

FARE ARTISTICO, FARE ANALITICO

Lorena Preta

1. Il fare artistico

Nel saggio *Eupalinos ou l'Architecte* Paul Valéry immagina l'incontro di Fedro e Socrate nell'aldilà.

Essi discorrono del fluire del tempo, dell'eternità, della conoscenza.

Fedro parla a Socrate di un amico architetto, Eupalino, costruttore del tempio di Artemide, tante volte in vita ammirato insieme.

Le argomentazioni di Eupalino riportate da Fedro servono ad introdurre un aspetto particolare della conoscenza, quello costruttivo.

Socrate rifletterà che il conoscere non è un riconoscere in senso platonico ma un *construire*, un *fare realizzativo*.

Ogni sapere al quale non corrisponda un potere effettivo, non ha che un'importanza convenzionale o arbitraria.

Se potesse vivere di nuovo, Socrate rinuncerebbe al suo ruolo di filosofo e sceglierebbe di fare l'architetto.

L'idea di un'opera non è un modello precostituito come quelli che adottano i filosofi, ma qualcosa che diviene evidente proprio nella sua edificazione.

In particolare, nella architettura e nella musica si è più liberi di trovare delle soluzioni originali, svincolate dall'imitazione della natura.

Un sapere quindi dipendente più dall'agire sperimentale che dalla riflessione, e che assimila l'attività

del comprendere a quella del produrre. Rappresentante massimo di questa imprescindibilità dell'agire e del conoscere è, per Valéry, Leonardo.

Ingegnere, costruttore e pittore; inventore di macchine 'meravigliose', scopritore di leggi impensate della natura; Leonardo realizza questa unità di potere effettivo e di speculazione teorica, e rappresenta in pieno il 'sapere poietico'.

Valéry usava al posto del termine poetica quello di poietica appunto per evidenziare il nesso con *poiêin*, fare, produrre.

Ed è senz'altro nel fare artistico che si realizza più che in altri campi questo nesso.

Già nell'estetica classica il concetto di *poiēsis* designava quell'esperienza per cui l'uomo, attraverso la creazione artistica, riduce l'estraneità del mondo esterno e lo caratterizza come una sua propria opera. Questo sapere era distinto dalla conoscenza concettuale e dalla prassi pura e semplice.

Vi è nell'opera d'arte un produrre sempre in atto, un fare che non finisce con l'esistenza dell'opera. Dal punto di vista dell'artista è impossibile poter dire che un'opera è conclusa. Difficile descrivere un'opera come oggetto finito e difficile anche descriverne la genesi.

Dice Valéry: «L'estetologo ansioso di ricostruire la genesi dell'opera crede di poter risalire dall'opera all'autore con un'operazione diretta e in un certo senso lineare. Così facendo egli si allontana, senza avvedersene, dal vero e dal reale. Dal reale, perché un'opera non può essere considerata che secondo un osservatore ben determinato e mai in sé. Dal reale, perché la realtà dell'esecuzione di quest'opera è composta di innumerevoli incidenti interni o accidenti esterni, i cui effetti si accumulano, si combinano nella materia dell'opera, e questa può divenire alla lunga un'opera senza un autore definibile, un'opera il cui artefice, co-

lui che avrebbe potuto farla di getto, senza deviazioni, senza interventi, non è mai esistito».

E descrivendo il nascere ed il formarsi di un'opera continua: «Esiste quasi sempre un primo stato, una fase emotiva che non tende ad alcuna forma finita, determinata e organizzata, ma che può produrre elementi parziali di espressione, frammenti che troveranno un giorno o forse mai il loro tutto [...] In questo stato appaiono una parola, una formula, un'immagine, un dispositivo, che, ritrovati più tardi, verranno a collocarsi in una composizione, a servire inopinatamente da germe o da soluzione [...] Posso chiamare questi frammenti 'resti del futuro?' [...] ma questo futuro è [...] la fase di quest'opera allo stato vivente, che non è mai conclusa, solidificata, separata dalle sue possibilità e dalle sue opportunità di trasformazione se non da un intervento estraneo»¹.

È per questo che è importante non sostituire a questo *movimento* che l'opera rappresenta, una qualche fase intermedia della sua attuazione fermando il processo e considerando proprio quella e solo quella, l'opera.

Da un certo punto di vista l'osservatore dovrebbe entrare nel movimento dell'opera, il più vicino possibile alla sua *fase germinale*, a quel punto x in cui esisteva solo un indefinito coacervo ricco di potenzialità.

Da questa spinta iniziale si può ricostruire quella che Bachtin chiama «l'originalità dell'oggetto estetico e l'originalità del *legame* puramente estetico dei suoi momenti, cioè la sua *architettonica*»².

È importante ricostruire i nessi e i legami che riguardano l'opera nella sua materialità, pure se non vi è coincidenza dell'opera con il materiale.

Se l'attenzione dell'osservatore è puntata maggiormente sulla costruzione e sul movimento, la determinazione dell'opera diventa solo uno sfondo ed il suo movimento è in primo piano.

Eppure una delle peculiarità della percezione estetica è data proprio da un forte sentimento di *esistenza* che l'opera suscita nell'osservatore. Vi è una *percezione di presenza* che l'opera determina, come se si costituisse davanti all'osservatore un'entità autonoma e definita. È qualcosa che esiste prima ancora del suo uso e del suo diventare un oggetto nel mondo, nella realtà. L'opera d'arte anzi è caratterizzata proprio dal suo non essere oggetto, bensì dall'essere qualcosa che 'sta in se stessa'.

Un'opera d'arte non riconduce a qualcosa d'altro ma ha una presenza assoluta. Essa non rinvia come un segno a un significato, ma si rappresenta nel proprio essere, in modo da costringere l'osservatore a soffermarsi su di essa.

Scriva Gadamer, riprendendo le tesi sull'opera d'arte espresse da Heidegger in *Sentieri interrotti*: «Essa [l'opera] è a tal punto presente essa stessa che solo in essa il materiale di cui è fatta, pietra, colore, suono, parola, perviene all'esistenza autentica. Finché dunque qualcosa è semplice materia, che aspetta di essere lavorata, non è realmente presente, non è cioè emersa in una presenza autentica, ma si manifesta davvero solo quando viene usata, cioè quando è vincolata nell'opera.

Il suo essere non consiste nel diventare esperienza vissuta, ma è esso stesso, mediante la sua esistenza propria, *un evento, un urto* che rovescia tutto ciò che era valso fino a quel momento e tutto ciò che era consueto [...] questo urto però è accaduto nell'opera in modo da essere, al tempo stesso, *celato nel rimanere*»³.

La tensione tra questo aprirsi e questo celarsi è ciò che rappresenta, secondo Heidegger, propriamente l'opera d'arte.

La contrapposizione tra 'disoccultamento' e 'occultamento' è la vicenda costitutiva dell'opera d'arte e il suo 'accadere'.

Questa stessa tensione si genera nell'osservatore che subisce un *effetto shock*, di straniamento, che lo allontana da quella percezione abituale che fa includere nel campo visivo solo ciò che ci si aspetta.

La percezione estetica presuppone quindi una *liberazione della capacità percettiva* che non può più stabilizzarsi su un dato conosciuto o riconosciuto, né riesce a ristabilire un adattamento.



2. Il modello trasformatzionale di Bion

Prima di passare ad una correlazione tra modello estetico e prassi psicoanalitica, vorrei introdurre un altro modello utile al discorso, quello delle trasformazioni di Bion.

Secondo questo autore continuamente osserviamo e operiamo trasformazioni. Quando il paziente porta un'associazione in analisi, fa una trasformazione di pensieri ed emozioni che a loro volta si riferiscono ad eventi esterni o interni dei quali sono trasformazioni.

L'interpretazione dell'analista è una trasformazione dei pensieri dell'analista, a loro volta trasformazioni della sua esperienza emotiva in contatto con quella del paziente.

Da un fatto o uno stato iniziale si avvia quindi un processo di trasformazione che porta a un prodotto finale.

Bion chiama *O* il fatto originario su cui si è innestato il processo, *T* la trasformazione, *T α* il processo di trasformazione e *T β* il prodotto finale.

O coincide con il punto originario sconosciuto, una 'cosa in sé'. *O* è la realtà mentale sconosciuta e inconoscibile, che possiamo conoscere cioè solo attraverso le sue trasformazioni e mai direttamente.

D'altronde per Bion: «La convinzione che la realtà è o potrebbe essere conosciuta è erronea, poiché la realtà non è qualcosa che si presti ad essere conosciuta. È impossibile conoscere la realtà per la stessa ragione per cui è impossibile cantare le patate; esse possono essere coltivate, estirpate o mangiate, ma mai cantate.

La realtà deve essere 'stata': dovrebbe esserci un verbo transitivo 'essere' da usare espressamente con il termine realtà»⁴.

La realtà da questo punto di vista è un *precedente*.

Il processo analitico riguarda per gran parte la conoscenza delle *trasformazioni di O (K)* e le trasformazioni analitiche sono appunto *trasformazioni in K*. La promozione di un vero sviluppo mentale non può passare però solo attraverso questo tipo di conoscenza, ma deve affrontare una esperienza che si avvicini il più possibile ad *O*, per questo Bion introduce un tipo particolare di trasformazioni, le *trasformazioni in O*.

Si tratta in questo caso più che di un conoscere di un 'divenire *O*'. C'è un salto tra 'conoscere i fenomeni' ed 'essere realtà'; assomiglia allo scarto, sostiene Bion, che esiste tra 'sapere di psicoanalisi' ed 'essere psicoanalizzati'.

Questa esperienza è temuta e contrastata nella situazione analitica perché passa attraverso pensieri ed emozioni sconosciuti. Alcuni effetti delle trasformazioni in *O* possono essere esemplificati dall'accostamento al processo del lutto, in cui avviene un riavvicinamento e una integrazione di un oggetto perduto, ma più ancora riguardano secondo Bion l'integrazione di una parte scissa e negata della personalità.

Per questo l'esperienza è legata a sentimenti persecutori e terrifici⁵.

Il processo può comportare anche il rischio della rottura, della disintegrazione, del cambiamento che l'individuo avverte come 'catastrofico'.

Se l'esperienza analitica riesce a contenere in senso trasformativo questo pericolo, si potranno sviluppare quegli elementi della realtà psichica ancora non sviluppati e organizzati, andando verso una nuova configurazione e una 'crescita'.

Nella situazione analitica c'è un continuo alternarsi di momenti che rappresentano uno sviluppo lineare (K) e altri che rappresentano un salto catastrofico (O). C'è un passaggio continuo dalla conoscenza intorno alla realtà al 'divenire la realtà', dal conoscere all'essere; secondo una sorta di circolarità o di sfericità $O \longrightarrow K \longrightarrow O$ ecc.

Tutto quello che avviene tra il punto iniziale dell'esperienza e quello finale è il processo di conoscenza e di trasformazione. L'O iniziale e l'O finale del processo non sono la stessa cosa in quanto sono (ognuno) il risultato delle trasformazioni avvenute nel campo.

Nella situazione analitica avverrebbe quindi una continua *produzione di O*. Tali O sono prodotti finali del processo trasformativo e diventano a loro volta punti di partenza di altri processi trasformativi.



3. Il fare psicoanalitico

Il modello estetico e quello trasformativo di Bion offrono dei vertici di descrizione dell'esperienza analitica tra loro integrabili.

Così come per l'esperienza artistica, l'analista e il paziente si troverebbero di fronte al 'fatto analitico' (sia esso un'emozione, un sogno, un racconto) come di fronte ad un oggetto estetico.

Questo oggetto sarebbe il risultato dell'attività produttivo-costruttiva, e anche trasformativa, della

funzione analitica operante nel campo.

Il forte sentimento di *presenza* e di *alterità* che suscita il fatto analitico, appartarrebbe alla dimensione dell'incontro con *O*, con il punto originale sconosciuto.

Conoscere l'opera d'arte, incontrare *O*, equivale per l'analista e il paziente a ricercare il processo produttivo di costruzione dell'opera, ricollocandosi in quel punto di partenza in cui ancora non esisteva una *forma* definita, ma esistevano solo delle potenzialità ancora inesprese.

Con Bachtin: «Vedere o sentire qualcosa non significa ancora percepire la forma artistica, bisogna entrare da creatore in ciò che si è visto [...] e così superare la materialità e la determinatezza extracreativa della forma, la sua cosalità; la forma cerca di essere fuori di noi e diventa l'espressione di un'attività che penetra nel contenuto e lo trasforma»⁶.

Solo questa dinamica interna si può cogliere della 'cosa in sé', di *O*, dell'opera d'arte. Il suo aspetto statico sfugge ad una descrizione e ad una conoscenza, riguarda qualcosa che è 'stato'.

Quello che possiamo conoscere è un movimento, una trasformazione.

Quello che è stato non ci includeva nel campo, l'esperienza dell'analista e del paziente non può che riguardare invece ciò che avviene nel campo che include entrambi e che loro stessi determinano momento per momento.

Dice Bion: «In psicoanalisi qualsiasi *O* che non sia comune all'analista e anche all'analizzando e che quindi non sia disponibile per la trasformazione da parte di entrambi può essere ignorato come non pertinente alla psicoanalisi.

Qualsiasi *O* che non sia comune ad entrambi non è suscettibile di indagine psicoanalitica»⁷.

Dal contesto emergono quindi il fatto analitico e

l'opera d'arte come entità autonome e differenziate⁸.

Lo shock della loro presenza riguarda la comparazione nel campo, come abbiamo visto, del prodotto di una trasformazione.

Consideriamo per esempio il sogno: è un'opera prodotta dal suo sognatore ma acquista la sua specificità in analisi solo se considerato proveniente dal materiale dell'esperienza analitica e quindi in qualche modo frutto della co-produzione, osservazione, fruizione dell'analista. Eppure questo non toglie che di fronte ad esso l'analista e il paziente si trovino a provare la stessa emozione, come di fronte a qualcosa che non si può immediatamente riconoscere, qualcosa che provoca un impatto tale da costringere a spostarsi di piano o di livello. L'interpretazione del sogno a questo punto può essere vista come un tentativo di riadattamento percettivo, di riorganizzazione del campo.

È stato fatto un sogno («È avvenuto un sogno?» dice Valéry), si è prodotto un oggetto che prima non c'era o non poteva comparire nel campo.

L'urto che provoca non dipende dalle caratteristiche della sua provenienza inconscia (anzi possiamo considerare, con Bion, il sogno come una trasformazione di dati emotivi, risultato della capacità elaborativa della funzione α) ma ha a che fare con la sua *autonomia*.

È fondamentale a questo riguardo l'atteggiamento dell'analista nel lasciare libera la sua capacità percettiva, e nel rispettare la condizione di potere rimanere *colpiti* dal fatto analitico, accettando quella sorta di *eccentricità* rispetto al continuo dell'esperienza che faccia risaltare la *estraneità* del fatto.

Tutto questo si svolge parallelamente al lavoro di riduzione dell'estraneo, di riassorbimento nel già noto della storia del paziente e nel già noto della vicenda analitica (o della teoria)⁹.

Questo andamento può essere descritto sotto un

altro profilo come «prodotto di una interazione tra parti attivata dalla *differenza* o dal cambiamento».

Osserva Francesco Corrao: «La differenza è un fenomeno asostanziale, non situato nello spazio e nel tempo [...] nell'attività mentale gli effetti della differenza devono essere considerati come trasformazioni della differenza che li ha preceduti. Le regole di queste trasformazioni devono essere relativamente stabili, cioè più stabili del contenuto ma sono a loro volta soggette a trasformazione. Le trasformazioni possono essere descritte come processi discontinui, non lineari, soggetti a fluttuazioni, espansioni e diffusioni; multipolari e multidirezionali». E continua introducendo una specificazione tra i tipi di trasformazioni: «quelle evolutive hanno un carattere *taumastico* (*tháuma-zein* = meravigliarsi) sono cioè irruzioni di eventi impreveduti in un sistema di ordini costituiti». È questa caratteristica che rende possibile la modificazione come risultato della interazione e dell'incontro tra sistemi differenti «tra un principio d'ordine e una perturbazione»¹⁰.

L'accadimento fondamentale dell'esperienza analitica può essere considerato quindi l'attività di formazione-produzione dell'oggetto (*O*) come anche la capacità di liberazione da questo oggetto di tutti gli altri possibili oggetti (tutti gli altri *O* oppure, nel campo artistico, le altre opere contenute e non espresse).

D'altronde l'oggetto estetico inteso in questo senso, e quindi il fatto analitico, più che un prodotto sta a significare *un prodursi* ancora aperto a tutte quelle altre forme possibili che può assumere a seconda che venga liberata questa o un'altra sua potenzialità.

Si può descrivere ulteriormente la *percezione di presenza* data dall'opera d'arte come *percezione di possibilità* (un termine più comprensivo di quello di realtà).

Il possibile d'altronde è qualcosa che sempre pre-

cede il reale e se mai lo comprende come caso particolare ed attuale ¹¹.

Diventa più chiaro a questo punto come tale complesso sistema generativo e trasformativo trovi delle soluzioni all'apparente *irrisolubilità della materia*, proprio nell'insieme dell'apparato psicoanalitico, con il suo corpo teorico, con il setting, con la determinazione di regole, luoghi e tempi che costituiscono dei *vincoli operativi*, generanti opportunità, e non delle leggi esterne prescrittive e necessitanti.



1. P. VALÉRY (1928), *La caccia magica*, Guida, Napoli, 1985, pp. 31 e 34.
2. Cfr. M. BACHTIN (1975), *Estetica e romanzo*, Einaudi, Milano, 1979.
3. H.G. GADAMER (1983), *I sentieri di Heidegger*, Marietti, Genova, 1987, p. 91.
4. W. BION (1965), *Trasformazioni*, Armando, Roma, 1983, p. 204.
5. Cfr. C. NERI - A CORREALE - P. FADDA, *Lecture bioniane*, Borla, Roma, 1987.
6. «La forma deve essere studiata dall'interno dell'oggetto estetico puro come *forma architettonica*, assiologicamente orientata sul contenuto, sull'evento possibile e come studio di *tecnica della forma*. Il contenuto [...] è un momento tematico che va inteso come momento della differenziazione oggettuale e della determinatezza conoscitiva», M. BACHTIN, *op. cit.*, p. 53.
7. W. BION, *op. cit.*, p. 74.

8. È interessante confrontare un altro modello tratto dalla cibernetica per sottolineare l'attualità della problematica. Gli studi di Heinz von Foerster hanno determinato un enorme salto nelle scienze della cibernetica, operando il passaggio dalla cibernetica dei *sistemi osservati* alla cibernetica dei *sistemi che osservano*. Il problema è spiegare i processi viventi come *sistemi cognitivi*, basati su processi di computo (letteralmente da *computare*, *putare* le cose nel loro complesso, *cum*).

Il computo riguarda qualsiasi operazione di trasformazione, modificazione, ordine sia di simboli astratti che di oggetti concreti. La vita è un immenso processo di computo di sé, è un'attività di auto-computo.

La struttura dell'organismo genera l'attività di computo e nello stesso tempo ne risulta. Questa teoria, insieme ad altre elaborazioni nella stessa direzione, ha dato l'avvio alla problematica dell'auto-organizzazione. I sistemi auto-organizzati sono sistemi in cui l'agente è considerato parte dell'organizzazione, in cui l'osservatore è elemento incluso e attivo nel sistema. Humberto Maturana e Francisco Varela introducono il concetto di sistemi autopoietici. «Gli esseri viventi si caratterizzano perché si producono continuamente da soli [...] Nella sfera molecolare è attraverso questo tipo di articolazioni che la vita specifica se stessa e acquista la propria qualità autonoma. Una cellula si distingue dal brodo molecolare in cui è immersa definendo e specificando i confini che la separano da ciò che non è. Questa specificazione di confini tuttavia è ottenuta mediante produzioni molecolari rese possibili grazie ai confini stessi. Esiste perciò una specificazione reciproca di trasformazione chimica e di confini fisici; la cellula si differenzia da uno sfondo omogeneo. Se questo processo di auto-produzione si dovesse interrompere, le componenti cellulari non formerebbero più un'unità e gradualmente si ridiffonderebbero in un brodo molecolare omogeneo». (F. VARELA, *La realtà inventata* (1981), Feltrinelli, Milano, 1988, p. 261). In questa stessa direzione si muove la ricerca psicoanalitica di E. Carnielutti e A. Muratori (vedi il lavoro *Trasformazioni cognitive in psicoanalisi* in «Rivista di Psicoanalisi», 2 aprile-giugno 1990).

9. Nel loro ultimo libro *The Apprehension of Beauty* (The Clunie Press, London, 1988), Donald Meltzer e Meg Harris Williams parlano di 'conflitto estetico' dovuto all'impatto estetico del fuori della 'bellezza' della madre, accertata dai sensi, e l'enigmatico dentro che deve essere costruito dall'immaginazione creativa.

10. F. CORRAO, *Teoria e prassi dell'evento*, «Gruppo e funzione analitica» VI, 1, Roma, aprile-giugno 1985, pp.

11. Per il nesso possibilità - vincolo, cfr. M. CERUTI, *Il vincolo e la possibilità*, Feltrinelli, Milano, 1986.