

Gian Luca Barbieri

Creatività e ciclo di vita: la pittura dell'anziano

Le osservazioni seguenti traggono spunto principalmente da un'interessante mostra che si è tenuta a Cremona nel 2006, intitolata "Longevi visionari. La pittura di Maria Callegaro Perozzo e l'arte contemporanea". Le opere esposte, insieme al relativo catalogo, costituiscono l'occasione per una riflessione sull'attività artistica praticata da alcune persone nel corso della vecchiaia.

Il percorso mentale che sta alla base di queste note si intreccia, benché in maniera tangenziale, anche con altre due esposizioni di diverso argomento: una è "Segni ombre emozioni dall'Atelier di Cremona", alla cui organizzazione abbiamo contribuito personalmente e che si è tenuta alcuni primi mesi sempre a Cremona; l'altra è "Oltre la ragione", allestita a Bergamo nel 2007 e presentata in segui-

to nel principato di Monaco: entrambe queste mostre sono centrate sulla produzione creativa delle persone con sindromi psichiatriche.

1. *La vita e l'arte dell'anziano*

Qualche breve informazione sulla vita della pittrice, da cui si ricavano osservazioni di portata individuale che si dilatano in una direzione per alcuni aspetti esemplare, nel senso che travalicano immediatamente la sfera dell'idiografico.

Maria Callegaro è una vivace signora anziana, nata in provincia di Padova subito dopo la conclusione della prima guerra mondiale. Trascorre l'infanzia in una famiglia numerosa e modesta, in un ambiente dove il gioco è considerato un lusso e quindi viene sacrificato alle pratiche più urgenti e "serie" della quotidianità. Divide così la gio-

vinezza tra i lavori domestici, l'accudimento dei fratelli minori e il lavoro pomeridiano in una sartoria. Poi si sposa e con il marito si trasferisce prima a Bolzano e in seguito a Milano. Nei primi anni ottanta il coniuge contrae il morbo di Alzheimer. Di conseguenza Maria trascorre le sue lunghe giornate ad assisterlo e, dietro suggerimento del proprio medico, inizia a dipingere, per tentare di affrontare in modo meno drammatico il gravoso impegno emotivo e psicologico. La nuova attività creativa si rivela un'autentica illuminazione, tanto da divenire una passione che la assorbe intimamente e la spinge, dal 1995 a oggi, a produrre più di quattrocento opere.

A buon diritto si può far rientrare la produzione creativa della Callegaro e di buona parte delle persone anziane e degli psicotici in quell'ambito che è stato definito in vari modi: "arte irregolare", "outsider art", "art brut" o "arte marginale". Con queste espressioni, tutte almeno in parte inadeguate, si fa riferimento ad una produzione di manu-

fatti soprattutto pittorici o plastici realizzati da individui che si improvvisano artisti senza aver frequentato alcuna scuola o accademia, realizzando opere in cui riversano le loro emozioni, i loro affetti, le paure, le angosce, le speranze perseguendo obiettivi forse più di natura espressiva ed emotiva che estetica.

Le loro rappresentazioni sono il risultato di un desiderio (o meglio di un bisogno) di espressione, e forse di comunicazione, che non ha ambizioni e finalità artistiche nel senso più esclusivo della parola, ma che riveste un'importanza fondamentale nella vita di questi autori, nel rapporto con la realtà esterna e con il loro mondo interno, nella capacità di elaborare una relazione gestibile con sé e con gli altri.

Il caso di Maria Callegaro Perozzo non è unico né isolato. Tanti nomi ben più noti rientrano in questa schiera di artisti tardivi, da Martha Grünewaldt a Jules Godi, da Paul Duhem a Benjamin Bonjour, da Hans Krüsi a molti altri

che hanno imboccato la strada della pittura in età avanzata.

Si tratta di persone che in genere provengono da realtà sociali medio-basse e che hanno alle spalle lavori manuali, alcuni dei quali dotati di una certa componente creativa (muratori, giardinieri, fioristi, garzoni, musicisti ecc.). Ad un certo momento, mentre la loro vita volgeva al tramonto, esse, per motivi diversi, hanno deciso di intraprendere un'attività artistica.

Non ci soffermiamo sul valore estetico di queste opere, sostenuto da alcuni e negato da altri. È una questione che esula dal vertice in base al quale affrontiamo l'argomento. Lo scopo di questo breve testo consiste infatti nell'osservare questa produzione da un punto di vista psicodinamico, centrando l'obiettivo su due riferimenti generali, quello della vecchiaia e quello della creatività, per poi analizzare alcuni aspetti dei quadri della Callegaro.

2. La vecchiaia: brevi considerazioni psicologiche

Gli aspetti psicologici dell'età senile sono numerosi e importanti. In questa sede consideriamo solo quelli che ci sembrano interessanti ai fini della presente riflessione intorno all'arte prodotta dalla persona anziana.

2.1 Il passato e il futuro

La vecchiaia può essere pensata, ribaltando l'espressione leopardiana riferita alla giovinezza, come un'età in cui "breve la speme e lungo ha la memoria il corso"¹. Mentre nel "tempo giovanil", la quantità ridotta delle esperienze accumulate nel breve passato e la portata invece sovrabbondante delle speranze per il futuro spingono a considerare i ricordi, proprio perché scarsi, con grande indulgenza e addirittura con piacere, simmetricamente, nel caso degli artisti anziani da noi osservati, l'attenzione viene in

parte distolta dal passato e proiettata sul futuro, sulle speranze connesse al breve frammento di esistenza che resta da percorrere e da cui si cerca di spremere quei succhi rari e suggestivi che la precedente vita non ha elargito.

Il passato non viene ignorato o negato ma, essendo un dato reale, oggettivo, ineliminabile con cui è impossibile non fare i conti, si cerca di viverlo come se fosse meno monolitico e condizionante attraverso un'attività che consenta di renderlo più elastico, più leggero e diafano, dotandolo di un potere meno assoluto e deterministico nei confronti del presente e del futuro. Si va insomma alla ricerca di quella che, parafrasando Milan Kundera, si può definire una "sostenibile leggerezza dell'essere".

2.2 Dipendenza e indipendenza

La vecchiaia rappresenta, per alcuni aspetti, una fase speculare rispetto all'infanzia. Se il percorso effettuato dal

bambino nelle prime fasi della sua vita lo conduce dalla dipendenza assoluta alla dipendenza relativa, per arrivare in seguito ad una più o meno reale indipendenza (Winnicott,² Fairbairn³), attraverso un processo graduale di separazione e individuazione (Mahler⁴) dalla madre e dal contesto familiare, simmetricamente, nel periodo della vecchiaia, la persona si trova a tornare almeno in parte in una condizione di dipendenza dall'altro, sia esso il medico, il figlio, l'assistente sociale o la cosiddetta badante.

In altre parole, da un lato il percorso di elaborazione delle attività mentali e di organizzazione del pensiero e dall'altro le modalità di regolazione delle relazioni interpersonali, sembrano seguire due percorsi che, nella prima e nell'ultima fase della vita, appaiono orientati in due direzioni che finiscono per ricongiungersi: dalla dipendenza infantile all'indipendenza matura per tornare poi alla dipendenza senile.

2.3 *La percezione soggettiva del tempo*

Se si osserva la percezione psicologica del tempo nelle diverse età della vita, si può notare come la velocità temporale percepita soggettivamente, all'incirca dalla adolescenza in avanti, aumenti progressivamente con il procedere degli anni. È un processo mentale raffigurabile in modo analogo a ciò che in fisica viene definito "moto uniformemente accelerato" di un grave (in questo caso la vita), la cui velocità aumenta man mano che si avvicina al termine del suo percorso.

Inoltre, se l'infante ha una percezione del tempo svincolata dalla realtà esterna e centrata esclusivamente sui suoi bisogni personali, che richiama l'acronia dell'Inconscio e presenta la libertà temporale e logica del processo primario, con il cammino verso la maturità il processo secondario impone le proprie norme e i propri parametri anche

alla percezione temporale e all'organizzazione logica della realtà.

In questa prospettiva, la vecchiaia rappresenta un curioso compromesso tra le due dimensioni, in cui il realismo caratteristico del processo secondario non viene negato e abbandonato, ma allo stesso tempo le modalità di percezione e di organizzazione della realtà caratteristiche del processo primario offrono la possibilità di un alleggerimento emotivo, attenuano l'impatto difficile, in qualche caso drammatico, con la propria condizione e con la percezione di un tempo che scorre in maniera ineluttabile verso la propria interruzione definitiva.

L'arte si innesta nello svincolo e nella connessione tra queste due dimensioni percettive del tempo personale, potenziando la seconda, legata al processo primario e al principio di piacere, e rendendo così meno destabilizzante la prima, maggiormente ancorata al principio di realtà.

2.4 Identità sociale e componente biologica individuale

La vecchiaia comporta un distacco dalle componenti identitarie costituite dal ruolo lavorativo. Quando si lavora si è in buona parte identificati con la propria immagine professionale. Poi, giunti alla cosiddetta età pensionabile, ci si trova privati bruscamente di questo riferimento che, per quanto superficiale e talvolta vissuto come una maschera o un'etichetta inadeguata, costituiva un riferimento rassicurante e dotava l'individuo di una propria collocazione sociale.

La perdita di quel referente identitario comporta per l'anziano la collocazione in una diversa categoria allo stesso tempo biologica e sociale, omogenea e uniformante: quella dei "vecchi". Categoria che viene gravata dello stigma dell'improduttività, del parassitismo e della ricaduta negativa sui bilanci economici dello stato e della famiglia.

Va però notato che la persona anziana, non avendo più impegni lavorativi vincolanti, dispone di maggiore tempo libero. Si tratta di una carta importante da giocare, che può essere vissuta come un alleggerimento e una conquista di libertà, ma che non di rado provoca disagio, perché viene percepita come un'angosciante mancanza di confine e come uno spazio troppo vasto e privo di riferimenti chiari e precisi che lo rendano percorribile.

3. La produzione artistica

Quanto ora osservato in maniera estremamente sintetica conferma che la persona anziana deve fare i conti con una profonda ferita narcisistica. L'immagine di sé che percepisce, e soprattutto quella che gli altri le rimandano, può essere alla base di sentimenti depressivi, di angosce persecutorie, di una sensazione di intensa precarietà, di una

valutazione insoddisfacente di sé, di una serie di frustrazioni dovute all'inadeguatezza fisica e, non di rado, ad un graduale declino mentale. La nuova identità determinata dalle modificazioni somatiche e psichiche raramente viene accettata senza contraccolpi emotivi negativi.

È in questa prospettiva che la produzione artistica trova la sua funzione principale.

Tutte le componenti dell'età avanzata descritte nel paragrafo precedente possono venire affrontate e metabolizzate meglio attraverso un'attività di tipo creativo.

Per quanto riguarda la *concezione del passato e del futuro* (2.1), si è già accennato che l'arte consente di ripensare in modo meno rigido e vincolante il proprio passato personale, rendendo allo stesso tempo più significative le potenzialità intrinseche al proprio futuro. Quest'ultimo non viene più vissuto soltanto come un periodo di ulteriore declino e di attesa dell'ineluttabile, ma come fase della vita importante e a suo modo produttiva, dato che l'arte

offre la possibilità di attivare dinamiche psicologiche evolutive e trasformative.

A proposito di *dipendenza e indipendenza* (2.2), l'arte, e in modo particolare la pittura, non richiede un'efficienza fisica particolare e quindi si presta spesso ad essere praticata senza che nel soggetto si possano generare frustrazioni legate a deficit corporei. Nell'ambito creativo l'anziano può riconquistare una discreta autonomia sottraendosi in buona parte alla dipendenza dall'altro.

La *percezione psicologica del tempo* (2.3) nello svolgimento dell'attività artistica si modifica radicalmente. A differenza della maggior parte delle persone anziane che ricercano altri individui con i quali condividere frammenti più o meno estesi della giornata per parlare, giocare a carte, confrontarsi in vari modi o svolgere comunque attività che diano l'impressione di riempire il tempo rendendolo meno minaccioso e vuoto, chi si immerge nella dimensione dell'arte entra in una sfera diversa: non colma

un tempo dotato di una sua esistenza oggettiva e immodificabile, ma lo ricrea, lo trasforma dall'interno, se ne appropria. Inoltre il tempo in cui si immerge l'artista non è quello oggettivo della realtà esterna, ma richiama quello del sogno e dell'inconscio.

Winnicott (cfr. 4.4) colloca l'arte in una sfera che definisce "spazio potenziale" o "area transizionale": dimensione mentale ed esperienziale che è contemporaneamente centrata sull'interno e aperta verso l'esterno. La realtà esterna non viene negata, ma è filtrata, rivissuta, ricreata; allo stesso modo l'attenzione non viene assorbita in maniera esclusiva dal mondo interno e dalle emozioni. Il tempo dell'ambito transizionale non nega quello oggettivo della realtà esterna, ma lo intride con la libertà del tempo del sogno e del gioco e lo illumina con l'imprevedibile bellezza del principio di piacere, svincolandolo anche dalla ferrea legge della causalità.

La dimensione transizionale della creatività consente l'attivazione di un atteggiamento consapevole ma anche leggero e rende meno cupo lo schermo attraverso cui si percepisce la realtà.

A proposito di *identità sociale e professionale* (2.4), si diceva che l'anziano sembra risucchiato nella dimensione biologica a discapito di quella sociale. Benasayag e Schmit, nel loro libro *L'epoca delle passioni tristi*, scrivono: "È molto difficile, se non impossibile, sottrarsi all'etichetta per una persona diagnosticata come schizofrenica o catalogata come disabile. [...] Si vedrà uno schizofrenico che dipinge e la sua pittura sarà quella di uno schizofrenico, si vedrà un disabile impegnarsi in politica, e sarà in primo luogo un disabile che fa politica". Lo stesso si può dire degli anziani. Non si è in presenza di un pittore, ma di un vecchio che dipinge. Ciò naturalmente può emergere dalla prospettiva di un osservatore esterno. Il punto di vista dell'anziano alle prese con un'attività arti-

stica è invece ben diverso: egli percepisce se stesso come protagonista del processo artistico: in questo modo la componente biologica, la "vecchiaia" rimane sullo sfondo, per lasciare il campo alla mente, al pensiero, alla creazione in atto.

4. L'arte in prospettiva psicoanalitica

La produzione artistica è stata considerata, da un punto di vista psicoanalitico, in base ad alcune direzioni teoriche principali⁵.

4.1 Sigmund Freud

Secondo Freud,⁶ l'arte è appagamento di desiderio, è una modalità che consente di correggere una realtà ritenuta insoddisfacente e frustrante. In ciò è analoga al gioco dei

bambini, al fantasticare dell'adulto e in parte al sogno. Come il motto di spirito,⁷ essa deriva dall'esigenza di appagare desideri inconsci o preconsoci che trovano l'opposizione di una censura.

I contenuti psichici vengono espressi attraverso l'arte dopo essere stati filtrati dalla sublimazione, che consente di rendere socialmente accettabili l'oggetto e la meta della pulsione che vi è sottesa.

“L'arte costituisce un regno intermedio tra la realtà che frustra i desideri e il mondo della fantasia che li appaga”,⁸ quindi si colloca tra il principio di realtà e il principio di piacere.

Quella dell'arte è un'area in cui si manifesta il pensiero magico: “l'onnipotenza dei pensieri si è conservata nella nostra civiltà soltanto in un ambito: quello dell'arte”.⁹ Trasversale al sogno, alla fantasia, al gioco, alla magia e all'arte è la sopravvalutazione generale del pensiero e del suo potere.

L'arte costituisce una forma di difesa e di consolazione nei confronti delle frustrazioni e dei traumi dell'esistenza e rappresenta una sorta di riserva psichica in cui lasciare giocare e liberare le pulsioni umane, altrimenti destinate a venire sopraffatte dal principio di realtà.

Dunque, per riassumere, secondo Freud l'arte è:

- a) espressione di conflitti e possibilità di una loro elaborazione
- b) appagamento sostitutivo di desideri
- c) sublimazione di contenuti inconsci
- d) difesa e consolazione
- e) strumento di attivazione del pensiero magico e onnipotente.

4.2 *Melanie Klein e Hanna Segal*

Secondo il punto di vista kleiniano,¹⁰ l'arte si connette ad un'attività di *riparazione*, intesa come modalità di elabo-

razione degli affetti spiacevoli connessi ad una serie di esperienze. Il dolore, l'angoscia, la paura, il senso di colpa ecc. possono venire affrontati e bonificati grazie alla loro elaborazione attraverso il *medium* dell'espressione artistica.

Come precisa bene Ferrari a proposito della scrittura,¹¹ la funzione riparativa dell'attività creativa è connessa al fatto di essere in primo luogo abreattiva (in quanto consente una scarica emozionale con cui il soggetto si libera dall'affetto legato al ricordo di un evento), poi ripetitiva (dato che la ripetizione dell'evento coincide con una sua elaborazione psichica, come nel lutto) e infine correttiva (poiché il ricordo modifica la traccia ed ha una funzione difensiva). Identiche osservazioni si possono effettuare nei confronti della pittura.

La riparazione porta ad una modificazione dell'angoscia, non ad una fuga da essa. Si tratta di un aspetto fondamentale: l'arte infatti consente di intervenire sugli affetti

destabilizzanti e perturbanti e sulle tendenze distruttive, elaborandole attraverso la transizione dalla dissociazione, connessa alla posizione schizo-paranoide, alla tendenza integrativa e sintetica della posizione depressiva.

La riparazione nasce dunque da una reale preoccupazione per l'oggetto. Il disegno, il gioco, la creatività in generale sono tentativi di restaurare l'oggetto danneggiato nella fantasia o nella realtà.

Il processo creativo, va anche notato, si contrappone al "mondo imparato a memoria",¹² nel senso che immette nella realtà (interna ed esterna) qualcosa che non esisteva prima, o se esisteva a livello di traccia mnestica soggetta a rimozione o repressione, era costretto all'interno di parametri difensivi e regressivi e si sottraeva ad ogni elaborazione orientata verso la riparazione, e quindi verso la pensabilità.

4.3 *La Psicologia dell'Io*

Va ricordata la posizione della Psicologia dell'Io nei confronti dell'arte e della creatività. Secondo Kris,¹³ ad esempio, esse sono connesse ad un'attività di regressione controllata e reversibile. La mente abbandona provvisoriamente, e in una prospettiva ludica e sospesa, i vincoli con il principio di realtà, un po' come accade nel motto di spirito, la cui realizzazione prevede che un processo preconscious subisca momentaneamente un'elaborazione inconscia per poi entrare nella sfera della coscienza. L'Io, ricorrendo all'arte, si può servire del processo primario senza esserne sopraffatto. Nella fantasia e nella creatività i processi dell'Io sono in larga misura al servizio dell'Es, le barriere difensive e le censure tendono ad abbassarsi; in tal modo l'energia libera del processo primario si infila all'interno del processo secondario.

4.4 *D. W. Winnicott*

Alcune teorizzazioni di Winnicott¹⁴ sono state in parte anticipate nel paragrafo precedente. Ricordiamo sommariamente che l'arte ha potenzialità creative analoghe a quelle del gioco. Insieme si collocano nella zona d'illusione o spazio potenziale, area della mente collocata tra il me e il non-me, tra l'oggetto soggettivo e l'oggetto oggettivo, sorta di terra di mezzo in cui i contenuti inconsci della mente possono venire manipolati, modificati, trasformati, resi meno monolitici, meno minacciosi e più duttili e gestibili.

In questo spazio mentale l'individuo può vivere le paure, i desideri, le tensioni, gli affetti destabilizzanti secondo modalità che li rendono esprimibili, elaborabili, pensabili, facendoli uscire dalla zona d'ombra della propria mente dove hanno cercato protezione dalle emozioni dolorose e

destabilizzanti. Il gioco e l'arte favoriscono l'emergere di contenuti psichici profondi che non trovano spazio nelle quotidiane relazioni interpersonali e che la parola spesso si mostra inadeguata ad esprimere.

4.5 *Ignacio Matte Blanco*

Come evidenziato con forza da Bion, anche per Ignacio Matte Blanco l'emozione è il fondamento di ogni esperienza e di ogni pensiero.¹⁵ Pensare l'emozione è il compito più arduo che si pone alla mente dell'uomo, poiché richiede che ci si misuri contemporaneamente con la logica asimmetrica della coscienza e con quella simmetrica dell'Inconscio.

L'arte consiste nel vivere un'emozione, pensarla e tradurla nei termini dei diversi linguaggi estetici (pittorico, musicale ecc.). Dunque l'opera d'arte è allo stesso tempo espressione di simmetria e di asimmetria; è una struttura

bi-logica che ha un potere incantatorio proprio per la sua caratteristica duplice, ibrida, che le consente, ad esempio, di trattare insieme il tempo e il non-tempo, la logica "e-e" con la logica "o-o".

L'aspetto simmetrico dell'arte è l'emozione, ovvero il pensiero-emozione. Tuttavia, una volta pensati, i pensieri emozionali si differenziano, si distaccano dall'emozione che in questo modo si configura come qualcosa di irraggiungibile, inconoscibile, indicibile nella sua essenza. Ciò che dell'emozione si può conoscere, attraverso gli aspetti o le forme del linguaggio artistico, è la sua forma traducibile, ossia la sua possibilità di traduzione in strutture bi-logiche.¹⁶

La compresenza di una logica simmetrica e di una logica bivalente, di un modo di essere eterogeneo e di uno omogeneo, di uno dividente e di uno indivisibile corrisponde

in parte alla compresenza nella sfera della creatività dei processi di pensiero primari e di quelli secondari.

4.6 *Un richiamo a Bion e a Resnik*

Secondo la prospettiva teorica bioniana, si può affermare che l'attività artistica nasce dalla proiezione di contenuti mentali non pensabili, destabilizzanti, di emozioni dolorose, di elementi beta che vengono evacuati, nel caso della pittura, su un foglio o su una tela. Questo spazio, dotato di un limite perimetrale che si identifica con i margini del foglio stesso o con la cornice, acquisisce una portata simbolica: assume la funzione di un contenitore stabile, geometrico, rassicurante, che per alcuni aspetti fa le veci del (o supporta il) contenitore mentale dell'individuo e ne accoglie i contenuti, in particolar modo quelli angoscianti. Questi non vengono rimossi, il pensiero non viene distolto da essi, ma la loro dimensione emotiva drammatica di-

venta almeno in parte pensabile. Il surplus di angoscia viene gradualmente metabolizzato e si attenua attraverso la sua ripresa e la sua elaborazione mentale. Il contenitore estetico favorisce l'attivazione della funzione alfa.

Come afferma Salomon Resnik,

è quando un'emozione perde vita ed è a-mozione (senza movimento), che il tempo vissuto si congela e l'Io si blocca, si paralizza. Quando [una persona] può arrivare a esprimersi creativamente, significa che sta tentando di scongelarsi e di ricostruire plasticamente il suo mondo oppure di creare una nuova realtà.¹⁷

5. *La pittura di Maria Callegaro Perozzo*

L'esistenza di Maria Callegaro Perozzo, come si deduce dalle poche informazioni biografiche che abbiamo riportato, è stata tutt'altro che lineare e priva di ostacoli, e la

ricaduta emotiva delle sue esperienze soprattutto recenti è stata drammatica. L'arte dunque, in sintonia con quanto affermato, si è rivelata essere per lei uno strumento importante per facilitare il processo di graduale elaborazione delle proprie esperienze e delle emozioni che le hanno accompagnate.

Un aspetto dei quadri della Callegaro che colpisce fin dal primo approccio è la portata palesemente simbolica delle rappresentazioni, che accentua notevolmente quella tendenza alla simbolizzazione che non di rado emerge anche dall'arte di persone con sindromi psicotiche. Si tratta, nel caso che stiamo considerando, di un simbolismo razionale, fortemente voluto, per alcuni aspetti forzato ("il sole rappresenta Dio", "le anime buone sono bianche e quella malvagie sono nere", "il fiore rosa è l'amore di Dio", "le figure geometriche rappresentano le difficoltà dell'uomo", e così via).¹⁸ La decodificazione del simbolo non è opera del critico né ha luogo a posteriori, ma è svolta dalla stes-

sa pittrice contestualmente alla sua codificazione. In questo modo il quadro si trasforma da rappresentazione della realtà a raffigurazione costituita da segni dotati di un significato unico e prefissato dall'autrice. Lo spazio figurativo è creato sulla distanza che si interpone tra il significante e il significato di segni-simboli che stanno sospesi tra una portata metaforica e una metonimica allo stesso tempo ingenua e suggestiva.



M. Callegaro Perozzo, *Stelle cadenti: Mediatrici*, 1998

Ci soffermiamo un istante sulla questione. Il mondo rappresentato all'interno dello spazio rettangolare della tela è formato da simboli, e la raffigurazione è accompagnata spesso dalla parola, in qualche caso scritta, ma soprattutto orale, attraverso la quale l'autrice "spiega" il significato delle proprie opere. Ci troviamo dunque in presenza di un duplice livello di simbolizzazione, ottenuta da un lato con i segni pittorici e dall'altro con i segni verbali.

Si tratta di un fenomeno che viene messo in atto anche dai bambini, soprattutto nell'età della scuola materna: essi, mentre disegnano, sono soliti accompagnare la loro attività con una sorta di monologo ad alta voce in cui spiegano a se stessi, più che all'altro, cosa stanno disegnando, quasi si trovassero a tracciare, attraverso la parola, un ponte ideale tra il mondo rappresentato sul foglio, quello esterno e quello interno. Ciò accade talvolta anche ai soggetti con patologie di natura psicotica, i quali però preferiscono in alcuni casi evitare la parola orale e inseri-

re invece la parola scritta all'interno della rappresentazione iconica.

Il ricorso alla simbolizzazione è di per sé un processo importante che segnala un tentativo di superamento della rimozione dei propri contenuti mentali dolorosi e di accettazione della possibilità di misurarsi con le emozioni destabilizzanti che sono connesse a determinate tracce mnestiche. Simbolizzare significa tradurre un contenuto dal codice analogico dell'Inconscio a quello digitale della parola (o a quello analogico ma di diverso livello del segno pittorico). Si tratta di una disposizione a "portare fuori" qualcosa che fino a quel momento era stato sepolto all'interno di sé.

Ciò non significa però che il contenuto in questione sia reso effettivamente pensabile. La simbolizzazione, infatti, può avere una funzione evolutiva e quindi trasformativa, oppure al contrario può avere una funzione di cristallizza-

zione di determinati contenuti mentali che non produce un'effettiva evoluzione in direzione del pensiero.

Nel caso della Callegaro, la creazione di una simbologia iconografica (e verbale) tanto rigida e codificata costituisce un argine rassicurante per l'autrice, la quale si trova a gestire una ristretta gamma di contenuti e di emozioni che riesce così a padroneggiare e controllare. L'artista crea non solo le immagini, ma anche i loro significati. Ciò determina l'adozione di un atteggiamento mentale caratterizzato da un sentimento di onnipotenza nei confronti del mondo rappresentato, atteggiamento confermato tra l'altro dalle dichiarazioni in cui l'autrice si attribuisce una funzione messianica ("Il mio compito è di dare all'umanità, far capire all'umanità che è sulla via sbagliata") e dalle affermazioni di tono scritturale che accompagnano alcune sue opere ("Chi si disseterà dell'acqua della vita avrà vita eterna", "Il sole governato da Dio brucerà la

terra", "La terra non si dovrebbe toccare! Dio è geloso dei suoi creati" e così via).



M. Callegaro Perozzo, *La vita e la morte*, 1999

Possiamo ipotizzare che la regressione che accompagna normalmente l'attività creativa possa aver ricondotto la pittrice a quelle fasi dello sviluppo mentale che Ferenczi¹⁹

ha definito “periodo dell’onnipotenza con l’aiuto di gesti magici” e “periodo dei pensieri magici e delle parole magiche”: il fare arte è vissuto come un’attività creativa che, in quanto dotata di un potere generativo, dona onnipotenza a chi la pratica. Il “gesto magico dell’artista” crea il suo mondo, al cui interno la realtà si conforma al desiderio, vi si adatta e si trasforma in modo da eliminare lo iato che separa il desiderio stesso dal mondo, il dentro dal fuori.

Con l’arte della Callegaro ci troviamo prevalentemente, a nostro parere, sul secondo versante della simbolizzazione, quello non evolutivo. L’opera nasce e si giustifica attraverso un estremo controllo intellettuale (e magico) dell’opera, tanto che il suo significato tende a venire ridotto a messaggio riassumibile in uno slogan, in un consiglio, in una minaccia, in una “verità”. Non si è in presenza di proposte pittoriche duttili e aperte, ma di proget-

ti in cui i significati possibili vengono saturati a forza attraverso la componente verbale.

Tale controllo emotivo rigoroso si manifesta anche, a livello formale, nella struttura di tanti suoi quadri, impostati secondo un’architettura fortemente simmetrica, intorno ad un punto o più spesso ad un asse centrale.

Esiste però anche un livello profondo della comunicazione grafica di questa pittrice, che traspare in diverse sue opere e che emerge non dai temi dei quadri né dalle parole dell’autrice, ma dalle componenti formali del dipinto. Sono le tonalità cromatiche, le linee compositive, la tecnica di utilizzazione del materiale pittorico che consentono di penetrare al di sotto della superficie di queste opere, che altrimenti si ridurrebbero a ben poca cosa e soprattutto non avrebbero alcuna significativa ricaduta terapeutica sull’autrice. È a questo livello che risiede la portata riparativa di queste rappresentazioni e che si intercettano le

emozioni, lo spessore semantico, le stratificazioni affettive.

Al di sotto delle dichiarazioni, dei progetti, del “cosa vuole dire”, si manifesta il carattere visionario di questa pittura, che è stato evidenziato da chiunque ne abbia parlato e scritto; visionarietà che costituisce l'esatto opposto del controllo razionale imposto dall'autrice stessa alle sue raffigurazioni.

La componente razionale messa in campo è anche un segnale esteriore della volontà riparativa che sta dietro quest'arte, è l'indice del bisogno dell'autrice di affrontare una profonda ferita narcisistica per metabolizzarne le componenti destabilizzanti e, per così dire, infette. Ma questa funzione riparativa si attiva al di là e al di sotto delle dichiarazioni e dei temi dei dipinti. Sono il gesto stesso del dipingere e la libertà con cui i segni e il colore vengono riversati sul foglio gli aspetti più importanti ed evolutivi. A questo livello emerge il flusso delle emozioni e

il processo primario acquisisce un suo spazio di manifestazione. A questo livello si legge in filigrana ciò che fa parte della personalità dell'autrice e che di fatto rimane confinato nel non detto.



M. Callegaro Perozzo, *Preghiera*, 2001

Ben poco di personale e di autobiografico emerge da questi quadri, ma proprio in ciò risiede la loro significatività. Il silenzio imposto alla propria storia è lo strumento adottato inconsapevolmente dall'autrice per parlare di sé, benché indirettamente. Collocare gli aspetti destabilizzanti della propria esperienza all'ombra dell'inespresso consente di renderli meno ansiogeni, di metabolizzarli e di disporli alla pensabilità.

Com'è noto, si può parlare di sé anche parlando di altro. Non è necessario mettere in scena se stessi attraverso una scrittura, una pittura o un'altra espressione creativa. Anche scrivere una novella o dipingere un paesaggio ha una ricaduta riparativa sulle componenti del sé che non sono manifestate visibilmente nell'opera.

Questo magma esistenziale che traspare pur senza venire nominato e rappresentato esplicitamente è quel dato impalpabile che attraversa tutte le opere della Callegaro e che dà l'impressione allo spettatore di aver di fronte

un'unica immensa opera. Aspetto peraltro che non riguarda solo la pittrice che stiamo considerando, ma che emerge anche dalla produzione di tanti artisti professionisti e coincide con lo stile personale, frutto della componente preconsca che sfugge al controllo razionale e rappresenta la vena autenticamente intima e creativa dell'arte.

Anche la quantità straordinaria di quadri dipinti dalla Perozzo, se da un lato può venire ricondotta ad una sorta di compulsione e di coazione a ripetere, dall'altro è il segno della necessità di dar voce con intensità a quella parte di sé che vuole uscire dal silenzio e trovare uno sbocco espressivo in un luogo altro, un luogo al di fuori di tutti i luoghi, che coincide con la dimensione dell'arte o comunque della creatività.

Tale uscita dal silenzio impone non solo un atto espressivo, ma più propriamente un gesto comunicativo.



M. Callegaro Perozzo, *Il giudizio universale*, 1995

In quest'ottica ci sembra che possa essere spiegata la tendenza, o meglio l'urgenza mostrata dalla Callegaro di spiegare le sue opere ad un interlocutore, tanto che il desiderio di comunicazione sembra mettere addirittura in ombra la necessità espressiva che sta a monte.

La comunicazione ha bisogno di un destinatario, che solo accidentalmente si concretizza in una presenza reale; piuttosto l'autrice ha di fronte a sé un interlocutore potenziale, onnipotente, che costituisce il più valido antidoto alla solitudine, alla noia, alla depressione alle quali l'attività artistica ha dichiarato guerra. Forse è il fantasma del marito nel periodo della sua piena efficienza mentale; forse è un rappresentante qualsiasi, invisibile e anonimo, dell'umanità. È comunque un destinatario, che rende possibile la magia dell'arte, strumento che consente di uscire dal silenzio restando in silenzio; di comunicare senza un interlocutore; di stare solo in presenza di altri e di non sentirsi solo anche nella più completa solitudine.

¹ G. Leopardi, *Alla luna*, vv. 12-15: "Oh come grato occorre / nel tempo giovanil, quando ancor lungo / la speme e breve ha la memoria il corso / il rimembrar delle passate cose".

² D. W. Winnicott, *Dalla pediatria alla psicoanalisi* (1958), Martinelli, Firenze 1965.

³ W. R. Fairbairn, *Studi psicoanalitici sulla personalità*, (1952), Bollati Boringhieri, Torino 1970.

⁴ M. S. Mahler, F. Pine e A. Bergman, *La nascita psicologica del bambino* (1975), Bollati Boringhieri, Torino 1978.

⁵ Rimandiamo per l'argomento all'illuminante testo di S. Ferrari. *Lineamenti di una psicologia dell'arte*, Clueb, Bologna 1999.

⁶ S. Freud, *Il poeta e la fantasia* (1908), in *Opere*, vol. 5, Bollati Boringhieri, Torino 1966-80.

⁷ S. Freud, *Il motto di spirito* (1905), in *Opere*, vol. 6, Bollati Boringhieri, Torino 1966-80.

⁸ S. Freud, *L'interesse per la psicoanalisi* (1913), in *Opere*, vol. 7, Bollati Boringhieri, Torino 1966-80

⁹ S. Freud. *Totem e tabù* (1913), in *Opere*, vol. 7, Bollati Boringhieri, Torino 1966-80.

¹⁰ M. Klein, *Situazioni d'angoscia infantile espresse in un'opera musicale e nel racconto di un impeto creativo* (1929), in *Scritti 1921-*

1958, Boringhieri, Torino 1978; *L'importanza della formazione dei simboli nello sviluppo dell'Io* (1930), *ibidem*; *Amore, colpa e riparazione* (1937), in M. Klein e J. Rivière (1953), *Amore, odio e riparazione*, Astrolabio, Roma 1969; H. Segal (1951), *Un approccio psicoanalitico all'estetica*, in *Scritti psicoanalitici. Un approccio kleiniano alla pratica clinica*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1984; H. Segal (1991), *L'arte e la posizione depressiva*, in *Sogno, fantasia e arte*, Raffaello Cortina, Milano 1991.

¹¹ S. Ferrari, *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, Laterza, Bari-Roma 1994.

¹² L. Cappellato, *Allucinazione primaria e creatività nell'arte e nel lavoro analitico*, in G. Giaconia e A. Racalbutto, *I percorsi del simbolo. Teoria e clinica psicoanalitica*, Raffaello Cortina, Milano 1990.

¹³ E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino 1967.

¹⁴ D.W. Winnicott, *Oggetti transizionali e fenomeni transizionali* (1951), in *Dalla pediatria alla psicoanalisi*, Martinelli, Firenze 1975., *Il gioco dello scarabocchio* (1968), in *Esplorazioni psicoanalitiche*, Cortina, Milano 1995; *Gioco e realtà* (1971) Armando, Roma 1974.

¹⁵ I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla biologica* (1975), Torino, Einaudi, 1981.

¹⁶ F. Oneroso, *Il problema dell'arte nel pensiero di Ignacio Matte Blanco*, in S. Gosso, *Paesaggi della mente. Una psicoanalisi per l'estetica*, Franco Angeli, Milano 1997.

¹⁷ S. Resnik, *Sul fantastico. I. Dall'immaginario all'onirico*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.

¹⁸ *Longevi visionari. La pittura di Maria Callegaro Perozzo e l'arte contemporanea*, Skira, Milano 2006.

¹⁹ S. Ferenczi (1913), *Fasi evolutive del senso di realtà* (1913), in *Opere*, vol. 2., Raffaello Cortina, Milano 1990.