

Stefano Ferrari

Note per una psicologia della ricezione

Premessa

L'occasione di queste riflessioni è stata la mostra che si tenne all'Accademia di Firenze tra il 2004 e il 2005 per i 500 anni del David di Michelangelo. Si intitolava "Le forme per il David" e prevedeva che cinque artisti contemporanei (Georg Baselitz, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Robert Morris e Thomas Struth) esponessero nelle sale dell'Accademia alcune loro opere specificamente ispirate al David.

Insieme a un gruppo di studenti dell'Università di Bologna, su sollecitazione di Graziella Magherini, si ebbe modo studiare le

*reazioni del pubblico, utilizzando le osservazioni lasciate dagli spettatori in decine di quaderni messi a disposizione dagli organizzatori della mostra. Le osservazioni e i commenti riguardavano sia le impressioni relative all'accostamento tra antico e moderno (per lo più decisamente negative) sia, soprattutto, l'emozione di fronte al David – sembrava anzi che molti spettatori non si fossero neppure accorti della presenza delle opere degli artisti contemporanei.**

Questioni preliminari

Devo innanzi tutto segnalare che verranno considerati in modo volutamente e quasi provocatoriamente ingenuo alcuni problemi tra arte, critica ed estetica tanto fondamentali da apparire banali; problemi, tuttavia, che nella prospettiva della psicologia dell'arte non si possono non affrontare, soprattutto per quanto riguarda un tema complesso come quello della fruizione (e in particolare per le diverse modalità psichiche attivate da modelli di arte classica e di arte contemporanea).

E qui veniamo anche a una prima questione che riguarda il taglio e lo statuto stesso delle nostre ricerche, che su queste problematiche così ampie e articolate, non possono che ispirarsi all'interdisciplinarietà. Il paradosso è che una prospettiva interdisciplinare, se non vuole ingolfarsi e paralizzarsi nelle strettoie di una complessità confusa e disordinata, presuppone, o quanto meno pare auspicare,

almeno all'inizio, questo approccio apparentemente *ingenuo*, che sembra in un certo senso banalizzare le questioni, riportandoci a un'artificiale e, in qualche misura, astratta semplificazione. Ritengo però che sia un passo necessario e in un certo senso fecondo. Fatto sta che la psicologia e in particolare la psicoanalisi, parlando di arte, ci induce a una prospettiva tendenziosamente "naïve", in quanto ci obbliga a rivedere le questioni più antiche e più complesse, a proposito delle quali esiste una sterminata bibliografia critica, da un punto di vista elementare, come fosse la prima volta che se ne parla, riproponendoci domande e questioni capitali, che non avremmo neppure il coraggio di sollevare se non avessimo lo "schermo" e il pretesto della psicoanalisi. Io credo tuttavia che questa prospettiva abbia, anche a livello critico, un efficace effetto di *straniamento* in grado di mettere in luce certe questioni di fondo.

Un'altra osservazione, che del resto è perfettamente soli-

dale con questa premessa. La psicologia e soprattutto la psicoanalisi sembra spesso aver bisogno di riferirsi, per spiegare certi fenomeni oggettivamente complessi a una situazione originaria elementare, dove le dinamiche appaiono semplici: una sorta di “grado zero”, che magari trova riscontro in un mitico passato in cui gli uomini erano appunto *ingenui*, e per esempio, credevano ancora nella magia delle immagini, oppure andando a teatro confondevano realtà e finzione ecc. Inutile dire che si tratta anche in questo caso di benevole invenzioni, che però sono funzionali a spiegazioni più articolate. Anzi, sono forse il solo modo per poter accettare e rendere conto della complessità, dell’ambivalenza, delle contraddizioni attuali: *adesso* è così tutto complicato e confuso, invece *una volta*, in un tempo lontano, le cose stavano diversamente e il mondo appariva più semplice.

Ebbene, io credo che si debba stare al gioco e far finta a nostra volta di accettare queste premesse, salvo poi, su un

altro piano, mostrarne la artificialità. Quindi vi dico subito che in questo mio intervento saranno più le domande che le risposte, o meglio sarà un tentativo di considerare la complessità e la problematicità intrinseca di certe domande.

Ma torniamo alla mostra e alle reazioni espresse a caldo dai visitatori sui quaderni messi loro a disposizione (si tenga conto, come dicevo, che la gran parte dei commenti degli spettatori riguardano unicamente il *David*). Per lo psicologo dell’arte si tratta senza dubbio di un’occasione interessante e, per così dire, molto ghiotta, perché, in qualche misura, sembra riproporre o ricreare quelle condizioni di elementarità del fenomeno fruitivo di cui si parlava. Come se, insomma, vi fosse la possibilità di cogliere dal vivo e direttamente *il grado zero* della ricezione – grado zero che in realtà, come vedremo, non esiste, anche se ci piace immaginarlo.

D'altro canto, se proviamo a riflettere, non mancano possibili obiezioni a proposito dell'efficacia e della validità di queste risposte. In primo luogo, nonostante le migliaia di pagine dei quaderni, esse sono presumibilmente poche rispetto al numero delle persone che hanno effettivamente visitato l'Accademia nel periodo della mostra. Per di più sono sicuramente condizionate e in parte falsate da diversi fattori, che è difficile determinare a priori. Oltre a quelli più volte evidenziati dagli studiosi, quali l'affollamento, la stanchezza, ecc., nel nostro caso si deve tener conto del fatto che spesso gli autori di questi commenti facevano parte di comitive o gruppi (per lo più scolaresche) e le loro parole ne potevano rispecchiare, per così dire, le dinamiche psichiche, con evidenti rischi di imitazione o contagio. Inoltre queste risposte saranno state inevitabilmente influenzate (e questo è un elemento oggettivamente importante) dal fatto che un soggetto, avendo poco tempo e poco spazio a disposizione per e-

sprimere un'emozione complessa, finisce per utilizzare dei cliché, delle formule espressive ricorrenti, che probabilmente riflettono, più che la specificità della sua reazione, la sua cultura e i suoi "pregiudizi" estetici e ideologici. C'è il rischio dunque che l'espressione dell'emozione sia falsata da queste formule stereotipate: in altre parole, c'è un possibile e probabile condizionamento e quindi una falsificazione dell'emozione sia nel momento attuale della fruizione, quando ci si trova di fronte alle opere (confusione, affollamento, ecc.), sia nel momento immediatamente successivo in cui si è invitati a esprimere tale emozione.¹ Ma nonostante questo, sono molteplici gli spunti che i commenti lasciati dai visitatori sono in grado di suggerire.

Elementi erotico-pulsionali nella fruizione artistica

Uno degli elementi su cui mi voglio brevemente soffermare, sia perché è stato spesso al centro dei rilievi dei visitatori della mostra sia perché si tratta oggettivamente di uno degli aspetti che meglio qualifica il contributo della psicoanalisi al problema, è il fatto che la ricezione estetica non è tanto e solo un fatto intellettuale ma, almeno nella sua relativa immediatezza (quella desumibile dai commenti raccolti) un fatto emozionale caratterizzato da dinamiche di tipo pulsionale. Del resto, è questo un elemento che gli studiosi di estetica (a partire dall'etimologia della parola stessa) hanno spesso messo in rilievo e che costituisce il punto di partenza anche della cosiddetta *estetica della ricezione*, che fa capo soprattutto a Hans Robert Jauss. Scrive Carlo Gentili, proprio sulla scorta di Jauss,

Il primo motivo per il quale l'opera d'arte ci colpisce è la sua capacità di affascinarci, di coinvolgerci, di portarci, attraverso il piacere estetico, all'identificazione con essa. Il nostro primo rapporto con l'opera è un contatto di natura sensuale, quasi erotica.²

È questa evidentemente un'affermazione – sia detto di passaggio – che ricorda molto da vicino la teoria di Freud sulla forma artistica come “premio di seduzione”. Ma questo ci fa pensare anche che il termine stesso di “fruizione”, in quanto richiama l'idea del godimento e del piacere (estetico), sia un termine di per sé connotato, che presuppone una certa idea di arte – ciò che non si attaglia a tutti i tipi di espressione, per così dire, artistica, sia nell'antichità che nella contemporaneità. *Ricezione*, appunto è forse un'espressione più neutra e oggettiva, ma non è solo una questione terminologica.

Il caso del *David* è in tal senso emblematico e la sua nudità, insieme alla sua bellezza, costituisce un elemento importante, che trova spesso eco nei commenti dei visitatori. Non sto qui a recuperare tutta la teoria psicoanalitica sul voyeurismo, sulla cosiddetta pulsione scopica, che sarebbe alla base del piacere visivo, ma voglio ricordare l'importanza che lo stesso Freud dava al rapporto tra sessualità e bellezza. Infatti, al di là di qualche forzatura e dei rischi di un certo grossolano riduttivismo, tutti questi elementi *devono* restare, per così dire, sullo sfondo e vanno sempre tenuti presenti in quanto interagiscono nelle complesse dinamiche della fruizione.

Sul nudo in arte è senza dubbio interessante anche la distinzione di Kenneth Clark, che pure è un po' artificiosa, almeno dal punto di vista psicologico. Clark distingue tra il "nudo", proprio dell'arte e frutto di una idealizzazione che passa attraverso l'osservanza di ben precisi canoni stilistici, e lo "spogliato", che appartiene invece al mondo

reale³. Inutile dire che sul piano psicologico l'*idealizzazione* funziona come una forma di *negazione*, di schermo, che consente in realtà di esprimere ciò che è censurato. E questo è vero per l'artista che crea e ancora di più per lo spettatore, che può finalmente lasciarsi andare a guardare un corpo nudo senza sensi di colpa, perché *tanto* sta guardando un'opera d'arte. (Si ricordi il caso, opposto ma simmetrico, di Swann nella *Recherche* proustiana che sentendosi in colpa per il tempo sprecato a contemplare il corpo di Odette, si consolava pensando che in fondo era come se stesse guardando un'opera d'arte, e precisamente la *Sefora* di Botticelli a cui la donna, secondo lui, assomigliava). Solo il bambino, che non ha ancora particolari sovrastrutture censorie, rivela esplicitamente l'interesse sessuale delle sue osservazioni e, come si usa dire, può permettersi di affermare che "il re è nudo" – in questo caso da intendersi in senso reale e non metaforico. Il fatto è che il *David* è nudo ed è un bel pezzo d'uomo!

Molti commenti insistono su questa evidenza e si capisce che gli spettatori hanno guardato e considerato l'opera anche e soprattutto come un modello erotico: "Mi sono innamorato di una statua", scrive, non a caso, a proposito del *David* uno dei visitatori della mostra.

In questo contesto, espressamente legato alla sfera sessuale, qualche riflessione a proposito del fatto, sottolineato da molti visitatori, che il pene del *David* risulta piuttosto piccolo rispetto alla vigoria e alla possanza espresse dal corpo. Si tratta certamente di una normale e quasi obbligata scelta stilistico-estetica (presente non a caso nella maggior parte delle sculture di nudo),⁴ che naturalmente ha però anche una funzione di censura preventiva, ma che non dovrebbe indurre a particolari congetture sul già complicato rapporto privato dell'artista con la sessualità. Voglio dire che se Michelangelo avesse dotato il suo eroe dal corpo così maschiamente perfetto e già così di per sé

tanto attraente anche di attributi sessuali vistosi, avrebbe naturalmente incrinato quell'equilibrio tra "nudo" e "spogliato" di cui parla Clark e l'elemento erotico-sessuale avrebbe finito per emergere in modo troppo diretto, innescando immediate difese, che in parte già si attivano nonostante questa precauzione.⁵

Ma se è così, e nella misura in cui è così, diventa difficile discernere nei processi di fruizione quanto vi è di pulsionale (inteso in questo caso in senso effettivamente erotico) e quanto di intellettuale; anzi dobbiamo dire che proprio questa miscela, questo intreccio, se è mantenuto all'interno di un certo equilibrio sia stilistico che psicologico, funziona se mai come una forma di esaltazione del piacere, secondo il principio di Fechner, molto caro a Freud, dell'"ausilio estetico", dove l'ammontare totale dei due piaceri risulta superiore, per così dire, alla loro semplice somma.⁶

Può essere comunque interessante accostare alla distin-

zione di Clark tra “nudo” e “spogliato” ciò che sostiene la psicoanalista Lemoine Luccioni, secondo la quale il nudo sostanzialmente non esiste, in quanto è esso stesso un fatto soprattutto culturale.⁷ Infatti, come nota questa studiosa, il corpo nudo è comunque una finzione e la nudità erotica è a sua volta un abito, un di più (seduttivo) che noi aggiungiamo al corpo naturale, che da un punto di vista sociale poi non esiste: “nudo” sarebbe se mai solo il corpo anatomico, quindi un corpo morto, che non appartiene al registro culturale.

Proviamo ad associare a questo rilievo l’affermazione di Freud, che vede un’indubbia relazione tra bellezza e sessualità, o meglio, tra bellezza e attrazione erotica, la quale, dice, ha per oggetto privilegiato il corpo nudo o più precisamente le sue parti genitali. Però, osserva ancora Freud, il genitale in sé, da cui siamo sommamente attratti, non è mai considerato bello.⁸ (Ovvero – aggiungiamo noi – torna a esserlo solo in certe locuzioni metonimiche,

dove la parte sta per il tutto e dove in qualche misura la radice dell’eccitazione si propaga, si diffonde, si spalma sull’intero corpo: al di là dell’apparente volgarità, quando usiamo l’espressione *una bella fica* per indicare una bella donna, è come se rinforzassimo il fascino totale di quella donna con la potenza dell’eccitazione sessuale a cui il termine allude, ma senza che ciò comporti l’evocazione diretta dell’immagine di quella parte). E comunque, per riprendere liberamente la prospettiva della Lemoine Luccioni, siamo noi a *rivestire*, a ornare, a *velare* il corpo nudo con il nostro desiderio, e solo grazie a questo desiderio, che esige una certa forma di copertura (infatti è l’abito che giocando tra rivelazione e nascondimento rende attraente il corpo), esso diventa a sua volta bello. Fatto sta (per tornare al discorso della Lemoine Luccioni) che il nudo artistico, con le sue pretese idealizzazioni, non fa che accentuare qualcosa che facciamo sempre e comunque, ma lo fa attraverso il filtro di quella che gli psicoana-

listi chiamano “sublimazione”.

Ecco, a proposito di sublimazione, che come sappiamo è un concetto fondamentale della teoria psicoanalitica sull'arte, voglio subito avanzare, un po' provocatoriamente, alcune riserve, in quanto esso sembra in qualche modo voler negare o quanto meno attenuare quelle componenti più direttamente pulsionali che la ricezione dell'opera, come nel caso del *David*, comporta. E mi chiedo talvolta se, non dico la sua ipotesi, che ha una sua innegabile coerenza teorica, ma la centralità con cui spesso questo concetto viene richiamato, non costituisca una sorta di difesa preventiva nei confronti di quella stessa sessualità che la psicoanalisi aveva così prepotentemente messo in evidenza. Fatto sta che a volte, parlando di sublimazione, si rischia di sterilizzare o comunque di minimizzare la natura pulsionale della reazione che certe opere, come il *David*, provocano nello spettatore. Nella ricezione, così come nella creazione artistica, c'è invece molto spesso una

componente erotica che gli spettatori come gli artisti conoscono bene ma che in qualche modo deve essere occultata, addomesticata o, appunto, spostata, *sublimata*.

I gradi del perturbante nella fruizione artistica

Possiamo riferirci a questo punto a un altro fondamentale concetto psicoanalitico, quello di *perturbante* che, come sappiamo, ha un ruolo essenziale per cogliere le dinamiche della fruizione. Tornando a quanto si faceva notare sopra, possiamo dire che l'emergere della dimensione prettamente sessuale nell'arte e in particolare nella sua ricezione viene vissuto, o meglio, può essere vissuto, come perturbante – a cominciare dallo stesso Freud e da tutti coloro che rivendicano il ruolo essenziale della sublimazione. La formula dell'*Unheimliche* è del resto perfettamente coerente con questa reazione. L'elemento pulsiona-

le, che effettivamente era conosciuto e familiare, viene in seguito rimosso e riemerge di fronte all'opera, generando una resistenza percepita come perturbante. Ciò ha forse contribuito, a livello epistemologico (nella misura in cui si voglia ammettere un'epistemologia condizionata dalle emozioni), a generare il paradosso della teoria della sublimazione, che consente di legittimare la sessualità attraverso lo "spostamento" della meta pulsionale. Ma quando è il luogo e l'oggetto stesso di questo spostamento (cioè l'opera) a riaccendere la pulsione sessuale, l'effetto perturbante diventa non solo incontrollabile ma rischia di mettere in crisi la teoria stessa.

Ora però intendo parlare del perturbante solo sotto l'aspetto fruitivo – in quanto la sua dinamica può spiegare la resistenza e il disagio che il fruitore dell'opera prova di fronte al riaffiorare di questi moti pulsionali.

Sembra infatti che si possa distinguere un perturbante, diciamo, diretto, immediato dovuto all'emergere, per e-

sempio, di pulsioni sessuali che attivano immediati e automatici meccanismi inibitori; e un perturbante *di secondo grado* nel momento in cui il soggetto percepisce l'insufficienza delle sue difese, che rischiano di essere travolte dalla fruizione di certe opere, in certi contesti e situazioni, secondo quanto messo in evidenza da Graziella Magherini nella sua *Sindrome di Stendhal*. Ma qui ora voglio sottolineare la natura complessa di questo perturbante, che è al tempo stesso qualcosa di diretto, che connota la natura della sensazione nell'immediatezza della sua esperienza, e qualcosa di secondario, che riguarda la riflessione a proposito di questa reazione – tanto più che la fruizione estetica, quasi per statuto, presuppone un guardare e un riguardare, *un guardare a lungo*, in questo caso qualcosa che percepiamo come sconveniente e che però, anche per questo, ci attrae. In altre parole:

- a) sono turbato dall'opera;
- b) sono turbato dal mio turbamento.

Ma anche questa stessa distinzione tra un *prima* e un *dopo* rischia di essere un po' astratta e artificiosa: in realtà, come vedremo, questo doppio registro è parte integrante del perturbamento dell'arte.

Vero è che qualcosa di analogo era stato descritto da Freud nel testo *Un disturbo della memoria sull'Acropoli* (1936), che a sua volta costituisce un esempio di fruizione perturbata: anche in quel caso l'emozione aveva, per così dire, un duplice statuto: c'era il senso immediato di estraniamento e depersonalizzazione e c'era lo stupore di fronte a quella strana reazione.

Ciò sta a significare che dobbiamo riflettere sui meccanismi delle nostre difese, i quali agiscono (a) nel momento attuale della fruizione, della visione/contemplazione dell'oggetto o dell'evento estetico; (b) nella particolare reazione o controreazione agli effetti della contemplazione.

Dobbiamo inoltre tener conto che questo doppio registro, o meglio l'esperienza di questo doppio registro, connota,

condiziona anche la modalità stessa con cui ogni volta ci accingiamo a guardare un'opera.

Nel senso che la fruizione artistica nella pratica non è mai, o per meglio dire non è più – se mai lo è stata – un atto ingenuo, ma è sempre influenzata, non solo da determinate aspettative, che fanno parte di sovrastrutture estetiche e ideologiche derivanti dal contesto storico-culturale, dall'educazione ecc., ma anche, concretamente e psicologicamente, dalle precedenti esperienze estetiche, che a loro volta hanno indotto a determinate aspettative e a determinate difese. Ciò significa che quel perturbante che abbiamo definito di secondo grado agisce anche preventivamente e condiziona l'immediatezza dell'atto fruitivo.

Ci ritroviamo così di fronte a quel paradosso dell'arte e soprattutto della psicologia dell'arte di cui abbiamo parlato all'inizio. Da un lato, la psicologia sembra incoraggiare e in qualche misura ricercare le condizioni di una pretesa

primordialità o elementarità, che dir si voglia, di certe reazioni psichiche (= perturbante di primo grado) e dall'altro, è costretta a evidenziarne la complessità. E questo è vero a partire proprio dalla ricezione estetica. La psicoanalisi – ma non solo la psicoanalisi – sembra aver bisogno di presupporre un fruitore *ingenuo*, una sorta di grado zero, si diceva, della fruizione; non solo, come abbiamo visto, da un punto di vista diacronico, filogenetico, riferito a un passato mitico (*una volta...*) ma anche per quanto riguarda l'attualità contingente dell'atto fruitivo, quando ognuno di noi sarebbe esposto, come per la prima volta, all'impatto emotivo con l'opera.

In realtà la fruizione è un atto molto articolato, sovradeterminato, come dicevamo, da fattori molteplici, alcuni dei quali di tipo esterno, intellettuali, culturali, ascrivibili alla nostra formazione estetica e ideologica (si pensi a quanto Freud evidenzia a proposito del motto di spirito – uno studio essenziale per comprendere queste dinamiche

da un punto di vista psicoanalitico) e altri più direttamente collegati ai nostri vissuti individuali. Ma anche volendo privilegiare (ed è comunque anche questa un'astrazione) gli elementi più direttamente emozionali, dobbiamo tener conto del fatto che sotto questo profilo nella fruizione delle opere ci sono condizionamenti legati alle esperienze precedenti, e che dunque un'emozione pura, *ingenua* praticamente non esiste, anche perché, pur ammettendone l'esistenza (*una volta...*), tale reazione verrebbe poi ripensata e rivissuta nel momento in cui realizziamo, cioè percepiamo la nostra reazione. Ripeto: (a) provo un turbamento di fronte all'opera (ma anche questo turbamento sarà predeterminato dalle esperienze precedenti, dalla mia educazione estetica, dalla mia struttura psichica ecc); (b) reagisco alla natura, all'intensità e alla qualità del mio turbamento e quindi modifico e riassetto la sua stessa percezione; (c) valuto, per così dire, ed elaboro anche il frutto di quella percezione/fruizione e così facendo in-

troietto, assimilo e stabilizzo anche questa nuova emozione nell'“orizzonte fruitivo” che mi sono venuto man mano costruendo: è evidente che parlando della mia emozione di fronte all'opera parlerò soprattutto di questo terzo grado di fruizione.

Certo, ciò non esclude che ci possano essere momenti, condizioni e, perché no, opere che producono emozioni più intense e più radicali, direttamente ascrivibili alla dinamica del perturbante e della sindrome di Stendhal: reazioni che, da un lato, sono sicuramente in grado di indurre un nuovo e più avanzato equilibrio in quello che ho definito il nostro “orizzonte fruitivo” e che, dall'altro, sembrano riproporre la nostalgica idea di un grado di fruizione originaria.

Per quanto mi riguarda, credo comunque che sia difficile risalire nella realtà a un'emozione pura, primaria, anche se la sua *invenzione*, il suo presupposto sembrano costituire una necessità sia teorica che psicologica.⁹ Non a caso

la psicoanalisi è in grado di suggerirci qualcosa che assomiglia e che di fatto ingloba questo grado zero dell'esperienza estetica. E si tratta (questo è importante) non di un'invenzione ma di un vissuto *reale*, in qualche misura universale, che ciascuno di noi ha direttamente sperimentato. Mi riferisco naturalmente alle prime esperienze emozionali del bambino di fronte al mondo (e in particolare di fronte al volto materno), che effettivamente costituiscono un modello concettuale primario dell'esperienza estetica.¹⁰

Fruizione e identificazione

Detto questo, tornando alla mostra e ai commenti degli spettatori cerchiamo di indagare la concreta dinamica della fruizione. Come è noto, da un punto di vista psicologico, essa è caratterizzata soprattutto da meccanismi di

identificazione. Anche l'estetica tradizionale ha spesso parlato di empatia – la cosiddetta teoria dell'*Einfühlung*. Ma certamente la psicoanalisi è in grado di seguire in modo per certi aspetti più serrato i vari percorsi e le varie strategie dell'identificazione.

Da un lato, l'identificazione può agire *attivamente* nel nostro rapporto con l'autore, nel senso che, come ricorda Ernst Kris¹¹ sulla scorta di Freud, il processo fruitivo ripete quello creativo e dunque lo spettatore assume il punto di vista dell'autore, si mette nei suoi panni e vive di riflesso l'emozione della creazione: nel nostro caso la perfezione del *David* è vista direttamente come espressione dell'abilità e della genialità di Michelangelo. Lo spettatore mette l'accento sulla sua bravura, sulle sue capacità espressive. Anche in questo caso dobbiamo distinguere tra l'atto in sé della creazione (lo spettatore partecipa all'ebbrezza prometeica del creatore, alla sua concreta capacità di creare) e il fatto di poter realizzare, al pari

dell'autore, i suoi desideri profondi, che nel caso del *David*, potremmo facilmente immaginare, corrispondano a un'autorappresentazione ideale ed eroica di sé.

Ma c'è anche un'identificazione, per così dire, *passiva* con l'opera e/o con il personaggio che rappresenta, indipendentemente e quasi prescindendo dal fatto che quell'opera è frutto dell'abilità di chi l'ha creata: nel nostro esempio è lo spettatore che guarda al *David* come modello di ideale fisico, come uomo bellissimo e si sente turbato dalla sua avvenenza e dalla sua forza, quasi dimenticando che si tratta di una statua. In alcune occasioni lo spettatore è condizionato dalla storia e dal personaggio e in altre semplicemente dalle sue forme: qui lo spettatore vede nel *David* non tanto l'eroe che ha sconfitto Golia quanto un giovane dalle forme perfette. E anche in questo caso potremmo distinguere una fruizione per così dire più *funzionale*, più aderente a quella che Freud, parlando del comico, definiva *mimica rappresentativa*, in cui

l'osservatore, attraverso gli occhi e possibilmente attraverso il tatto (una scultura in fondo è fatta non solo per essere guardata ma anche toccata e, se non si può toccare con le mani, lo si fa appunto con gli occhi, immergendosi sinestesicamente nelle curve di ogni muscolo, di ogni vena, di ogni porosità della pelle ecc) ripercorre le forme perfette, l'anatomia magistrale di quel corpo. Agisce qui anche quella che potremmo definire la sindrome di Pigmalione (che però in prima istanza riguarda il creatore stesso e dunque, se mai, lo spettatore che si sia attivamente identificato con l'artista). Essa ha le sue radici nella soggiacente struttura magico-animistica che tende a identificare l'immagine con la cosa reale – una dimensione, dicevamo, che riguarda sia il momento della creazione (a cui tradizionalmente si ascrive questa “sindrome”) sia (e forse maggiormente) quello della fruizione. *L'effetto Pigmalione*, come lo definisce Victor Stoichita¹², agisce non solo ma soprattutto nella scultura che, come si diceva,

possiede un'intrinseca fisicità. Insomma lo spettatore del *David* nei quaderni messi a sua disposizione allude ripetutamente al fatto che una statua, oltre ad essere guardata – secondo quella contiguità che esiste tra creazione e fruizione (e nella creazione l'elemento tattile, fisico è implicito) – vuole essere toccata, e anzi censura questa impossibilità di toccare o quanto meno di *fotografare* il *David* – dove la fotografia nella sua intrinseca e prepotente *indicalità* diventa significativamente un sostituto del possesso che si presume di ottenere mediante il tatto. Come se, in mancanza di questa dimensione fisica, che tuttavia viene spostata sinestesicamente sul senso della vista, la fruizione fosse incompleta.

Preliminari e contesti della fruizione

Prima di parlare direttamente del contesto della fruizione e dei luoghi e delle situazioni a essa più o meno congeniali, penso che si debba tener conto anche di ciò che la precede e soprattutto delle condizioni in cui ciò avviene (i teorici della ricezione parlano giustamente di un “orizzonte di attesa”). Fatto sta che anche sotto un profilo psicologico esiste una sorta di *preliminare estetico* della fruizione che consiste nell’atteggiamento mentale di chi si accinge alla ricezione di un’opera. Prima ancora di aver visto, di aver letto l’opera, il fatto stesso di essere in procinto di vederla o di leggerla ci dispone in un certo modo, attivando determinate aspettative e facoltà. Così entrare in una galleria d’arte, in un museo ecc., stare per giungere in una città d’arte ci prepara a un certo tipo di esperienza.

Al di là di troppo facili banalizzazioni, c’è in questo una evidente reciprocità con altre e diverse attività, diciamo

“degustative”, quali quelle del cibo e del sesso. Come si va a un ristorante o ci si reca a un incontro d’amore, così, per certi aspetti, si entra anche in un museo o in una galleria d’arte: non sappiamo ancora che cosa mangeremo, come sarà effettivamente il nostro incontro, che cosa di preciso potremo osservare, ma sappiamo che stiamo per avere un’esperienza che auspichiamo ci procuri piacere. E tanto meglio se ci accingiamo a ripetere qualcosa di felicemente già gustato¹³. Come sappiamo bene, questa eccitazione preliminare fa pienamente parte dell’esperienza, e viene accompagnata da precisi segnali fisiologici che il nostro corpo, insieme alla nostra mente, distilla, per rendere più facile e più soddisfacente l’incontro. Forse gli umori della fruizione artistica sono, per così dire, più secchi e meno umidi, ma non meno fisicamente (e neurologicamente!) connotati, almeno da quanto ci suggeriscono certi studi di neuroestetica. D’altra parte, la teoria freudiana dell’arte ha fin dalle origini associato il piacere estetico al concetto

di “piacere preliminare”, ribadendone implicitamente la comune matrice sessuale.

Parliamo dunque di qualcosa che precede, ma che al tempo stesso è parte integrante della reale esperienza fruitiva, in quanto la condiziona e la favorisce, non diversamente da quanto avviene nel caso del cibo e dell’amore. La banale evidenza di queste considerazioni la possiamo facilmente riscontrare, per così dire in negativo, quando qualcosa rende preliminarmente insoddisfacente l’incontro con l’oggetto da degustare. Nella fattispecie entrare in un museo o in una galleria d’arte senza avere precise e forti motivazioni può rendere l’esperienza piuttosto frustrante.

Altre volte (e ciò sembra spostarci a una polarità opposta della fruizione, suggerendo una concezione più nobile e astratta della sua magia – qualcosa che effettivamente fa pensare a una “sublimazione”), l’incontro con l’opera non è preceduto da nulla: si tratta di un incontro casuale, im-

provviso, ma rivelatore – o almeno così ci piace farlo apparire. In realtà è molto facile che l’efficacia e il grande rilievo che questi incontri con l’opera assumono siano in realtà frutto di una predisposizione o di una lunga attesa e quasi di una programmazione inconscia. È proprio l’eccezionalità (e la rarità) di queste esperienze che fa sì che esse siano retrospettivamente sovrainvestite e trasformate in un evento quasi miracoloso. Le riflessioni di Proust su questi aspetti sono fondamentali – e la teoria della memoria involontaria diventa una sorta di precipitato psichico per l’analisi di questi meccanismi.

Parlando del contesto concreto della fruizione, un ruolo particolare lo hanno naturalmente i musei e le gallerie – luoghi cioè espressamente dedicati alla fruizione, che creano dunque aspettative specifiche. Può sembrare ovvio ribadirlo, ma in questo caso il contesto contribuisce moltissimo ad alimentare e a condizionare l’emozione esteti-

ca. Tutto quello che è presente dentro il museo è per definizione bello e importante e quindi va guardato con una attenzione particolare. Il contesto in questo caso sembra avere dunque un ruolo fondamentale non solo nel generare l'emozione estetica ma anche nel determinare il *valore* dell'opera. Ecco che nasce allora la necessità di distinguere tra l'effettivo valore dell'opera e la sua capacità di emozionarci: da un lato, dovremmo (o vorremmo) presupporre che vi sia una relazione stretta, dall'altra sappiamo bene che non è così. Si pensi al problema dei falsi, delle imitazioni che, come è noto sono stati e sono tuttora ospitati nei musei: nessuno se ne accorge, l'emozione non ne risente. E non possiamo davvero escludere che una qualsiasi crosta appesa per sbaglio al muro di un museo importante possa provocare nel pubblico importanti ricadute emozionali. Viceversa un'opera autentica ma fuori contesto, "fuori cornice" passa del tutto inosservata. Si pensi al caso recente di quel notissimo violinista che si è esibito

nei locali della metropolitana di New York e nessuno o quasi lo ha notato. Quelle stesse persone che nella metropolitana non lo hanno degnato di uno sguardo, se fossero state a teatro, lo avrebbero acclamato e sarebbero state travolte da un'emozione intensissima. Forse giocando proprio su questo paradosso, alcuni artisti contemporanei hanno proposto di esporre le loro opere confondendole tra gli arredi urbani: effettivamente, se non c'è qualche cosa che serva da "cornice", quelle opere rischiano di passare inosservate o, come è capitato, di essere direttamente buttate nella spazzatura.

Il fatto tuttavia che un'opera passi inosservata non significa necessariamente che non venga in qualche modo "fruita". Si pensi alle opere architettoniche nelle città in cui viviamo abitualmente: non le *vediamo* più, eppure è come se la loro bellezza, la loro aura fosse stata a poco a poco assorbita e assimilata¹⁴ – come dire, dunque, che esiste anche una ricezione distratta e progressiva.

A questo punto apro una breve parentesi, che ci potrebbe portare lontano. Riguarda il fatto che molto spesso noi vediamo le opere d'arte solo o soprattutto attraverso la forma digitale. Una visione, si dirà (e, per molti versi a ragione), assai parziale, per certi aspetti, molto povera rispetto all'impatto con l'opera dal vivo. Da un certo punto di vista, nulla può sostituire l'incontro reale con l'opera. (E, come si è detto, l'impatto di questo incontro sarà ovviamente a sua volta molto condizionato dal luogo, dalle sue caratteristiche architettoniche e dalla efficacia dell'allestimento.) Ma per altri aspetti (al di là del fatto che dobbiamo per forza fare i conti con la dimensione digitale, che ormai media e gestisce la maggior parte della fruizione delle opere visive) essa non è necessariamente meno intensa, soprattutto quando la qualità dell'immagine è elevata: anzi, per certi aspetti la fruizione digitale (ed è ancora una volta anche una questione di contesto) può essere ancora più intima e selettiva, in

quanto consente una prossimità con l'opera che è raro avere nella realtà e nella confusione di una galleria. Senza contare che attraverso lo schermo del computer l'osservatore diventa un voyeur più disinibito e più indiscreto, e forse più perverso in quanto può spiare l'opera in ogni dettaglio, a suo completo agio, nei tempi e nei modi che preferisce: a sua volta, attraverso la rete, l'opera si esibisce in modo trionfalmente osceno su un teatro globale e potenzialmente infinito. Non trascurerei le diverse e articolate implicazioni psicologiche di questa nuova dimensione della fruizione.

Torniamo alla mostra "Le forme del David". Come è emerso in modo netto e inequivocabile dalla maggioranza dei commenti dedicati all'accostamento tra antico e contemporaneo, vi sono degli steccati e delle barriere che articolano e pregiudicano le normali aspettative di fruizione, e presuppongono (quasi pretendono) la divisione delle

opere e la loro collocazione secondo spazi e tempi predefiniti. Ogni contenitore è sentito come idoneo solo o soprattutto per un certo tipo di prodotto: un museo di arte classica, di per sé, non è ritenuto adatto a ospitare lavori di arte contemporanea, in particolare se, come nel nostro caso, dà luogo a una contiguità reale e dunque a un esplicito confronto tra opere antiche e moderne. Fatto sta che certe forme d'arte non sono facilmente accostabili ad altre (il che naturalmente non significa che non lo si possa cercare di fare, forzando, come dire, questa inerzia fruitiva). Credo comunque che se accanto al *David* gli organizzatori avessero posto delle opere, magari del tutto mediocri ma stilisticamente vicine a quelle di Michelangelo, non avrebbero suscitato nessuno scandalo e nessuna resistenza. Un presupposto che favorisce la fruizione è infatti che vi sia una condivisione di codici e canoni tra autore, opera e fruitore. Se il fruitore non li condivide, difficilmente ci sarà una forma di empatia e dunque un'emozione estetica.¹⁵

Fruizione, emozione (estetica) e psicologia

Ma che cos'è che qualifica un'emozione come estetica? Non basta infatti che un'immagine provochi un'emozione più o meno intensa per definirla estetica. Un problema capitale, che non possiamo certo risolvere qui. Vediamo comunque se la psicologia ci può dare qualche suggerimento.

Partiamo da un caso emblematico in cui un'immagine è in grado, anzi ha lo scopo di provocare un'emozione (è stata inventata proprio con questo intento), senza che questa emozione debba essere qualificata come estetica. Mi riferisco alle famose macchie del test di Rorschach: è quello che per certi aspetti potremmo considerare un caso limite di fruizione esclusivamente psicologico-emotiva, volutamente priva di componenti estetiche. Ma ne abbiamo poi la certezza? Siamo sicuri che vedendo quella stessa immagine fuori dal contesto dello studio medico, magari sul-

la parete di un museo, essa non possa generare un effetto estetico? Ovviamente no, e credo non sia mancato chi abbia volutamente giocato su questa equivocità. Non solo: potremmo anche immaginare, io credo, una situazione in cui un vero paziente, posto di fronte alle immagini del test di Rorschach nel contesto di un setting terapeutico, abbia comunque una reazione di tipo estetico – o perché dotato di una particolare sensibilità o magari perché in quel determinato momento, di fronte a quelle macchie, invece di produrre le solite associazioni (forse il medico si è assentato per un momento e il paziente è rimasto solo), ha una reazione più libera e spontanea, che può anche assumere carattere estetico.

Più semplice e più scontato è il caso opposto, perché da Leonardo (e da Vasari) in poi nessuno può negare le implicazioni di tipo proiettivo che l'osservazione di un'opera comporta, se l'artista stesso è in grado di “vedere nelle macchie de' muri, o nella cenere del fuoco, o nuvoli, o

fanghi od altri simili luoghi [...] invenzioni mirabilissime, che destano l'ingegno del pittore a nuove invenzioni...”.¹⁶ Ci chiediamo allora se, al di là di esigenze, diciamo, descrittive e didattiche, sia poi davvero importante separare nel caso della fruizione l'aspetto estetico da quello emotivo. In realtà questi due livelli si intrecciano e danno luogo, se mai, a una somma di emozioni, secondo quel principio dell'*ausilio estetico* di cui parla Freud sulla scorta di Fechner.

È chiaro che un'arte puramente concettuale (diverso il caso dell'arte astratta, che appunto si avvicina di più alle dinamiche del Rorschach) non può generare un'emozione estetica nel senso tradizionale del termine: si tratterà se mai di un'emozione mediata, intellettuale, appunto “concettuale” – ma è evidente che un simile ossimoro rimane nell'ambito della semplice suggestione terminologica. Possiamo del resto avanzare considerazioni analoghe nel caso in cui l'artista contemporaneo utilizzi espressioni

formali estremamente elementari e concentrate, volutamente grezze e primitive. Penso, per esempio, al piede di Baselitz, presente nella mostra “Le forme del David”: anch’esso difficilmente sarà stato in grado di produrre un sentimento estetico nel senso tradizionale del termine. Viceversa una copia mediocre, un’imitazione pedissequa di una forma classica – nello stesso contesto museale – avrebbe potuto facilmente generare un sentimento di questo tipo. Bisogna dire allora (e non è un’affermazione di poco conto) che l’emozione estetica (o presunta tale) sembra non avere niente o avere poco a che fare con il valore e con il giudizio estetico. Voglio dire, molto semplicemente: non basta che un’opera mi emozioni perché possa essere considerata artisticamente valida (così come il fatto che non mi emozioni non significa che essa sia irrilevante sul piano artistico).

Tutto ciò ci induce a qualche ulteriore considerazione. In-

nanzi tutto dobbiamo riconoscere la plausibilità teorica ed epistemologica di una fetta importante dell’arte contemporanea che non a caso ha messo in crisi proprio l’idea stessa di emozione estetica. Perché in fondo rimane un pregiudizio (o una tautologia) l’ipotesi che l’arte debba per forza generare emozioni e sentimenti (estetici). L’arte – e la stessa storia dell’estetica lo insegna – può avere (o avere avuto) tante altre funzioni oltre (o prima, al di là) di quella estetica. E in ogni caso, artistico non coincide necessariamente con estetico, né in senso storico né terminologico.

Ciò significa altresì che una pretesa oggettività della fruizione (nel senso che vi sia la possibilità di una risposta concretamente correlata al messaggio – in pratica che la risposta estetica sia effettivamente proporzionale all’efficacia, alla bellezza dell’opera – è sua volta impossibile. A questo proposito, come tante volte ho ricordato, il punto di equilibrio teorico che mi sembra più plausibile, è

quello che troviamo nella formula del “correlativo oggettivo” eliotiano (l’idea, cioè, che l’artista debba poter evocare nel fruitore, attraverso l’opera, uno stato mentale o emozionale simile al suo). Ma evidentemente si tratta di una “oggettività” solo tendenziale... e che a sua volta sembra riproporre modelli di fruizione empatica che, come abbiamo visto, l’arte contemporanea spesso rifiuta.

Qualcosa di analogo si può dire in relazione alla teoria di Graziella Magherini del *fatto scelto*:¹⁷ la reazione dello spettatore è legata, oltre che al suo vissuto e alla sua sensibilità, alla possibilità che egli trovi in un particolare dell’opera un elemento in grado di aggregare le sue pulsioni funzionando come da catalizzatore delle sue emozioni. Ciò può essere abbastanza casuale, nel senso che, in base alla loro storia, ai loro percorsi psichici, il *fatto scelto* potrà essere diverso in ogni spettatore. La scommessa è che invece esso sia davvero collegato a una precisa soluzione stilistica da parte dell’autore, così che *quel fatto*

scelto coincida con la scelta dell’autore e che esso possa funzionare tendenzialmente per tutti gli spettatori.

Un’altra questione, che ci tocca molto da vicino, riguarda la legittimità, o meglio, l’utilità della psicologia e della psicoanalisi applicata all’arte: come è noto, c’è sempre il rischio che il suo contributo resti esterno alla specificità estetica; che, cioè, essa non sia in grado di spiegare proprio quel quid che fa la differenza, per esempio, tra arte e fantasia nevrotica, tra arte vera e arte mediocre: da un punto di vista psicologico, infatti, le dinamiche sono indubbiamente le stesse. Questo era già un dato acquisito per quanto riguardava i meccanismi di creazione; ora vediamo che le cose stanno nello stesso modo per la fruizione: le dinamiche psichiche della fruizione sono le stesse sia nel caso in cui ci si trovi di fronte a un’opera d’arte di valore che a una mediocre. E, con buona pace degli studiosi scientificamente più attrezzati, quanto più l’analisi

vuole essere oggettiva e rigorosa tanto più riesce difficile distinguere la reazione di fronte a un'opera d'arte o di fronte a un semplice stimolo visivo.

E allora? Secondo il punto di vista della neo-fenomenologia critica, a cui in generale si ispirano queste libere riflessioni, gli studi sui processi psichici relativi alla creazione e alla fruizione delle opere e quelli relativi alla loro specificità artistica si muovono su due piani distinti, che solo un successivo, auspicato, teoretico "orizzonte di comprensione" può tentare di coordinare. Nel frattempo, durante questa indispensabile *epoché*, lo psicologo dell'arte non è chiamato a dare giudizi di valore. Non gli compete e non lo deve pretendere... È importante che non lo dimentichi e che dunque si renda conto che il suo discorso, il suo approccio non può e non deve trasformarsi, magari in modo subdolo e allusivo, in un giudizio di valore. Non bisogna insomma dimenticare che un soggetto può essere nevrotico e artista nello stesso tempo e un al-

tro soltanto nevrotico. Allo stesso modo bisogna ricordare che se un'opera provoca un effetto emozionale importante non significa né che essa sia particolarmente efficace sul piano artistico, né che la personalità del soggetto che la osserva sia particolarmente fragile o malata: piangere davanti alle opere d'arte non è necessariamente un segno di nevrosi, ma neppure di una speciale e squisita sensibilità estetica. Banalità? Sì, certo, ma a volte è utile ribadire ciò che è, o dovrebbe essere, ovvio.

** Queste note costituiscono l'ampliamento delle riflessioni presentate nel corso del Convegno "Nel divenire dell'arte. Ricerche e proposte", organizzato a Firenze nel Salone Magliabechiano degli Uffizi dall'International Association for Art and Psychology l'11-12 maggio 2007, i cui materiali sono reperibili nel sito dell'Associazione: <http://www.artepsicologia.com>*

NOTE

¹ Di problematiche analoghe occorre tener conto anche nella preparazione delle domande delle interviste o dei questionari. Come è noto, le domande influenzano le risposte e spesso in qualche misura presuppongono un certo tipo di risposta – sono domande ispirate da certe pregiudizi, da certe mode e tendenze, da un certo clima culturale... È evidente che anche per praticità (dato il poco tempo e il poco spazio a disposizione) le risposte si adegueranno alle domande, con il rischio di creare una sorta di circolo vizioso secondo cui le risposte si conformano alle aspettative dell'intervistatore che a sua volta sono condizionate dai suoi pregiudizi, dalla sua cultura, ecc.

² H. R. Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica*, trad. it. Einaudi, Torino 1985, p. XXXVIII.

³ K. Clark, *Il nudo. Uno studio della forma ideale*, trad. it. Neri Pozza, Vicenza 1985.

⁴ È comunque significativo che questo elemento (la relativa scarsità degli attributi virili) sia stato notato soprattutto in un caso come quello del David e non per altre statue. Non a caso, proprio in occasione di questa mostra, ha suscitato particolari polemiche e violente rea-

zioni di disgusto la scelta, volutamente provocatoria, di Luciano Fabro che, in una fotografia esposta, esibisce il suo pene in erezione. Come dire che l'artista contemporaneo, ancora una volta, a differenza di certa critica, è ben consapevole della valenza erotica delle immagini di nudo nell'arte. Infatti con Fabro ci troviamo di fronte a un voluto e polemico rifiuto dell'equilibrio tra nudo e spogliato di cui parla Clark. D'altra parte, mi vengono in mente alcuni altri esempi di autoritratti (e che il David, sotto un profilo psicologico, possa essere considerato un autoritratto idealizzato è perfettamente plausibile) in cui il pene viene ostentatamente messo in evidenza. Penso al disegno di Dürer del 1505 (di poco posteriore al David), per non parlare (ma il contesto è completamente diverso) dei due lavori di Schiele del 1911, *Eros e Masturbazione*.

⁵ Che, al di là di questo esempio specifico, la consapevolezza del rischio di una ricezione sensualistica delle opere di nudo fosse sempre stata presente è testimoniata dai vari e ridicoli tentativi censori che nel passato hanno portato a rivestire i nudi (anche dello stesso Michelangelo). Ma oggi il giusto rifiuto di una censura non deve rimuovere il problema di una ricezione sessualmente connotata dietro lo snobismo di una negazione!

⁶ Cfr. Freud, *Opere*, V, p. 121.

⁷ E. Lemoine Luccioni, *Psicoanalisi della moda*, trad. it. Bruno Mondadori, Milano 2002.

⁸ “Purtroppo anche la psicoanalisi ha pochissimo da dire sulla bellezza. Una cosa solo sembra certa: che l’amore per il bello tragga origine dalla sensitività sessuale; esso sarebbe un classico esempio di impulso inibito nella meta. ‘Bellezza’ e ‘attrattiva’ sono originariamente attributi dell’oggetto sessuale. È per altro notevole che gli organi genitali, la cui vista è sempre eccitante, quasi mai sono ritenuti belli, e invece sembra che il carattere della bellezza appartenga a certi caratteri sessuali secondari” (X, 574-5).

⁹ Ciò è invece possibile, oltre che nelle finzioni critiche di cui abbiamo parlato, nella letteratura: solo nel romanzo, come nei sogni e nei ricordi, le emozioni, in quanto “stati puramente interiori”, dice Proust, sono “decuplicate” e vengono vissute allo stato puro, senza contaminazioni con la realtà esterna (cfr. M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, trad. it. Mondadori, Milano 1983, p. 104).

¹⁰ Di “esperienza estetica primaria” parla soprattutto Donald Meltzer (*The Apprehension of Beauty: The Role of Aesthetic Conflict in Development, art and Violence* (con Meg Harris), Williams Perthshire, Clunie Press 1988.). Vedi anche G. Magherini, “*Mi sono innamorato*

di una statua”. *Oltre la sindrome di Stendhal*, Nicomp L.E., Firenze 2007.

¹¹ E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull’arte*, trad. it. Einaudi, Torino 1967

¹² V. Stoichita, *L’effetto Pigmalione*, trad. it. Il Saggiatore, Milano 2006.

¹³ Un contesto e una situazione in cui il rapporto fruitivo con l’opera d’arte sono caratterizzati anche da specifiche componenti erotiche sono quelli del collezionismo. Un tema, però, che merita senza dubbio uno studio specifico.

¹⁴ “L’architettura ha sempre fornito il prototipo di un’opera d’arte la cui ricezione avviene nella distrazione” (W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. Einaudi, Torino 1966, p. 45).

¹⁵ In ogni caso, l’accostamento antico-moderno è più facile, e più accettato, dove vi siano comunque delle affinità tra gli autori, come nel caso recente della mostra su Caravaggio e Bacon – due personaggi, diciamo, diversamente ma sicuramente “irregolari” o come tali percepiti dal pubblico.

¹⁶ Leonardo, *Trattato della pittura*, n. 63.

¹⁷ Cfr. Magherini, “*Mi sono innamorato di una statua*”, cit.