

Simona Argentieri

Creatività, vandalismo e restauro nella dimensione intrapsichica*

Nel nostro Panel chiamiamo in causa tre personaggi, apparentemente ben definiti e distinti tra di loro: chi crea, chi distrugge e chi ripara l'opera d'arte. Ma – come di consueto – l'approccio psicoanalitico rimescola le carte.

Vandali

Non è possibile sapere se l'atto vandalico è antico quanto quello della creazione artistica, se nella notte dei tempi la

magia e la sacralità connaturate alle prime espressioni estetiche dell'uomo le abbiano tenute al riparo dall'atto distruttivo intenzionale di un altro uomo. Sappiamo però che nelle rovine della Domus aurea, accanto ai meravigliosi dipinti murali, si possono vedere le firme di 'turisti' olandesi del '500, forse artisti a loro volta, che hanno voluto lasciare segno del loro passaggio incidendo il loro nome – Herman Posthumus, Maarten van Heemskerck...– seguito dalla scritta “è stato qui”; rozzo ed efficace espediente per agganciare la precaria presenza umana alla bellezza che sfida i secoli.¹

Tali vetusti sfregi ci danno subito l'opportunità di sottolineare quanti diversi tipi di vandalismo si possano verificare a danno delle opere d'arte nel corso della cultura e della storia.

In questo primo caso di “ingenua” inciviltà (che purtroppo si ripropone ancora oggi, con i tanti viaggiatori che scarabocchiano il loro autografo con biro o pennarelli sui piedistalli delle statue) c'è la piccola illusione di eternità

di chi spera di sopravvivere, almeno nominalmente, a se stesso; anche se non fa che dilazionare la propria scomparsa, affidandosi al tempo solo un po' più lungo dell'invecchiamento della pietra.

Talora invece il vandalismo è cinico e distratto, come quando le pietre del Colosseo venivano usate per costruire i palazzi patrizi della Roma rinascimentale (“quel che non fecero i barbari fecero i Barberini”, recita un detto popolare); oppure (come purtroppo anche in questo caso accade oggi più di ieri) quando si scempiano le bellezze naturali con gli abusi edilizi o si abbandonano al degrado pitture e sculture.

Altre volte ancora, l'atto aggressivo – dal teppista urbano al gruppo militare che occupa un paese² – serve ad affermare la propria potenza e crudeltà; come facevano gli antichi popoli del nord, che si sono meritati l'infausto onore di dare il proprio nome di “Vandali” (ancora non c'erano i vincoli linguistici del *politically correct*) a tutti coloro che distruggono per il piacere di distruggere. La fantasia on-

nipotente, infatti, si può esprimere sia con il gesto creativo che con quello distruttivo.

Infine, ed è il caso che precipuamente ci interessa in questo contesto, c'è *colui che ha l'impulso, o addirittura la coazione ad attaccare specificamente un'opera d'arte; che quindi – sia pure in modo distorto e perverso – sembra riconoscere la bellezza e intuirne il valore comunicativo ed il profondo significato spirituale.*

Questo tipo di vandalo, che mi appare *peculiare dell'età moderna*, sembra avere una sua sensibilità estetica. Limitatamente alle circostanze di realtà che gli consentono la libertà di movimento e l'accesso a pitture e sculture, fa anche una scelta relativamente alla qualità – quasi sempre eccelsa – dell'opera d'arte. Ma *a quale livello opera tale riconoscimento?* Certo avviene ad un livello conscio, “mondano”, di chi cerca una “cassa di risonanza” per la propria rabbia, attaccando qualcosa che è pubblicamente considerata degna di ammirazione. Ma io penso che en-

trino in gioco anche livelli più profondi, sensibili – seppure in modo conflittuale – all'esperienza del bello.

Occorre inoltre tener conto del tipo di raffigurazione che diviene bersaglio del vandalismo ed anche del suo contenuto simbolico. Non di rado, ad esempio, sono state sfigurate immagini della Madonna col bambino (“bestemmie metafisiche”, come dice Simone Ciolfi³), e quindi di una maternità idealizzata, celebrata infinite volte nell'iconografia di tutti i tempi ed indagata tanto spesso nelle sue tante variazioni dagli psicoanalisti.⁴

Possiamo citare, per contro, il caso dell'ungherese Lazslo Toth, che volle anch'egli rivolgere la sua aggressività verso una Madonna, ma con il figlio morto. Nel 1972 riuscì a scavalcare la balaustra, ad arrampicarsi sull'altare e da lì a infierire con una grossa mazza sul meraviglioso volto della Vergine della *Pietà di Michelangelo* in San Pietro. Per di più, nel 1736 il gruppo marmoreo aveva già patito un altro insulto da un altro vandalo, che aveva spezzato le dita della mano destra di Maria.

Recentemente, la cronaca si è dovuta occupare del “serial killer” che ha mutilato le mani di santi in tre bassorilievi in quel museo a cielo aperto che è Venezia; ed anche in questo caso sono state proposte le più fantasiose ipotesi sul significato simbolico delle mani.

Al di là degli aspetti contingenti, credo che la *qualità simbolica* dell’opera attaccata sia comunque significativa; anche se non credo sia possibile – sia per l’artista, sia per il vandalo – districare nella dimensione intrapsichica i livelli delle “memorie corporee precoci”, intrise di esperienze psico-sensoriali primitive, da quelli dei più raffinati e sofisticati livelli di astrazione.⁵

Altre volte, – in sintonia con il tema del nostro Convegno – sono bersaglio dell’atto vandalico immagini corporee di suprema bellezza.

Nel 1991 è stata ancora un’opera somma di Michelangelo, il *Davide*, a subire l’attacco di un vandalo che ne ha frantumato a martellate la punta del piede sinistro.

Inevitabilmente, quando si verificano simili peculiari delitti, accanto alla costernazione generale, sorge anche il bisogno di costituire di senso un gesto tanto assurdo. Sembra evidente che l’autore sia “un pazzo”, ma ciò che ci interessa è capire se ci sia un senso in questa follia.

Nel caso del *Davide*, ad esempio, il criminale era certamente un ‘folle’: un giovane uomo assistito dai servizi psichiatrici di Prato, che dalla vicenda ottenne una indebita e nociva notorietà, soprattutto a causa delle polemiche ideologiche e del proliferare di interpretazioni di ipersenso sociologico che pullularono intorno al caso.⁶

Per parte nostra, è evidentemente difficile che come psicoanalisti abbiamo esperienze dirette in materia; più spesso dobbiamo fare riferimento a casi clinici nei quali il gesto vandalico è marginale o al più ampio capitolo della distruttività, che purtroppo è invece nostro travaglio quotidiano. Possiamo così intuire l’*invidia* per il talento creativo dell’artista, e anche la *sensazione rabbiosa e disperata di restare esclusi* dall’esperienza della bellezza, un di-

vieto d'accesso a quell'istante sublime di armonia del quale gli altri invece possono godere.

L'attacco vandalico, dunque, in un paradosso solo apparente, può essere, almeno in senso "economico", un equivalente "in negativo" dell'atto creativo, una modalità psicotica di entrare in contatto con la bellezza, che riesce a incidere sulla realtà tracciando un segno e che – sia pure in modo perverso – consente all'autore di essere a sua volta "visto", di uscire dalla mediocre anonimità, legando la sua identità e la sua storia all'opera d'arte che ha sfregiato.

Artisti

La prima complicazione che introduce la psicoanalisi è dunque la *dimensione intrapsichica* del rapporto tra creatività e distruttività, tra amore e odio per la bellezza, che così spesso abitano nella interiorità di una stessa persona.

Non è così netto come si usa pensare il confine tra il vandalo e l'artista.

La psicoanalisi ha infatti lo scomodo privilegio di andare al di là degli aspetti descrittivi; di intuire quanto diverse possano essere le vicissitudini interiori di individui che praticano gli stessi gesti vandalici. Ad esempio, quando Piet Mondrian spara al suo autoritratto, non è facile dire se lo fa per l'insoddisfazione del risultato estetico, oppure se, in una incompiuta distinzione tra sé e il proprio prodotto, fa una sorta di "enactment" suicidario.

Il caso che voglio considerare più dettagliatamente è però proprio quello di Michelangelo Buonarroti,⁷ non solo bersaglio di ripetuti attacchi vandalici nella posterità, ma lui stesso talora spietato e infelicissimo aggressore delle proprie creazioni. Come è noto, egli infierì sul blocco marmoreo della *Pietà* di S. Maria del Fiore e poi della *Pietà Rondanini*, spezzandone irreparabilmente la composizione e poi abbandonando le opere incompiute.

Per provare a comprenderne il senso è necessario – prendendo a guida il fondamentale saggio di Paolucci – mettere queste due opere in relazione con la sua prima *Pietà di San Pietro* in Vaticano.

La scultura, realizzata dal giovanissimo Michelangelo (24 anni!) esattamente entro l'anno previsto dalla committenza, è un miracolo, che – come scrive il Vasari⁸ – “trasforma un sasso in mimesi del vero”; ma un vero di suprema e perfetta bellezza. Il miracolo più grande fu però che Michelangelo ne fosse felice: “soddisfatto e compiaciuto s'era per se medesimo” tanto da volerla firmare – dice ancora il Vasari.

Penso che la realizzazione di quell'immagine marmorea abbia rappresentato un momento alto e irripetibile in cui *l'io e l'ideale dell'io dell'artista coincidono*. E coincidono anche il suo *ideale etico ed estetico*, perché passione e creazione si alimentano allo stesso fuoco. A quel tempo, per Michelangelo la rappresentazione della bellezza del corpo umano doveva ricondurre l'anima di chi crea e di

chi guarda al divino. Nel segno di un *narcisismo senza conflitto*, nessun tormento interiore turba lo slancio creativo.

Così, ci insegnano i critici dell'arte, va intesa la dolcezza suprema, la purezza del corpo nudo di Cristo e di quello avvolto nei morbidi panneggi della madre Maria; la compostezza della tragedia (così diversa dal tormento delle *Pietà* medioevali) nella quale il dolore si raccoglie in un senso di fatalità e malinconia.

Circa 50 anni dopo, quando Michelangelo si cimenta con la sua seconda *Pietà*, quella di S. Maria del Fiore, la cultura del tempo è profondamente mutata. Nel clima di repressione e rigore della Controriforma, l'ideale estetico non è più quello dell'equilibrio e dell'armonia. Nuove esigenze espressive (cito ancora Paolucci) invocano “l'interpretazione simbolica e la trasfigurazione metaforica e, al di là dei ‘dati di natura’, guida dell'operare diviene l'immagine interna” dell'artista.

Ma soprattutto è cambiato il mondo interno di Michelangelo: l'amore per Tommaso de Cavalieri e la sessualità tutta sono vissuti come una colpa inemendabile e non v'è più speranza di pacificazione tra le passioni e la vita; come testimoniano i suoi sonetti, si ritiene un "*Uomo di peccato... di peccati gravi e abituali...*".

A livello descrittivo, c'è poca differenza tra certi colpi di scalpello che Michelangelo assesta al gruppo marmoreo di questa sua seconda Pietà e le martellate di un vandalo. Ma, al livello delle fantasie inconse, "chi" attacca e "chi" è attaccato? Quale è lo statuto interiore come 'oggetto' dell'opera rispetto all'artista? Che grado di separazione dal suo creatore ha raggiunto nei vari stadi della creazione?⁹

Inevitabilmente, tra l'artista e l'opera si mettono in moto dinamiche intrapsichiche di identificazioni primarie e secondarie, a vari gradi di separazione, individuazione, differenziazione. In altre parole, detto nel più lineare lin-

guaggio kleiniano, l'opera diviene il palcoscenico del gioco relazionale tra gli "oggetti interni" dell'artista.

Penso ci sia un generale consenso – anche tra gli psicoanalisti che non si riconoscono precipuamente nel modello di Winnicott – nel considerare che l'esperienza creativa si situi nell'"area transizionale" dell'illusione. L'opera stessa, d'altronde, in diversa misura e nei diversi momenti del processo creativo dell'artista, gode dello statuto di specialissimo "oggetto transizionale": concreto, ma separato dal corpo; al tempo stesso sé e non sé.

Sembra che la Pietà di S. Maria del Fiore – opera a "carattere privato, autobiografico e penitenziale" – fosse concepita per la sua propria tomba, ed è suo il volto conferito a Nicodemo; ma identificazioni inconse ci sono certo anche col Cristo e con la Madonna che – come descrive acutamente Ascanio Condivi (1553) – "sottentra" al corpo morto del figlio "col petto, colle braccia, col ginocchio" come se volesse fare tutt'uno con lui.

Credo che il “caso” di Michelangelo ci consenta di vedere da presso quanto i vari livelli possano coesistere in un unico intreccio. Dal momento che l'irruzione pulsionale introduce il disordine di Eros, Michelangelo aggredisce le sue opere come ‘oggetti’ indegni, nel registro edipico dell'angoscia e della colpa; ma attacca anche se stesso, in una dimensione indistinta sé/madre, sé/madre/potenziale terzo (le figure abbozzate di Nicodemo, dell'altra Maria), che non riescono a funzionare come ‘secondo oggetto’.

La tragica ‘*dismisura*’ che egli stesso denuncia tra la fantasia creatrice e il risultato tangibile sono il sintomo dello *scarto che il superio sancisce ormai tra l'io e l'ideale dell'io*. L'opera sua è giudicata priva di valore artistico perché è indegna (come lui stesso si concentra nella preghiera “non sum dignus”) e l'angoscia religiosa, in una aspirazione al misticismo mai appagata, è al tempo stesso espiazione e rifugio.

L'autoaccusa – così esplicita nei sonetti¹⁰ – è rivolta non tanto all'aver albergato e vissuto passioni sensuali, quanto all'aver conferito all'arte – suo ideale, sua religione eretica – il posto di “idolo e monarca”. Quell'arte che è stata per lui più importante di Dio. Quindi non può che rinnegare il passato di perfezione compiuta.¹¹

Non stupiscono allora il suo accanirsi contro la pietra, l'ira contro i difetti della materia, le amputazioni del corpo di Cristo,¹² l'insoddisfazione disperata del risultato, sintomo dell'inaccessibilità al divino. Vandalò di se stesso, sembra dominato dalla coazione a creare e da una altrettanto forte coazione a distruggere ciò che ha creato.

La *Pietà Rondanini* – “tragica, desolata, antiestetica” – è dunque a suo modo consequenziale al processo interiore di Michelangelo. Committente di se stesso, a 89 anni, inconsolabile per la morte di Vittoria Colonna, suo tardo amore spirituale, sembra usare quel blocco di pietra come un testamento e un concreto “Mea culpa”.

Mi sembra che in questo travaglio creativo si possa trovare una precisa corrispondenza con quanto Freud descrive in *Lutto e melanconia*: “La perdita dell’oggetto si era così trasformata in una perdita dell’Io... e il conflitto tra l’Io e la persona amata in un dissidio tra l’attività critica dell’Io e l’Io alterato dall’identificazione...” L’unione perfetta tra l’io e l’ideale dell’io è precipitata nel *conflitto tra l’io e il superio*.

Così, ossessionato dal peccato, dalla morte e dall’angoscia della *seconda morte* – la perdizione eterna – deve mortificare la sua passata idolatria per l’arte e l’idea stessa della bellezza corporea. Dominato da un “brivido dello spirito” (cito per l’ultima volta Paolucci), aggredisce il marmo con “strisciate lunghe e dolorose come unghiate”, esponendo i genitali nudi e rinsecchiti di Cristo, ammaccando i corpi “scarnificati, ridotti a desolati fantasmi”.

Sappiamo che, benché vecchio, assestava potenti colpi di scalpello alla statua, sfidando pericolosamente il crinale tra creatività e distruttività, così precario in quell’arte ‘fa-

tale che è la scultura, nella quale (come d’altronde anche nell’affresco, altro tormento di Michelangelo) ogni gesto è irreversibile.

Eppure davvero, in una sorta di ascesi verticale, i due corpi di madre e figlio diventano un solo corpo. La testa del Cristo – in un primo tempo sporgente dalla composizione – viene amputata e scolpita nuovamente schiacciata contro il petto della madre, mentre un braccio resta staccato e isolato, come un relitto. Ma, esiliato dal divino, anche la sublime soluzione espressiva della fusione è ormai inadeguata a placare la tragedia della solitudine.

È vero che queste due ultime Pietà sono comunque assoluti capolavori; ma ciò non poteva offrire alcuna consolazione a Michelangelo, artista del suo tempo. È solo nell’età moderna che il “non finito” assume legittimità espressiva e pieno diritto estetico, “non come limite imposto all’ineffabile, ma piuttosto come mezzo per significarlo”.¹³

Per opposti motivi, dunque, le tre Pietà di Michelangelo certo non sono “elaborazioni del lutto” in senso psicoanalitico. Semmai, possono essere viste come il passaggio dalla negazione idealizzata al lutto patologico.

Restauratori

Colui o colei¹⁴ che sceglie come mestiere la riparazione dei danni che il tempo, le catastrofi naturali, o – come nel nostro caso – l’intenzionale distruttività umana hanno inflitto alle opere belle, si pone a livello conscio e manifesto sul versante opposto a quello del vandalo, assai vicino invece a quello dell’artista. Infatti, restaurare – oltre che una difficile scienza – è un’arte, storicamente mutevole e culturalmente condizionata.

Tuttavia, la precipua complicazione che impone l’approccio psicoanalitico al problema del restauro è quella dei “livelli di coscienza”.

Non è difficile intuire quanto, dietro la passione del restauro, ci possa essere una coazione profonda a riparare, ricostruire, conservare, ripristinare gli “oggetti interni” perduti o danneggiati per scongiurare sensi di colpa inconsci connessi ad antichi impulsi distruttivi; o per tentare di porre un argine alle angosce della perdita e della precarietà.

Sia nel vandalo, sia nell’artista, sia nel restauratore, il rapporto con l’opera reale rimanda necessariamente al rapporto con il proprio mondo interno, abitato da oggetti già danneggiati, in instabile equilibrio tra idealizzazione e persecuzione.

D’altronde, ci sono certo analogie non casuali tra il mestiere dello psicoanalista e quello del restauratore; ed anche tra le diverse “filosofie” del restauro e determinati concetti psicoanalitici si può tessere un interessante dialogo.¹⁵

Se per Sigmund, e poi per Anna Freud, l’arte offre solo consolazione come sublimazione della pulsione addome-

sticata, per Melanie Klein l'arte è sempre "restauro", promosso dal senso di colpa e dal rimorso. L'opera d'arte stessa realizzata garantirebbe al tempo stesso la riparazione concreta di un danno immaginario e l'appagamento di un desiderio infantile. Così è simultaneamente riparazione e ri-creazione.

Ma è anche possibile – come propone Canestri – riportare in auge il bel concetto freudiano di "riconciliazione" (*Ver-söhnung*), intesa appunto come possibilità di riconciliare il conflitto tra realtà interna e realtà esterna, mediando tra principio del piacere-dispiacere e principio di realtà. In termini winnicottiani, è la "zona franca" dell'illusione condivisa.

Anche sul piano di realtà, d'altronde, i grandi restauri sono accompagnati da clamorose polemiche tra gli addetti ai lavori, tra coloro che vogliono intervenire e coloro che invece ritengono sconsiderato, a rischio di procurare disastri irreparabili, qualunque manipolazione delle opere. È recente e non ancora sopito il putiferio intorno al re-

stauro della Cappella Sistina e recentissimo quello intorno al lavaggio del Davide. Senza entrare nei dettagli tecnici, credo che ciò mostri quante fantasie inconse di distruttività circolino nell'arena dell'arte del restauro.

Come è noto, fino al secolo scorso la filosofia del restauro era basata sulla fantasia della *restitutio ad integrum*, di riuscire a ricostituire alla perfezione la compiutezza della pittura, della scultura o dell'architettura danneggiata così come era all'origine, operando una sorta di impostura, di concreto diniego dell'azione del tempo. La moderna filosofia del restauro, invece, di tipo conservativo, vuole che l'opera – sia pure restaurata – porti in sé i segni della storia e del processo relazionale con gli eventi che l'hanno incontrata. Il restauro – proprio come la cura psicoanalitica – deve fare i conti con ciò che manca, con la lacuna e l'irreparabilità di alcune perdite. Ovviamente, rimane il problema del limite storico e culturale di ciò che va "rispettato" e di ciò che va invece cancellato.¹⁶

Per contro, a sottolineare ancora una volta la complessità della materia, Paolucci a suo tempo ha giustamente lottato – contro l'autorevole parere di Argan – perché la riparazione della *Pietà* di San Pietro venisse eseguito con il massimo della capacità mimetica del restauratore, a cancellare l'insulto del vandalo ungherese e a restituire quest'opera unica alla sua pura, perfetta bellezza.

Nel caso recentissimo del Davide, si è dovuta fare una battaglia addirittura per far pulire con delicata sapienza “la statua più bella del mondo”, contro gli anatemi di chi voleva conservare macchie e muffe in omaggio ad un ideologico criterio di rispetto della storia.

Nella modernità

Vorrei proporre infine una riflessione su alcune espressioni della creatività artistica della modernità, che a mio

avviso hanno dato dignità estetica a forme e gesti che hanno evidenti parentele con gli atti vandalici.

Penso in particolare a Mimmo Rotella, proclamato nel 2003 “artista dell'anno”, insignito di recente a Roma del “premio alla carriera” in occasione della “Quadriennale” del marzo 2005, che negli anni '50 strappava dai muri stradali pezzi di manifesti che ritraevano figure di divi, per ricomporli in studio a modo suo, secondo la poi famosa tecnica del *décollage*.

Il grande gesto iconoclasta, al quale è legata la fama di Rotella, lo strappo che opera sul manifesto rubato alla strada, rubato dunque alla vita – ha scritto F. D'Amico – è un'icona dell'arte contemporanea e della sua sovente ambigua funzione di massa.

Insieme ai “tagli” di Fontana ed ai sacchi bruciacchiati di Burri, esprime protesta e rivalsa e la forza simbolica della creazione “negativa” contro le troppe immagini già fatte e consumate.

D'altronde oggi installazioni e performance non sono fatte per durare e – come può testimoniare Cecilia Bernardini – le opere d'arte stesse sono fatte di materiali fragili e precari.

Così l'opera d'arte dimostra di poter esprimere, oltre alla fantasia di fusione idealizzata nella cifra dell'armonia, anche le “cicatrici dell'inconscio” delle quali parlava Lacan come esiti della vita.

Possiamo ricordare come, sulla corda dell'ironia, ben prima di Rotella, Duchamp e Dalì avessero dissacrato la troppo logorata immagine della *Gioconda* (che oggi la pubblicità di un'acqua minerale arriva a manipolare disinvoltamente con il computer, senza alcuna remora di profanare un capolavoro).

Da un lato, dunque, lo scandalo di élite di artisti che attaccano un'icona della devozione estetica convenzionale, nell'epoca della riproducibilità dell'immagine. Dall'altro, la rabbia disperata, lo sfregio su un'opera d'arte unica, nel gesto nudo, povero, assoluto, del vandalo.

Si può citare ancora un'opera del 1966 di Michelangelo Pistoletto (un altro Michelangelo!) *Retrocube of Infinity*, una performance composta da sei specchi rivolti all'interno a formare un cubo, che prevede l'alternanza di costruzione-distruzione: il cubo veniva frammentato e poi immediatamente ricostruito tre metri più in là.

In questa stessa linea, si registra concretamente l'identità del gesto creativo con il gesto vandalico nella performance di Jimmie Durham, pittoresco artista Cherokee oggi celebrato in America e in Europa, che durante le sue lezioni di scultura si fa consegnare un oggetto dagli allievi e poi, con volto imperturbabile, lo prende a martellate, riducendolo in frammenti che infine espone come sue opere d'arte.

Ma a mio avviso la grande differenza è che in casi come questi tutta l'operazione creativa/distruttiva è tutt'altro che inconscia: anzi, è voluta e teorizzata a livello di consapevolezza concettuale.

Seguendo la deriva dei miei pensieri, ho ricordato inoltre il controverso fenomeno (che richiederebbe una riflessione a sé) della cosiddetta *Aerosol Art*: i graffiti sui muri e sulle vetture dei treni tracciati con le bombolette spray da giovani a volte creativi, sempre ribelli; fino a ieri reato, sintomo di degrado e teppismo suburbano; ed oggi azione artistica coccolata, incoraggiata, sussidiata; che però è stata così convertita da trasgressione a fenomeno celebrato, ma sotto controllo.

Una volta di più, in queste polemiche minimali si vede la precarietà del confine tra creatività e distruttività.

Creatività artistica e creatività del sé

La scultura, – secondo il detto leonardesco che tanto piaceva a Freud – è un'arte “per via di togliere”, nella quale è più evidente il contrappunto tra il creare ed il necessario parallelo distruggere la forma precedente della pietra: a

colpi violenti di scalpello il marmo si infrange e si frantuma per lasciare emergere la nuova immagine. Ma ciò accade – seppure meno clamorosamente – anche per la tela incontaminata o la pagina bianca, che dovrà offrire il supporto per l'opera emergente. *Ogni creazione* (lo dice anche Argan, 1968) *è un atto distruttivo*.¹⁷

Ne danno testimonianza le polemiche che sempre accompagnano interventi innovativi – specialmente in architettura – che concretamente o simbolicamente distruggono quel che c'era prima.

In questo mio presente intervento mi sono limitata ad indagare i rapporti intrapsichici tra creatività e distruttività dell'artista; ma non sarebbe difficile evocare anche le conflittualità che sempre accompagnano quell'altra forma di creatività, non meno preziosa anche se sprovvista di talento artistico, che è la creatività del Sé. Una creatività che compete ad ogni essere umano nel processo di sviluppo. Come ben sanno gli psicoanalisti nel lavoro quotidiano, ogni “nascita psicologica” è però accompagnata da potenti

angosce, ansie catastrofiche del cambiamento, disperata resistenza ad abbandonare stati precedenti di indifferenziazione, fusione, non integrazione. Infatti, nell'inconscio il passaggio a condizioni di individuazione, separatezza e distacco può essere vissuto come un equivalente della morte. Winnicott addirittura individua talora il rischio di suicidio proprio al momento dell'emergere del "vero sé".¹⁸

Spettatori

Infine, sento che al nostro "triangolo" – artista-vandalo-restauratore – dovremmo aggiungere un quarto termine, che trasforma l'ipotetica figura relazionale in un quadrilatero. Mi riferisco allo spettatore, categoria importante, non solo numericamente, che ammira e gode della bellezza artistica e che a sua volta partecipa inconsciamente, in diverse misure individuali, della conflittualità intrapsichica tra creatività e distruttività.

Ad esempio, vediamo che spesso negli spazi espositivi, intorno alle opere d'arte di pittura o di scultura, viene posto un fragile, ma perentorio recinto – di grossi cordoni o di invisibili cellule elettroniche – che significa: "guardare e non toccare". Il divieto – non occorre la psicoanalisi per capirlo – è necessario in ragione della forza impulsiva del desiderio del visitatore di aggiungere al registro sensoriale visivo quello di un altro senso; quello del tatto. Tutti, credo, come bambini, avremmo voglia di passare la mano negli alveoli di granito o di ottone di Moore, di far dondolare i *play mobil* di Calder, di giocare con certi ominidi di Miro, o magari di sfidare con le dita i giochi di illusorio rilievo di un dipinto di Rembrandt. Forse, nella maggior parte dei casi, l'impulso è solo quello avido e possessivo – dei bambini, appunto – che a fronte di una cosa eccitante la vorrebbero afferrare, senza curarsi del rischio di distruggerla.

La preclusione – ragionevole ma crudele, implicita anche quando non esistono cordoni – è a protezione del rischio

concreto di casuale danneggiamento o di atti vandalici; ma ha anche un suo valore simbolico.

Ancora una analogia relativamente all'esperienza estetica; poiché lo spettatore è a sua volta partecipe della meraviglia, ma anche della vertigine che può provocare l'incontro con la bellezza misteriosa e incognita dell'opera d'arte. Non ci basta più la classica definizione di Berenson del "momento estetico" come esperienza di "armonia"; oltre all'armonia fusionale possiamo vivere il fascino eccitante dell'*Unheimlich* e talora la presentificazione di angosce disorganizzanti e destrutturanti. Così si può spiegare il rifiuto iniziale delle forme innovative o rivoluzionarie di certe correnti artistiche, la rabbia e il dispetto del "non capire" del pubblico, che cela la resistenza profonda ad attraversare "senza rete" il salto nel vuoto che siamo convocati ad affrontare insieme al cambiamento.¹⁹ Al momento della creatività autentica, quale che sia la sua forma, c'è infatti un significato noto e consolidato che, come dice Federico Fleghenheimer, si perde per dar luogo ad

un significato nuovo. Ciò rende ragione di quel momento d'angoscia che così spesso devono pagare al loro talento gli artisti: un baratro di vuoto di senso, prima che si abbia l'esaltante certezza del significato nuovo.

Anche noi semplici spettatori viviamo di luce riflessa l'alternarsi di momenti euforici e depressivi, creativi e distruttivi; con l'umile conforto di sapere che anche l'opera d'arte ha bisogno di noi, di un pubblico che la riconosca.

C'è un ultimo quesito, che ho posto a me stessa all'inizio di queste riflessioni e che cerca risposta: *perché l'atto vandalico è peculiare dell'età moderna?*

Forse dipende dallo statuto ambiguo che le opere d'arte hanno assunto nella nostra cultura occidentale: oggetti "feticcio", valutati *in primis* in senso monetario (spesso iperbolico); esibiti in algidi musei o in affollate mostre itineranti; comprati come bene rifugio, insidiati dai furti su commissione. Forse è allora comprensibile che quadri e sculture, caricati di falsi valori e divenuti simbolo di sopraffazione intellettuale, divengano bersaglio di attacchi

vandalici di cittadini sconosciuti, che così esprimono la loro squilibrata protesta.

D'altronde, in un tale contesto l'unica maniera di tenere i capolavori al riparo è quella di seppellirli in *caveaux* di massima sicurezza, che – in una ulteriore perversione moderna – li sottraggono ai vandali, ma al tempo stesso alla visione degli spettatori innocenti.

* Il testo è stato pubblicato in "Psicoanalisi", n. 2, Il Pensiero Scientifico, Roma 2005.

¹ Mi fa piacere ricordare che proprio Cecilia Bernardini è stata protagonista, con altri esperti, del restauro della Domus aurea, uno dei più prestigiosi interventi nella capitale in occasione dell'anno giubilare.

² È recentissima – orrore tra gli orrori – la distruzione a colpi di cannone dei Buddha scolpiti nella pietra eseguita dai talebani in Afghanistan.

³Come è infatti noto, secondo la psicoanalisi il rispecchiamento originario dello sguardo tra madre e bambino è il fondamento ontologico dell'individuo ed è al tempo stesso la radice di ogni esperienza estetica. Proprio in una delle precedenti edizioni di questi Convegni fiorentini tra arte e psicoanalisi ci sono state delle pregevoli relazioni sul tema.

A proposito dell'attacco vandalico alla raffigurazione della maternità idealizzata, pensiamo d'altronde all'ambivalenza che notoriamente suscita la donna incinta, raffigurazione corporea concreta per eccellenza della creatività.

⁴ Un esempio felice di come l'ambivalenza per il rapporto madre-bambino possa essere risolta diversamente nell'opera d'arte ce lo offre Max Ernst, che in una sua celebre opera rappresenta una Madonna stravolta da un ghigno che prende ferocemente a sculacciate un bambinello urlante. Citando così implicitamente le innumerevoli rappresentazioni pittoriche di tutti i tempi di Madonna con bambino sacralizzate e ribaltandone il senso, l'attacco viene assestato a livello concettuale e la profanazione è solo simbolica.

⁵ In psicoanalisi il simbolo ed il processo di simbolizzazione hanno tante diverse travagliate accezioni, con le quali in questa occasione non posso neppure provare a dialogare.

⁶ Sui giornali proliferarono interpretazioni grottesche sulle motivazioni del vandalo: dalla lotta di classe al feticismo del piede!

⁷ Queste mie riflessioni hanno preso l'avvio dalla Tavola Rotonda del 28 novembre 2003, organizzata nel Salone Magliabechiano della Biblioteca degli Uffizi da Graziella Magherini, nell'ambito degli incontri tra arte e psicoanalisi. Il tema era quello delle tre Pietà di Michelangelo, a partire dagli studi di Paolucci. Al suo saggio (A. Paolucci, *Michelangelo: Le Pietà*, Skira, Milano 1997) faccio continuo riferimento in questo paragrafo dedicato agli *Artisti*.

⁸ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Sansoni, Firenze 1906.

⁹ Così forse la proverbiale riluttanza di Leonardo a finire le sue opere pittoriche esprimeva, oltre alla sua esigenza di perfezione, anche la riluttanza a distaccarsene, mantenendo il legame con ogni ulteriore pennellata.

¹⁰ “Onde l'affettuosa fantasia / che l'arte mi fece idolo e monarca / conosco or ben come era d'error carca / e quel ch'a mal suo grado ogn'uom desia”. Paolucci intende questo celebre sonetto come un *Confiteor*.

¹¹ G. Néret, *Michelangelo*, Taschen, Köln 2002

¹² Poco conta in questo senso che sia stato materialmente lui a scapellare via alla fine la gamba della statua, ormai totalmente incongrua rispetto all'anatomia ed alla composizione del gruppo scultoreo, oppure che sia stato il Calcagni l'esecutore materiale. La questione è sollevata da Wassermann: “chiosco multimediale” sulla *Pietà* di Jack Wassermann, Visual technologies, IBM Results, <http://www.research.ibm.com/pieta/pieta-results.htm>.

¹³ Dietro il disegno della *Pietà* donata a Vittoria Colonna, Michelangelo stesso ha scritto la citazione di Dante: “Non vi si pensa quanto sangue costa”.

¹⁴ A quanto mi consta, mentre i restauratori sono sia uomini che donne, i vandali invece – almeno fino ad oggi – sono sempre maschi!

¹⁵ Chi abbia provato a riparare qualcosa, anche senza essere un restauratore professionista (o uno psicoanalista!), conosce bene l'ansia di inadeguatezza al momento di affrontare il compito; o la paura che i propri gesti – anziché aggiustare – danneggino ulteriormente ed irreparabilmente l'oggetto. Così come conosce l'innocente, euforico trionfo di quando l'impresa è riuscita. Mi consento in proposito la citazione di un mio minuscolo scritto non psicoanalitico: *Elogio della colla*.

¹⁶ Così paradossalmente è sembrato giusto non cancellare i graffiti degli antichi vandali della Domus aurea, ma conservarli come testi-

monianza di un passato che ha comunque – se non un suo valore – un suo senso.

¹⁷ Non voglio sostenere che necessariamente l'arte è tormento. Talora può essere frutto di un talento espressivo facile e senza conflitto; come forse ad esempio accadeva per Luca Giordano, Bach, Veronese...

¹⁸ Posso solo far cenno ad alcuni autori che hanno acutamente sviluppato questo tema: Winnicott, Milner, Bion, Tustin, Gaddini... In particolare, dobbiamo a Graziella Magherini le riflessioni sulle analogie tra angosce di cambio catastrofico ed esperienze estetiche.

¹⁹ Forse anche la "sindrome di Stendhal" che ha messo a fuoco Graziella Magherini può essere intesa in questa linea.

BIBLIOGRAFIA

J. Amati, *Some considerations on creativity. Psychoanalyse und Kunst*. Atti del Congresso della Società Psicoanalitica Tedesca, Colonia (presentazione plenaria), 1998.

G. C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, 3 voll, Sansoni, Firenze 1968.

S. Argentieri, *Elogio della colla*, in *Ore di sole*, a cura di M. Consoli Sardo, EGA, Catania 1989.

S. Argentieri, *Forme manifeste dell'invisibile*, in *Itinerari*, catalogo della mostra di sculture di Sandra Marconato, Il poligrafo, Padova 1996.

S. Argentieri, *Self portrait and self representation*, International Symposium *The Self Representation in Psychoanalysis and art*, Firenze, 27-29 aprile 2001.

J. Canestri, *Restauro, riconciliazione, riparazione*, "Psicoanalisi", n. 2, Il Pensiero Scientifico, Roma 2003.

A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da Ripa Transone*, Blado, Roma 1553.

F. D'Amico, *Mimmo Rotella l'iconoclasta*, "La Repubblica", 11 agosto 2003.

F. Flegghenheimer, *Barriera autistica e creatività artistica* (non pubblicato) 1989.

S. Freud, 1915, *Lutto e melanconia* (1915), in *Opere*, vol. 8, Bollati Boringhieri, Torino 1976.

M. Klein, *Love, Guilt and Reparation* (1937), in J. Rivière, *Love, Hate and Reparation in Melanie Klein*, Hogart, London 1975.

G. Magherini G., *La Sindrome di Stendhal*, Ponte alle Grazie, Firenze 1995.

G. Magherini, *Florilegio. Scritti d'autore*, Nicomp, Firenze 2003.

G. Néret, *Michelangelo*, Taschen, Köln 2002.

E. Panofsky, *Pietà von Ubeba*, in *Festschrift für Julius von Schlosser*, Amalthea Verlag, Wien 1927.

A. Paolucci, *Michelangelo: Le Pietà*, Skira, Milano 1997.

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Sansoni, Firenze 1906.

J. Wassermann J., "Chiosco multimediale" sulla Pietà, Visual technologies. – Pietà Project – IBM Research. <http://www.research.ibm.com/pieta/pieta-results.htm> (2003).