

Editorial

Renzo Carli*

Bernard Berenson (1865-1957) was an art critic of Lithuanian Jewish origins who emigrated with the family to the United States. He lived an important period of his life in Florence, at Villa I Tatti; the library, rich in art books and equipped with a monumental collection of photographs depicting ancient works of art, was an important tool for building a deep knowledge of ancient art, particularly of the Italian Renaissance.

Berenson, taking the distance from the historicist approach, was a connoisseur of the ancient masters, recognized throughout the world of art collectibles, consulted for valuable opinions about the attribution of ancient works, he was a writer of important essays and author, in particular, of the construct which refers to “tactile values” as the central foundation of the Florentine Renaissance painting art.

Let’s take a look at some pieces of his works.

The ultimate ends of art criticism, if they ever exist, must be sought in the intensification of life that results in identifying themselves with the object they enjoy or putting themselves in place. [...] To intensify our sense of life an object must appeal to all our being, to the senses, to the nerves, to the muscles, to the viscera, to our sense of direction, support, weight, equilibrium, pushes and counter-strikes, the minimum space required for our indispensable body autonomy, so much precious that to even give only a single inch we should be in love, and being obliged to abandon it even to a fraction we feel like private prisoners of individuality (Berenson 1948/2009, p. 52, our translation).

With these words Bernard Berenson defines his art criticism. An art critic who has influenced generations of art historians with his proposal of enhancing pictorial works based on the construct of “tactile values”. In his monumental work “The Italian Renaissance Painters”¹, Berenson (1930/1948) emphasizes in Florentine painters, in particular in Giotto, the “tactile values” that this painting evokes in the observer. In particular, Berenson asks us to compare two works that are at the Uffizi, in the same exhibition hall: La Maestà by Cimabue (The Majesty) and Madonna sul Trono by Giotto (Our Lady on the throne); let’s retrace his words:

The difference is remarkable: and it is not a group and type difference but a difference of realization. Having patiently deciphered the lines and colours of the “Cimabue”, we conclude that they are meant to represent a sitting woman, with standing or genuflected men and angels. But to identify such representations, we had to make a much greater effort than what the actual things and people would require us; and as a result our vital capacity sense is not validated and exalted, but humiliated. What a breathe, however, what a sense of a fast flow of life, turning to Giotto! When the eyes lay on his painting, they realize it in every part: the throne occupies a concrete space, the Virgin seats in a convincing way, the angels are in order round the throne. Our tactile imagination comes into play right away. Palms and fingers attend the eye more easily than in the presence of real objects; the sensations change continuously with the various projections of the faces, the torsos, the knees, confirming our attitude to deal with things: to live, in short. [...] How does Giotto do the miracle? With the

* Past Full Professor of Clinical Psychology at the Faculty of Psychology 1 of the University “Sapienza” in Rome, Member of the Italian Psychoanalytic Society and of the International Psychoanalytical Association, Director of *Rivista di Psicologia Clinica* (journal of Clinical Psychology) and of *Quaderni della Rivista di Psicologia Clinica* (Cahiers of the Journal of Clinical Psychology), Director of the Specializing Course in Psychoanalytic Psychotherapy–Psychological Clinical Intervention and Analysis of Demand. E-mail: renzo.carliuniroma1.it

¹The work of 1948 is translated into Italian by Mario Praz, the other one of 1930 is translated by Emilio Cecchi. The commitment of Italian culture for Berenson’s works is significant and recalls the custom of translating culturally into Italy, between the two wars and the post-war period: Cesare Pavese translates *Moby Dick* of Melville, Elio Vittorini translates Steinbeck; *Spoon River Anthology*, by Edgard Lee Maestro, is translated by Fernanda Pivano; these are just examples that demonstrate this tradition.

simple means of an almost rudimentary chiaroscuro and of a functional line: among all possible contours, and all the possible variations of light and shadow in a figure, he isolates and paints only those on which we would take our special attention if we tried to realize them in the reality (p. 61, our translation).

To facilitate our reader, we propose the reproductions of the two tables, well aware that Berenson claims a direct relationship with the two works, and thus a visit to the Uffizi.



On the left: Cimabue, *Maestà di Santa Trinità* (circa 1290, tempera on panel, Florence, Uffizi)

On the right: Giotto, *Madonna di Ognissanti* (circa 1310, tempera on panel, Florence, Uffizi)

Still in Berenson (1948/2009):

Tactile values are in solid object representations when these are not simply imitated (no matter what veracity), but presented in a way that inspires the imagination to hear the volume, to weigh them, to realize their potential resistance, to measure their distance from us, and stimulates, always in imagination, to get in touch with them, to grasp them, to grab them or turn around them. [...] The struggle to keep us alive in a universe where we must incessantly defend against all kinds of pressure and threat from the outside, has made us creatures that, with rare exceptions, perceive in every visible object only those characteristics that can benefit or harm us, to avoid or to approach². The more we succeed and the more we lose sight of every other constituent element of the object. For many of us, that object is reduced to mere signal, attenuated until it becomes a digit or pale until it is a confused spot. The only people who naturally preserve or laboriously acquire immunity from this process of disintegration are the scientists and the artists. Both scientists and artists want to reverse this process by reintegrating the object. The scientist relies on its constituent elements, its dimensions, its mechanism, its potentialities. His reward relies not only on the satisfaction of the curiosity and justified pride of a triumph of the intellect, but on

²It's clear, in this piece, the use of a category comparable to what we call: friend-enemy scheme.

the possibilities that this reversal of the ordinary process gives him to exploit the thing to the material benefit of himself and of the community in general. The artist, on the other hand, with intuition resounds the confused utilitarian blot, the signal, the figure we have reduced the object, in what he imagines is the fullness of his being. He sees the full form, perceives the organic necessity of every contour, every shade, every particle of colour. The artist not only sees and understands with the mind and the intellect as the scientist but, unlike this, seizes it as a unique and unrepeatable model whose particular individuality never existed before or never will exist again and therefore must be protected as something sacred and intimate, remote and close, intangible and yet caressing (pp. 13-14, our translation).

Let's now take a look to what Bruno Zevi says (1948) about architecture:

Everyone who has thought even casually about the subject, knows that the specific property of architecture – the feature distinguishing it from all other forms of art – consists in its working with a three-dimensional vocabulary which includes man. Painting functions in two dimensions, even if it can suggest three or four. Sculpture works in three dimensions, but man remains apart, looking on from the outside. Architecture, however, is like a great hollowed-out sculpture which man enters and apprehends by moving about within it. [...] But architecture does not come from a sum of widths, lengths and heights of the building elements that enclose space, but from the empty, from the enclosed environment, from the internal where men walk and live. In other words, we have as representation of architecture the practical transfer that the architect makes from the measures for the builder's use. In order to know how to see architecture, there is a method similar to the one that to illustrate a painting, gives the dimensions of the frame or calculates the spacing of the various colours by reproducing them separately. [...] Those who want to begin the study of architecture must first understand that a plant can be abstractly beautiful on paper, four faces may look well-balanced for full and empty spaces, projections and recesses, the overall volume may also be proportionate, yet the building may be poor architecture. The inner space, the space that, as we will see in the next chapter, can not be fully represented in any way, which can not be learned and experienced except for direct experience, that is the protagonist of the architectural fact. Taking possession of space, knowing how to "see it", constitutes the key to the understanding of buildings (pp. 21-22, our translation).

Criticism of art, architectural criticism, but we could continue with music, film or photographic criticism, with the criticism of physical science, mathematics, biology, and so on. I emphasize the "critical" aspect, aiming at identifying the constitutive criteria of the different aspects of human production; criteria that can not be reduced to the purely historical aspect, aimed at delineating the various phases of human production over time. We, ill of historicism, lose sight of the formulation and the use of criteria to understand and enhance the human artefact.

And psychology?

There seems to be no time, in the psychological field, to cultivate, to elaborate constructs capable of giving meaning, even temporarily, to what psychologists "produce".

The fragmentation of practices, depending on the models used, and the rush to the quotes as regards psychological production in research, seem to be fine processes, lacking in shared criteria for analyzing both scientific and professional production.

It also seems that psychologists have lost the pleasure of developing a critical thinking about their profession. Uncritical adhesion to the medical model has replaced the search for criteria by which to look at the psychological-clinical profession, as well as Berenson proposed "tactile values" to look at Florentine painting of the Renaissance.

We are not the only ones to lose the road. Medicine, for example, after the reflections of Canguilhem, is expanding uncritically: let's see the proposals of genetic engineering to separate, so that someone already preconceives as definitive, the reproduction of the species from sexuality. Astrophysics, which is irreversibly characterized as *Big Science*, puzzles astrophysicist Gavazzi (2008) for two reasons:

The first is that the programs will have to be those aligned with the current paradigm, which give little chances to the unexpected; The second is that they will involve a minimum number of brains, less than 1 percent of the scientific community. In the interest of science, not for political reasons, I believe that concentrating all the resources in the hands of an oligarchy threatens the democratic control, an essential feature of the scientific feat. Who would give to these few elected the proxies to make progress? How can we continue to select scientists with the peer review mechanism if peers are so few and everyone is bred inside the same caravan? (p. 156, our translation).

No danger, psychology is far from transforming into *Big Science*³. But the evaluation of scientific contributions on the basis of “important” citations and the scarce, increasingly less attention to the formulation of professional analysis criteria, are grounds for running psychology, in my view, with the same dangers highlighted for other reasons from Gavazzi.

The meaning of *Rivista di Psicologia Clinica* is based on the attempt to overcome these risks.

References

Berenson, B. (1948). *I pittori italiani del Rinascimento* [The Italian Painters of the Renaissance]. Milano: Hoepli (Original work published 1930).

Berenson, B. (2009). *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva* [Aesthetics, Ethics and History in the Arts of visual Representation]. Milano: Abscondita (Original work published 1948).

Gavazzi, G. (2008). *La colorata lentezza delle galassie: Vita di uno scienziato irriverente* [The colourful slowness of the galaxies: The life of an irreverent scientist]. Venezia: Marsilio.

Zevi, B. (1948). *Saper vedere l'architettura* [How to Look at Architecture]. Torino: Einaudi.

³ As Gavazzi says, “Big Science is the appellative, a bit denigrating, which is given to science when it becomes like an industrial enterprise and loses the improvisation and adventure attributes we are accustomed to recognizing them. The first example of Big Science was the Manhattan project for the construction of the atomic bomb during the Second World War. In recent time the experimental part of elementary particle physics that happens to major accelerators such as CERN (Geneva) or Fermilab (Chicago), but also the sequencing of the human genome, are part of the Big Science” (2008, p. 148).

Editoriale

*Renzo Carli**

Bernard Berenson (1865-1957), fu un critico d'arte di origini ebraiche lituane, emigrato con la famiglia negli Stati Uniti. Visse un periodo importante della sua vita a Firenze, alla villa I Tatti; la biblioteca, ricchissima di libri d'arte e dotata di una raccolta monumentale di fotografie che ritraevano opere d'arte antiche, fu lo strumento importante per la costruzione di una conoscenza profonda dell'arte antica, in particolare del Rinascimento italiano. Berenson, rifuggendo dall'impostazione meramente storicista, fu un conoscitore degli antichi maestri; riconosciuto in tutto il mondo del collezionismo d'arte, consultato per un parere prezioso sull'attribuzione di opere antiche, scrittore di saggi importanti e autore, in particolare, del costrutto che fa riferimento ai "valori tattili" quale fondamento centrale dell'arte pittorica del Rinascimento fiorentino. Vediamo alcuni passi delle sue opere.

I fini ultimi della critica d'arte, se mai esistono, debbono ricercarsi nell'intensificazione di vita che consegue all'identificarsi con l'oggetto goduto o al mettersi al suo posto. [...] Per intensificare il nostro sentimento di vita un oggetto deve fare appello a tutto il nostro essere, ai sensi, ai nervi, ai muscoli, ai visceri, al nostro senso della direzione, del sostegno, del peso, dell'equilibrio, delle spinte e delle contropinte, del minimo spazio richiesto per la nostra indispensabile autonomia corporea, un'autonomia così preziosa che per cederne anche solo un pollice bisogna essere innamorati, ed essendo obbligati ad abbandonarne anche solo una frazione ci sentiamo come prigionieri privati di individualità (Berenson 1948/2009, p.52).

Con queste parole Bernard Berenson definisce il suo mestiere di critico d'arte. Un critico d'arte che ha influenzato generazioni di storici dell'arte con la sua proposta di valorizzazione delle opere pittoriche in base al costrutto di "valori tattili". Nella sua monumentale opera "I pittori italiani del Rinascimento"

*Già Professore Ordinario di Psicologia Clinica presso la Facoltà di Psicologia 1 dell'Università di Roma "Sapienza", Membro della Società Psicoanalitica Italiana e dell'International Psychoanalytical Association, Direttore di Rivista di Psicologia Clinica e di Quaderni della Rivista di Psicologia Clinica, Direttore del Corso di Specializzazione in Psicoterapia Psicoanalitica-Intervento Psicologico Clinico e Analisi della Domanda. E-mail:renzo.carli@uniroma1

¹, Berenson valorizza nei pittori fiorentini e in Giotto in particolare, i “valori tattili” che questa pittura evoca nell’osservatore. Berenson, in particolare, ci chiede di paragonare due opere che si trovano agli Uffizi, nella stessa sala espositiva: la Maestà di Cimabue e la Madonna in trono di Giotto; ripercorriamo le sue parole:

La differenza è marcatissima: e non è tanto una differenza d’aggruppamento e di tipi, quanto di realizzazione. Decifrati pazientemente le linee e i colori del “Cimabue”, si finisce per concludere che essi sono intesi a rappresentare una donna seduta, con intorno uomini ed angeli in piedi o genuflessi. Ma ad identificare tali rappresentazioni, abbiamo dovuto fare uno sforzo assai maggiore di quello che le cose e persone effettive ci avrebbero richiesto; e in conseguenza il nostro senso di capacità vitale non solo non è convalidato ed esaltato, ma è umiliato. Che respiro, invece, che senso d’un rapido affluire di vita, volgendo a Giotto! L’occhio ha appena avuto tempo di posarsi sul suo dipinto, che già lo realizza in ogni parte: il trono che occupa uno spazio concreto, la Vergine assisa in modo convincente, gli angeli in bell’ordine intorno al trono. La nostra immaginazione tattile entra subito in gioco. Le palme e le dita accompagnano l’occhio più agilmente che in presenza agli oggetti reali; le sensazioni variano di continuo con le varie proiezioni dei volti, dei torsioni, dei ginocchi, confermando in ogni specie la nostra confidenza a trattare le cose: a vivere, insomma.[...] In che modo Giotto compie il miracolo? Con i mezzi semplicissimi d’un chiaroscuro quasi rudimentale e della linea funzionale: fra tutti i possibili contorni, e tutte le possibili variazioni di luce ed ombra in una data figura, egli isola e rende soltanto quelli sui quali porteremmo la nostra speciale attenzione se cercassimo di realizzare nel fatto quella figura stessa (1930/1948, p. 61).

Per facilitare il nostro lettore, riportiamo le riproduzioni delle due tavole, ben consapevoli che quanto affermato da Berenson richiede un rapporto diretto con le due opere, quindi una visita agli Uffizi.

¹L’opera del 1948 è tradotta in italiano da Mario Praz, quella del 1930 è tradotta da Emilio Cecchi. L’impegno della cultura italiana per le opere di Berenson è rilevante e ricorda la consuetudine del tradurre culturalmente impegnato in Italia, nell’epoca tra le due guerre e nel secondo dopoguerra: Cesare Pavese traduce il Moby Dick di Melville, Elio Vittorini traduce Steinbeck, l’Antologia di Spoon River di Edgard Lee Master, è tradotta da Fernanda Pivano; si tratta soltanto di esempi comprovanti questa tradizione.



A sinistra: Cimabue, *Maestà di Santa Trinità* (1290 circa; tempera su tavola, Firenze, Uffizi).
 A destra: Giotto, *Madonna di Ognissanti* (1310 circa; tempera su tavola, Firenze, Uffizi)

E ancora, in Berenson (1948/2009):

I valori tattili si trovano nelle rappresentazioni di oggetti solidi allorché questi non sono semplicemente imitati (non importa con quale veridicità), ma presentati in un modo che stimola l'immaginazione a sentirne il volume, soppesarli, rendersi conto della loro resistenza potenziale, misurare la loro distanza da noi, e che c'incoraggia, sempre nell'immaginazione, a metterci in stretto contatto con essi, ad afferrarli, abbracciarli o girar loro intorno.[...] La lotta per conservarci la vita in un universo dove dobbiamo incessantemente difenderci contro ogni genere di pressione e di minaccia dall'esterno ha fatto di noi creature le quali, con rare eccezioni, percepiscono in ogni oggetto visibile soltanto quelle caratteristiche che ci possono giovare o nuocere, che dobbiamo evitare o accostare². Più ci riusciamo e più perdiamo di vista ogni altro elemento costitutivo di quell'oggetto. Per molti di noi quell'oggetto si riduce a mero segnale, attenuato fino a divenire una cifra, o impallidito fino a essere una macchia confusa. Le sole persone che naturalmente conservano o laboriosamente acquistano immunità da questo processo di disgregazione sono gli scienziati e gli artisti. Sia gli scienziati che gli artisti vogliono invertire questo processo, reintegrando l'oggetto. Lo scienziato si rifà ai suoi elementi costitutivi, alle sue dimensioni, al suo meccanismo, alle sue potenzialità. La sua ricompensa risiede non solo nella soddisfazione della curiosità e nell'orgoglio giustificato di un trionfo dell'intelletto, ma nelle possibilità che quest'inversione del processo ordinario gli fornisce di sfruttare la cosa a vantaggio materiale di lui stesso e della collettività in genere. L'artista, d'altro canto, d'intuito rianima la confusa macchia utilitaria, il segnale, la cifra a cui abbiamo ridotto l'oggetto, in quel che egli immagina sia la pienezza del suo essere. Egli vede la forma completa, percepisce la necessità organica di ogni contorno, d'ogni ombra, d'ogni particella di colore. Non solo vede e comprende con la mente e l'intelletto come lo scienziato ma, a differenza di questo, afferra il tutto come un modello unico e irripetibile, la cui particolare individualità non è mai esistita prima né mai esisterà di nuovo,

² È evidente, in questo passo, l'utilizzazione di una categoria assimilabile a quella che noi denominiamo: schema amico-nemico.

e perciò deve essere protetta come qualcosa di sacro e d'intimo, di remoto e di vicino, d'intangibile eppure di carezzevole (pp. 13-14).

Vediamora che dice Bruno Zevi (1948) a proposito dell'architettura:

Tutti coloro che hanno anche fuggevolmente riflettuto sull'argomento sanno che il carattere precipuo dell'architettura – il carattere per cui essa si distingue dalle altre attività artistiche – sta nel suo agire con un vocabolario tridimensionale che include l'uomo. La pittura agisce su due dimensioni, anche se può suggerirne tre o quattro. La scultura agisce su tre dimensioni, ma l'uomo ne resta all'esterno, separato, guarda dal di fuori le tre dimensioni. L'architettura invece è come una grande scultura scavata nel cui interno l'uomo penetra e cammina.[...] Ma l'architettura non deriva da una somma di larghezze, lunghezze e altezze degli elementi costruttivi che racchiudono lo spazio, ma proprio dal vuoto, dallo spazio racchiuso, dallo spazio interno in cui gli uomini camminano e vivono. In altre parole, noi adoperiamo come rappresentazione dell'architettura il trasferimento pratico che l'architetto fa delle misure che la definiscono per uso del costruttore. Ai fini del saper vedere l'architettura, ciò equivale pressappoco ad un metodo che, per illustrare una pittura, desse le dimensioni della cornice o calcolasse le spaziature dei vari colori riproducendole staccatamente.[...] Chi si vuole iniziare allo studio dell'architettura deve anzitutto comprendere che una pianta può essere astrattamente bella sulla carta, quattro facciate possono apparire ben studiate per equilibrio dei pieni e dei vuoti, di oggetti e di rientranze, il volume complessivo può anche essere proporzionato, eppure l'edificio può risultare povera architettura. Lo spazio interno, quello spazio che, come vedremo nel prossimo capitolo, non può essere rappresentato compiutamente in nessuna forma, che non può essere appreso e vissuto se non per esperienza diretta, è il protagonista del fatto architettonico. Impossessarsi dello spazio, saperlo "vedere", costituisce la chiave d'ingresso alla comprensione degli edifici (pp. 21-22).

Critica d'arte, critica architettonica; ma potremmo continuare con la critica musicale, cinematografica o fotografica, con la critica della scienza fisica, matematica, biologica e così via. Sottolineo l'aspetto "critico", volto a individuare criteri costitutivi dei differenti aspetti della produzione umana; criteri non riducibili al solo aspetto storicista, volto a delineare le varie fasi della produzione umana nel tempo. Noi, malati di storicismo, perdiamo di vista la formulazione e l'utilizzazione di criteri atti a comprendere e valorizzare l'artefatto umano.

E la psicologia?

Sembra non ci sia tempo, nell'ambito psicologico, per fare cultura, per elaborare costrutti capaci di dare senso, sia pur provvisoriamente, a quanto gli psicologi "producono". La frammentazione delle prassi, in funzione dei modelli utilizzati, e la corsa alle citazioni per quanto concerne la produzione psicologica nell'ambito della ricerca, sembrano processi fini a sé stessi, mancanti di criteri condivisi di lettura della produzione sia scientifica quanto professionale.

Sembra anche che gli psicologi abbiano perso il piacere di sviluppare un pensiero critico sulla propria professione. L'adesione acritica al modello medico ha sostituito la ricerca di criteri con i quali guardare alla professione psicologico-clinica, così come Berenson proponeva i "valori tattili" per guardare alla pittura fiorentina del Rinascimento.

Non siamo peraltro i soli a smarrire la strada. La medicina, dopo le riflessioni di Canguilhem, ad esempio, si sta espandendo acriticamente: si vedano le proposte di ingegneria genetica volte a separare, in modo che qualcuno già preconizza come definitivo, la riproduzione della specie dalla sessualità. L'astrofisica, caratterizzata ormai in modo irreversibile quale *Big Science*³, lascia perplesso l'astrofisico Gavazzi (2008), per due motivi:

La prima è che i programmi dovranno essere quelli allineati al paradigma in vigore, che danno poco spazio all'imprevisto; la seconda è che coinvolgeranno un numero minimo di cervelli, meno dell'1 per cento della comunità scientifica. Nell'interesse della scienza, non per una ragione politica, ritengo che concentrare tutte le

³Come afferma Gavazzi: "Big Science è l'appellativo, un po' denigratorio, che si dà alla scienza quando diventa simile a un'impresa industriale e perde gli attributi d'improvvisazione e avventura che siamo abituati a riconoscerle. Il primo esempio di Big Science è stato il progetto Manhattan per la costruzione della bomba atomica durante il secondo conflitto mondiale. In epoca recente la parte sperimentale della fisica delle particelle elementari che avviene ai grandi acceleratori come il CERN (Ginevra) o il Fermilab (Chicago), ma anche la sequenziatura del genoma umano, fanno parte della Big Science" (2008, p. 148).

risorse nelle mani di un'oligarchia minacci il controllo democratico, una caratteristica imprescindibile dell'impresa scientifica. Chi darebbe a questi pochi eletti la delega per far avanzare la conoscenza? Come si farà a continuare a selezionare gli scienziati col meccanismo del *peerreview* se i *peers* saranno così pochi e tutti allevati dentro lo stesso carrozzone? (p. 156).

Nessun pericolo, la psicologia è ben lontana dal trasformarsi in *Big Science*. Ma la valutazione dei contributi scientifici sulla base delle citazioni "importanti" e la scarsa, sempre più scarsa attenzione alla formulazione di criteri di analisi della produzione professionale, sono motivi che fanno correre alla psicologia, a mio modo di vedere, gli stessi pericoli sottolineati per altre ragioni da Gavazzi.

Il senso della Rivista di Psicologia Clinica si fonda proprio sul tentativo di ovviare a questi rischi.

Bibliografia

Berenson, B. (1948). *I pittori italiani del Rinascimento* [The Italian Painters of the Renaissance]. Milano: Hoepli (Original work published 1930).

Berenson, B. (2009). *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva* [Aesthetics, Ethics and History in the Arts of visual Representation]. Firenze: Electa (Original work published 1948).

Gavazzi, G. (2008). *La colorata lentezza delle galassie: Vita di uno scienziato irriverente* [The colourful slowness of the galaxies: The life of an irreverent scientist]. Venezia: Marsilio.

Zevi, B. (1948). *Saper vedere l'architettura* [How to Look at Architecture]. Torino: Einaudi.