

Graziella Magherini

Psicoanalisi ed esperienza estetica

Un modello interpretativo*

Vorrei iniziare con un riferimento mitico, il mito di Pigmalione. Pigmalione è il re di Cipro che si innamora di una statua di avorio raffigurante una donna. Il re era anche scultore e aveva creato ad arte la statua più bella di qualsiasi donna vivente. Catturato dalla passione per questa statua, chiese ad Afrodite, durante una festa della dea,

di accordare vita e realtà alla statua. Tornato a casa si avvicinò alla sua opera, la sentì vibrare, la sentì vivere; la sposò e ne ebbe una figlia.

Ovidio nel libro decimo delle *Metamorfosi* descrive da par suo la vicenda. Secondo il poeta latino, Pigmalione si decide a costruire una statua esteticamente perfetta, delu-

so dalla realtà delle donne, ferito dai loro vizi. Il risultato della sua opera è prodigioso; la sua arte mirabile plasma una finzione più bella e potente della realtà, di qualunque realtà; egli, scrive il poeta, lavorò di scalpello l'avorio e gli conferì una bellezza quale nessuna donna vivente avrebbe potuto possedere e fu preso d'amore per l'opera sua. Aveva fattezze di vergine viva che andava alimentando passione e desiderio. La corica su tappeti tinti con la porpora di Sidone, la chiama "compagna del suo letto", le fa posare la testa sopra piumati cuscini, come se essa potesse provare sensazioni. Il giorno della festa di Venere, indirizza agli dei una preghiera: "Voi, o numi" timidamente disse, "siete in grado di concedermi ogni grazia", "io bramo come sposa (non osò dire la fanciulla di avorio) una donna pari a quella eburnea". Questa favola celebra intensamente il processo di animazione dell'inanimato; "finalmente la statua divenne una donna... la fanciulla sente l'offerta dei baci e arrossisce, e levando verso la luce uno

sguardo intimidito, nello stesso tempo che il cielo, scopre il suo amante" (Ovidio).

Passano i secoli e il mito di Pigmalione è sempre vivo e presente. Nel romanzo di Prospero Mérimée, *La Venere d'Ille*, si parla di un archeologo che arriva in un luogo sperduto della Francia, Ille, con una presentazione per un altro archeologo dilettante e appassionato, abitante in questo paese, che gli mostrerà le rovine esistenti intorno ad esso. Una guida lo informa subito sul matrimonio tra il figlio del suo ospite e una bellissima fanciulla e lo informa anche di un'altra bellezza, un "idolo", chiamato così dal villaggio, cioè una statua di bronzo, scoperta sotto terra e issata nel giardino del fidanzato. Non appena la statua esce da terra suscita intorno a lei seduzione e fascino ma anche terrore. "Era una Venere di una meravigliosa bellezza. Aveva la parte alta del corpo nuda, come gli antichi rappresentavano ordinariamente le grandi divinità; la mano destra alzata all'altezza del seno era girata, il pollice verso il palmo, le due prime dita stese, le altre due leg-

germente piegate. L'altra mano, ravvicinata all'anca, sosteneva il drappeggio che copriva la parte inferiore del corpo... Tutti i lineamenti erano leggermente contratti: gli occhi un po' obliqui, la bocca alzata agli angoli, le narici appena dilatate. Ironia, crudeltà si leggevano su questo volto di una incredibile bellezza. In verità, più uno guardava questa ammirevole statua e più provava il sentimento penoso che una sì meravigliosa bellezza potesse accompagnarci all'assenza di ogni sensibilità". L'altra bellezza, speculare alla statua, la futura sposa, aveva diciotto anni, un corpo sinuoso e delicato; non era solamente bella ma assai seducente, possedeva un'aria di bontà, ma aveva anche una leggera nuance di malizia che ricordava la Venere di bronzo. Il narratore dice che alla statua veniva accordata molta maggiore bellezza, forse a causa della sua espressione di "tigresse", della sua energia che suscitava un sentimento di stupore e di ammirazione involontaria. E mentre insiste sugli attributi meravigliosi della statua, insiste sul carattere estraneo di questa opera rilevando

nella sua espressione qualche cosa di feroce e attribuendo ciò ad una ironia infernale. Confessa di sentirsi male davanti a questa figura di bronzo. Il 'perturbante' della statua andrà accentuandosi sempre più quando il dito della Venere si rifiuterà di rendere un anello che il futuro sposo le aveva messo per un momento: ella serra la mano, non vuol più renderlo. Il passaggio dall'inanimato all'animato diventa assoluto e totale quando la divinità infernale ucciderà in modo crudele colui di cui si era sentita la sposa: "Sembrava che la sua morte fosse stata violenta e la sua agonia terribile".

La *Venere d'Ille* presenta una elaborazione-trasformazione del tema riconoscibile nel mito di Pigmalione: il potere dell'opera d'arte. Propongo il Mito di Pigmalione come la metafora della creazione artistica, della fruizione estetica, della creazione artistica come fruizione e della fruizione come creazione, del dialogo fra il creatore e il fruitore. È inoltre da considerare lo stretto rapporto

tra la forma esteriore, il contenuto, l'esperienza del soggetto che fruisce (Bion Talamo, 1991) senza che questi tre elementi saturino il discorso a tal punto che non si possa portarlo più avanti.

Protagonista indiscussa di quanto sopra riferito è l'emozione estetica". L'immagine, che sia idolo o icona, che spicchi su di un muro o su uno schermo, impone la sua potenza nell'opera d'arte. Per quale legge, per quali vie l'immagine regna in questo modo?

La psicoanalisi ha dato un contributo di non poco conto al tema dell'accesso all'esperienza estetica e della creazione artistica. Diversi sono i modelli psicoanalitici che via via si sono affacciati nel tempo. Il primo modo di vedere l'arte nella storia del pensiero psicoanalitico e delle sue applicazioni è quello classico di Freud. Con la maggiore semplificazione possibile diremo che lo sguardo di Freud, profondamente innamorato dell'arte, soprattutto dell'arte classica, coglie nelle opere d'arte impulsi profondi e conflitti messi in forma nel linguaggio artistico. Il fruitore si trova

davanti a qualcosa che può entrare in risonanza con propri aspetti inconsci, ma si trova altresì davanti a un codice, a un particolare linguaggio, che sembra capace di contenere quei contenuti, rendendoli accettabili. Il piacere dell'osservatore sta nel fatto che da un lato energie istintuali censurate possono essere scaricate, dall'altro il controllo dell'io ne esce rafforzato, poiché tale scarica avviene attraverso un codice culturale socialmente accettato, in cui il fruitore si identifica (*Il motto di spirito e la sue relazioni con l'inconscio*, 1905; *Il poeta e la fantasia*, 1907).

Ma già in Freud si erano avute le prime intuizioni di problematiche più complesse e di una funzione 'perturbante' della bellezza. Si pensi a *Il delirio e i sogni nella 'Gradiva' di Wilhelm Jensen*, scritto nel 1906, o all'ancora più bella lettera aperta a Romain Rolland per il suo settantesimo compleanno, intitolata *Un disturbo della memoria sull'Acropoli*, risalente al 1936; nonché agli scritti su *Il Mosè di Michelangelo* (1913) e su *L'uomo Mosè e la religione monoteistica* (1934-38), e infine al saggio eponimo

sul *Perturbante* del 1919. Sulla precarietà della bellezza destinata a passare, e perciò rara e preziosa proprio per questo destino di finitudine, di rarità nel tempo, Freud scrisse pagine straordinarie e struggenti nel saggio *Caducità* del 1915, scritto in presenza della guerra, in cui si accenna alla necessità di attraversare il doloroso stadio del lutto, per un'elaborazione dell'assenza o della prospettiva dell'assenza nella formazione della stessa educazione estetica dell'uomo.

Spetterà ad altri, a Melanie Klein e ad alcuni suoi seguaci, in particolare ad Hanna Segal (1966), imprimere un orientamento deciso e approfondito allo studio della fruizione artistica, identificandola con l'esperienza dell'artista intesa come una riparazione all'assenza e al lutto. La Segal sintetizzerà un tale orientamento di indagine, chiamando in causa uno dei più grandi scrittori del XX secolo, quel Marcel Proust la cui opera, *Alla ricerca del tempo perduto*, pubblicata a partire dal 1913 oltre la morte del suo autore, sembrava incarnare ai sommi livelli dell'arte

una riparazione del tempo morto e perduto, una gigantesca sutura della ferita aperta del tempo, inteso da Proust come un varco di pura perdita di energie e di valori, da recuperare, da riconquistare con la disciplina ascetica dell'arte. Tempo perduto e tempo ritrovato (l'ultimo volume della *Recherche*, stampato nel 1927, cinque anni dopo la morte dell'autore) rappresentano il rapporto fra lutto ed elaborazione del lutto attraverso l'arte: tempo perduto della vita empirica, dove si annidano il non senso e la morte, tempo ritrovato della vita resuscitata nell'arte, con l'arte. Non vi è dubbio che l'esemplare proustiano è talmente ben scelto da incrementare la tensione e la forza argomentativa dei discorsi teorici della Segal. Proust rivela un'acuta consapevolezza – dice Hanna Segal – di quanto credo sia presente nell'inconscio di tutti gli artisti, cioè del fatto che ogni creazione è in realtà una ricreazione di un oggetto che un tempo era amato e integro, ma che poi si è trovato ad essere rovinato e perduto. Tutto il piacere estetico implica un rivivere inconsciamente questo tipo di

esperienza, come se l'artista indicasse a tutti noi una strada, percorrendo la quale sarebbe possibile alleviare il rimorso e la disperazione nascenti dalla posizione depressiva, e ricostruire gli oggetti perduti. L'interpretazione della Segal coglie nel segno allorché pone l'accento sulla ricostruzione operata da Proust sui brandelli del tempo: gigantesca trama di romanzi che manifesta nello stesso "fare" artistico un tale intento ricostruttivo, come se lo scrittore edificasse sulle macerie del tempo una cattedrale, negando la povertà e la miseria del tempo materiale (empirico) e sostituendolo con un altro tempo, non mortale, il tempo ritrovato dell'arte.

Per alcuni autori (S. Bernfeld, 1928; D.W. Winnicott, 1953; C. Bollas, 1987; D.W. Meltzer, 1984; M. Likierman, 1989), la capacità creativa e la risposta estetica dell'uomo prendono origine all'inizio della vita e devono la loro natura alle prime esperienze madre-bambino, all'incontro sensoriale del bambino con la madre: l'oggetto primario verrebbe richiamato e riattualizzato dall'oggetto estetico

così come la vita profonda degli individui viene rivelata attraverso sogni e fantasie.

Donald Meltzer (1986) affronta in particolare il tema del conflitto estetico che si lega al primo conflitto della relazione madre-bambino, poiché l'impatto del bambino con la bellezza del volto materno, volto che gli appare oltre che bellissimo enigmatico, scatena un dilemma cognitivo, circa la reale natura dell'oggetto, se è bello o cattivo dentro, per quanto bello possa essere all'esterno. Di fronte ad un'opera d'arte, il fruitore può ri-esprire quel conflitto cruciale.

Molte altre interpretazioni potremmo richiamare alla lettura. Tuttavia, quelle ricordate sono senza dubbio tra le più significative e le più accreditate ed è da esse che prendo spunto per esporre il mio punto di vista. A mio avviso, ognuna delle teorie ricordate ha messo a fuoco un aspetto del tema della creazione e della fruizione artistica. Ritengo che l'approfondimento di questa tematica possa giovare di una articolazione dei vari apporti secondo un mo-

dello della creazione-fruizione artistica esprimibile nel modo seguente:

ESPERIENZA ESTETICA PRIMARIA MADRE-BAMBINO
 +
 PERTURBANTE FREUDIANO (RITORNO DEL RIMOSSO)
 +
 FATTO SCELTO (*SELECTED FACT*)

Illustrerò le tre componenti del modello avvertendo che si tratta di elementi correlati fra loro che confluiscono in un complesso meccanismo di funzionamento della mente.

Esperienza estetica primaria madre-bambino

Come hanno detto gli autori prima citati, il lattante ha una capacità di rivolgere l'attenzione verso la madre che può essere definita estetica, il bambino guarda incantato e immobile il suo volto, i suoi seni, la sua voce, i suoi capelli, tutta la sua persona e ciò costituisce la predominante e

più ricca sorgente di sensazione. La vicinanza al buon cibo e alla madre riempie il bambino di un'esperienza di bontà che viene sentita infinitamente intensa, simile ad una infinitamente intensa luce. Ciò che il bambino esperisce è un'esperienza di pura e abbagliante bellezza, rappresentata come un'intensa luce che soffonde il mondo e si riversa in lui. Lo si deduce da una molteplicità di studi che riguardano la *infant observation*, metodo di osservazione della relazione madre-bambino iniziata da Ester Bick (1964) e da numerose ricerche di clinica psicoanalitica. Nell'arte religiosa possiamo cogliere questa abbagliante bellezza: i vestiti delle vergini fatti di sole – scrive Likierman (1989) – la luce, le immagini dell'Assunzione avvolte da una conchiglia d'oro sono il corrispettivo nella cultura, nell'iconografia religiosa più antica, della intensa luce dell'esperienza estetica primaria.

Ma anche nell'arte non religiosa l'uso della luce e dei colori sta a rappresentare il legame tra l'abbagliante bellezza dell'esperienza primaria e quel qualcosa di "eterno e divi-

no” che sta nel quotidiano. Osserva Van Gogh: “Voglio dipingere uomini e donne con quel qualcosa di eterno che l’aloe era solito simboleggiare e che noi cerchiamo di esprimere per mezzo dell’effettiva luminosità e vibrazione dei nostri colori”. I suoi diari sono straordinari per capire cosa sono il colore, la luce e il loro potere. “Io vorrei dipingere il ritratto di un artista amico, un uomo che ha grandi sogni, che lavora come l’usignolo canta perché è la sua natura. Egli sarà un uomo biondo. Io voglio mettere nel quadro l’amore che ho per lui. Così lo dipingo come lui è, il più fedelmente possibile, per incominciare. Ma il quadro non è ancora finito. Per finirlo sarò un colorista arbitrario. Io esagero il biondo dei capelli, metto dei toni arancio, cromo e un giallo limone chiaro..., oltre la testa dipingo l’infinito, un semplice sfondo del blu più intenso e per mezzo di questa semplice inclinazione di una testa chiara illuminata contro uno sfondo blu intenso acquisisce un effetto misterioso, come una stella nella profondità di un cielo azzurro”. Questi esempi illustrano che la su-

blimità è legata da tempo memorabile a particolari caratteristiche estetiche e a oggetti sognati e apprezzati. Lo struggimento degli artisti nel tentativo di arrivare oltre il quotidiano nelle loro creazioni è la traccia della originaria esperienza sublime (Likierman, 1989).

Nel momento dell’incontro dello spettatore con la bellezza dell’oggetto artistico e il suo fascino, “l’oggetto estetico” richiama e riattualizza la relazione con “l’oggetto primario”.

Perturbante freudiano (ritorno del rimosso)

Nello stesso momento in cui siamo catturati dalla bellezza dell’opera d’arte, l’opera d’arte ha il potere di “evocare” nello spettatore vicende personali antiche e rimosse, dimenticate, cioè l’inconscio rappresentato. È il perturbante freudiano, il ritorno del rimosso.

In certe circostanze, l’opera d’arte può raggiungere anche luoghi della mente dove sono riposte esperienze emozionali della nostra storia personale assai remote, non anco-

ra rappresentate, quindi registrate ma non codificate, non simbolizzate, che trovano nell'opera d'arte la simbolizzazione. Si ha così la messa in forma di un'esperienza emozionale che non aveva ancora conseguito un'immagine simbolica nella mente: avviene un'unione fra un insieme di emozioni prive di forma, che assumono forma proprio nel momento e grazie alla fruizione artistica. Tale patrimonio esperienziale è antico perché ha radici nella storia individuale, ma è anche nuovo sia perché fino ad allora non faceva parte dell'area in cui avviene il gioco dell'elaborazione mentale, sia perché apre una prospettiva nuova alla crescita della personalità. Aggiungo, per inciso, che questo è l'aspetto altamente educativo, nella fruizione dell'opera d'arte, l'aspetto pedagogico che mi rende favorevole a generalizzare esperienze di fruizione artistica fra i giovani indipendentemente o parallelamente a una precisa e già assimilata educazione culturale.

L'opera d'arte ha, infine, un terzo potere. Vi è la possibilità che vengano raggiunte profondità della mente ove re-

gna materiale caotico, disturbante ed alienante, le nostre turbolenze primigenie. Secondo Bion sono gli aspetti più disorganizzati della personalità che emergono: quando Bion sostiene che i disegni di Leonardo rappresentanti l'acqua e i capelli sono delle formulazioni di turbolenze mentali, vuol significare lo sforzo dell'artista per dare una forma definita, suscettibile di essere pensata e comunicata, a esperienze interiori, l'esperienza di soggiorno in una parte arcaica della personalità. L'artista può pescare in luoghi profondamente inconsci e portare alla superficie qualche cosa dei movimenti mentali di questa zona (Bion Talamo, 1991). Per il fruitore che entra in contatto emozionale con tali luoghi, si hanno due vie di uscita: il contenimento, la riorganizzazione della esperienza in simboli e rappresentazioni, cioè la "mentalizzazione", e questa capacità di dare forma alla percezione del caos conferisce un notevole piacere estetico; oppure, rimanere nel guado della sofferenza e manifestare disturbi come si è potuto constatare in certe forme di risposte estetiche

estreme, incisive, esagerate, qualche volta patologiche (Magherini, 1989).

Fatto scelto (selected fact)

La terza componente del modello che propongo è rappresentata dal “fatto scelto” (*selected fact*).

Il concetto di “fatto scelto” in psicoanalisi è stato mutuato dal filosofo matematico Poincaré. Questi, nel suo libro *Science and Method*, aveva osservato come il matematico, nel processo di creazione di una formula, di fronte a un insieme di fatti apparentemente slegati ed estranei fra loro, può essere attratto da una singola osservazione alla quale tutti gli altri fatti appaiono collegati, cosicché egli può giungere ad una “configurazione” coerente attraverso quella osservazione ed introdurre d’un tratto l’ordine là dove regna l’apparenza del disordine.

Bion (1962) parla di *selected fact* in riferimento alla evoluzione delle interpretazioni psicoanalitiche e quindi al funzionamento della mente dell’analista. Mie osservazioni

(Magherini, 1989, 1996) confermate da studi eseguiti con altri (Magherini, Bion Talamo, Falci, 1993; Bion Talamo, 1994; Magherini, Bion Talamo, Falci, 1995; Canestri, Magherini, 2002) hanno messo in evidenza come il meccanismo del “fatto scelto” operi anche nel processo di creazione-fruizione dell’opera d’arte, sia come finzione mentale dell’artista, sia come “rivelazione-scoperta” nel momento della fruizione. Al momento della fruizione, in particolare, nel complesso degli elementi che compongono l’opera d’arte, ne emerge uno che in quel momento, in quella determinata persona, dà un notevole significato emotivo a quell’opera e al tempo stesso getta un fascio di luce su aspetti della vita della persona organizzandoli improvvisamente in modo nuovo. Le specifiche caratteristiche di quell’elemento, definibile appunto come “fatto scelto”, diventano un potente catalizzatore mentale. Ricordate la piccola ala di muro gialla della veduta di Delft di Vermeer, davanti alla quale muore Bergotte nel quinto tomo della *Recherche*? Da quella visione Proust ricavò la vivida me-

moria di un frammento, la piccola ala di muro gialla con una tettoia, ed è su quel frammento, sulla preziosa materia della piccolissima ala di muro gialla che Bergotte fissa il suo sguardo morente. “Come un bambino”, scrive Proust, “che fissasse lo sguardo su una farfalla gialla per catturarla, così Bergotte guardava con tutta l’intensità di un estremo crepuscolo la preziosa ala di muro gialla. Così avrei dovuto scrivere, si disse, i miei ultimi libri sono troppo secchi ci voleva più colore, bisognava rendere più preziosa la mia frase come quella piccola ala di muro gialla”. Dunque profondo momento di insight che forse solo gli artisti hanno il privilegio di raggiungere e mettere in forma; l’incontro con l’opera diventa una perturbante rivelazione di sé, l’immagine come provocazione del mondo interiore di chi la contempla.

Mi pare che, attraverso questo modello, sia resa evidente la relazione fra creatore e spettatore, quale può realizzarsi a vari livelli di profondità. Il modello presentato consente

anche di cogliere lo stretto rapporto fra forma e contenuto dell’opera d’arte ed esperienza del fruitore, e in quali termini può configurarsi il particolare contributo della psicoanalisi alla critica dell’opera d’arte.

* Il testo raccoglie l’intervento tenuto da Graziella Magherini al Convegno “Sindrome di Stendhal e dintorni. La psicologia dell’arte tra emozione e ricerca”, tenutosi a Torino il 24 maggio 2002. Le stesse tematiche sono state riprese e sviluppate in *Mi sono innamorato di una statua. Oltre di sindrome di Stendhal*, Nicomp, Firenze 2007.

Bibliografia

- S. Bernfeld, *Uber Faszination*, "Imago", 14, 76, 1928.
- E. Bick, *Notes on infant observation in psychoanalytic training*, "Int. J. Psychoanal.", 45, 1964.
- W. R. Bion, *Learning from Experience*, Heinemann, London 1962.
- W. R. Bion, *A proposito di una citazione tratta da Freud*, in *Seminari clinici*, Cortina, Milano 1989.
- P. Bion Talamo, *Modelli di base e modelli effimeri*, Lettura al C.R.G., Roma 1991.
- P. Bion Talamo, *The violent impact: the role of the selected fact*, in *The International Meeting Florence-Jerusalem: Splendor and History. Tourism in cities of great art*, Firenze 19-20 aprile 1994.
- C. Bollas, *The Aesthetic Moment and the Search for Transformations*, "The Annual of Psychoanalysis", 1987.
- J. Canestri, G. Magherini, *Selected fact, trasformazioni e tramutazioni nella fruizione e creazione artistica: un poema di Margherita Guidacci sull'Altare di Isenheim*, in corso di pubblicazione.
- S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), in *Opere*, vol. 5, Boringhieri, Torino 1975.
- S. Freud, *Il poeta e la fantasia* (1907), in *Opere*, vol. 5, Boringhieri, Torino 1975.
- S. Freud, *Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen* (1906), in *Opere*, vol. 5, Boringhieri, Torino, 1975.
- S. Freud, *Il Mosé di Michelangelo* (1913), in *Opere*, vol. 5, Boringhieri, Torino, 1975.
- S. Freud, *Caducità* (1915) in *Opere*, vol. 8, Boringhieri, Torino, 1975.
- S. Freud, *Il perturbante* (1919), in *Opere*, vol. 9, Boringhieri, Torino, 1975.
- S. Freud, *L'uomo Mosé e la religione monoteistica* (1934), in *Opere*, vol. 11, Boringhieri, Torino, 1975.
- S. Freud, *Un disturbo della memoria sull'Acropoli: lettera aperta a Romain Rolland* (1936), in *Opere*, vol. 11, Boringhieri, Torino, 1975.
- M. Likierman, *Clinical Significance of Aesthetic Experience*, "Int. Rev. Psycho-Anal.". 16, 133, 1989.
- G. Magherini, *La Sindrome di Stendhal*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1989.
- G. Magherini, P. Bion Talamo, A. Falci, *The importance of the psychotic uncanny in the aesthetic relationship and psychoanalytical theory*, Poster, 38th International Psychoanalytical Congress, Amsterdam, 25-30 luglio 1993.
- G. Magherini, P. Bion Talamo, A. Falci, *Aesthetic experience as psychotic uncanny and the function of the selected fact*, 39th International Psychoanalytical Congress, San Francisco, 30 luglio-4 agosto 1995.

Graziella Magherini

Psicoanalisi ed esperienza estetica

D. Meltzer, *L'oggetto estetico* (1984), "Quaderni di psicoterapia infantile", n.14, Borla, Roma 1985.

H. Segal, *Un approccio psicoanalitico all'estetica*, in *Nuove vie della psicoanalisi* (1955), Il Saggiatore, Milano 1966.

W. D. Winnicott, *Gioco e realtà*, Armando, Roma 1970.