia alla situazione che l'ha fatta sorgere. Il contenuto di tale fantasia potrà essere questo: egli è assunto, va a genio al nuovo principale, si rende indispensabile nella ditta, è accolto nella famiglia del padrone, ne sposa l'avvenente figlioletta, e dirige quindi egli stesso la ditta prima come socio e poi come successore.³⁶

L'esempio citato viene poi a realizzarsi nella vita reale, come dimostrato da dati che Kris riporta secondo cui il 30 per cento degli americani sono coscienti di aver fantasticato da bambini

³¹ E. Kris, *Accostamento all'arte*, cit., p. 53.

³² *Ibidem*

³³ Ivi, p. 392.

³⁴ Ivi, p. 393.

³⁵ Cfr. Ivi, p. 394

³⁶ S. Freud, *Il poeta e la fantasia*, cit., pp. 53-54

una situazione ipotetica nella quale si trovano protagonisti di storie analoghe di riscatto sociale, per esempio con genitori “veri” che in realtà vivono una condizione sociale nettamente più elevata.³⁷ Il narratore di queste fantasie nelle opere è colui che si attiene a tematiche ricorrenti in base a quelle che sono le esigenze culturali, sia relativamente al contesto storico che ambientale, adattando le proprie conoscenze e fantasie:

Non pensiamo necessariamente che ciò che egli dice sia un racconto suo particolare o circa lui stesso. La sua prerogativa include la capacità di assimilare molti modelli di conflitto, di reagire a esperienze minime con una comprensione empatica.³⁸

In secondo luogo Kris affronta la relazione di somiglianza tra il meccanismo del sogno e il funzionamento dell’immaginazione creativa. Freud attraverso lo studio del sogno fornisce importanti determinazioni per la considerazione del *potenziale estetico* o *emotivo*, in quanto il linguaggio del sogno,³⁹ emergendo dalla fantasticheria o dalla trance, diventa per l’artista un mezzo da poter utilizzare nella creazione artistica, “quella che nei sogni ci si impone come sovradeterminazione diviene il potenziale dell’opera d’arte. [...] Per riassumere: il significato multiplo costituisce la ricchezza”.⁴⁰

³⁷ Cfr. E. Kris, *Psicoanalisi e studio dell’immaginazione creativa*, cit., p. 394.

³⁸ Ivi, p. 395.

³⁹ “Tutto il materiale che costituisce il contenuto del sogno deriva in qualche modo da ciò che abbiamo vissuto e viene riprodotto, ricordato nel sogno. [...] Occorre dunque ammettere che nel sogno sapevamo e ricordavamo cose che invece sfuggivano alla nostra memoria durante il giorno.” (S. Freud, *L’interpretazione dei sogni*, cit., p. 32).

⁴⁰ E. Kris, *Psicoanalisi e studio dell’immaginazione creativa*, cit., pp. 396-397. All’interno della citazione di Kris compare il termine “sovradeterminazione”, definito da Freud nell’undicesima lezione dell’*introduzione alla psicoanalisi*, si tratta di diversi elementi che si fondono nel sogno ed è il risultato della condensazione. “La condensazione si attua perché: 1) certi elementi latenti vengono omessi del tutto; 2) di alcuni complessi del sogno latente solo una briciola passa in quello manifesto; 3) elementi latenti che hanno qualcosa in comune vengono combinati, fusi in unità nel sogno manifesto. [...] Dalla sovrapposizione delle singole unità condensate scaturisce di norma un’immagine vaga, confusa, così come succede scattando varie fotografie sulla medesima lastra. [...] I risultati della condensazione possono essere veramente straordinari. Con il suo aiuto diviene talora possibile riunire in un sogno manifesto due processi di pensiero totalmente diversi, cosicché si può ottenere un’interpretazione onirica apparentemente sufficiente, ma nel contempo ci si può lasciar sfuggire una possibile ‘sovrainterpretazione’” (S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, cit., pp. 162 sg.)

Infine, la psicoanalisi ha contribuito alla spiegazione del fenomeno della *comunicazione creativa*. Durante la creazione dell'opera interagiscono due fasi, la prima delle quali vede l'interazione tra gli impulsi artistici e la coscienza che si fa permeabile da questa condizione eccezionale: "Il raggiungimento della coscienza nel caso dello sforzo creativo presuppone un lungo, inosservato processo manovrato verso l'integrazione e la comunicazione".⁴¹

Durante la seconda fase l'artista si identifica con il pubblico nell'osservazione della propria creazione, del prodotto del suo stesso "spirito".⁴² Gli studi psicoanalitici hanno dimostrato quanto sia fondamentale per l'artista la presenza di un pubblico o perlomeno l'idea che possa esserci, non solo per la funzione di giudice, ma anche per immedesimarsi, in una fase successiva all'ispirazione, nel pubblico stesso e contemplare "il frutto del suo impulso creativo, lo vede dal di fuori e come suo primo pubblico partecipa a 'ciò che la voce ha detto'".⁴³

L'arte ha necessità di essere in rapporto con il creatore e il fruitore, una definizione di tale bisogno proviene da Władysław Tatarkiewicz:

Gli oggetti che facciamo rientrare nell'arte, nel suo concetto, hanno funzioni diverse: rappresentano cose che esistono, ma costruiscono anche quelle che non esistono. Non soltanto costruiscono e rappresentano oggetti esterni all'uomo, ma pure esprimono la sua vita interiore. Non soltanto esprimono la vita interiore dell'artista, ma sollecitano anche la vita interiore del destinatario. Stimolando il destinatario non solo gli recano soddisfazione, ma anche lo commuovono, lo colpiscono, lo arricchiscono, approfondiscono la sua vita. Tutte queste sono indubbiamente funzioni dell'arte, nessuna di esse può essere negata.⁴⁴

⁴¹ Ivi, p. 399.

⁴² Cfr. *ibidem*

⁴³ E. Kris, *Accostamento all'arte*, cit., p. 55.

⁴⁴ W. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, cura di K. Jaworska trad. it. di O. Burba e K. Jaworska, Aesthetica, Torino, 2020, p. 64.

CAPITOLO III ARTE E PSICOSI

1. *Introduzione alla psicosi*

Umberto Galimberti nel suo *Dizionario di psicologia* definisce le psicosi:

Possono manifestarsi in modo acuto o cronico, temporaneo o permanente, reversibile o irreversibile, si esprimono in una perdita più o meno totale della capacità di comprendere il significato della realtà in cui si vive e di mantenere tra sé e la realtà un rapporto di sintonia sufficiente a consentire un comportamento autonomo e responsabile nell'ambito culturale in cui si vive.¹

Prosegue poi con una descrizione del quadro sintomatico delle psicosi, indicando alcune caratteristiche esaustive della condizione psicotica:

a) Un'alterazione profonda nella percezione della realtà esterna, spesso deformata, con mancanza totale o parziale di rapporto cognitivo con la medesima: ne deriva un comportamento rigido, insicuro o contraddittorio; b) disgregazione a livelli profondi della personalità con conseguente difficoltà a selezionare i propri pensieri, a controllare la propria immaginazione e i propri sentimenti che ora sembrano assenti e ora eccessivi per ipertrofia dell'affettività, spesso accompagnata da regressione a comportamenti primitivi; c) riduzione o smarrimento della distinzione tra appartenenza ed estraneità per cui vengono meno i confini tra il proprio corpo e il mondo esterno, così come l'inviolabilità dei propri pensieri, della propria immaginazione, dei propri sentimenti, separati da quelli degli altri; d) allucinazioni e deliri conseguenti all'indistinzione tra sé e il proprio corpo, tra sé e il mondo esterno, tra il proprio corpo e il mondo esterno; a tutto ciò si accompagna una grave alterazione del pensiero logico e della capacità linguistica e non linguistica di comunicare;

¹ U. Galimberti, *Dizionario di Psicologia*, Garzanti, Torino, 1999, alla voce: psicosi, pp. 865-866.

e) grave disadattamento sociale dovuto a mancanza di «comprensibilità», nel senso jaspersiano del termine.²

2. *L'arte della follia*

Lo studio della pittura, dei disegni e delle sculture prodotte da pazienti psicotici ha interessato la psicanalisi dalla metà del XIX secolo.³ L'obiettivo è quello di chiarificare il significato artistico di un individuo durante un processo psicotico, partendo dal presupposto che nella maggior parte dei casi esaminati, non c'è correlazione tra preparazione artistica antecedente e la condizione psicotica.⁴

Migliaia di pazienti psichiatrici nei manicomi e nelle cliniche in Europa e Stati Uniti hanno dimostrato una propensione alla creazione artistica come atto concreto della loro sensazione di angoscia data dal disturbo mentale o a causa della frustrazione dell'internamento, utilizzando diversi materiali come il legno, la mollica di pane, fogli di carta o cartone di qualsiasi genere.⁵ L'impulso creativo compare nel paziente in momenti della sua malattia non prestabiliti o prevedibili, non compare inoltre una correlazione nello specifico che giustifichi l'impulso alla creazione e le caratteristiche della persona, anzi il bisogno creativo può presentarsi in pazienti nei quali l'utilizzo della scrittura e del linguaggio sono preservati, oppure in situazioni di profonde problematiche legate alla deteriorazione della comunicazione verbale o scritta, motivo per cui l'arte può per essi diventare un mezzo di espressione avente lo stesso valore della parola.⁶

Molti psichiatri e studiosi inizialmente consideravano le produzioni psicotiche come meri residui sintomatici di problematiche psichiche, solamente un precursore attento, Hans Prinzhorn, ha potuto notare la possibilità di diagnosi, lavorando sul significato indiretto che si

² U. Galimberti, *Dizionario di Psicologia*, cit., p. 866. In Jaspers si intende il comprendere generico in ambito fenomenologico, la cui fondamentale dimensione è data dall'evidenza. (Cfr. G. Penzo, *il comprendere in Karl Jaspers e il problema dell'ermeneutica*, Armando, Roma, 1985, p. 30.)

³ Cfr. E. Kris, *Commento alle creazioni artistiche spontanee degli psicotici*, in *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, cit., p. 81.

⁴ *Ibidem*

⁵ Cfr. R. Arnheim, *La creatività degli psicotici*, in *Per la salvezza dell'arte*, trad. it. A. Serra, Feltrinelli, Milano, 1994, p. 177.

⁶ Cfr. E. Kris, *Commento alle creazioni artistiche spontanee degli psicotici*, cit., p. 83.

può cogliere attraverso queste immagini inconscie. Mentre in *Disegno di un malato mentale* (fig. 4) è rappresentato uno dei primi esempi tenuti in considerazione ed esaminati di disegni prodotti da malati mentali,⁷ per una più completa e significativa raccolta di fonti artistiche prodotte da individui psicotici sarà necessario attendere, infatti, Prinzhorn tra il 1890 e il 1920 raccoglie circa seimila oggetti prodotti da 516 pazienti, attualmente in esposizione ai visitatori della clinica psichiatrica di Heidelberg.⁸ Nel 1922 Prinzhorn pubblica *Bildneri der geisteskranken*, un libro sull'arte dei malati mentali,⁹ fondamentale per la comparazione tra arte psicotica, in particolare schizofrenica, e il concetto di arte contemporanea, con riferimenti di analisi del contenuto, del simbolismo, delle caratteristiche di espressione e per uno studio delle radici degli impulsi alla creazione.¹⁰ Le peculiarità dell'arte contemporanea¹¹ e dell'arte schizofrenica riportate da Prinzhorn si basano su temi comuni, ossia “da una parte la rinuncia a comprendere con semplicità il mondo, con conseguente annullamento delle apparenze esteriori alle quali tutta

⁷ In questo caso si tratta di un paziente schizofrenico di cui viene pubblicato, nel 1872, un disegno raffigurante al centro una figura femminile.

⁸ La *Sammlung Prinzhorn (Collezione Prinzhorn)* è una delle collezioni d'arte più insolite, significative e stimolanti al mondo. Comprende opere provenienti da contesti psichiatrici di epoche diverse. Si tratta di opere di varie discipline artistiche che affasciano per la forza emotiva, le diverse tecniche, l'inventiva e l'ampiezza tematica, toccando spesso con un particolare tipo di autenticità. La collezione comprende attualmente circa 40.000 opere di 1221 artisti dal 1800 ad oggi e riflette più di 200 anni di storia psichiatrica. Molti artisti della collezione intorno al 1900 hanno trascorso gran parte della loro vita negli ospedali psichiatrici o nei manicomi. Per la prima volta, è stata creata una mostra permanente presso l'ospedale dell'università di Heidelberg intitolata “The Prinzhorn Collection – From 'Art of the Insane' to Outsider Art”, la mostra presenta circa 120 opere realizzate in un contesto psichiatrico dalla metà del XIX secolo ad oggi, offrendo uno scorcio delle 40.000 opere della collezione. (Cfr. <https://www.sammlung-prinzhorn.de/01072021-die-sammlung-prinzhorn-von-irrenkunst-zur-outsider-art-1>). Per alcuni esempi della Collezione di Prinzhorn si veda figg. 7-11.

⁹ H. Prinzhorn, *L'Arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, Introd. di C. Di Carlo, Mimesis, Milano, 2011.

¹⁰ Cfr. R. Arnheim, *La creatività degli psicotici*, cit., p. 179.

¹¹ L'arte contemporanea si caratterizza per un impulso a produrre arte che viene dall'individuo stesso, da un'iniziativa personale nella speranza di arrivare all'Altro con la propria creazione, non dalla domanda e offerta tipiche di periodi artistici antecedenti nei quali avveniva una commissione da parte di un acquirente e una produzione legata alla richiesta. (cfr. *ivi*, p. 187).

l'arte occidentale è stata finora legata; dall'altra, un deciso ritorno all'io in senso forte",¹² non mancano però delle differenze fondamentali:

Nello schizofrenico, la vita non è altro che destino. L'estraneità del mondo sensibile gli si impone come una sorte terribile ed ineluttabile, contro cui egli combatte a lungo prima di rassegnarsi ed ambientarsi, a poco a poco, in quel mondo autistico arricchito dal delirio. Nell'artista contemporaneo l'allontanamento dalla realtà familiare e un tempo corteggiata, nel migliore dei casi può avvenire ugualmente a causa di un'esperienza vissuta; ma questo allontanamento resta, malgrado tutto, un atto conoscitivo e decisionale.¹³

Sostanzialmente si tratta di una differenza basata sulla possibilità o meno di scegliere il proprio destino.

2.1. *Prima e dopo, le conseguenze artistiche degli artisti psicotici*

L'adulto senza esperienza, in generale, quando sente l'impulso di disegnare, incidere o dipingere non resta inesperto ma acquisisce esperienza, muta, impara e cresce artisticamente, a differenza dello psicotico che mantiene il livello delle capacità invariato.¹⁴ Nell'adulto psicotico con esperienza artistica la creazione fa parte di un processo di reintegrazione alla realtà. Kris elenca quattro prospettive possibili in quanto alle conseguenze dell'insorgere della malattia mentale in soggetti precedentemente dediti all'attività artistica:

- a) Le capacità artistiche rimangono inalterate, non ci sono cambiamenti particolarmente rilevanti, si deduce che l'attività creativa non faccia dunque parte del processo morboso;
- b) L'attività artistica si ripresenta solo in seguito ad un miglioramento da parte del paziente;
- c) Il disturbo psichico viene manifestato attraverso un cambiamento stilistico, ma il rapporto con la tendenza artistica e l'ambiente dell'individuo permangono. A questa tipologia di manifestazione sono legati, per esempio, Van Gogh e lo scultore Messerschmidt, di cui solo un gruppo di sculture riflette la condizione di delirio, ma ciononostante rimane coerente con le tendenze artistiche a esso contemporanee;

¹² H. Prinzhorn, *L'Arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, cit., p. 131.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cfr. E. Kris, *Commento alle creazioni artistiche spontanee degli psicotici*, cit., p. 86.

d) Il mutamento stilistico acquisisce significato solo attraverso l'avvento del processo psicotico.¹⁵

A sostegno del discorso relativo alla relazione tra la diagnosi e il mutamento stilistico, Kris propone il caso del pittore Ernst Josephson¹⁶ che all'età di trentasette anni, nel 1888, comincia a presentare sintomi psicotici durante i quali persevera nel disegno, nella poesia e talvolta nella pittura:

Scrivendo poesie e si interessava di spiritismo: sia le creazioni poetiche che l'attrazione per il soprannaturale si mescolavano a elementi deliranti. [...] Prima dello stato psicotico conclamato, pare ci sia stato un periodo in cui l'artista cercò di resistere all'attrazione dell'elemento regressivo accentuando il realismo delle sue composizioni. Quando comparve il delirio, egli abbandonò, almeno per un certo periodo, la pittura a olio e in seguito si limitò per lo più a disegni lineari. Alcuni rappresentano temi familiari del suo passato; altri invece fanno parte del sistema delirante che lo poneva in contatto col mondo degli spiriti. Dopo aver rinnegato lo spiritismo, pervenne alla credenza che il suo posto fosse accanto a san Pietro, e che chiunque volesse essere ammesso in cielo dovesse servirsi di lui come intermediario. Egli entrava in contatto con le anime dei postulanti, disegnava il loro ritratto, aveva il potere di perdonare i loro peccati e finalmente li ammetteva alla presenza di Dio. [...] Il paziente riferiva le conversazioni coi postulanti, nelle quali aveva gran parte la disamina dei peccati. Le anime che venivano accolte in cielo a volte tornavano per esprimergli la loro gratitudine. In cielo Josephson era venerato come il più alto spirito dopo Dio, come la forza-base dell'universo; non c'era limite al suo potere.¹⁷

Le caratteristiche e i dettagli delle sue opere d'arte dopo l'insorgere della malattia sono semplici, sono accumulati da pochi dettagli, principalmente linee e poca espressività. Anche durante periodi di ripresa psicologica permane una semplificazione della tecnica artistica, Kris procede dunque con l'analisi di un'opera compiuta prima delle psicosi¹⁸ e un'opera realizzata durante la malattia.¹⁹ Emerge il cambiamento stilistico che regredisce, rispecchiando due

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 87.

¹⁶ Poeta e pittore nato a Stoccolma 1851, morto *ivi* nel 1906.

¹⁷ E. Kris, *Commento alle creazioni artistiche spontanee degli psicotici*, cit., pp. 90-91.

¹⁸ Si veda fig. 5

¹⁹ Si veda fig. 6

caratteristiche consistenti nell'incomprensibilità del simbolismo e nell'irrigidimento della figura umana. In *Davide e Golia* (di veda figura 6), a differenza dell'immagine di *Pan* (si veda figura 5), compaiono raffigurazioni di immagini con elementi incomprensibili, come per esempio il fatto che Golia abbia tre occhi, di cui uno chiuso, che potrebbe avere significato se si pensasse ad una previsione futura nei confronti della vittoria di Davide, ma ciò rimane solo un'ipotesi vaga che non rappresenta la reale intenzione dell'artista e che sottolinea quanto sia difficile interpretare la realtà di uno psicotico tramite la logica delle sue produzioni artistiche.

2.1. *Vincent Van Gogh: schizofrenia e creatività*

Karl Jaspers, nell'opera *genio e follia* ,²⁰ analizza lo svilupparsi di episodi psicotici in Vincent Van Gogh, attraverso le lettere che egli scrive nel corso della vita. Nel dicembre del 1885 si trovano riferimenti a disturbi fisici, legati ad uno stile di vita malsano e disordinato che decide di abbandonare nel 1888, sostenendo di avere un miglioramento fisico accompagnato però da un'instabilità psichica che, come riportato da Jaspers, descrive inizialmente attraverso una sensazione di "emozioni non giustificate e involontarie"²¹ in uno stato di costante confusione e irrequietezza.²² Successivamente, nel dicembre 1888, Van Gogh comincia ad avere crisi psicotiche acute e da quel momento in poi inizia un declino che lo tormenta per il resto dell'esistenza, terminata con il suicidio nel 1890. In relazione all'andamento delle sue capacità psichiche, dal 1888 Van Gogh si trova ad avere lunghi periodi di inattività nei quali gli manca la forza fisica e mentale per dipingere, interrotti da momenti di lucidità che gli consentono di produrre grandi quantità di lavoro: alterna nelle lettere al fratello affermazioni nelle quali dichiara che "l'idea di lavorare mi sta tornando e credo che mi torneranno molto presto anche tutte le mie facoltà di lavoro, solo che il lavoro mi assorbe talmente che credo resterò per sempre astratto e incapace di cavarmela per tutto il resto della mia vita",²³ ad affermazioni nelle quali, all'aumentare dell'intensità di produzione, emerge una dedizione quasi estenuante e sostiene di lavorare "come un pazzo nella mia stanza, il che mi fa bene e scaccia, a quanto sembra, i pensieri

²⁰ K. Jaspers, *Genio e follia* , trad. it. di B. Baumbusch e M. Gandolfi, Raffaello Cortina, Milano, 2001.

²¹ Ivi, p. 138

²² Cfr. Ivi, pp. 135-138.

²³ Ivi, p. 145.

strani... sto lavorando come un ossesso, ho più che mai un furore sordo di lavoro... lotto con tutta la mia energia per rendermi padrone del mio mestiere, dicendomi che, se ci riesco, sarà questo il migliore parafulmine contro il mio male".²⁴

Ciò che si evince dalle numerose lettere è che Van Gogh, malgrado la malattia, mantiene costante negli anni la serietà nelle sue parole prive di delirio, la critica spesso negativa e severa nei confronti delle sue stesse opere e la dedizione al colore come mezzo di comunicazione per la varietà di stati d'animo che lo persuadono, ciò che fa la differenza con l'avvento della malattia è il tono con il quale egli si esprime, passando da un distaccato modo di descrivere la sua quotidianità ad espressioni più violente.²⁵ Queste espressioni si manifestano con un cambiamento stilistico che non si può attribuire interamente alla schizofrenia, che di fatto non porta alla scoperta di nuove tecniche di pittura quanto piuttosto allo svelamento di forze interne già esistenti portate alla luce dalla follia.²⁶

Relativamente all'utilizzo del colore, Van Gogh apprende gran parte della tecnica durante il suo soggiorno a Parigi²⁷ in seguito ad un approccio all'impressionismo e soprattutto al puntinismo e al metodo della pennellata veloce che garantiscono un effetto cromatico apparentemente unitario. Nonostante l'inclinazione verso la corrente artistica prevalente al quale fa riferimento, Van Gogh rifiuta una totale adesione scientifica della tecnica e personalizza le pennellate aumentando di intensità del colore proporzionalmente all'intensità delle sue emozioni.²⁸

Jaspers riassume brevemente l'impatto della malattia sulle composizioni pittoriche di Vincent Van Gogh in ordine cronologico: fino alla prima metà del 1887 non ci sono aspetti rilevanti all'indagine psicologica, si diletta nello stile naturalistico e impressionista, non presenta segni di scomposizioni di forme tratteggiate. Già durante l'estate del 1888, periodo nel quale si trasferisce ad Arles²⁹ e vengono ricavate le migliori produzioni artistiche, aumenta la dinamicità del tratto e si cominciano a vedere i risultati delle crisi psicotiche in relazione però

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Cfr. *ivi*, pp. 146-151.

²⁶ Cfr. *ivi*, p. 153.

²⁷ 1886-1888.

²⁸ Cfr. P. R. Sindoni, *L'inquieto fascino dei colori in Van Gogh*, in "studi jaspersiani", II, 2, 2014, pp. 371-372.

²⁹ Van Gogh si trasferisce ad Arles nel febbraio 1888, fino a marzo 1890.

ad una disciplinata tecnica che permane fino all'avvento del 1889, nel quale sono presenti elementi senza ricchezza creativa, quasi monotoni, e linee molto caotiche scaturite da una grande agitazione interiore.³⁰

Generalmente l'arte degli psicotici non viene prodotta a seguito dell'avvento della malattia, non c'è motivo che preveda che essa sia fonte di creatività, c'è la necessità di uno studio pregresso e una padronanza artistica per la tecnica affinché si manifesti la diagnosi nel concreto delle opere d'arte.³¹

Ciò che si pone come rilevante nello studio nelle opere non è tanto il singolo elaborato, ma l'insieme delle produzioni che, richiedendo un'integrità delle funzioni dell'io, sembra fornire delle indicazioni più accurate.³² Van Gogh stesso, come dimostrato da Jaspers, alterna periodi nei quali i dipinti raffigurano lo stato d'animo ma non tutti i periodi sono interamente caratterizzati da calma o da violenza dimostrando un andamento non regolare dei cambiamenti per cui è necessario uno sguardo generale nel complesso dei materiali prodotti a disposizione.³³

2.3. *Excursus: Arte-terapia, psicosi e dipendenze*

L'arte-terapia è una pratica che consente alle persone di utilizzare l'arte per esprimersi in maniera creativa e comunicare con se stessi, con gli altri, e con la loro realtà.

Alcune ricerche hanno dimostrato che terapeuti e pazienti consideravano l'arte-terapia un intervento benefico, significativo e accettabile, sebbene questa conclusione fosse basata su un piccolo numero di studi.³⁴ L'impatto della malattia mentale sulla vita dell'individuo è debilitante sia per se stesso, sia nel rapportarsi agli altri nella società. Comunemente si utilizza un trattamento farmacologico per la guarigione, tuttavia, l'uso prolungato di farmaci

³⁰ Cfr. Ivi, pp. 155-156.

³¹ Cfr. ivi, p. 154.

³² Cfr. E. Kris, *Commento alle creazioni artistiche spontanee degli psicotici*, cit., p. 86.

³³ K. Jasper cita le opere del 1890 che per maggioranza sono "energia senza oggetto", "disperazione e terrore senza espressione", aggiungendo poi però che nello stesso periodo sono state rilevate opere di maggior importanza dell'artista che non hanno correlazione con le descrizioni del resto delle opere. (K. Jaspers, *Genio e follia*, cit., p. 156).

³⁴ Cfr. A. Attard, *Art therapy for people with psychosis: a narrative review of the literature*, in "The lancet psychiatry", III, 11, 2016, p. 1.

antipsicotici produce effetti collaterali spiacevoli,³⁵ per cui si manifesta il bisogno di ricercare terapie che accompagnino il farmaco e consentano un recupero più rapido. Tra queste terapie, l'arte-terapia sembra essere efficace: durante la terapia artistica gli individui hanno una vasta possibilità di scelta del materiale da utilizzare e vengono incoraggiati all'uso in modo da potersi esprimere liberamente; ciò permette di capire meglio loro stessi e può succedere che provochi sentimenti molto forti.³⁶

Uno studio recente³⁷ ha dimostrato che le persone con diagnosi correlate a psicosi traggono benefici dalla produzione di arte, se questa è accompagnata da una relazione terapeutica che faccia da supporto, con risultati calmanti e aumento della capacità di azione, di comprensione di sé delle metodologie di partecipazione sociale.³⁸

È stata utilizzata la medesima terapia per pazienti affetti da dipendenza da sostanze chimiche quali l'alcol o stupefacenti. L'uso continuativo di queste sostanze può portare ad una condizione patologica di tossicodipendenza: l'individuo tossicodipendente è l'ultimo a riconoscere di avere una dipendenza, questa mancanza di consapevolezza è chiamata negazione.³⁹ In quanto parte del processo patologico, la negazione consente all'individuo di rinnegare o alterare le variabili associate alla sua dipendenza malgrado l'evidenza contraria.⁴⁰ È un meccanismo di difesa grazie al quale gli individui tossicodipendenti possono evitare di affrontare realtà dolorose e le conseguenze delle loro dipendenze. La dipendenza induce una persona a costruire un sé e una visione del mondo coerenti con il mantenimento e il continuo sviluppo della dipendenza. Di

³⁵ I pazienti potrebbero diventare resistenti al trattamento e continuare a manifestare sintomi insieme a difficoltà psicologiche, sociali e funzionali. (*ibidem*).

³⁶ Cfr. *ibidem*.

³⁷ Cfr. M. Chiang, *Creative art therapy for mental illness* in "Psychiatry research", XX, 275, 2019, pp. 129-136.

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 133.

³⁹ "Il contenuto rimosso di una rappresentazione o di un pensiero può dunque penetrare nella coscienza a condizione di lasciarsi negare. La negazione è un modo di prendere conoscenza del rimosso, in verità è già una revoca della rimozione, non certo però un'accettazione del rimosso. Si vede come la funzione intellettuale si scinde qui dal processo affettivo. [...] Ne risulta una sorta di accettazione intellettuale del rimosso, pur persistendo l'essenziale nella rimozione." (S. Freud, *La negazione*, trad. it. di D. Radice, Polimnia, Sacile, 2019, p. 10.)

⁴⁰ M. J. Hanes, "Face-to-Face" *With Addiction: The Spontaneous Production of Self-Portraits in Art Therapy*, in "Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association", XXIII, 1, 2007, p. 33.

conseguenza, la dipendenza rende difficile, quasi impossibile, sperimentare una visione di sé e del mondo che non sia allineata con i propri obiettivi.⁴¹

L'arte-terapia può essere un tentativo utile per il recupero dalla condizione di dipendenza, perché favorisce un lavoro mirato alla consapevolezza di sé. Nello specifico è molto rilevante l'importanza dell'autoritratto per una lettura del paziente.

Joy Schaverien⁴² sostiene che un autoritratto frontale spontaneo spesso implica il bisogno di accettare e riconoscere qualcosa che prima d'ora è stato difficile da ammettere. Tessa Dalley⁴³ concorda e afferma la teoria di Schaverien, ovvero che il significato intrinseco di un autoritratto può rappresentare un bisogno della persona di affrontare le proprie difficoltà, difficili da accettare. Emanuel F. Hammer⁴⁴ ha sostenuto che un ritratto frontale potrebbe indicare che l'individuo è pronto a confrontarsi con la realtà e ad affrontare verità dolorose che potrebbero alterare l'immagine che egli ha di se stesso. Secondo la ricerca condotta da Michael J. Hanes, gli autoritratti vengono spontaneamente prodotti da individui con dipendenze durante le sedute di arte-terapia, inoltre aggiunge:

Le mie osservazioni cliniche mi hanno mostrato che un autoritratto frontale spontaneo spesso riflette lo sforzo dell'individuo di trovarsi faccia a faccia con la sua natura dipendente. L'autoritratto è una rappresentazione realistica delle pratiche di dipendenza dell'individuo. Spesso è una chiara riflessione che confuta il falso senso di sé dell'individuo e la distorta visione del mondo. Pertanto, gli autoritratti consentono all'individuo tossicodipendente di affrontare realtà dolorose e di riconoscere gli effetti negativi della sua dipendenza.⁴⁵

Un esempio riportato nell'articolo di Hanes si basa sullo studio effettuato su un paziente con dipendenza alcolica ricoverato per una crisi depressiva e un episodio di uso eccessivo di alcol, il quale viene sottoposto obbligatoriamente a sedute di arte-terapia. Bob, pseudonimo, è

⁴¹ Cfr. *Ibidem*.

⁴² J. Schaverien, *The scapegoat and the talisman: Transference in art therapy*, in "Images of Art Therapy, Routledge", New York, 2013, pp. 74-108.

⁴³ T. Dalley, *Three voices of art therapy (psychology revivals): Image, client, therapist*, Routledge, Londra, 2013, p. 100.

⁴⁴ E. F. Hammer, *The clinical application of projective drawings*, Charles C Thomas, Springfield, 1958, p. 9.

⁴⁵ M. J. Hanes, *"Face-to-Face" With Addiction: The Spontaneous Production of Self-Portraits*, cit., p. 33.

divorziato e ha due figli, al momento del ricovero dichiara di vivere con la madre, la quale viene descritta come eccessivamente presente e prepotente nei confronti della vita di Bob.⁴⁶

Il paziente ha un passato di tentativi e percorsi di disintossicazione falliti, malgrado abbia cercato più volte di smettere. Durante la prima seduta di arte-terapia Bob rimane in disparte, si isola e dimostra riluttanza nei confronti della terapia, fino alla seconda seduta quando viene sollecitato a produrre qualche scarabocchio: il risultato è un disegno rigido e autoimposto (si veda fig. 12), nel quale vuole dimostrare di non essere disposto a perdere il controllo della situazione. È stato incoraggiato a scoprire se ci fosse qualche approssimazione di un'immagine. Ruotando lo scarabocchio in diverse prospettive, Bob scopre una parvenza di volto e lo identifica come ritratto di se stesso.⁴⁷ L'esame che fa del viso contorto che vede è rivelatrice, lo descrive come "essere un ubriacone infernale".⁴⁸

Nel ritratto lo sguardo è rivolto verso l'esterno, ciò potrebbe significare un bisogno interiore di rinunciare alla dipendenza dalla quale fino ad allora non ha potuto rinunciare, "Attraverso il suo autoritratto, Bob si è trovato faccia a faccia con il suo alcolismo. 'Ecco come sembro quando bevo', disse Bob. Inarcò la fronte e dichiarò: 'Non mi piace quello che vedo'".⁴⁹

L'analisi di Hanes prosegue dopo aver ruotato lo scarabocchio per cercare nuovamente una parvenza di immagine (fig. 13):

Al centro del suo foglio, Bob ha scoperto il volto nella figura illustrata. Ha affermato: 'È un uomo che indossa una benda e ha la fronte accigliata'. La benda potrebbe aver rappresentato la sua negazione, che ha nascosto la verità ai suoi occhi, vanificando così la sua capacità di vedere il mondo come era veramente. 'Non voglio vedere il mio problema' ha dichiarato Bob. Il ritratto sembrava trasmettere un senso di impotenza e angoscia. Bob ha riconosciuto: 'Sono un ostaggio della mia dipendenza'. La sua negazione lo aveva tenuto all'oscuro e prigioniero delle sue abitudini di dipendenza. La figura sembra essere schiacciata tra due forme simili al seno che possono rappresentare la dipendenza orale di Bob così come il dominio soffocante di sua madre. Bob ha discusso della sua dipendenza

⁴⁶ Cfr. *ivi*, p. 34.

⁴⁷ Cfr. *ibidem*.

⁴⁸ *ibidem*.

⁴⁹ *ibidem*.

da sua madre per cui è stata in grado di affermare il suo controllo e la sua influenza. ‘Mia madre mi sta soffocando’, ha affermato Bob.⁵⁰

In conclusione, con solo due sedute di arte-terapia, Bob è riuscito a prendere coscienza della sua condizione, questo in dimostrazione del fatto che, in alcuni casi, l'autoritratto è uno strumento utile per il soggetto dipendente al fine di trovarsi “faccia a faccia” con la propria dolorosa condizione e affrontarla con una maggiore consapevolezza.⁵¹

3. *I busti fisiognomici di F. X. Messerschmidt*

Franz Xaver Messerschmidt⁵² è uno scultore tedesco vissuto nella seconda metà del XVII secolo, il quale ha lasciato un’eredità scultorea oggetto di svariate interpretazioni soprattutto a causa della peculiarità delle opere, della scarsa quantità di informazioni relative alla biografia e della nota condizione psichica dell’artista.⁵³

⁵⁰ *ibidem*. Nell’analisi di Hanes compare un riferimento a Freud, relativo alla fase orale. Freud nel saggio *Sessualità infantile* spiega la funzione della fase orale, ossia la prima delle due organizzazioni sessuali pregenitali, le quali fanno parte dello sviluppo psicosessuale di un individuo: “L’attività sessuale in questa fase non è ancora separata dall’assunzione di cibo, gli elementi antagonistici in seno a tale attività non sono ancora differenziati. L’oggetto di un’attività è anche quello dell’altra, la meta sessuale consiste nell’incorporazione dell’oggetto, il modello di ciò che più tardi avrà, come “identificazione”, una così importante funzione psichica” (S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, trad. it. C. L. Musatti in *La vita sessuale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009, pp. 103-104.) In questo caso, l’alcolismo è una condizione nella quale avviene una fissazione, ossia un blocco in una delle fasi dello sviluppo psicosessuale, alla fase orale per cui l’alcol diviene un sostituto dell’oggetto sessuale (cfr. *ivi*, pp. 127-128).

⁵¹ Cfr. M. J. Hanes, *"Face-to-Face" With Addiction: The Spontaneous Production of Self-Portraits*, cit., p. 36.

⁵² Messerschmidt, nato nel 1736 a Wiesensteig e morto a Bratislava nel 1783, intraprende gli studi all’Accademia di Vienna nel 1752, lavorando successivamente prima presso l’Arsenale imperiale in quanto decoratore e in seguito come scultore della corte e dell’alta nobiltà (cfr. E. Kris, *La smorfia della follia*, a cura di P. Dal Santo e G. Gurisatti, il poligrafo, Padova, 1993, p. 19). Nel 1774, dopo il decesso del professore di scultura Jakob Schletter presso l’Accademia, sarebbe dovuto subentrare al suo posto di diritto, ma ciò non accade a causa del fatto che negli anni Messerschmidt dimostrò già al collegio una propensione allo squilibrio mentale, viene appunto descritto come un uomo che “considera suoi nemici tutti gli altri professori e direttori, che ha sempre strani grilli per la testa e che quindi non può mai essere completamente tranquillo” (*ivi*, p. 20).

⁵³ Cfr. *ivi*, pp. 11 sg.

A trentaquattro anni circa Messerschmidt ebbe la prima crisi psicotica, seguita da un breve periodo di miglioramento psicologico ma non abbastanza solido da consentirgli di vivere un'esistenza normale, motivo per cui i deliri allucinatori e le sensazioni costanti di essere perseguitato dal mondo circostante sono presenti durante tutto l'arco della vita.⁵⁴

La maggior parte delle informazioni relative alla vita dello scultore derivano dal racconto postumo ad un incontro con Messerschmidt di Frederich Nicolai,⁵⁵ che contiene materiale utile per un'analisi patografica convincente⁵⁶: lo descrive come un uomo “forte nello spirito e nel corpo, [...] un genio straordinario”,⁵⁷ con la particolarità di essere diverso dagli uomini comuni per via delle sue doti artistiche, espressione di una personalità silenziosa, capace di fervida immaginazione e propensa alla solitudine, è un uomo dedito solo alla sua arte quasi priva di istruzione che comunque ha dato risultati straordinari.⁵⁸ Le allucinazioni di Messerschmidt si concentrano sulla visione di demoni che lo tormentano e che gli provocano dolori al basso ventre a causa dell'invidia provata nei suoi confronti per aver scoperto i segreti della proporzione, della quale lo scultore indaga i più profondi dettagli per ovviare al problema del demone e sconfiggerlo attraverso la perfezione: iniziano i presupposti per la vittoria sui demoni,

⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 30.

⁵⁵ Il testo è ricavato da *La smorfia della follia*, in *A colloquio con Franz Xaver Messerschmidt*, riportato in appendice, pp. 84-94.

⁵⁶ L'intento degli studi patografici è quello di “indagare la personalità di uomini significativi in base ai suoi tratti abnormi”. (H.W. Gruhle, *Psychologie des abnormen*, in “Handbuch der vergleichenden psychologie”, III, 1922, pp. 149 sgg). Kris però ritiene fondamentale chiarire quali siano i limiti e i presupposti del metodo prima di farci affidamento: limitandosi all'aspetto psicologico, il metodo presuppone una certa sistematicità nella vita psichica con conseguente interpretazione unilaterale. Per cogliere l'unicità e l'individualità nell'interpretazione dell'artista è necessario completare l'analisi psicologica, basata sul ruolo dell'opera in relazione alla condizione psichica, con quella storica basata sull'ambito storico-sociale nel quale l'opera nasce e le relative correlazioni contestuali. (Cfr. E. Kris, *La smorfia della follia*, cit., p. 16.) “Il tentativo di cogliere un unico fenomeno da due punti di vista diversi si fonda sul presupposto più generale che ogni manifestazione umana sia determinabile in base a molte stratificazioni di senso, o meglio, che ogni azione e ogni opera umana nascano dalla concomitanza di molte pulsioni.” (*Ivi*, p. 17) Il fenomeno appena citato si riferisce ad una teoria fondamentale freudiana, la sovradeterminazione (si veda nota 40, capitolo II).

⁵⁷ E. Kris, *La smorfia della follia*, cit., p. 85.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, pp. 86-88.

attraverso pizzicotti autoinflitti con l'intenzione di provocarsi smorfie⁵⁹ sul viso, che in seguito l'artista ritrae su busti di vario materiale come il marmo o la lega di zinco e piombo.⁶⁰ Lo scultore infatti durante il corso della vita lavora ai busti fisiognomici che oggi sono sessantanove, di cui quarantanove ultimati e dai quali sono scaturite le interpretazioni relative sia alle opere che all'artista. Prima di approfondire l'argomento relativo ai busti di Messerschmidt, Kris si sofferma sul significato e la storia della fisiognomica, la quale è molto diffusa negli anni '70 e '80 del XVIII secolo, in Germania soprattutto, per via di una riscoperta di problematiche legate a temi antropologici incentrati sull'"interpretazione della figura e dell'espressione umana".⁶¹ L'interesse per la fisiognomica dilaga grazie all'attenzione rivolta ai *Frammenti fisiognomici* di Johann Kaspar Lavater: "Il nocciolo della teoria di Lavater [...] è costituito dall'idea che la "struttura fissa", cioè la forma ossea e cartilaginosa del volto, consente di risalire alle particolarità del carattere di una persona".⁶² Malgrado ci fosse in generale un interesse particolare di Messerschmidt nei confronti della fisiognomica, questa non riesce a dare sufficienti spiegazioni relativamente alle "smorfie" presenti nelle opere.

Secondo molti autori, tra cui Nicolai, l'intera serie di busti fisiognomici di Messerschmidt sono autoritratti,⁶³ i cui titoli sono stati apposti per la maggior parte successivamente e non dallo scultore stesso e questo traspare soprattutto in alcune opere: gli occhi del busto soprannominato *Tormentato* (fig. 14) hanno parvenza di un sentimento di tristezza e pena, che vengono contraddetti dalla forma delle labbra che non suggerisce la medesima sensazione; nel caso dell'*Impiccato* (fig. 15) il titolo si riferisce chiaramente alla corda posta sul collo della figura, ma non equivale all'espressione che ci sarebbe dovuta essere sul volto di uomo impiccato, perché le labbra e gli occhi sono distorti e serrati. In alcuni casi però i titoli delle opere sembrano

⁵⁹ "Per smorfia si intende una specie di moto espressivo distorto che, per ragioni di chiarezza, va subito distinto da un genere a esso affine, la 'caricatura'. Il significato del termine 'caricatura' è chiarito dalla parola stessa: l'italiano caricare e il francese *charger* esprimono l'idea comune del sovraccaricare (per mezzo di tratti caratteristici). Da qui scaturiscono l'esagerazione e la distorsione" (cfr. *ivi*, p. 55).

⁶⁰ Cfr. *ivi*, pp. 89-90.

⁶¹ *Ivi*, p. 38.

⁶² *Ivi*, p. 40.

⁶³ Nicolai sostiene la tesi dell'autoritratto a causa del fatto che Messerschmidt gli ha precedentemente raccontato della procedura per la messa in opera della scultura: "Si pizzicava, facendo smorfie davanti allo specchio" (*ivi*, p. 90), e sarebbe dunque proprio lo specchio a suggerire l'ipotesi di autoritratto.

essere adeguati al riferimento, per esempio nel caso di *Sonno quieto, tranquillo* (fig. 16) oppure nell'*Uomo che sbadiglia* (fig. 17).⁶⁴

In generale nelle opere dello scultore emergono due tendenze:

Rappresentate l'una dalla tensione alla caratterizzazione, l'altra dalla tensione alla smorfia. Mentre la prima è senz'altro connessa all'interesse di Messerschmidt per la fisionomica, la seconda non è immediatamente comprensibile. [...] Il significato delle smorfie è comprensibile solo in un contesto psicologico. [...] Sia il fenomeno nel suo complesso, sia i singoli aspetti delle costellazioni mimiche sono interpretabili solo a partire dalla conoscenza della follia di Messerschmidt.⁶⁵

Ad un esame approfondito di tutta la serie traspare una tendenza ad espressioni vuote e rigide, le differenze sostanziali sono riscontrabili attraverso le diverse capigliature dei busti e le minime variazioni dell'espressione mimica, che risulta però un tentativo vano in quanto traspare comunque un'uniformità di fondo.⁶⁶ Nelle opere in cui Messerschmidt varia i lineamenti del proprio viso si evince un'esagerazione eccessivamente marcata e tratti deformati, che assumono significato solo in un contesto di malattia mentale, per esempio come in *L'uomo che fa del sarcasmo* (fig. 18) o *l'Irritato* (fig. 19), oppure in *Un vecchio irritabile con gli occhi doloranti* (fig. 20).⁶⁷

I deliri dello scultore si concentrano su tematiche relative alle proporzioni, ciò che caratterizza gran parte dei busti sono alcuni dettagli comuni alle opere:

a) Le labbra serrate, le quali sono state giustificate da Messerschmidt a Nicolai tramite un'interpretazione della dottrina di Aristotele secondo cui c'è corrispondenza tra il volto "animale" e il viso umano, sostenendo che "l'uomo deve nascondere completamente il rosso delle labbra, perché nessun animale lo mostra"⁶⁸ e questo risulta una forma di protezione dell'animale, il quale, abile a riconoscere i demoni, utilizzerebbe questa tecnica per trarsi in salvo. Alcune sculture però presentano dei "segni di cedimento" nei confronti dei demoni,

⁶⁴ Cfr. E. Kris, *Uno scultore psicotico del XVIII secolo*, in *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, cit., p. 128.

⁶⁵ E. Kris, *La smorfia della follia*, cit., pp. 55-56.

⁶⁶ Cfr. E. Kris, *Uno scultore psicotico del XVIII secolo*, cit., p. 128.

⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 130.

⁶⁸ E. Kris, *La smorfia della follia*, cit., p. 61.

interpretazioni che Kris ipotizza in base all'*Ostinato* (fig. 21) che ha “labbra flaccide ripiegate all'ingiù”,⁶⁹ e al *Pianto fanciullesco* con “le labbra semiaperte in atteggiamento di disgusto”⁷⁰ (fig. 22).

Inoltre, potrebbe essere segno di un tentativo di nascondere la sessualità, dal momento in cui le labbra sono simbolo di impulsi sessuali. “Tenendo conto del duplice aspetto che di solito presenta nel delirio paranoide la figura del persecutore, che nello stesso tempo punisce e seduce, non è troppo azzardato supporre che ci troviamo davanti al tentativo di respingere la seduzione di un ruolo femminile”;⁷¹

b) Gli occhi sbarrati o chiusi i quali rispettivamente indicano un modo di sfidare o di evitare lo sguardo dei demoni;

c) Il naso distorto che in alcuni casi è esageratamente marcato.

L'esempio più significativo del delirio di Messerschmidt si può riscontrare nelle teste a becco, due sculture che rappresentano per l'autore fonte di paura e tormento e dalle quali si mostra riluttante nel dare spiegazioni, in quanto rimandano ad un'immagine di demoni persecutori e seduttori. Nicolai deduce dalle parole dello scultore⁷² che

proprio quelle caricature di volti umani erano le figure in cui la sua povera fantasia allucinata vedeva i demoni delle proporzioni che, secondo la sua illusoria presunzione, probabilmente lo tormentavano poiché era penetrato tanto a fondo nel mistero della proporzione da poterli vincere. Se si pensa che questo poveretto temeva demoni fantastici, che era solo, e che nella solitudine infiammava a tal punto la sua fantasia malata e immaginava queste figure mostruose con tale realismo da poterle raffigurare in marmo, si può supporre che egli fosse davvero prossimo a morire di paura.⁷³

Le due sculture (si veda figg. 23-24) presentano una posizione delle labbra e della bocca particolare rispetto a ciò che fino ad ora è stato riscontrato, sono esageratamente modellate per

⁶⁹ E. Kris, *Uno scultore psicotico del XVIII secolo*, cit., p. 134.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ivi*, p. 133.

⁷² “Voglio sottometterli a tutti i costi, ma per poco non ci ho rimesso la vita”, in riferimento ai demoni (E. Kris, *La smorfia della follia*, cit., p. 92).

⁷³ *Ibidem*.

dare l'effetto sporgente e aguzzo: "Si sviluppa così un'impressione fallica, un senso generale di attività e di immediatezza. [...] Il particolare che a un certo livello può essere interpretato come attività, su un altro piano rappresenta l'irruzione della fantasia di passività femminile, che le labbra strettamente chiuse degli altri busti di Messerschmidt sembrano aver respinto".⁷⁴ Secondo Kris si tratterebbe di una violenza percepita dallo scultore, "la sessualità, altrimenti repressa, vi viene affermata in pieno, sebbene solo in termini simbolici".⁷⁵ Le ipotesi quindi si basano principalmente su una ribellione contro i demoni, sia sottoforma di sessualità repressa simbolica sia per la raffigurazione stessa dei demoni.⁷⁶

L'analisi svolta da Kris su Messerschmidt si conclude con una chiarificazione del significato delle opere dello scultore in relazione all'interesse per la mimica: da un lato c'è una propensione verso le problematiche della cultura risalenti al periodo storico nel quale vive, dall'altro è evidente uno stato mentale alterato dalla malattia.⁷⁷

⁷⁴ Ivi, p. 135.

⁷⁵ Ivi, p. 69.

⁷⁶ Cfr. *ibidem*. Svariate notizie riguardo a Messerschmidt riferiscono della sua castità auto-imposta e di una presunta omosessualità latente (cfr. E. Kris, *Uno scultore psicotico del XVIII secolo*, cit., p. 144). Freud nei *Tre saggi sulla teoria sessuale* sostiene che ci sia una manifestazione sintomatica che sfocia nella malattia a seguito della repressione delle pulsioni sessuali: "L'occasione patologica emerge nella persona disposta all'isteria quando, in seguito al suo processo di maturazione o per circostanze di vita esterne, essa si sente seriamente toccata dalla reale esigenza sessuale" (S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, cit., p. 71).

⁷⁷ E. Kris, *La smorfia della follia*, cit., p. 80.

CONCLUSIONE

L'elaborato si è posto l'obiettivo di indagare il ruolo degli studi psicoanalitici in campo artistico, affrontando principalmente il legame tra l'artista e il suo inconscio, attraverso teorie freudiane senza le quali non ci sarebbe la possibilità di spiegare il funzionamento dei meccanismi interni dell'uomo e dunque le motivazioni dell'arte nella sua accezione più profonda. In conclusione, si è voluto spostare l'attenzione nei confronti di un'analisi sulla situazione psichica di artisti psicotici.

In un senso generale, l'arte è un'attività estetica con l'obiettivo di stimolare ragionamento, pensiero e riflessione, ed ha la capacità di essere oggetto di svariate funzioni. Per il fruitore, l'arte è una chiave di lettura che lo porta ad avvicinarsi all'artista, un modo per comprenderlo parzialmente e sperimentare un senso di empatia nei confronti di una sensazione che accomuna e direziona entrambi, verso la consapevolezza e l'immedesimazione nel significato dell'opera. Per l'artista si tratta di uno strumento di liberazione, sia nei confronti del mondo esterno perché crea la condizione ideale per evaderne psicologicamente, sia nei confronti di se stesso poiché egli si pone nella condizione di poter essere libero di esternare ciò che l'inconscio gli "suggerisce", in una forma che è socialmente accettata.

Il ruolo della psicoanalisi in ambito artistico è ed è stato quello di ricondurre il simbolismo dell'opera d'arte, e ciò che concerne l'inconscio dell'artista e del fruitore, a teorie sviluppate inizialmente da Freud. L'affinità che sussiste in tale relazione si basa su un reciproco aiuto alla costruzione di un sistema, nel quale inserire parametri di lettura per un fenomeno culturale come l'arte, da sempre presente nelle sue molteplici forme di espressione che variano dalla pittura alla scultura, dalla danza al teatro o a forme meno tangibili come la narrazione, la poesia, o la musica.

Nel contesto della malattia psichica si è potuto constatare quanto la produzione dell'opera d'arte sia rivelatrice di stati d'animo, paure, emozioni e sentimenti che in alcuni casi sono difficilmente riscontrabili attraverso l'ascolto della sola parola. L'arte funge da mezzo di comunicazione che sostituisce il linguaggio con il simbolismo, la particolarità della condizione psicotica è che nel complesso le opere mutano simultaneamente all'evolversi della malattia psicologica dell'individuo, ed è possibile ricondurre questi cambiamenti ad uno stato allucinatorio e/o a pensieri deliranti che si riversano sull'opera, rendendola spesso poco comprensibile a causa della natura confusa dell'impulso che spinge alla creazione.

L'elaborato infine tratta di arte-terapia e di come a questa innovativa pratica sia stata utilizzata nel tentativo di spingere l'individuo a comunicare con se stesso e con le circostanze dalle quali fugge, per riabilitare alcuni processi di espressione con l'obiettivo di sviluppare un'identità e un equilibrio perduto.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Sigmund Freud citate e di riferimento (in ordine cronologico):

Die Traumdeutung, 1899, trad. it. di E. Fachinelli e H. Trettl Fachinelli *L'interpretazione dei sogni*, a cura di R. Colorni, Bollati Boringhieri, Torino, 2009;

Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, 1905, trad. it. di C. L. Musatti, *Tre saggi sulla teoria sessuale* in *La vita sessuale*, introd. di C. L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino, 2009, pp. 45-147;

Psychopathische Personen auf der Bühne, 1905, trad. it. di M. Dogana, a cura di C. L. Musatti, *Personaggi psicopatici sulla scena*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 2022, pp. 33-41;

Der Wahn und die Träume in Jensens Gradiva, 1906, trad. it. di C. L. Musatti, *Delirio e i sogni nella Gradiva di Wilhelm Jensen*, a cura di C. L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino, 2019;

Der Dichter und das Phantasieren, 1907, trad. it. di C. L. Musatti, *Il poeta e la fantasia*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 2022, pp. 47-59;

Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, 1910, trad. it. di E. Luserna, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo Da Vinci*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, cit. pp. 75-148;

Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, 1915-1917, trad. it. di M. Tonin Dogana e E. Sagittario, *Introduzione alla psicoanalisi*, introd. di E. Sagittario, Bollati Boringhieri, Torino, 2008²;

Die Verneinung, 1925, trad. it. di D. Radice, *La negazione*, Polimnia, Sacile, 2019; *Das Unbehagen in der Kultur*, 1929, trad. it. di E. Sagittario, *Il disagio della civiltà*, a cura di C. L. Musatti, in *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, pp. 199-280.

Saggi e studi su Sigmund Freud citati e di riferimento (in ordine alfabetico):

- S. FERRARI *Nuovi lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud*, Clueb, Bologna, 2012.
- E.H. GOMBRICH *Freud e la psicologia dell'arte*, trad. it. di F. Moronti, Einaudi, Torino, 1971^{4°}.

Altre opere citate e di riferimento (in ordine cronologico)

- W. JENSEN *Ein pompejanisches Phantasiestuck*, Hofenberg, Berlin, 1903.
- O. RANK *L'artista. Approccio a una psicologia sessuale*, a cura di A. Montanari, trad. it. di A. Montanari e F. Marchioro, Sugarco, Milano, 1994.
- H. PRINZHORN *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, trad. it. di C. Di Carlo, introd. di C. Di Carlo, Mimesis, Roma 2011.
- A. BRETON *Manifesto del Surrealismo*, trad. it. di L. Magrini, introd. G. Neri, Einaudi, Torino, 2003.

S. DALÌ

La mia vita segreta, trad. di Irene Brin, Abscondita, Milano, 2020.

R. ARNHEIM

La creatività degli psicotici, in *Per la salvezza dell'arte*, trad. it. A. Serra, Feltrinelli, Milano, 1994, pp. 177-232.

E. KRIS

Accostamento all'arte, trad. it. di E. Fachinelli, in *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, introd. di E. H. Gombrich, Einaudi, Torino, 1967² pp. 5-57;

Commento alle creazioni artistiche spontanee degli psicotici, in *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, cit., pp. 81-111;

Uno scultore psicotico del XVIII secolo, in *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, cit., pp. 122-145;

Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt. Versuch einer historischen und psychologischen Deutung, trad. it di P. Dal Santo, *La smorfia della follia*, a cura di P. Dal Santo e G. Gurisatti, il poligrafo, Padova, 1993;

Psicoanalisi e studio dell'immaginazione creativa, in *Gli scritti di psicoanalisi*, a cura di L. M. Newman, trad. it. A. Cinato, introd.

di A. Freud, Boringhieri, Torino, 1975, pp. 389-405.

K. JASPERS

Genio e follia, trad. it. B. Baumbusch e M. Gandolfi, Raffaello Cortina, Milano, 2001.

E. JONES

La psicoanalisi e l'artista, in *Le origini della psicoanalisi dell'arte*, trad.it. di A. Serra, a cura di S. Ferrari, A. Serra, Paravia, Torino, 1979, pp. 89-106.

A. BADIOU

Petit manuel d'inesthétique, Seuil, Paris, 1998.

W. TATARKIEWICZ

Storia di sei idee, a cura di K. Jaworska, trad. it. di O. Burba e K. Jaworska, Aesthetica, Torino, 2020.

Altri saggi citati e di riferimento (in ordine alfabetico):

A. ATTARD

Art therapy for people with psychosis: a narrative review of the literature, in *The lancet psychiatry*, III, 11, 2016.

P. CACUCCI

¡Viva la vida!, Feltrinelli, Milano, 2014.

- T. DALLEY *Three voices of art therapy (psychology revivals): Image, client, therapist*, Routledge, Londra, 2013.
- A. CASTELLI *Surrealismo*, youcanprint, Lecce, 2018.
- M. CHIANG *Creative art therapy for mental illness*, in *Psychiatry research*, XX, 275, 2019.
- D. CHIANESE *Un lungo sogno, la psicoanalisi e il suo secolo*, FrancoAngeli, Milano, 2006.
- U. GALIMBERTI *Dizionario di Psicologia*, Garzanti, Torino, 1999.
- E. F. HAMMER *The clinical application of projective drawings*, Charles C Thomas, Springfield, 1958.
- M. J. HANES *"Face-to-Face" With Addiction: The Spontaneous Production of Self-Portraits*, in "Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association", XXIII, 1, 2007, pp. 33-36.

- M. MAZZOTTI *Stili della sublimazione*, a cura di M. Mazzotti, FrancoAngeli, Milano, 2010.
- S. MONTESARCHIO *Salvador Dalì, Alchimie di un genio*, Ciesse, Padova, 2018.
- G. PASINI *Psiche nella città dell'arte*, FrancoAngeli, Milano, 2009.
- G. PENZO *il comprendere in Karl Jaspers e il problema dell'ermeneutica*, Armando, Roma, 1985.
- M. RECALCATI *Lavoro del lutto, melanconia e creazione artistica*, a cura di F. Cocca, Poiesis, Alberobello, 2009.
- J. SCHAVERIEN *The scapegoat and the talisman: Transference in art therapy*, in "Images of Art Therapy", Routledge, New York, 2013.
- H. SEGAL *Sogno, fantasia e arte*, trad. it. di G. Longhena, Raffaello Cortina, Milano, 1996.

SITOGRAFIA

<https://www.psiconline.it/le-parole-della-psicologia/rimozione.html>

<https://www.sammlung-prinzhorn.de/01072021-die-sammlung-prinzhorn-von-irrenkunst-zur-outsider-art-1>

APPENDICE ICONOGRAFICA



Figura 1: F. Kahlo, *Le due Frida*, 1939, Museo de Arte Moderno, Città del Messico.

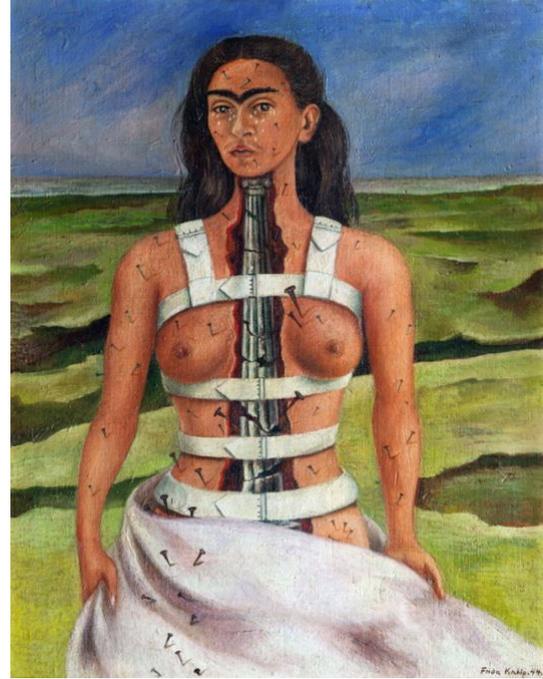


Figura 2: F. Kahlo, *Autoritratto con colonna rotta*, 1944, Museo Dolores Olmedo Patino, Città del Messico.



Figura 3: S. Dalí, *Sogno causato dal volo di un'ape intorno a una melagrana un attimo prima del risveglio*, 1944, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

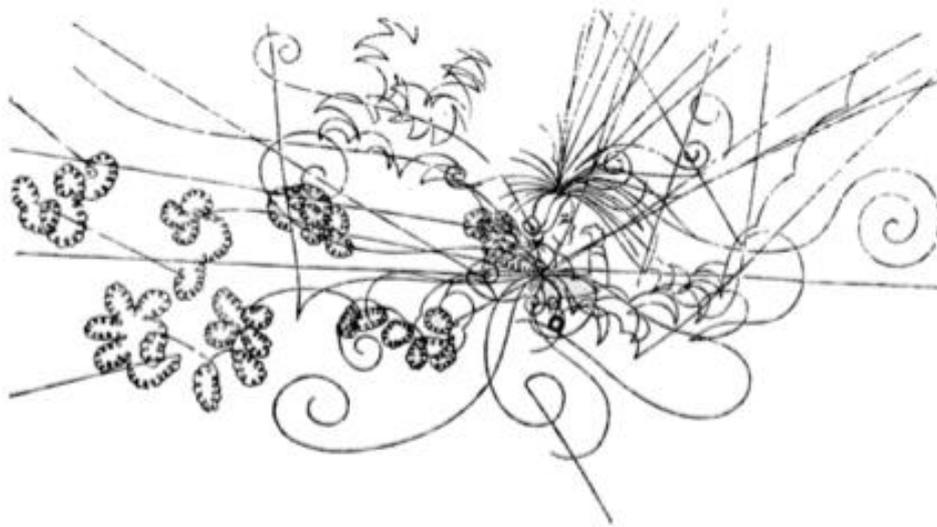


Figura 4: *Disegno di un malato mentale*, in A. Tardieu, *Étude medico-legale sur la folie*, tratto da R. Arnheim, *La creatività degli psicotici*, in *Per la salvezza dell'arte*, cit., p. 177.



Figura 5: Josephson, *Pan*. Tratto da E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, cit., p. 133.



Figura 6: Josephson, *Davide e Golia*. Tratto da E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, cit., p. 133.

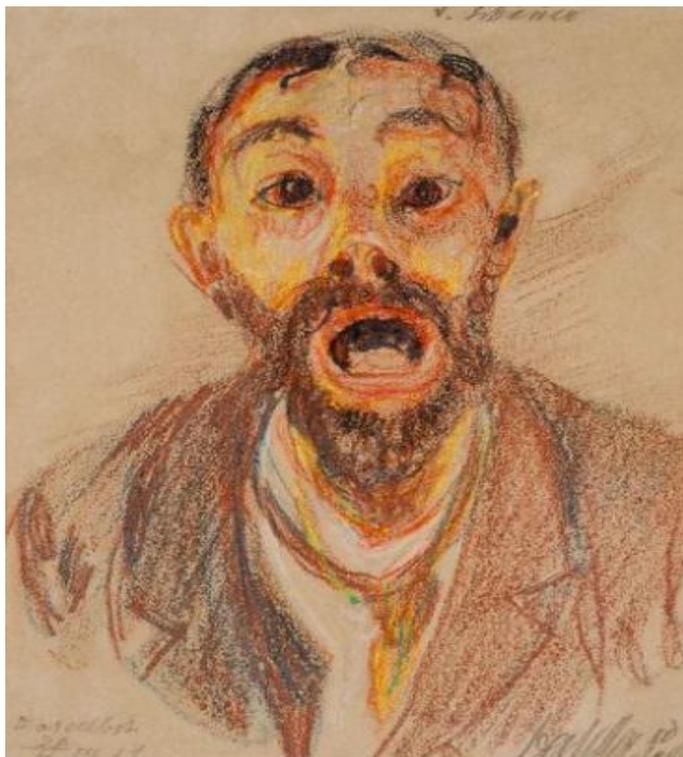


Figura 7: Franz Karl Bühler, *L'io*, 1919, Collezione Prinzhorn, Ospedale universitario di Heidelberg.

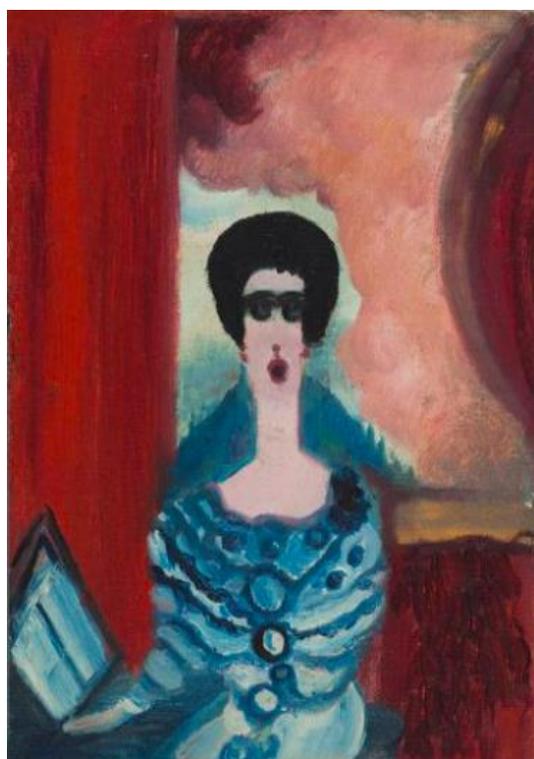


Figura 8: Else Blankenhorn, *Autoritratto da cantante*, 1908-1919, Collezione Prinzhorn, Ospedale universitario di Heidelberg.

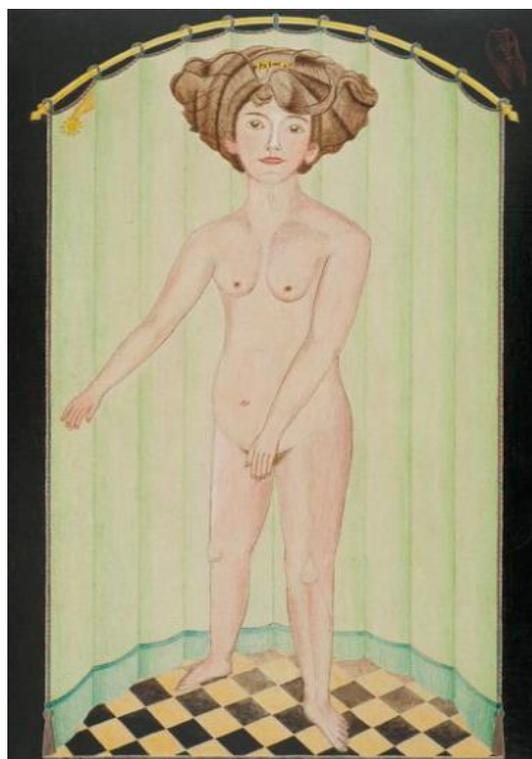


Figura 9: August Natterer, *Satana*, 1911, Collezione Prinzhorn, Ospedale universitario di Heidelberg.



Figura 10: Agnes Emma Richter, *giacca auto-cucita ricamata con testi autobiografici*, 1895, Collezione Prinzhorn, Ospedale universitario di Heidelberg.



Figura 11: Josef Heinrich Grebing, *ROMA - Città di Dio*, 1921, Collezione Prinzhorn, Ospedale universitario di Heidelberg.

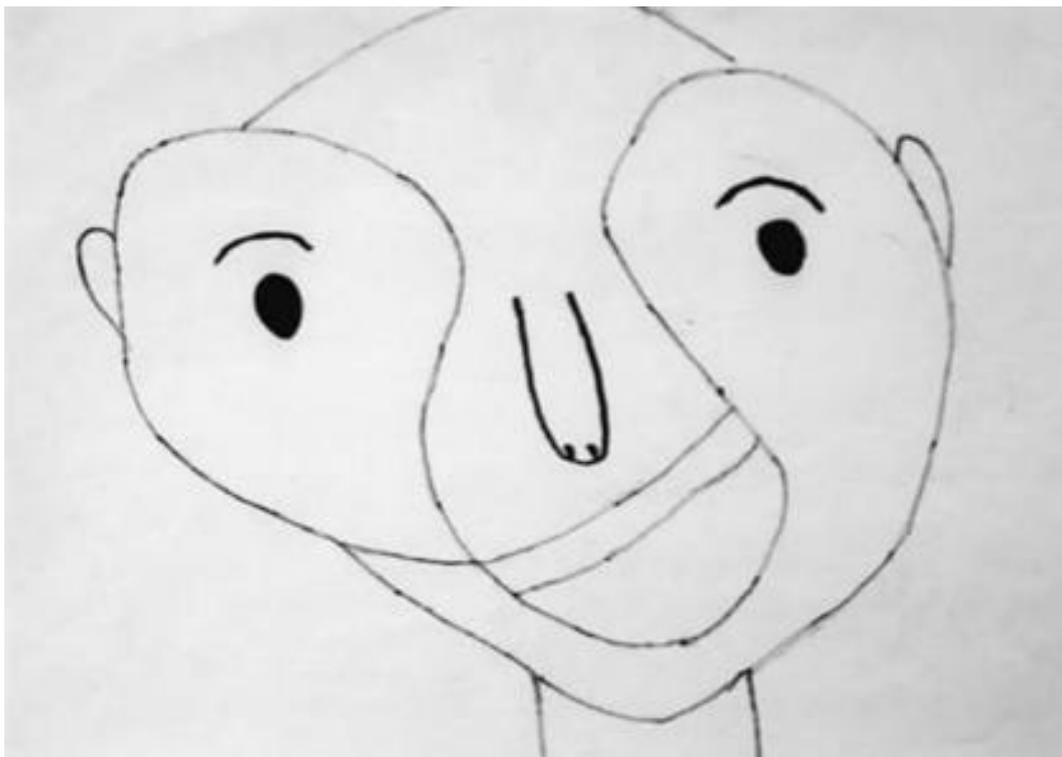


Figura 12: *Disegno di un alcolista sottoposto ad arte-terapia, tratto da M. J. Hanes, "Face-to-Face" With Addiction: The Spontaneous Production of Self-Portraits in "Art Therapy", cit., p. 34.*

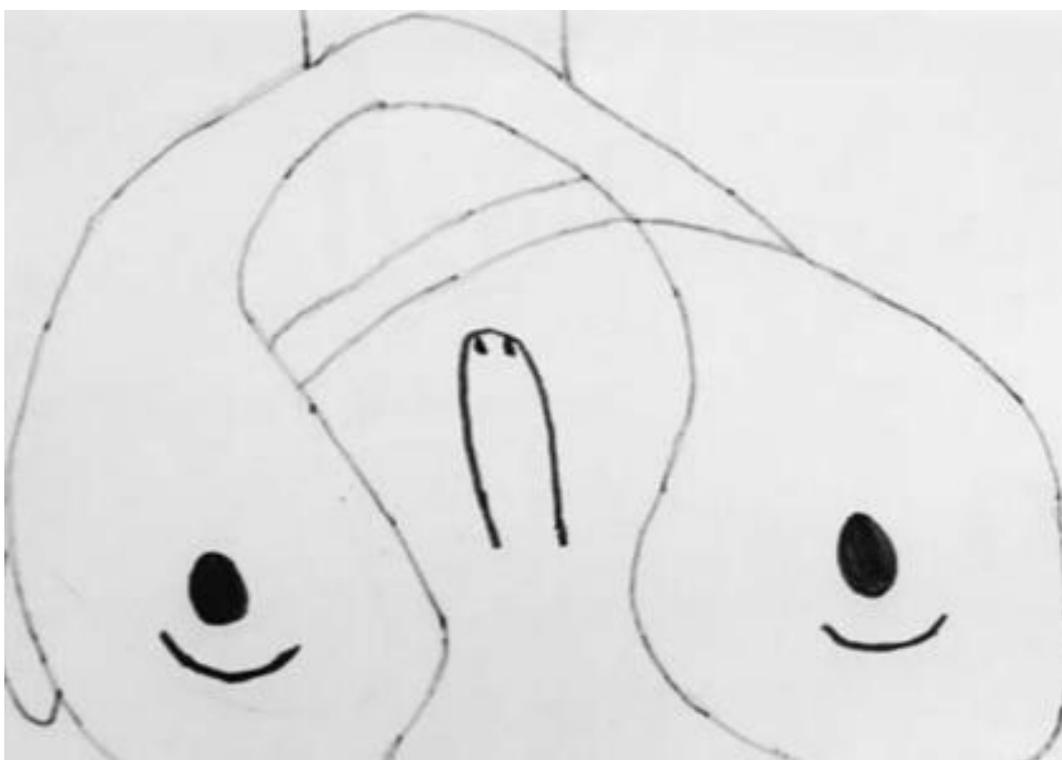


Figura 13: *Disegno di un alcolista sottoposto ad arte-terapia, tratto da M. J. Hanes, "Face-to-Face" With Addiction: The Spontaneous Production of Self-Portraits in "Art Therapy", cit., p. 34.*



Figura 14: F. X. Messerschmidt, *Il tormentato*.



Figura 15: F. X. Messerschmidt, *L'impiccato*.

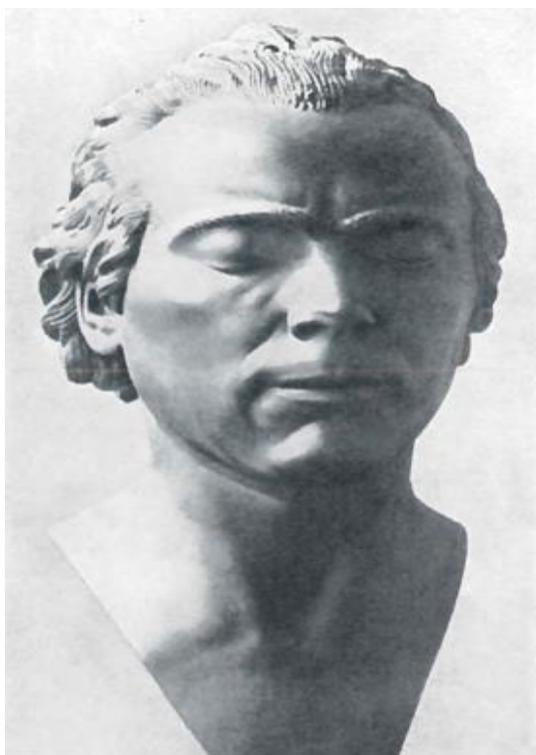


Figura 16: F. X. Messerschmidt, *Sonno quieto*, museo Fine Arts, Budapest.



Figura 17: F. X. Messerschmidt, *Uomo che sbadiglia*, museo Fine Arts, Budapest.

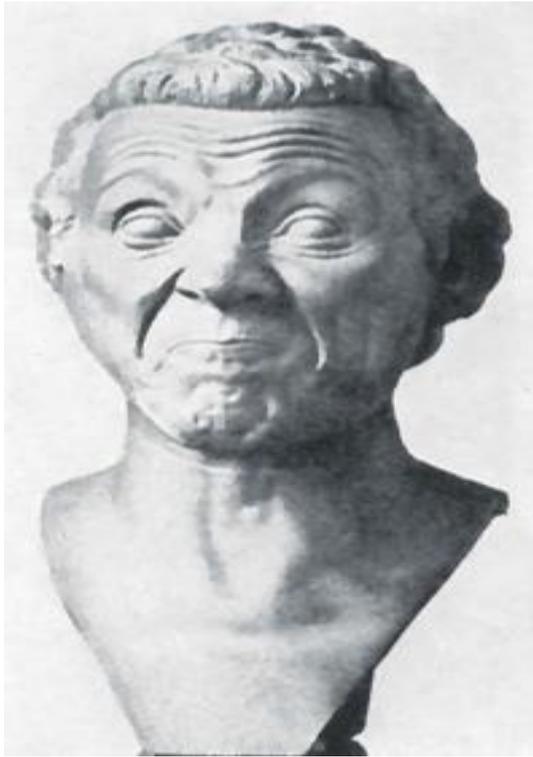


Figura 18: F. X. Messerschmidt, *L'uomo che fa sarcasmo*, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

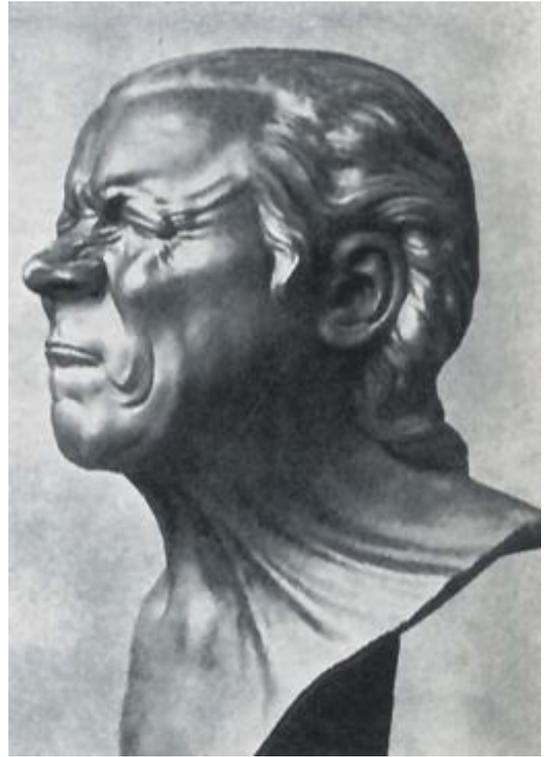


Figura 19: F. X. Messerschmidt, *L'irritato*.



Figura 20: F. X. Messerschmidt, *Un vecchio intrattabile con gli occhi doloranti*.

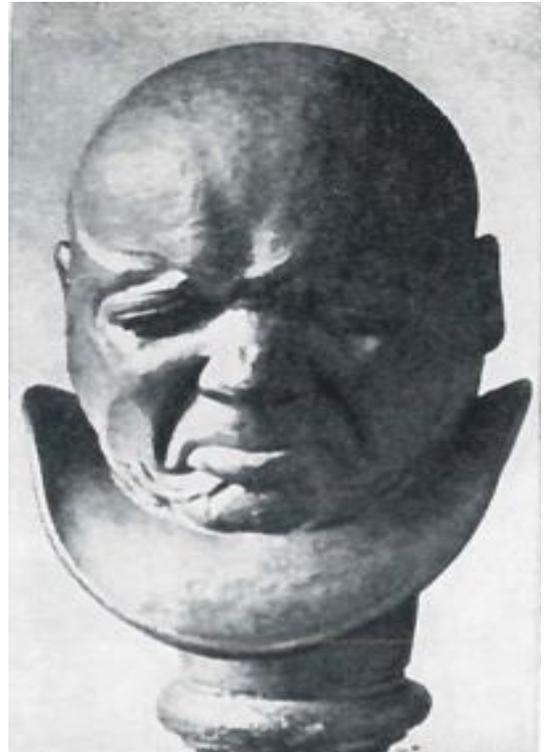


Figura 21: F. X. Messerschmidt, *L'ostinato*.



Figura 22: F. X. Messerschmidt, *Pianto fanciullesco*, museo Fine Arts, Budapest.



Figura 23: F. X. Messerschmidt, *Prima testa a becco*, museo Belvedere, Vienna.



Figura 24: F. X. Messerschmidt, *Seconda testa a becco*, museo Belvedere, Vienna.