

Frontiera di Pagine

magazine on line

www.polimniaprofessioni.com/rivista/

PSICOLOGIA DELL'ARTE

**Psicologia della transizione:
il luogo scenico della
performance e la semantica
del corpo**

DI SILVERIO ZANOBETTI

Prato, 29 giugno 2016



BATTAGLINI I., *Il corpo-sudario. Psicologia della transizione. Dalla tela alla performance nell'arte contemporanea*, Preludio di A. Galgano, Prefazione di G. Panella, Aracne, Roma 2016.

E non si dà capolavoro d'arte. Fuor dell'opera, si è capolavoro¹

Dal testo al gesto, dalla parola all'atto, dall'oggetto d'arte alla "produzione di sensibilità" come nuovo oggetto dell'arte. L'eterogeneità interdisciplinare degli ambiti di riflessione di Irene Battaglini (antropologia, filosofia, filosofia dell'arte, neuroscienze, poesia, letteratura) le permette di cogliere nel modello performativo dell'arte alcune prospettive feconde per una psicologia dinamica che sfidi le regressioni narcisistiche dell'arte contemporanea: apprendere dall'esperienza è possibile laddove sia presente la consapevolezza che il nostro corpo *s'apprende* di esteriorità. L'io deve farsi soglia, l'uomo farsi ponte o transizione: «l'uomo in transizione è un ponte che collega verso uno scopo che non è l'uomo stesso ma il superuomo. L'uomo ha il compito di trasformare se stesso»².

II

Non si cerca più la sporca verità inconfessabile dentro il buco nero del profondo nascosto, in cui tutto cade preso nella morsa degli stretti codici psicoanalitici, non è più l'interiore che giustifica il rito, ma quest'ultimo che produce un certo tipo di sensibilità. Il rito è legato alle forze inconscie sociali: la performance trasformativa dell'arte contemporanea, grazie alla sua componente rituale, è inscindibile dalle transizioni sociali che consente.

Ma una re-censione come questa non può diventare gesto, si limita a vivacchiare sui gesti compiuti dalla performer che nella combinazione necessaria di gesto e pensiero ripercorre strade antiche. Quel che rimane delle misteriose performance sperimentali dell'autrice sono queste pagine, quelle gesta hanno lasciato queste statiche tracce: la performance è ormai avvenuta insieme al rituale di passaggio che la accompagna e alla trasformazione che ne consegue. Non rimane che leggere quel che resta della vita irrapresentabile della pittrice, le

¹ C. Bene, *Opere. Con l'autografia di un ritratto*, Bompiani, 2004, p.XXXVII.

² F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, in F. Nietzsche, *Opere*. Vol. VI, Tomo I, cit., pp. 8-9.

ceneri di quelle vertiginose e infuocate esperienze collettive in cui la performance trasforma se stessa.

Nelle orge rituali dei ludi *scaenici* dell'antica Roma, i corpi delle dame romane si facevano impossessare da un Dio ogni volta diverso: le dame si facevano simulacri viventi, *soggetti* e *oggetti* di un'esperienza estetica emozionale collettiva. Il loro corpo diventava luogo scenico e non più simbolico. Lo scopo di questi rituali era la produzione di una certa risanante sensibilità, accompagnata dalla consapevolezza che persuasione e seduzione facessero parte integrante della politica e che ci può essere creatività solo laddove si è ancora capaci di servirsi delle nostre funzioni pre-consce nel modo più libero possibile. Nei ludi *scaenici* il corpo delle matrone è un simulacro involucro di carne e viene considerato come una spoglia: la matrona abita il corpo altrui come se fosse il suo e allo stesso modo attribuisce il proprio ad altri.

Irene ritrova queste dinamiche nell'arte contemporanea che, nelle sue versioni più sadomasochistiche, assorbe la lezione dello "spirito della musica" nietzschiano, opera fondamentale per capire come l'arte sia sopravvissuta alla sua morte, nonostante i numerosi *requiem* a lei dedicati durante il Novecento:

La performance muove potenti istanze sadomasochistiche, e si svolge come ai margini di un mondo sospeso: Marina Abramović, l'artista-sacerdotessa, restò in piedi, vestita, di fianco a un tavolo piuttosto guarnito di oggetti d'offesa davanti agli spettatori, che sono stati invitati dalla performer a fare qualsiasi cosa del suo corpo utilizzando tali oggetti. Una scritta a parte recitava: "Sul tavolo vi sono settantadue oggetti che potete usare su di me come preferite. Io sono un oggetto" ³.

III

Attraverso Hillman Irene Battaglini mostra come il demone che si impossessa delle matrone dell'antica Roma e dell'artista contemporaneo, eroe della transizione, non sia quello tramandato dal cristianesimo che lo considerava entità spirituale malvagia, ma intermediario tra gli déi e gli uomini. Il diabolico non è altro che una certa distribuzione delle cose nell'univocità dell'essere: "la particolarità dei demoni è di operare negli intervalli tra i campi d'azione degli déi, come di saltare oltre le barriere e i recinti, recando confusione nelle proprietà".⁴ Il pensiero unico autoreferenziale di molta arte narcisista contemporanea, pur nell'apparente volontà di rottura (assetata soltanto di scandalo), è ancora pensiero-gesto dell'indirizzo. Non più un pensiero dell'indirizzo, è necessario piuttosto far emergere un pensiero dell'orizzonte in cui il mio corpo sia annoverabile tra le cose, preso nel tessuto del mondo, come scriveva Merleau-Ponty, opportunamente citato da Irene.

Se mi si chiede come definire la sinistra, essere di sinistra, direi due cose. Ci sono due modi, E anche qui...è innanzitutto una questione di percezione. C'è una questione di

³ I. Battaglini, *Il corpo-sudario. Psicologia della transizione. Dalla tela alla performance nell'arte contemporanea*, Preludio di A. Galgano, Prefazione di G. Panella, Aracne, 2016, p. 335.

⁴ G. DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, 1997, p. 54.

percezione: cosa vuol dire non essere di sinistra? È un po' come un indirizzo postale. Partire da sé, la via dove ci si trova, la città, lo Stato, gli altri Stati e sempre più lontano. Si comincia da sé nella misura in cui si è privilegiati, vivendo in paesi ricchi, ci si chiede: come fare perché la situazione tenga? Essere di sinistra è il contrario. È percepire...si dice che i giapponesi percepiscano così. Non percepiscono come noi, ma percepiscono prima di tutto la circonferenza. Dunque direbbero: il mondo, il continente, mettiamo l'Europa, la Francia, la rue Bizerte...io. È un fenomeno di percezione. Si percepisce innanzi tutto l'orizzonte, si percepisce all'orizzonte⁵.

L'arte contemporanea ci apre ad una nuova semiotica del corpo in cui il pensiero cosciente è il risultato di un gioco e di una lotta tra impulsi e prospettive cosmiche (come le chiamerebbe Hillman), appartenenti al mondo del "corpo-spazio", più che al mondo intrapsichico e interpersonale. L'evento psicologico diventa un fatto spaziale in quanto non è più l'artista che esprime qualcosa che ha "dentro", bensì il suo stesso corpo è un paesaggio la cui morfologia varia continuamente. Il corpo dell'artista si fa scena, non si limita a ideare, realizzare, controllare ogni sua creazione. Irene coglie nel corpo-sudario una buona immagine per spiegare questo concetto. Il testo è stato per me ricco di stimoli e rimandi alle mie ricerche e un'altra immagine altrettanto efficace mi è venuta alla mente: il klossowskiano "principe delle modificazioni" riproposto nel teatro di Carmelo Bene in cui l'attore è parco lampade, strumentazione fonica dal vivo e registrata, scena e costumi insieme⁶.

Irene si prende il tempo che serve, non disdegna lunghe citazioni che non opprimono la lettura ma imprimono un ritmo lento e espansivo che rende giustizia, tra l'altro, di particolari essenziali di alcune performance contemporanee. Come quelle dell'artista francese Gina Pane che continua il percorso iniziato da Manzoni nel trasformare il pubblico in opera d'arte, lavorando inconsapevolmente sulla traccia antica che faceva coincidere bellezza e valore morale. Gina si fletteva davanti agli spettatori a dimostrazione della sua sottomissione, stimolando la manifestazione dell'aggressività dello spettatore rivelando di quest'ultima la gratuità e insensatezza: «Mi voltai verso il pubblico e avvicinai la lametta alla faccia. La tensione era palpabile ed esplose quando mi tagliai entrambe le guance. Tutti gridavano: "No. No, la faccia no!". Avevo toccato un nervo scoperto: l'estetica delle persone. La faccia è tabù, è il cuore dell'estetica umana, l'unico luogo che mantiene un potere narcisistico»⁷. Non è un caso che Gilles Deleuze invitasse a perdere il volto, a superare o perforare la parete. Se Cristo aveva inventato il volto come passare la parete, evitando di rimbalzare contro di essa, all'indietro, o di essere schiacciati? Deleuze invitava a disfare il viso in modo che i tratti stessi di visività si sottraessero all'organizzazione del viso, al potere materno che passa per il viso, al potere passionale che passa per il viso dell'amato. Non è il viso che genera il potere, bensì una certa semiotica che organizza il viso e che costringe il viso come organo a non far più parte del corpo⁸. Il linguaggio da solo non potrebbe veicolare alcun messaggio, la lingua rinvia

⁵ G. Deleuze, *Abecedario*, DeriveApprodi.

⁶ C. Bene, *La voce di Narciso* in C. Bene, *Opere. Con l'autografia d'un ritratto*, cit. p. 991.

⁷ I. Battaglini, *Il corpo-sudario. Psicologia della transizione. Dalla tela alla performance nell'arte contemporanea*, cit. p. 171.

⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani, Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, 2010, pp. 264-265.

sempre ai volti che ne annunciano gli enunciati. Citando Henri Miller: «Non guardo più negli occhi della donna che tengo fra le braccia, ma ci nuoto dentro, testa, braccia e gambe, e vedo che dietro le occhiaie c'è una regione inesplorata, il mondo del futuro, e qui non c'è logica affatto [...] quest'occhio senz'io non rivela né illumina. Viaggia lungo la linea dell'orizzonte, viaggiatore incessante e disinformato. Ho infranto il muro creato dalla nascita, e la linea del viaggio è rotonda e ininterrotta. Il mio corpo intero deve diventare un costante raggio di luce. Perciò chiudo le orecchie, gli occhi, la bocca. Prima di ridiventare uomo forse esisterò come parco»⁹. Chiudere gli occhi, le orecchie e la bocca per “dire” qualche cosa che diversamente sarebbe indicibile, come accade nel capitolo dedicato alla ferita sul vuoto di Lucio Fontana.

Questo lavoro mi incoraggia verso così tante approfondimenti che sarebbe vano tentare di seguire tutti i percorsi tematici aperti dall'autrice; mi limito a citarne uno, quello del femminile ingabbiato dal Logos, a me molto caro, che spero di riaffrontare in altra occasione.

«Superficie è l'anima della donna, una spuma mobile e tempestosa in un'acqua poco profonda»¹⁰.

⁹ *Ivi*, pp. 226-235.

¹⁰ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit.