

Il mondo onirico femminile nei fotomontaggi di Grete Stern

Alessandra Scarpino

Abstract

Grete Stern fu una fotografa e grafica tedesca, essendo di origini ebraiche con l'avvento del nazismo dovette migrare in Argentina. Nel 1948 iniziò a collaborare alla rivista *Idillio* di Buenos Aires, rivista diretta prevalentemente al pubblico femminile. Il compito della Stern era quello di rappresentare i sogni delle lettrici, che venivano raccontati nelle lettere indirizzate al professor Gino Germani, attraverso il fotomontaggio.

Essa cerca e crea nuove immagini che le consentono di separarsi dal mondo del reale per mostrare un'idea o una parte del mondo interiore. Nella sua opera rappresenta ciò che è il sogno attraverso un lavoro critico ed unico che, nel contempo, registra le inquietudini delle donne dell'epoca nella società argentina: descrivendo con *humour*, ironia e partecipa drammaticità la discriminazione e i convenzionalismi. L'acuto senso di critica sociale e morale espresso in molte delle immagini quasi sempre gioca con la crisi e l'opposizione tra le figure di sottomissione ed inferiorità e i venti di protesta e cambiamento.

Questi fotomontaggi sono una sorta di rivelazione dell'ovvio, legittimata da una composizione autosignificante, ritratti psicologici eccezionali nei quali vengono rappresentati i tipici simbolismi propri dell'idea di un linguaggio inconscio collettivo.

In ambito psicoanalitico il ruolo significativo delle immagine per il funzionamento psichico è stato riconosciuto fin dalle origini. Già negli *Studi sull'isteria* (1892-95) Freud ritiene che le immagini risultino centrali sua per la comprensione dei sintomi isterici, sia nel trattamento di essi, fondato in larga parte sul recupero dei contenuti delle allucinazioni visive traumatizzanti. Tuttavia, come sottolinea Contardi (2005), è con *l'interpretazione dei sogni* (1899) che l'immagine diviene pienamente oggetto privilegiato della psicoanalisi; in quanto in tale opera Freud afferma che l'inconscio trova espressione nelle immagini oniriche e che i contenuti inconsci sono conoscibili e possono divenire oggetto di racconto e verbalizzazione a partire dalle immagini e dall'associazione tra immagini (Zurlo, 2008).

L'autrice sottolinea non solo l'importanza degli aspetti psichici, che vede la foto come una vera e propria "protesi tecnologica" dell'apparato psichico, che l'uomo può utilizzare per soddisfare il proprio bisogno di assimilazione e introiezione delle esperienze (Tisseron, 1995), ma anche quegli aspetti sociali, di denuncia portati avanti da una donna che si rivolge ad altre donne, usando la potenza dell'immagine.

Parole-chiave: immagine, sogni, inconscio collettivo, donne, conflitto

Grete Stern fu una fotografa e grafica tedesca, essendo di origini ebraiche con l'avvento del nazismo dovette migrare in Argentina. Nel 1948 iniziò a collaborare alla rivista *Idillio* di Buenos Aires, rivista diretta prevalentemente al pubblico femminile. Il compito della Stern era quello di rappresentare i sogni delle lettrici, che venivano raccontati nelle lettere indirizzate al professor Gino Germani, attraverso il fotomontaggio.¹

Gino Germani fu esule antifascista in Argentina dal 1934, dovette lasciare l'Italia quando i militari presero il potere nel 1966. Studioso della struttura di classe, della mobilitazione sociale e della modernizzazione, si occupò anche dei problemi dell'avvento del peronismo, delle radici di classe dei regimi autoritari e dei mutamenti nella stratificazione sociale

Grete Stern nei suoi fotomontaggi, attraverso l'unione di diverse fotografie aumenta le possibilità della composizione, consente di combinare elementi inverosimili, di creare prospettive distorte che danno all'opera un clima surreale.

Essa cerca e crea nuove immagini che le consentono di separarsi dal mondo del reale per mostrare un'idea o una parte del mondo interiore. Nella sua opera rappresenta ciò che è il sogno attraverso un lavoro critico ed unico che, nel contempo, registra le inquietudini delle donne dell'epoca nella società argentina: descrivendo con *humour*, ironia e partecipa drammaticità la discriminazione e i convenzionalismi. L'acuto senso di critica sociale e morale espresso in molte delle immagini quasi sempre gioca con la crisi e l'opposizione tra le figure di sottomissione ed inferiorità e i venti di protesta e cambiamento. (Arestizabal, 2004).

I fotomontaggi *Suenos* della Stern illustravano le consulenze femminili analizzate nelle pagine della rivista *Idillio* del professor Richard Rest (pseudonimo di Gino Germani), in realtà due docenti universitari che hanno svolto un ruolo fondamentale nello sviluppo della sociologia e la psicologia argentina: Gino Germani e Enrique Butelman. Questi fotomontaggi sono una sorta di rivelazione dell'ovvio, legittimata da una composizione autosignificante, ritratti psicologici eccezionali nei quali vengono rappresentati i tipici simbolismi propri dell'idea di un linguaggio inconscio collettivo.

La rivista *Idillio* introdusse due novità nelle pubblicazioni femminili di allora: il fotoromanzo e la pagina *La psicoanalisi vi aiuterà*, una sorta di piccolo vademecum per i lettori affinché potessero autointerpretare i loro sogni. La Stern, con i suoi fotomontaggi in bianco e nero, aveva il compito di illustrare quest'ultima sezione e di affiancare il commento dello psicoanalista italo-argentino Gino Germani che, al tempo, si firmava con lo pseudonimo Richard Rest (ibidem).

¹ Il fotomontaggio – il quale, in certo modo, si può far risalire al *decaupage*, l'arte di decorare oggetti e mobili con carta ritagliata, che ebbe origine nella Venezia del Seicento – è un seguito del *collage* che nasce nell'autunno del 1912 quando Picasso e Braque cominciano ad inserire nei loro quadri carta da parati, carte da gioco e giornali (Arestizabal, 2004).

Il lavoro concreto dei fotomontaggi era pianificato. Inizialmente Germani consegnava alla Stern i testi del sogno, copia fedele nella maggioranza dei casi, di una delle tante lettere che erano state inviate alla rivista con richiesta di interpretazione. A volte, l'artista prima di cominciare il suo lavoro si rivolgeva a Germani riguardo all'interpretazione.

In primo luogo, i fotomontaggi, seguendo con maggiore o minore fedeltà le peripezie dei sogni riferiti alla corrispondenza di *Idillio*, dovevano avere come centro della composizione un personaggio femminile, così come appare nella maggior parte dei lavori.

E' anche evidente che la preminenza tematica dei sogni era subordinata all'interesse che avevano per Germani come oggetto di analisi e, in questo senso, i più utili erano, sicuramente, quelli che si configuravano situazioni di conflitto (Arestizàbal, 2004).

Queste determinazioni generali- la donna come personaggio centrale in una situazione di conflitto-, come vedremo più avanti, coincidevano con preoccupazioni che erano state sempre di grande interesse per Grete, di modo che si produsse una congiunzione fortunata per qualsiasi fotografo che lavora su commissione: quella di un progetto in cui concordano le esigenze di produzione con gli interessi personali.

Dall'altra parte, le condizioni di Germani permettevano a Grete di lavorare con la libertà di scelta delle immagini e delle loro combinazioni: un tema pertinente, un aneddoto onirico che le serviva da riferimento all'argomento ed, eventualmente, qualche precisazione sulla composizione o la diagrammazione. Insomma: una linea guida dai contenuti tematici precisi e dall'esecuzione piuttosto libera ed aperta (Arestizàbal, 2004).

In ogni caso Grete lavorava sulla convinzione che una donna aveva sognato quello che veniva mostrato nel fotomontaggio. Una volta stampata, l'immagine serviva a Germani per generalizzare il problema riflesso nell'illustrazione- isolamento, angoscia, scontentezza, disorientamento- e commentarlo.

Il modo in cui la veduta di Grete sui problemi e i conflitti trattati nei suoi fotomontaggi era condizionata, nel momento in cui giungeva al pubblico di *Idillio*, dalla lettura che ne faceva Germani. E questo per vari motivi.

In primo luogo, vi è un pregiudizio che attribuisce alla linea guida di un'opera- in questo caso la descrizione letteraria previa di ogni fotomontaggio- una certa preminenza sull'opera stessa, nel momento del suo esame critico, come se l'idea già portasse con sé l'immagine configurata; e questo ovviamente non è così. L'impressione e l'effetto di un fotomontaggio sulla nostra sensibilità, così come le associazioni che ci suggerisce, nascono dalla forma specifica di questo, che è sempre visivo. Ciò vuol dire che i fotomontaggi di Grete sollecitano una lettura particolare la quale, senza dimenticare né disdegnare le condizioni in cui sono stati elaborati ed il loro carattere di illustrazione di un racconto onirico dato, deve attenersi alla forma visuale specifica, costituita di elementi anch'essi specifici e combinati in un modo particolare (Arestizàbal, 2004).

In secondo luogo, la lettura di Germani è, abitualmente, univoca e tassativa. I segni posseggono una rappresentazione simbolica precisa e dettagliata, di modo che l'interpretazione sempre conclude attribuendo al sogno un messaggio trasparente e definito, il quale emerge dall'inconscio, descritto come una sorta di personaggio o agente che lavora senza fatica nell'arcano della mente per rivelarci i misteri dell'anima in chiave simbolica (Arestizàbal, 2004).

Conoscendo la chiave, il sogno si fa diafano, e qualunque allusione diretta o secondaria dell'immagine rimane ostruita e soffocata.

Grete aveva realizzato tutti i lavori per *Idilio* con una convinzione di base: il personaggio del sogno, cioè la stessa sognatrice, deve essere sempre presente nell'immagine, sia in modo esplicito che implicito. Nel primo caso – il più frequente – la vediamo partecipare come in un'istantanea del sogno in svolgimento. Nel secondo, la macchina fotografica assume la funzione dello sguardo, producendo quello che nel cinema si definisce una vista soggettiva, procedimento che introduce una variante formale suggestiva. Quelle soggettive sono naturalmente indirette, dal momento che non illustrano un evento, bensì le conseguenze di un sentimento tradotto in visione. In tal modo le composizioni abbandonano l'aneddoto e propongono al fruitore una partecipazione più attiva, poiché gli consentono di guardare con gli occhi del protagonista del sogno e di proiettarne i sentimenti nelle immagini.

Ne *I sogni di gelosia*, ad esempio, lo stupendo primo piano non solo colloca lo spettatore nella prospettiva di intimità della protagonista con l'uomo della foto e lo rende partecipe dell'evidenza dell'adulterio che essa vede riflessa negli occhiali, ma lo obbliga anche a riconoscere in quei baffetti presuntuosi, nella sigaretta arrogante che pende dalla sue labbra e nel sorriso cinico, la vuota petulanza del seduttore professionista. Così pure, l'utilizzo degli occhiali è stata una trovata brillante, poiché non solo ha permesso a Grete di applicarvi sopra i ritratti delle donne con una perfetta inquadratura, ma ha aggiunto al personaggio della foto un tono di simulazione e mascheramento che lo rende ancora più antipatico (Arestizàbal, 2004).

Questi fotomontaggi soggettivi eludono uno dei problemi di verosomiglianza più frequenti nella parte principale della serie, in cui la persona che sogna è nel quadro e rappresenta la drammaticamente la sua esperienza. Le espressioni di paura, passione, felicità o scoraggiamento sono sempre congruenti con quello che essa sperimenta; tuttavia, la finzione degli stati d'animo interpretati con gesto enfatico, simulando un'istantanea del momento algido dell'episodio drammatico, nuoce alla verosomiglianza dell'immagine (Arestizàbal, 2004).

Questo lo sapevano bene i direttori delle "fotonovelas" che la rivista *Idilio* editava contemporaneamente ai *Sogni*. In quel contesto gli attori non rappresentavano mai i loro stati d'animo nel momento espressivo di maggiore intensità, ma assumono pose piuttosto neutre, espressioni contenute, di modo che il lettore proietti su di loro volti e sentimenti che indovina o presume. L'immagine "fotografica" è "troppo" verosimile per supportare una finzione supplementare: sistematicamente la denuncia come falsa. In generale, questo succede anche con i fotomontaggi di Grete, dove la maggiore

efficacia si ottiene quando l' espressione del personaggio è piuttosto neutra, di modo che l' effetto venga prodotto non per empatia, ma per il contrasto degli elementi che formano l' immagine, contrapposti e discordanti (Arestizàbal, 2004).

Il tema centrale nei fotomontaggi

Il tema centrale che Grete ha sviluppato nei suoi fotomontaggi, come si è già detto, è stato quello della donna in situazione di conflitto. Di che genere di donna si trattava? Certamente della lettrice di *Idilio* e della corrispondente sezione. Da ciò che si ricava dalle risposte di Richard Rest, questa persona apparteneva ad un ventaglio di classi abbastanza vasto, dalle operaie e domestiche sino a donne della classe media, abitanti della città o di grossi paesi e con aspirazioni di ascesa sociale che l' epoca – anni del governo peronista – alimentava con successo.

Ne *I sogni di dipendenza* (n. 89) il tono assume un umore più greve e quasi tragico: carboni sulla lingua e tra i denti del suo antropofago personale, la donna, come un piccolo animale maledetto ben vestito e pulito, guarda il mondo esterno con (sembrerebbe) malinconico stoicismo, nell' attesa che la bocca si chiuda e la mastichi. Questo lavoro stupendo, di segni rotondi, colpisce la nostra sensibilità come un pugno.

D' altronde, la figura del personaggio femminile come oggetto manipolabile e manipolato è protagonista di alcuni dei migliori *sogni* della serie. Lì la donna non viene presentata solo come vittima, ma anche come partecipe della sua propria situazione, e sempre nella doppia veste di oggetto decorativo e funzionale. Ne *I sogni di scacchi* (n. 109), la donna-pedina è, senza dubbio, la Regina della tavola di gioco. Il suo vestito lungo ed i suoi guanti ci informano che si tratta di una “signora”. Tuttavia, è una signora la cui vita ha dei movimenti fissi, con funzioni predefinite in uno spazio prefissato e, soprattutto, come un pezzo tra i tanti – importante , senza dubbio, uno dei tanti – della partita che intrattiene il giocatore. La mano maschile del giocatore non si vede, ma se ne indovina la presenza fuori dal quadro, e si può prevedere il momento in cui le sue dita prenderanno la Regina per la testa e la muoveranno da una parte e dall' altra per difendere o guadagnare una posizione (Arestizàbal, 2004).

Il sogno che Grete ha intitolato *Articoli elettrici per la casa* elabora lo stesso tema del precedente; il termine usato rivela con mordacità esplicita il senso della composizione, ed illustra una delle metamorfosi che i valori dominanti proponevano per le donne: diventare in un bell' artefatto della casa - più precisamente, della camera da letto – impugnato a piacimento dalla mano del padrone di casa. In più, risulta evidente la natura utilitaria ed interscambiabile della meravigliosa statuetta di porcellana che modella i suoi incanti per il signore che la comanda.

Di tutti i fotomontaggi della serie che trattano il tema della donna-oggetto , il più aspro è il n. 101, *I sogni di pennello*, dove una testa femminile si incastona sulla punta di un comune pennello e si piega sotto la spinta della pennellata. Così, non solo

si commenta il tratto utilitaristico a cui è sottomessa la donna-strumento, ma si ironizza anche con una delle attrattive femminili più valide e classiche, cioè, la capigliatura. Infine, il dato più inquietante: nell' espressione della bella ragazzetta si avverte uno stato di felicità che allude chiaramente all' estasi amorosa... L' idea di questo lavoro era piaciuto a Grete, che lo ha modificato e migliorato. Nella nuova composizione cambia lo sfondo, la posizione della testa e, più lievemente, la prospettiva della mano e del pennello. Apparentemente il cambiamento aveva motivazioni plastiche, ma non dovremmo scartarne altre. Nella prima versione, il pennello e la mano rimangono molto piccoli all'interno del quadro bianco.

Nella seconda, le pieghe del lenzuolo su cui poggia la testa della giovane migliorano quel punto ed introducono un elemento di intimità che si aggiunge all' estasi della ragazza e propongono le stesse associazioni che troviamo in *Articoli elettrici per la casa*: la donna come oggetto di uso maschile e, soprattutto, di uso d' alcova (Arestizàbal, 2004).

L' umiliazione accettata dalla donna dei *Sogni* è una nota molto forte dell' opera. Propone una requisitoria sulla condizione di sottomissione delle donne che non rimane prigioniera dello stereotipo vittima-carnefice. Questo sguardo complesso sulla sottomissione femminile era conseguenza di una prospettiva più ampia sulla natura soffocante della famiglia tradizionale, per quanto riguardo la libertà della donna. Per Grete questo problema non è mai stato meramente speculativo. Lei stessa, nella sua prima giovinezza, aveva dovuto liberarsi del futuro convenzionale che il suo ambiente familiare le riservava. Nonostante la sua famiglia non fosse particolarmente tirannica, e pur non ricordando che la sua decisione di rompere con la prospettiva di giovane da marito per affacciarsi al mondo e cercare un lavoro e sostenersi da sola fosse stata traumatica, è evidente che il problema della situazione della donna in una società dai valori patriarcali – al cui centro si trova l' istituto della famiglia con la struttura gerarchica e tutelare – la opprimeva profondamente. A questo riguardo già nei lavori fotografici pubblicitari più interessanti dello studio *ringl + pit*, come dimostrato da Maud Lavin, si temizza la femminilità convenzionale con spirito caustico e di riprovazione. Così, la critica all' alienazione femminile che osserviamo in alcuni dei *Sogni* prolunga ed approfondisce una linea di creazione prematura di Grete, e rappresenta una risposta autentica a questioni che sono state decisive nella sua vita e nella sua maturazione spirituale (Arestizàbal, 2004).

Un altro pezzo importante nell' insieme dei fotomontaggi è *I sogni di dominio*. Qui Grete elabora una metafora dell' umore paradossale sulla figura della donna come cerbero della casa piccolo borghese. Che cosa significa dominare gli altri per certe padrone di casa? Tenerli sotto il loro stretto controllo e attenzione, prigionieri e protetti all' interno del focolare, come ornamenti vivi dell' arredamento familiare. Mantenerli letteralmente come piantine: ognuno nel suo vaso, vistosi e ben annaffiati, nel posto più appropriato per lustro della propria bellezza vegetale e della propria casa.

Le piante che ci presenta Grete sono, inoltre, teste umane decapitate; una sorta di trofei che ci parlano della casa borghese come di un museo di esseri vivisezionati. Allo stesso modo con il quale il signore espone nelle pareti della sala, per proprio piacere ed autostima, i trofei di caccia, così la signora coltiva i suoi vasi. La bellezza della mutilazione decorativa come ideale borghese, è un' idea inquietante ed una intuizione profonda che comprende, anche, contenuti politici.

La serie di fotomontaggi per *Idilio* – o per lo meno il suo nucleo più significativo – costituisce la prima e più importante opera fotografica argentina che affronta il tema dell' oppressione e manipolazione della donna nella società dell' epoca, e le conseguenze alienanti della sottomissione accettata (Arestizabal, 2004).

Che questi lavori fossero pubblicati della rivista del cuore più popolare di quei tempi aggiunge una supplementare sfumatura ironica allo humour di Grete, mordace e tagliente.

Nella serie dei *Sogni* si esprime rigorosamente l' artista e donna d' avanguardia che era Grete. Nel suo stile soave e cordiale, lei ha regolato la sua vita con lo stesso spirito di indipendenza radicale, rispetto dei valori e costumi femminili convenzionali, che si trova esposto nei suoi fotomontaggi. Nell' insieme della sua opera, i *Sogni* rappresentano il capitolo in cui le sue opinioni sul tema che sviluppa sono presenti nell' invenzione dell' immagine con la massima nitidezza. Tali opinioni si esplicitano attraverso la forza di convinzione plastica, visiva tipica della creazione fotografica. Quando manca questo elemento, il lavoro si spegne e si riduce a illustrazione, cioè, a immagine funzionale. Tuttavia, l' effetto delle sue associazioni dei diversi elementi ci propone sempre una riflessione di indole morale sul tema trattato (Priamo, 2004).

Secondo Gombrich le immagini sembrano occupare una curiosa posizione a mezzo tra le affermazioni verbali, che sono designate a convogliare in sé un significato, e gli oggetti di natura, ai quali solo noi possiamo attribuire un significato.

La Stern utilizza la fotografia, quindi l' immagine, come strumento di denuncia, strumento che diventa un ponte tra il mondo interiore e la collettività.

Immagine come ponte tra il mondo interiore e la collettività

In un interessante saggio dal titolo *Filosofia delle immagini* (1997) Jean Jaques Wunenburger, studioso della struttura e delle funzioni dell' immagine, dei simboli, e dei miti, mette fin dall' inizio in luce la molteplicità, la varietà e l' eterogeneità di tale forma di rappresentazione. Tale pluralità, afferma Wunenburger, emerge dalle origini semantiche del termine, e prende corpo nella diversità delle vie percorse dalle immagini nella loro genesi e nella loro formazione (Zurlo, 2008).

Il termine *immagine* deriva, nella lingua greca, dal termine *eikon* (icona) – che si applica tanto a rappresentazioni mentali (immagine di una cosa, visione onirica) – quanto a rappresentazioni materiali di realtà psichiche (ritratto, statua) -, ma anche

Funzione Gamma, rivista telematica scientifica dell'Università "Sapienza" di Roma, registrata presso il Tribunale Civile di Roma (n. 426 del 28/10/2004)– www.funzionegamma.it

dal termine *idolo* (derivato di *eidos*, ossia forma, aspetto) che presenta alcune contiguità con la nozione di irrealtà ed è associato alla nozione di “menzogna”, “apparenza”, ma anche a quella di “idea”. (Zurlo, 2008).

Nella lingua latina i termini da cui la parola immagine deriva sono diversi per origine e formazioni da quelli greci, ma esprimono i medesimi intrecci semantici: il termine *imago* comprende tutti i significati della parola immagine, fino al più astratto, e si avvicina ai termini *species* e *simulacrum*, che traducono entrambi il termine *eidolon*. (ibidem).

Wunenburger sottolinea quindi che sul piano semantico il termine immagine oscilla tra l'idea di forma visibile (avente supporto psichico e/o reale) – espressa dai termini *eikon* in greco, e *imago* in latino, ma anche, nella lingua tedesca, dai termini *Bild* e *Gestalt*, e, nella lingua inglese, dai termini *picture*, *figure*, *pattern*, *frame* – e l'idea di contenuto fittizio, irreali, prodotto di un'attività immaginativa *eidolopoietike* (creazione di immagini). A un livello intermedio tra questi due estremi si situa una concezione dell'immagine che si distingue sia dalla percezione di un oggetto reale presente, sia dalla concezione astratta, indipendente da ogni elemento empirico, per significare una rappresentazione mentale che conserva l'informazione percettiva della cosa percepita (Zurlo, 2008).

Fra gli usi differenti del termine immagine emerge, quindi, secondo Wunenburger, un orientamento semantico che collega l'immagine ad una rappresentazione mista, intermedia, che consente contemporaneamente di unire e di opporre due piani contrari: da un lato la realtà oggettiva, presentata mediante l'esperienza sensibile, e dall'altro il livello dell'informazione astratta, dei concetti e delle idee mediante cui ci dotiamo di contenuti di pensiero. In ogni caso, tutti i molteplici, ma tra loro connessi significati della parola immagine devono essere tenuti presenti per cogliere la valenza dell'uso dell'*eikon* fotografia, e per comprendere lo statuto della nozione di immagine in ambito psicoanalitico.

In ambito psicoanalitico il ruolo significativo delle immagine per il funzionamento psichico è stato riconosciuto fin dalle origini. Già negli *Studi sull'isteria* (1892-95) Freud ritiene che le immagini risultino centrali sua per la comprensione dei sintomi isterici, sia nel trattamento di essi, fondato in larga parte sul recupero dei contenuti delle allucinazioni visive traumatizzanti. Tuttavia, come sottolinea Contardi (2005), è con *l'interpretazione dei sogni* (1899) che l'immagine diviene pienamente oggetto privilegiato della psicoanalisi; in quanto in tale opera Freud afferma che l'inconscio trova espressione nelle immagini oniriche e che i contenuti inconsci sono conoscibili e possono divenire oggetto di racconto e verbalizzazione a partire dalle immagini e dall'associazione tra immagini (Zurlo, 2008).

Con *l'Interpretazione dei sogni*, quindi, la psicoanalisi è vincolata al lavoro sulle immagini, e, per suo tramite, al lavoro sul mondo rappresentazionale e sui processi di trasformazione e raffigurazione in atto nell'apparato psichico, processi che conducono sia alla messa in scena isterica che a quella onirica, ossia all'espressione figurativa, per immagine, nel teatro del corpo e in quello del sogno (Contardi, 2005).

Funzione Gamma, rivista telematica scientifica dell'Università "Sapienza" di Roma, registrata presso il Tribunale Civile di Roma (n. 426 del 28/10/2004)– www.funzionegamma.it

E' ancora nell' *Interpretazione dei sogni* che viene introdotta l' altrettanto fondamentale concezione dell' immagine come passaggio intermedio nel lavoro di elaborazione che, nella terapia analitica, conduce all' espressione verbale dei contenuti inconsci (tracce mnestiche e spinte pulsionali): esso consiste infatti innanzitutto in una trasposizione in parola di immagini. Come afferma Contardi, l' *Interpretazione dei sogni* istituisce "l' apparato psichico come apparato rappresentativo a più livelli di iscrizione e di elaborazione, nel quale il rappresentante immagine svolge un fondamentale ruolo di passaggio dalle rappresentazioni di cosa alle rappresentazioni di parola" e attribuisce centralità "allo studio delle attività di figurazione e del lavoro della parola" (Contardi, 2005).

Per Freud, infatti – sottolinea Duparc (1995) – il pensiero per immagini rappresenta una forma arcaica di pensiero, più prossima ai processi primari dell' inconscio. L' immagine, il pensiero per immagini, ha uno statuto intermedio, che consente l' utilizzazione di essa per stimolare il pensiero, proprio perché l' immagine ha il potere di ricollegare il pensiero al corpo, all' affetto e alla pulsione.

In un saggio dal titolo *Séduction de l' image, image del la séduction* Paul Denis (1994) parla della "potenza dell' immagine", del potere che l' immagine ha di suscitare pensieri e affetti e di indurre parole, scritti e azioni.

Lo spettro delle immagine – sottolinea Denis – si estende dalle sensazioni visive elementari ai significati intellettuali e percorre simultaneamente il registro fantasmatico. Ma il "potere dell' immagine", visto e analizzato dal punto di vista del fruitore di essa, risiede sostanzialmente in due aspetti. Il primo aspetto risiede nella capacità dell' immagine di risvegliare fantasmi, riguarda, cioè, in quella che Denis definisce "la carica fantasmatica" dell' immagine. Il secondo aspetto, connesso al primo, riguarda il valore funzionale dell' immagine nell' economia psichica, ossia il ruolo che l' immagine nell' economia psichica svolge nella formazione e nella regolazione delle cariche affettive legate alla rappresentazione e, quindi nell'organizzazione dei rapporti tra realtà psichica e realtà esterna (Denis, 1994).

Per quanto riguarda il primo aspetto, la carica fantasmatica di un' immagine rinvia al potere dell' immagine di comunicare un fantasma, e ciò attraverso l' attivazione di vissuti affettivi ed emozionali. Contenuti fantasmatici comunicati e attivati attraverso le immagini possono essere i fantasmi originari descritti da Freud: i fantasmi di scena primaria, i fantasmi di seduzione, i fantasmi di castrazione, i fantasmi del romanzo familiare, e i fantasmi di ritorno nel grembo materno. Tale "potere dell' immagine", sottolinea Denis, risiede nel fatto che l' immagine utilizza lo scarto esistente tra i meccanismi di rimozione operanti nell' artista – che comunica inconsciamente un fantasma attraverso la sua opera – ed i meccanismi di rimozione operanti nel fruitore dell' opera.

Dall' altra parte, i processi di induzione fantasmatica attivati dall' immagine sono peculiari. Le opere basate sulla stimolazione del canale visivo, infatti, differiscono da quelle basate sulla narrazione in quanto in queste il fantasma è comunicato sempre in maniera sincronica, e non diacronica, come nel racconto. Nel caso delle arti visive,

quindi, l'insieme dell'opera si offre come un insieme simultaneo; ma la recezione simultanea, sostiene Denis, non si associa ad un'esperienza effimera, anzi, i quadri, le fotografie, rendono l'immagine in oggetto circoscritta, manipolabile, ed offrono al fantasma un supporto che assicura ad esso permanenza e consente il ritorno del fantasma a modalità di pensiero diverse dal sistema di pensiero utilizzate dal fantasma e dal sogno, utilizzano cioè, processi primari di condensazione, spostamento, associazione sincronica di elementi contraddittori (Denis, 1994).

Secondo Denis, la fruizione dell'immagine è isomorfa ai processi rappresentativi della psiche umana, è proprio perché i processi in opera nell'immagine sono isomorfi rispetto ai processi rappresentativi; sottolinea se al contenuto manifesto dell'immagine stessa corrisponde, dal punto di vista dell'autore, un contenuto latente, inconscio, dal punto di vista del fruitore dell'immagine, invece, si verifica un'organizzazione, a partire da essa, di un contenuto latente, che è sì indotto, ma che sarà sempre personale, e inevitabilmente differente da quello dell'autore così come da quello di ogni altro fruitore della stessa immagine. La visione dell'immagine, cioè, suscita nello spettatore un processo psichico secondo cui l'opera è rivissuta come una propria creazione, che rispecchia se stesso e proviene dal proprio mondo interno (Zurlo, 2008).

L'immagine non è solo attivatrice di affetti e rappresentazioni: essa, sottolinea Denis, ha anche valenza organizzatrice. L'immagine, che è creata dall'artista così come da chi la contempla, ha la capacità di organizzare il sistema rappresentativo del soggetto. Per questo motivo la produzione, ma anche la fruizione di opere d'arte figurativa, può contribuire allo sviluppo di processi di organizzazione ed elaborazione del pensiero (Zurlo, 2008).

Tale potenzialità elaborativa insita nella fruizione di immagini trova utili applicazioni nell'affrontare gli effetti disorganizzanti del trauma sulla vita psichica. Se, infatti, il trauma deriva da una sovra stimolazione che disorganizza il sistema rappresentazionale, la fruizione di immagini può favorire il superamento del trauma promuovendo la ricostituzione di un sistema di investimento organizzato da un insieme di rappresentazioni tra loro legate (Zurlo, 2008).

Denis, peraltro, sottolinea anche come la possibilità che l'immagine attivi tali processi elaborativi riorganizzatori derivi sia, come affermava già Freud, dall'assenza dell'oggetto che ne stimola la ripresentificazione allucinatoria, sia dalle tracce mnestiche riattivate con l'esperienza di soddisfazione originariamente sperimentata.

Quindi, secondo Denis, la funzione dell'immagine è quella di organizzare i rapporti tra realtà psichica interna e realtà esterna, funzione che deriva dal potere dell'immagine di appartenere contemporaneamente al mondo esterno e al mondo interno, che fa sì che l'immagine possa divenire punto di incontro tra di essi (Denis, 1994).

Secondo Tisseron (1996), la fruizione dell'immagine fotografica può contribuire a stimolare e promuovere il lavoro di elaborazione del pensiero, di assimilazione e metabolizzazione delle esperienze percettive ed emozionali, e sottolinea in particolare

Funzione Gamma, rivista telematica scientifica dell'Università "Sapienza" di Roma, registrata presso il Tribunale Civile di Roma (n. 426 del 28/10/2004)– www.funzionegamma.it

come l'esperienza fotografica riesce a fare ciò in ragione al legame contemporaneamente metaforico e metonimico che essa ha rispetto al funzionamento dell'apparato psichico.

Tisseron afferma che ogni fotografia è la testimonianza dell'esistenza di due processi psichici complementari: un lavoro di assimilazione psichica delle componenti dell'esperienza, lavoro che ha inizio con l'elaborazione senso-motoria della realtà percepita, continua con la produzione dell'immagine; ed un fantasma di "congelamento" dell'esperienza e delle sue caratteristiche in larga misura indipendente dalla loro elaborazione e possibile assimilazione. Di conseguenza, sottolinea Tisseron, la macchina fotografica "fissa un'immagine del mondo" più o meno assimilabile "così come lo psichismo fissa le rappresentazioni, gli effetti e gli stati corporei legati a una situazione". Egli aggiunge che nell'esperienza fotografica cui ogni foto rinvia, l'esperienza di ritenzione dell'immagine testimonia che il processo di introiezione dell'esperienza è già stato iniziato e che, nel contempo, è presente il desiderio che gli elementi dell'esperienza in questione possano essere ripresi per essere ulteriormente elaborati e assimilati.

Quindi, secondo Tisseron, la fotografia può rappresentare un contenitore, un involucro che accoglie i diversi elementi reali percepiti dell'oggetto e della scena fotografata, rinviando così ai processi di attivazione e creazione di contenitori sul piano psichico.

Conclusioni

Concludendo vorrei sottolineare non solo l'importanza degli aspetti psichici, che vede la foto come una vera e propria "protesi tecnologica" dell'apparato psichico, che l'uomo può utilizzare per soddisfare il proprio bisogno di assimilazione e introiezione delle esperienze (Tisseron, 1995), ma anche quegli aspetti sociali, di denuncia portati avanti da una donna che si rivolge ad altre donne, usando la potenza dell'immagine. L'arte che diventa dialogo sociale in una Buenos Aires degli anni '40 forse pronta ad accogliere l'urlo delle donne, pronta probabilmente grazie alla presenza del partito peronista, non a caso una delle battaglie combattute e vinte da Evita Perón fu quella che portò al riconoscimento dell'uguaglianza dei diritti politici e civili tra gli uomini e le donne, con la legge 13.010 presentata il 23 settembre del 1947. Il suo impegno per la dignità della donna fu costante e la condusse il 26 luglio del 1949 alla fondazione del Partito Peronista Femminile (PPF).

Bibliografia

- Arestizabal, I., De Seta, C., Priamo, L. (2004). *Grete Stern. Sogni*. Firenze: Electa
- Contardi, R. (2005). *L'interpretazione dei sogni libro del secolo*. Milano: Franco Angeli.
- Denis, P. (1994). Sèduction de l' image, image de la sèduction, in *Topique*, n. 53.
- Funzione Gamma**, rivista telematica scientifica dell'Università "Sapienza" di Roma, registrata presso il Tribunale Civile di Roma (n. 426 del 28/10/2004)– www.funzionegamma.it

Duparc, F. (1995). *Le image sur le divan*. Parigi: L' Harmattan.
Freud, S. (1892-95). Studi sull' isteria, in *Opere*, vol. I. Torino: Boringhieri (1967).
Freud, S. (1899). L' interpretazione dei sogni, in *Opere* vol. III. Torino: Boringhieri (1976).
Tisseron, S. (1997). *Psychanalyse de l' image*. Parigi: Dunod.
Wunenburger, J. J. (1997). *Filosofia delle immagini*. Torino: Einaudi.
Zurlo, M. C. (2008). Introduzione all'edizione italiana, in *Foto, gruppo e cura psichica*. Napoli: Liguori.

Alessandra Scarpino. Dott.ssa in Psicologia della Salute clinica e di comunità; tirocinante presso Psicologia Clinica e presso Teoria e Tecnica dell' intervento sui Gruppi, Prof.ssa S. Marinelli.(La Sapienza, Roma).
E-Mail: Alessandra.scarpino@yahoo.it