

Discorsi sul ritratto e l'interpretazione

Anna Maria Dell'Agata*

Sunto: Diceva Lacan che sogno e opera d'arte si nutrono della stessa sostanza, anche se nascono con la complicità di diversi materiali. L'oggetto di entrambi è la verità dell'uomo, grande obiettivo degli studi e della tecnica psicoanalitica. In questo articolo vengono riproposti i temi scaturiti da una tavola rotonda, che accompagnava la mostra di più di cento opere, della scrivente, sul ritratto e l'autoritratto, organizzata nel novembre 1984 presso il Centro di Documentazione della ricerca sull'arte contemporanea "Luigi Di Sarro" di Roma. L'articolo intende mostrare, più che dimostrare, come il gesto creativo risponda al profondo bisogno dell'umanità di cercarsi, come forma e come linguaggio, di pescare negli occhi dell'altro per capire il mondo e se stessi. Paradossalmente l'opera non si fa da soli, dunque non ha un solo autore, né tantomeno prevede un unico interprete delegato alla critica.

Parole Chiave: ritratto-insieme, vera immagine di sé, interpretazioni, Velasquez

Abstract: Lacan said that dreams and works of art feed on the same substance, even if they arise with the complicity of different materials. The object of both is the truth of man, the great goal of studies and psychoanalytic technique. This article discusses the issues arising from a roundtable that accompanied the exhibition of more than a hundred works, the writer, the portrait and the self-portrait, organized in November 1984 at the Documentation Center for Contemporary Art Research "Luigi Di Sarro" in Rome. The article intends to show, rather than demonstrate, how the creative gesture responds to the profound need of humanity to seek, as a form and as a language, to fish in the eyes of the other to understand the world and themselves. Therefore, the work is not done alone, has no single author, nor does it provide for a single delegated interpreter to the critic.

Keyword: portrait-set, true self image, interpretations, Velasquez.

Citazione: Dell'Agata A. M., *Discorsi sul ritratto e l'interpretazione*, «ArteScienza», Anno IV, N. 8, pp. 283-300.

* Pittrice, scultrice e ceramista. Presidente dell'Associazione Culturale "Centro Agathé, arte, scienza, religioni"; annadellagata@virgilio.it.

Questi discorsi continuano e in parte integrano i contenuti del mio articolo *Eugenio Battisti artista della cultura*, apparso nel n° 6 della rivista «ArteScienza» dello scorso anno.

Infatti la tavola rotonda che accompagnava una mostra di più di cento mie opere sul ritratto e l'autoritratto, organizzata nel novembre 1984 presso il "Centro di documentazione della ricerca artistica contemporanea Luigi Di Sarro" di Roma, in cui Eugenio Battisti fu uno degli illustri relatori, aveva proprio l'attuale titolo. Insieme a Battisti c'erano i docenti: Emilio Garroni di estetica alla Sapienza di Roma, Arcangelo Rossi, storia della scienza a Lecce, Caterina Marrone, filosofia del linguaggio alla Sapienza di Roma e gli psicanalisti Pier Andrea Lussana, didatta nella "Società Italiana di Psicanalisi" e Paola Paulin, originale interprete nella scuola di ascendenza freudiana, mentre Anna Ludovico, epistemologa, era la moderatrice. L'evento seguiva l'intervista che in febbraio Anna Leonardi mi fece per "Radio due", in una puntata del suo programma *La tela e l'anima*.¹ Caterina Marrone, a distanza di molti anni, nel suo saggio *Quadri di Famiglia* per il *Catalogo Arte in Dinastia*, farà delle considerazioni critiche parlando del tema del ritratto-insieme.²

Nei primi anni Ottanta avevo realizzato dei ritratti a olio su tela, chiamando i soggetti a collaborare sul piano della ideazione riguardo alla composizione e ad oggetti simboli del loro contesto affettivo culturale.

La prima ad essere ritratta era stata Anna Leonardi, conosciuta e amata da moltissimi italiani che seguivano le trasmissioni su "Radio Due" come *Cara Rai* o *Chiamate Roma 31 31*, autrice, ma anche grande attrice e maestra di teatro.

1 Devo essere grata ad Anna Leonardi, la quale, consultata da me per le citazioni che la coinvolgono in questo testo, mi ha aiutato, oltre ad eliminare refusi di stampa, in ottimali limature formali in alcuni punti del mio articolo del 1996 nella rivista di filosofia «Almanacchi Nuovi»: *Ritratti allo specchio, storia di un quadro*.

2 *Arte in Dinastia, opere e documenti- Giuseppe, Mario, Anna Dell'Agata- 1895- 2006*. Titolo della mostra itinerante ideato dall'architetto Roberto Di Paola, allora Direttore del Ministero dei Beni culturali, nella Soprintendenza de l'Aquila, per il centenario della nascita nel 2007 di mio padre Mario, matematico, pittore, poeta, narratore. La mostra, inaugurò la settimana della cultura e fu segnalata come evento di eccellenza in Italia e unico in Abruzzo. La ristampa del catalogo, per la mostra a Roma in Castel Sant' Angelo del 2009, estende la data, con testi nuovi e opere, al 2008.

Ritrassi in seguito la storica valdese Laura Ronchi De Michelis, con i libri di Teodoro Mommsen sullo sfondo e altri oggetti a lei cari; una tela ad olio che piacque al compianto critico e storico dell'arte Gigi Spezzaferro.



Fig. 1 - Ritratto di Laura Ronchi De Michelis, olio su tela, 1987.

Ebbi poi una commissione particolare: ritrarre il bellissimo nudo giovane di una illustre signora, dedotto da una piccola foto in bianco e nero, scattata dal futuro marito, con il volto, dati i parametri censori di quei tempi, in scorcio sfuggente; insomma un ritratto di nudo di ricostruzione, quando la bella e un po' troppo golosa signora aveva aumentato notevolmente nei decenni la sua sagoma. Ruotai l'asse del corpo sdraiato sul letto in diagonale e quando un fine pittore,

innamorato di Klimt e già mio alunno nell' "Istituto Statale d' Arte" di Anagni, Alessandro Cacciotti, mi venne a trovare durante il lavoro, con il mio consenso, aggiunse nel cromatismo delle coperte dei fili d'oro, aumentando preziosamente la valenza estetica della tela.

Più recenti, nella serie dei *Ritratti insieme*, sono quelli, sempre olio su tela, di due uomini, illustri amici. Il primo, del 2013 è dedicato a Sergio Caponera, fitoterapeuta formatosi nelle millenarie tradizioni terapeutiche in India; il secondo è il ritratto di Pier Nello Manoni, fotografo e regista volterrano, famoso soprattutto per aver vinto negli anni, con *I Graffiti della mente*, nei festival nazionali e internazionali del cinema documentario.

Quando Anna Leonardi ideò il programma a puntate: *La tela e l'anima*, dopo aver intervistato Renato Guttuso, Lorenzo Vespignani, Gregorij Sciltian e Pietro Annigoni, mi invitò a partecipare per esporre la mia ricerca di ritrattista e le linee teoriche che stavo elaborando. Seguì per quella trasmissione l'intervista a Frank Horvat, famoso fotografo che a Parigi ricostruiva quadri antichi con persone viventi in costume in una scenografia filologicamente elaborata



Fig. 2 - Ritratto di Pier Nello Manoni, olio su tela, 2016.

Apertura dell'intervista radiofonica di Anna Leonardi

Anna dell'Agata artista e studiosa dei rapporti tra arte e psicologia. Tutto è cominciato con un autoritratto allo specchio, aveva cinque anni. Negli anni del suo lavoro di sperimentazione didattica alla Galleria nazionale d'arte moderna, Anna dell'Agata ha usato il ritratto in senso quasi terapeutico e con risultati sorprendenti, come l'integrazione nel rapporto con i compagni di classe di bambini autistici e Daun.

È sempre più sottile dunque il filo che lega la tela e l'anima, come vedremo fra poco nel servizio di Anna Leonardi.

*Se di me non parlo
e non mi ascolto
mi succede poi
che mi confondo.*

Questi sono quattro versi di Patrizia Cavalli, una delle voci più nuove e interessanti della poesia femminile italiana. Un modo di parlare con se stessi, anche dei propri desideri, delle proprie attese, è forse quello di voler un proprio ritratto.

Risponderà a questo, che è forse un interrogativo, il nostro incontro di oggi, che segue quelli con Renato Guttuso, Gregorij Sciltian, Lorenzo Vespignani, Pietro Annigoni, incontri, che abbiamo voluto intitolare *La tela e l'anima*, proprio perché nascevano dal desiderio di sondare i misteriosi e complessi rapporti che intercorrono tra la tela, cioè l'immagine creata sulla tela, che ha una sua vita autonoma, e l'anima, che è quella dell'artista, ma anche quella del soggetto da ritrarre; non si tratta dunque di un binomio, ma di un trinomio in realtà. Fino ad oggi abbiamo sentito testimonianze diverse, però concordi su un punto: il soggetto, al momento del ritratto, viene considerato come oggetto, natura morta, paesaggio; addirittura Sciltian precisava: deve stare fermo e deve tacere.

Incontriamo invece oggi una pittrice che lavora in modo del tutto diverso e che teorizza un ritratto costruito in collaborazione, che lei chiama ritratto-insieme.



Fig. 3 - Nella primavera 2015, il *Nudo di ricostruzione*, dal titolo *Verità del nudo di una giovane triestina*, fu prestato dalla committente per la mostra antologica di Anna, proposta dalla Fondazione Edoardo Tiboni nel Mediamuseum di Pescara. Qui il critico Marzio Maria Cimini, che presentava la mostra, commenta divertito l'opera.

Dai miei appunti

Per me la Persona da ritrarre è protagonista del quadro; decide la posa, gli oggetti simbolo nel contesto e persino le scelte cromatiche; in fondo tutto si rapporta a lei e già, nella stessa scelta dei colori, c'è un ritratto inconscio della persona, poiché esiste una simbologia del colore legata alla psiche.

Perciò durante il lavoro, chiedo al soggetto quasi una continua verifica e collaborazione, s'intende solo verbale e alla fine, malgrado tutti i condizionamenti, il risultato formale sarà comunque la "mia" espressione artistica. Ne viene fuori una comune ricerca tra "soggetti" per far nascere una "vera immagine di sé", in cui la Persona possa riconoscersi e fissarsi come messaggio di sé agli altri.

Dietro c'è una realtà psicologica profonda che affiora e si costruisce proprio attraverso il rispecchiarsi delle interpretazioni; nello

scambio c'è un rapporto maieutico, che aiuta a far nascere l'immagine, analogo alla trama verbale dello psicanalista, il quale tace, sa ascoltare, lascia spazio-tempo, tenta poi delle interpretazioni, per suscitare le risposte. È una analogia sostanziale del senso generale dell'operazione e da verificare momento per momento; ne ho discusso con amici studiosi.

Questo ritratto-insieme risponde al profondo bisogno dell'umanità di cercarsi, di riconoscersi come forma e come linguaggio; pescare nell'occhio dell'altro per capire il mondo e se stessi, è un bisogno primario di comunicazione e di identificazione che induce una proiezione affettiva; capire l'altro in tutte le sue valenze figurative e psicologiche, tentare un calco dell'anima significa muovere il velo sottilissimo tra visibile e invisibile, animando l'immagine col "vento" delle parole; è amore nella sua qualità pura potenziale, senza oggetto e senza possesso.

Dire immagine "vera" di sé significa riproporre il tema centrale della psicanalisi, il problema delle verità del carattere, l'immagine "adulta" di sé, oltre l'oscillazione nevrotica tra opposte false immagini, esaltate o denigrate; un'immagine vera, cioè spontanea, perché costruita dalla storia nel tessuto del dialogo, in vero equilibrio tra censure del negativo e selezione "del nobile e del grande" (per cui solo Gian Lorenzo Bernini cercava la somiglianza). La scelta di una posa può dirci molto sul bisogno di essere di una persona e l'estetica interiore, per la legge di autoconservazione dell'individuo, naturalmente tende al positivo.

Arrivare a un'immagine "vera" seguendo questo percorso, comporta una comune gratificazione, del soggetto, non per essere stato idealizzato, ma per essersi riconosciuto, identificato in un carattere-ruolo rispondente alla sua vocazione e dell'Interprete, perché nello specchio del vissuto altrui rafforza e accresce se stesso.

Di fronte a un impegno così grande, sfumano le "certezze" degli artisti, cadono le "ragioni dell'arte", dietro cui spesso pittori, scultori, fotografi si trincerano temendo intrusioni nel proprio mondo e scelte formali, vivendole quasi come una violenza alla propria identità; per me un grande artista conserva sempre la sua libertà, oltre ogni possibile condizionamento, di riconoscersi nel prodotto e i grandi

capolavori nella storia dell'arte lo dimostrano.

Certo in un ritratto che faccio a disegno, con un discorso veloce di segno modulato, lo spazio-tempo per un intervento del soggetto non c'è, ma in un ritratto a olio, che richiede tempi ben più lunghi di lavoro e un prodotto materiale e messaggio più ricco e complesso, la collaborazione è richiesta e accettata volentieri.³

Per tornare al confronto-analogia con il lavoro creativo dell'analista, posso dire che quella necessaria carica di ansia e conflittualità che, come una carica energetica, serve a sviluppare il rapporto in vista di una crescita e maturazione della Persona, ha un corrispondente altrettanto tormentoso sul piano dello specifico lavoro artistico, fatto di lotta con la materia e gli strumenti dell'arte. Vie diverse per un unico risultato.

Anni dopo, nel 1989, Pier Andrea Lussana mi telefonò per propormi un'altra singolare commissione: quella di rappresentare in figurazione queste mie teorie sul ritratto; così elaborai insieme al committente la tela dal titolo *Gli Ateliers*, plurale che indica quello fisico del pittore e quello mentale dello psicanalista e questa storia, che qui ripropongo, è stata già narrata da me con il titolo *Ritratti allo specchio, storia di un quadro*, per la rivista «Almanacchi nuovi», n°2, 1996, rivista che continuava «La ragione possibile», ideata dal compianto filosofo Dino Ferreri.

³ Eppure, anche dopo uno schizzo disegno, chiedo alla persona le sue impressioni e se si riconosca nell'immagine; così tento di intervenire, ovviamente nel rispetto del codice estetico del disegno, per raggiungere tale fine comune.

Ritratti allo specchio, storia di un quadro **di Anna Dell'Agata**

Dedico questo scritto agli amici Dino Ferreri e Lucio Lombardo Radice, con l'augurio che la luce del loro pensiero, nella lotta per un nuovo umanesimo, aiuti i ragionieri della cultura a vincere ogni chiusura, per respirare nel nuovo millennio un'aria più libera e vitale.

Pineto, 31 maggio 1996.

Nella primavera del 1988 ricevetti una singolare commissione: mi si chiedeva di fare un quadro sulle tesi che ero andata elaborando negli anni precedenti, in dialogo con amici romani, sul ritratto.

Malgrado l'arditezza del progetto, che richiedeva di oggettivare in simboli figurati l'astrazione di personali convinzioni sul ritratto, alla richiesta del committente la definizione di un'idea figurativa fu immediata; dalla prima ideazione al compimento dell'opera ci furono solo due sole varianti, volute dal committente, cosa che nella prassi verificava la mia convinzione teorica.

La sostanza teorica di quelle tesi partiva dall'idea che esiste un'analogia nel rapporto tra pittore e soggetto-persona e analista e soggetto-paziente. Come ero arrivata a quella consapevolezza richiederebbe uno scritto a parte, ma debbo essere grata soprattutto all'intelligenza maieutica di Anna Leonardi e di Paola Paulin. Anna Leonardi aveva ideato e condotto, nell'inverno del 1984, per "Radio Due", una serie di trasmissioni sul tema del ritratto, dal titolo *La tela e l'anima*, in cui mi aveva invitato, penultima tra nomi illustri, a esporre la mia esperienza e il mio pensiero sul ritratto. Devo dire che tanto la convergenza del pensiero e della intuizione di Anna, quanto l'intelligenza psicoanalitica al femminile di Paola e le animate discussioni del suo salotto, dove non raramente si proponeva in serate conviviali a tema l'analisi di un mio quadro, furono corroboranti per una più netta messa a fuoco della problematica.

Come l'analista tace all'inizio per ascoltare la persona e tenta

4 Articolo tratto dalla rivista «Almanacchi Nuovi», anno II, n. 2 dicembre 1996, pp 149-155.

poi un'interpretazione, così il pittore chiede al soggetto-persona di esprimere verbalmente come vorrebbe essere ritratto, tentando con linee e colori una sua prima interpretazione; la persona risponde interpretando a sua volta quella interpretazione e così via; si innesca così un processo di confronto delle interpretazioni, che non può non essere creativo, dato che segue un percorso dialettico della mente, costruito in due, che prescinde da schemi precostituiti e coinvolge allo stesso modo analista e pittore nell'avventura esistenziale alla ricerca della verità della persona. Ma quale è la vera persona, la vera immagine di sé? Non quella costruita dal narcisismo, figura dominante dal piedistallo, ma quella di un sé che seguendo la propria vocazione, riesce ad individuare un proprio ruolo.

In questo rapporto creativo sia l'analista che l'artista crescono, maturando nell'interscambio dell'esperienza di ricerca comune.

Ora come figurare nell'opera che mi era stata richiesta tale avventura e tale concezione? Partiamo dal titolo dell'opera: *Gli ateliers*, plurale che indica l'atelier fisico del pittore e quello mentale dell'analista.

In fondo a sinistra di un grande ambiente, l'artista, seduta al cavalletto, apre il dialogo tra le figure e guarda verso il primo piano, dove troviamo due figure di spalle: nell'angolo sinistro una figura femminile, quasi bambina, seduta raccolta su se stessa; a destra una figura maschile, matura, ritagliata in sintesi grafica, tiene in mano penna e quadernetto. Sono queste le figure abbozzate dall'artista sulla tela? A giudicare dalla loro collocazione rispetto al punto di vista dell'artista, qualcosa non funziona, poiché è scambiata la destra con la sinistra, come se la tela avesse una funzione speculare.

Sullo sfondo una grande vetrata lascia entrare la luce che invade la zona centrale della stanza, quasi a delineare e simboleggiare uno spazio-campo protagonista degli eventi.

Il centro della composizione è occupato da una superficie rettangolare in scorcio, che accoglie altre due figure, femminile e maschile, tagliate dall'inquadratura al di sotto del bacino. Potrebbe essere un quadro collocato al centro dell'atelier. Ma perché non ha lo spessore e la qualità piana della tela? Perché sembra più una lastra acciaiata specchiante, come suggerisce il gioco dei riflessi astrattamente fram-



Fig. 4a - *Gli ateliers*. Olio su tela, 1989.

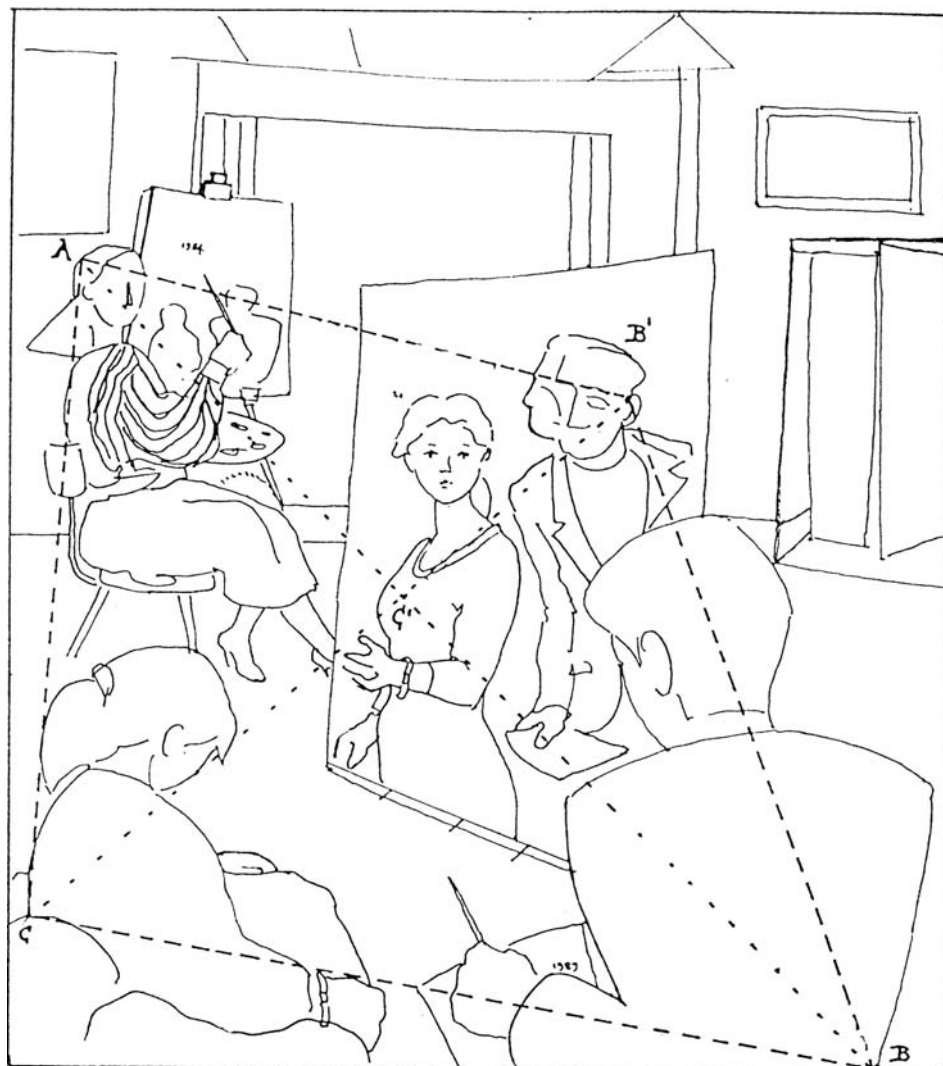


Fig. 4b - Gli ateliers: schema grafico.

mentati? È probabilmente una tela-specchio appoggiata sul pavimento, che vi si riflette, perdendosi nell'immagine. La costruzione lineare del pavimento a mattonelle bianche e nere è talmente scorretta da fare indispettire anche un bravo geometra; non vi è un unico punto di fuga e l'andamento delle mattonelle suggerisce piuttosto una superficie ondulata per dei percorsi circolari in probabili ritorni.

Ma qual è il rapporto tra le figure di spalle e quelle frontali del secondo piano? Con un po' di fatica riflessiva si riescono a cogliere dei particolari che fanno supporre tra di loro un rapporto di identità: un braccialetto, un insieme di fogli, da scrivere o scritti, un orecchio come un segnale primario d'ascolto, rosso come il vestito mezzo futurista della donna centrale, come il velluto caldo garofano della poltrona che accoglie la figura ripiegata, come le scarpette dell'artista, come gli strumenti di lavoro, penna e pennello; e poi c'è l'analogia dei capelli bianchi delle figure di destra.

Ma quali simbolismi vela l'intreccio geometrico dei rapporti tra le cinque figure? Dai punti del loro collocamento potremmo individuare approssimativamente un rombo e nella figura femminile in rosso il suo centro- baricentro, data l'identità di diagonali e bisettrici ortogonali. Ma cosa lega la figura tristemente ripiegata e l'uomo dagli sdoppiati profili cubo-futuristi e l'orecchio alla El Lissitzky, e cosa lega le due figure femminili? È ovvio che l'analista con il quaderno del racconto clinico e la paziente in depressione sono le figure di spalle che segnano il primo piano, ma nella tela-specchio è avvenuta una metamorfosi: l'analista, compiuto il suo lavoro terapeutico, si è alzato e tiene in mano un blocco o libro, quasi estratto dalla quadrettata tarsia del pavimento; non è più in ascolto della giovane sofferente, e il suo profilo azzurro guarda forse il lavoro dell'artista. Questa allusione cubo-futurista e la posizione della testa della giovane, "liberata" e maturata nel suo essere donna formosa, che si apre, "anche nel gesto della mano, al mistero della vita", costituiscono le varianti volute dal committente Pier Andrea Lussana, che cito sopra, per alludere scopertamente alle dinamiche di maturazione che avvengono nell'interrelazione del percorso terapeutico. Ricordo il mio disappunto nel dover cancellare la testa della donna in rosso, già definita con paziente minipittura nel tre quarti più "sicuro" dei

modelli rinascimentali.

Ma lasciamo per ora le figure-persone e occupiamoci dell'ambiente. In fondo a destra, in un punto di fuga del mattonato, c'è una porta rimasta aperta; era stata dipinta chiusa, come una quinta ortogonale di peso nell'equilibrio compositivo, ma d'istinto fu subito aperta per fare affacciare nella stanza la luce bella dello spazio esterno, nella cui stretta fascia si può intravedere, a guaradar meglio, un simbolico tronco di vite in salita.

Sopra la porta c'è un quadro rettangolare astratto, pensato e dipinto con colori più foschi e inquietanti, addolciti in un secondo momento per le vincenti ragioni pittorico-decorative. Era lo schermo di un film proiettivo di incubi e angosce che si devono rivivere dentro per essere pronti ad uscire?

Anche sul pavimento sono state fatte diverse considerazioni: è un casellario della memoria, uno scacchiere del dialogo analitico, un'equazione di valori, bianco e nero, positivo e negativo, un azzerramento dunque per rinascere e programmarsi di nuovo? E perché due direzioni di fuga nel suo andamento ondulato, di cui una sale verso il fondo-sinistra, verso l'artista al cavalletto, e l'altra verso l'uscita dalla stanza? Ci si può salvare nella sublimazione del lavoro d'arte o nella totale estroversione nella natura e nel sociale? Ma che rapporto c'è tra i due mondi, dentro e fuori la stanza, tra arte e vita? In ogni caso non ci si salva restando al chiuso, accademia o parrocchia che sia, o mode nel setaccio dell'industria culturale; la salvezza è nell'andare e restare nel chiuso è prigionia e morte.

È il pavimento della realtà che l'artista calpesta e percorre con amore? E come questo entra nella tela-specchio per riflettersi in prospettiva dissolta? E perché il libro taccuino con scritto *The past present*, opera di Bion, sembra una mattonella estratta da quello, e perché è bianca? Sono scappate fuori da quel testo tante lettere colorate che come una sinuosa stella filante collegano il ventre della donna all'orecchio dell'analista costruendo una frase che suona così: «The entransing spectacle that the psychoanalytic mirror reveals»: lo sconvolgente spettacolo che lo specchio analitico rivela, citazione dettata dal committente, come il titolo del libro. Ancora, la penna dell'analista e il pennello dell'artista, oca rosso entrambi, sono orien-

tati nella stessa direzione, ma la punta del pennello, come ha notato Julia Ciarletta Batali, non è visibile, cosicché l'artista richiama, nel gesto sospeso, l'idea di un direttore d'orchestra. Ma è veramente lui il Direttore? Veramente l'artista è la guida? È, come un'icona senza sguardo e senza tempo o con tutto il peso del tempo scritto e segnato nella storia, fermo come una sfinge (e pure la struttura triangolare dell'acconciatura alla nuca ricorda la moda egiziana), dalle megaproportioni rispetto all'ambiente (se si alzasse, dovrebbe sicuramente chinarsi per attraversare la porta)? Nessuno dei personaggi ha occhi e sguardi definiti, tranne la vera Immagine, adulta, la donna centrale in rosso che stupita ci guarda.

Torniamo a riflettere un momento sull'intreccio simbolico dei personaggi. Il pittore ritrae le due figure del primo piano, cioè "fa il ritratto" dello stesso rapporto analitico; l'analista, compiuto felicemente l'impegno che ha permesso la rinascita o nascita della persona adulta, l'identificazione con la vera Immagine di sé, guarda l'opera abbozzata dall'artista sulla tela, contempla cioè, nella sintesi interpretativa dell'artista, il proprio percorso interrelazionale.

L'analisi come le psicoterapie e come la didattica sono un'arte. Perciò sulla diagonale AC'B la vera immagine, la persona rinata o nata, è al centro in simmetria tra l'artista e l'analista, mentre sull'altra diagonale CC'B' la funzione che induciamo è di crescita dalle paure dell'infanzia alla sicurezza della persona matura con il suo guardare dritto in faccia il presente, in una sottesa sfida di fecondità della vita stessa; per questo l'analista, maturato anche lui e arricchito del vissuto dell'altro, si colloca in prospettiva spazio-temporale oltre e più in alto di lei, come angolo di un altro triangolo con l'artista e l'immagine di sé al lavoro? e il suo orecchio "acceso" è ora volto a destra verso i rumori che provengono dal di fuori?

Inoltre guardando i due triangoli rettangoli in simmetria vediamo che AC'B' e C'CB hanno l'immagine adulta nel vertice comune, mentre i triangoli ACB e AB'B l'hanno al centro del lato comune.

Notiamo però che l'artista è collocata più in alto di tutti e lo spazio che ritaglia si sovrappone alla sofferta figura infantile seduta. Rimane nella coscienza dell'artista l'infanzia come segreto fuoco e spinta creativa delle pulsioni primarie? È per questo che l'analista,

pur crescendo e maturando nell'interscambio delle interpretazioni alla ricerca della vera *Immagine di sé*, rimane in una gerarchia di potenziali al di sotto di lui?

Si potrebbe discutere a lungo sulle diverse responsabilità dell'artista e dell'analista, ma a proposito dell'analogia, non identità naturalmente, c'è una cosa significativa che ci ha chiarito nella sua lettura l'artista pittrice Milena C'ubrakovic': le punte del pennello e della penna sono nascoste, cioè non si vede cosa stia dipingendo la pittrice e cosa stia scrivendo l'analista, poiché il momento della creatività è sempre qualcosa di segreto, un mistero, legato alla vita e alla storia dell'individuo.

Pensiamo ora al tema ricorrente dello specchio: al centro dell'opera, baricentro di un teorema concettuale, c'è una tela specchio; la tela dell'artista, con le due figure abbozzate del primo piano, come notavamo sopra, ha una funzione speculare; e ora guardiamo meglio tutta la composizione nella sua inquadratura e punto di osservazione. È mancino l'analista che scrive con la sinistra o è l'effetto della sua riflessione speculare? E l'artista che dipinge con la destra è forse il risultato di una doppia riflessione degli specchi? Pensiamo con umiltà agli studiati famosi quadri di Diego Velázquez *Las Meninas* e di Jan Vermeer *Allegoria della pittura*, interno con pittore. E pensiamo a quanto sia importante e cardine psicologico dell'arte e dell'arte di vivere nel mistero dell'esistere, la funzione dello specchio, primo livello di lettura visivo e di verifiche di una propria collocazione nella realtà di un contesto.

Infine ci tocca ora occuparci del dipinto per quanto concerne il suo combinato messaggio cromatico, al cui simbolismo abbiamo già accennato a proposito del colore rosso: la poltrona rosa-rosso accoglie come placenta protettiva di gestazioni l'afflitta infante, mentre la trama degli scuri dai bruni neri e violetti, i toni della depressione e del negativo, invadono il busto e la schiena di lei, e la gonna su cui posa il suo sguardo si intona ad un opaco verde acqua.

Il verde infatti è simbolo universale, secondo la cultura popolare e scientifica, della speranza (il bisogno di crescere nella scala del pittore Giuseppe Marletta), e dello stesso colore si colora il braccio che scrive il racconto clinico e sale nel busto dell'analista di spalle, dissol-

vendosi in fusione con il blu crescente, colore della concentrazione, che infatti come placenta di pensiero accoglie nella tela-specchio il corpo in rosso, colore acmé del vitalismo, della vera immagine; anche il profilo "cubista" nella nuova concentrazione attentiva e lo zoccolo del muro che guida all'uscita sono blu azzurro.

Il viola, colore dell'inquietudine e della scienza ricerca è nel busto della paziente, come abbiamo visto, e nella testa cervello del terapeuta. Gli psicologi dicono che il giallo rappresenti lo stadio della capacità di scelta, infatti sia la tavolozza che la gonna dell'artista sono impastate di giallo ocra e terre con filamenti di verde; l'analista che si alza riflesso ha una giacca dominata dai grigi, e i grigi sono tipici dei perfezionisti e dei manieristi.

Inoltre a proposito del rapporto bianco e nero anche la maglia della pittrice è bianca e nera strutturata in strisce che si aprono nel gomito accompagnando l'energia del lavoro d'arte; è interessante che tale maglia "casualmente" comprata, rievochi l'elegante costume secentesco del pittore di Vermeer come anche l'idea del pavimento e il suo punto di vista; ancora le figure abbozzate sulla tela sono sagome "essenziali" celesti verdine, come lo spirito e l'aria di luce della grande vetrata. Altri dettagli, pur significanti, allungherebbero troppo l'indagine. Arriviamo allora a un altro livello dell'analisi: sono echeggiati, allusi, rievocati, inglobati, dal punto di vista formale e stilistico, momenti diversi della storia della pittura: cubo-futurismo e novecento, naturalismo ed espressionismo (alla Munch nella paziente), un generico classico e il Seicento di Vermeer e Velasquez, eppure l'opera appare restare omogenea con la sua capacità suggestiva e parlante. Forse l'artista, libero come un attore, parla con accenti e sfumature diversi il suo linguaggio, perché nella sua coscienza e memoria storica sono iscritte le tracce degli altri artisti che, come lui, hanno amato e operato nel tempo.

È importante sottolineare a questo punto che la complessità di significati e i diversi livelli di simbolismo che siamo andati ipotizzando, sono scaturiti a posteriori, giacché il pittore, rispetto alla ideazione e creazione pittorica ha dipinto senza mediazioni e premeditazioni, mentre tutto era strutturato o andava strutturandosi a livello inconscio e preconcio. Sono venuti fuori a posteriori, dalle interpretazioni

del pubblico stimulate dall'artista, ma anche in un pubblico d'élite di studiosi, i quali offrirono ciascuno una personale lettura, che lasciò emergere temi sempre diversi e complementari (quando vennero i filosofi per la prima volta emerse il tema dell'angoscia).

Tutto questo sembra confermare la sostanza della complessa tesi di partenza che l'opera non si fa da soli, dunque non ha un solo autore, né tantomeno prevede un unico interprete delegato, ma è il campo di condensazione e precipitazione dei significati contestuali di volta in volta emergenti.

Il percorso dialettico esposto, guidato dall'analisi visiva, è soltanto relativo a uno schema di interpretazione riferito ai significati protagonisti: creatività, arte, analisi, liberazione. Per altre possibili piste di lettura, cito solo l'ultima, di pochi giorni fa, dell'attrice e maestra del teatro polacco, Elvira Romanczuk, nella quale si prescinde totalmente dai temi esposti sin qui e, giocando con le categorie del tempo e dello spazio, costruisce perfetti simbolismi sulla persona e il suo destino esistenziale nel mondo; ma per questo occorrerebbe un libro aperto da scrivere all'infinito, come la vita stessa; poiché, come mi insegna la semiologa Caterina Marrone l'essenza dell'arte è di essere una fonte infinita di interpretazioni, tutte possibili, anche se opposte, purché legate da nessi logici.

A questo punto, in chiusura, non posso che affidarmi all'unico dato non soggetto alla fluidità delle interpretazioni: è il riferimento delle date: in alto sulla tela dell'artista e indicato dal manico del pennello è l'anno dell'intervista radiofonica (1984), mentre in basso insieme alla sigla AMD è la data del compimento del dipinto, 1989.

ArteScienza

Rivista telematica semestrale

<http://www.assculturale-arte-scienza.it>

Direttore Responsabile: Luca Nicotra

Direttori onorari: Giordano Bruno, Pietro Nastasi

Registrazione n.194/2014 del 23 luglio 2014 Tribunale di Roma

ISSN on-line 2385-1961

Proprietà dell'Associazione Culturale "Arte e Scienza"