

Ernest Jones

La psicoanalisi e l'artista (1928)*

Nota introduttiva

Si tratta di un saggio teorico fondamentale nel panorama delle prime ricerche psicoanalitiche sull'arte, in cui Jones cerca di organizzare in una sintesi originale ed avanzata il pensiero estetico di Freud come si era venuto evolvendo fino ad allora. Per il lettore contemporaneo, informato sugli sviluppi della cosiddetta psicoanalisi

dell'arte, il saggio, pur nell'esemplare chiarezza e rigore teorico, certo non presenta risvolti nuovi o inaspettati; ma se si tiene conto della data di pubblicazione (1928), del vasto respiro di questa sintesi, della problematicità dell'impostazione, la sua importanza appare evidente. Jones, pur dimostrandosi un perfetto seguace delle idee freudiane, riesce a coordinare in un sistema organico e omogeneo le sparse osservazioni del maestro sul pro-

blema dell'arte, sviluppando per altro quelle intuizioni che, pur non essendo state da Freud strettamente collegate al problema estetico, vengono tuttavia ad arricchire e integrare la sua interpretazione dell'arte. Di più vasto respiro e maggiore problematicità (si pensi al tentativo di conciliare le teorie sull'arte pura con quelle tradizionali), il saggio per tanti aspetti si colloca nello stesso ambito del freudiano Il poeta e la fantasia, ma sono altresì rintracciabili gli echi di tutti gli altri scritti di Freud sull'arte, non mancando neppure il rimando ad una ipotesi di interpretazione biologico-organicistica della creatività artistica, che Freud aveva prudentemente avanzato nel saggio su Leonardo. Il recupero più interessante e stimolante di questo intervento è senza dubbio quello relativo al concetto di piacere preliminare, che conduce Jones, con un anticipo di oltre vent'anni rispetto a Kris e Gombrich, a una rilettura del Motto di spirito

come possibile chiave per una interpretazione della forma artistica.

Il tentativo di conciliare le tesi "formalistiche" dei teorici dell'arte pura con quelle "contenutistiche" più tradizionali, non può certo soddisfare le esigenze dello studioso di estetica: per quanto chiara e rigorosa, la formula di Jones (e di Freud) resta piuttosto esterna e schematica, ancora troppo generica e astratta per cogliere la specificità dell'organizzazione estetica. Del resto, né Jones né Freud si sono mai voluti cimentare con l'estetica. La loro interpretazione riguarda solo la psicologia della creatività artistica. Come ben rileva Jones in questo saggio, la tecnica di cui parla l'artista e la tecnica di cui parla lo psicanalista, sono due realtà del tutto differenti, che non possono in nessun modo venire identificate. La risposta che la psicoanalisi è in grado di dare ai problemi dell'arte è inevitabilmente diversa da quella che si aspet-

ta lo studioso di estetica, perché diversa è la domanda. Ma poiché lo scienziato in questo caso può fornire indicazioni che, pur nella loro provvisorietà e ipoteticità, sono tuttavia nette e rigorose, il critico deve limitarsi a prendere atto della ricchezza e polivalenza del messaggio artistico – quella ricchezza e polivalenza che la psicoanalisi, come poche altre discipline, riesce così bene a mettere in luce.

Sebbene il tema di questa conferenza sia la relazione fra la psicoanalisi e la psicologia dell'artista, occorrerà prima spendere qualche parola riguardo all'arte. Le connessioni fra la psicoanalisi e l'arte si rivelano particolarmente interessanti sotto più di un aspetto. Come voi senz'altro sapete, il destino della psicoanalisi è di suscitare apprensione e ostilità in qualsiasi campo essa cerchi di addentrarsi, anche a titolo di prova. Il più piccolo accenno da parte di uno psicoanalista che possa gettar luce su oscuri problemi in un dato campo, per dare un contributo in una data branca di conoscenza, subito suscita un atteggiamento di allarmata difesa in coloro che vi si sono già trincerati. Abbiamo riscontrato che questo accade così regolarmente in campi come la criminologia, la pedagogia, la religione, la giurisprudenza, l'antropologia, ecc., che in tali occasioni possiamo già prevedere la sua automatica apparizione. Tuttavia per lo psicoanalista in nessun campo come in quello dell'arte il fenomeno è più marcato e sorprendente.

Ma bisogna forse notare una differenza in questa ricorrente nota caratteristica. Mentre le grida di indignazione e risentimento sono quelle che vengono percepite con maggiore chiarezza in alcuni di questi esempi, particolarmente nella religione e nella criminologia, non si deve fraintendere il grido di allarme che si leva ogniqualvolta la psicoanalisi si avvicina alle sacre riserve dell'arte. Posso affermare con sicurezza di non avere mai avuto un paziente dotato di un preteso senso estetico che non esprimesse una viva apprensione che il contatto con la psicoanalisi potesse distruggere tale facoltà. Questi pazienti sono stupiti e di solito restano increduli quando si spiega loro che il trattamento psicoanalitico non ha alcuna probabilità di diminuire la propensione per il piacere estetico, ma che anzi la può accrescere. Il lamento è così costante e il timore, a volte, così intenso che lo psicoanalista è finalmente indotto a chiedersi che cosa è dell'arte che può dar luogo ad una reazione tanto singolare. Anche

questa sola ragione potrebbe spiegare il motivo per cui lo psicoanalista arriva a nutrire un certo interesse per i problemi connessi con la parola "arte". A questo punto non possiamo evitare di porci il vecchio quesito: Che cosa è l'arte? Questo inquietante interrogativo sta alle soglie di ogni ricerca sulla natura dell'arte, dal momento che non esiste alcuna intesa sulla definizione della categoria della cui natura ci dobbiamo occupare. Non si è neppure d'accordo su quali siano gli specialisti competenti a fornirci informazioni al riguardo. L'artista, il critico d'arte, lo storico dell'arte e il professore di Estetica, tutti reclamano il diritto di dirci una volta per tutte che cosa è e che cosa non è l'arte. Perciò lo psicologo che si prepara ad iniziare una ricerca sulla natura psicologica del processo artistico è sulle prime disorientato di fronte al clamore di queste voci discordanti. È tuttavia possibile distinguere sulle altre due voci particolarmente contrastanti, e a queste si rivolge subito la nostra attenzione. La prima di queste

rappresenta quello che si può forse definire il punto di vista sull'argomento dell'artista puro. Esso fu esplicitamente sviluppato da Riegl e Worringer verso la fine del secolo scorso, ma è meglio conosciuto in questo paese attraverso la superba difesa di Roger Fry, che gli ha assicurato una larga approvazione. Questi specialisti sostengono che non solo l'essenza o nucleo dell'arte, ma tutto il suo scopo è compreso in quella che viene definita la contemplazione delle relazioni formali. Per quanto ci riguarda siamo certi di non allontanarci eccessivamente dal vero traducendo questo concetto nei termini seguenti: l'Arte riguarda solo la forma, non il contenuto. Tutti gli altri elementi che possono entrare nella creazione di un'opera d'arte e tutte le altre emozioni che possono venire evocate dalla sua contemplazione, secondo questo punto di vista, sono da considerarsi del tutto accessorie, fortuite, irrilevanti. Nella misura in cui tali elementi entrano direttamente a far parte della situazione creativa, disturbano il puro scopo

dell'arte, poiché di per sé non hanno niente a che fare con essa. Così, per esempio, tanto più un'opera evoca nello spettatore un ricordo, un'idea, un sentimento d'amore, di rimpianto, di umiltà, di desiderio ardente e così via, tanto meno essa può considerarsi un'opera d'arte, perché l'attenzione dello spettatore viene in tal modo ad essere distratta da qualsiasi qualità artistica il lavoro contenga. Per quanto lodevoli e importanti siano, queste idee o sentimenti non hanno niente a che vedere con l'arte. Esse si trovano spesso associate ad essa, ma da un punto di vista autenticamente artistico l'opera che nasce da questo compromesso non può considerarsi pura. Ribellandosi a questa mancanza di purezza della causa e dell'effetto, diversi artisti e critici d'arte si sono spinti in verità assai lontano. Non si sono limitati ad affermare che queste idee associate costituiscono un'irrilevante intrusione nel loro fine artistico, ma si sono anche vivamente irritati per tale intromissione. È stato compiuto un serio tentativo, che si

può forse far risalire all'opera di Cézanne, per eliminare del tutto questi elementi accessori, in altre parole per creare delle opere d'arte che non rappresentino nient'altro che lo studio delle varie relazioni formali, degli effetti spaziali e di chiaroscuro, delle relazioni e dei contrasti di colori e simili. Che le opere d'arte così prodotte siano apprezzate soltanto da una limitata cerchia di fruitori non scoraggia in ogni modo i sostenitori di questa teoria. Essi esprimono semplicemente il loro rammarico per il fatto che l'autentico sentimento estetico sia un dono riservato ad una minima percentuale della comunità, ma non vedono nessuna ragione per cui questa sfortunata circostanza dovrebbe ostacolarli nel loro scopo di raggiungere l'arte pura. Possiamo aggiungere che, sebbene questo atteggiamento sia stato forse molto più chiaramente sviluppato nel campo della pittura, esso trova il suo corrispettivo in altre arti, specialmente in quelle musicali. In verità la resistenza ostentata nei confronti dell'introduzione di

ciò che può essere chiamato ideazionale, per esempio la musica descrittiva, dimostra che in questo settore un tale atteggiamento deve essersi fermamente stabilito da lungo tempo.

Il secondo dei due punti di vista che prendiamo in considerazione, che può essere chiamato umanistico, è ad un tempo più comprensivo e di più vasta presa. Si possono infatti nutrire dubbi sul fatto che molti uomini di media cultura, senza un particolare e specifico interesse, possano accettare il punto di vista illustrato sopra. Mentre esprimono tutto il loro rispetto per l'atteggiamento puristico degli specialisti, che senza dubbio deve avere un suo profondo significato, e mentre riconoscono che la maggior parte delle opere d'arte cosiddette volgari fanno presa sul pubblico soprattutto per quelle che sono state chiamate le emozioni associate, essi tuttavia non possono arrivare fino a considerare la teoria dei puristi come universalmente valida. Innanzi tutto trovano difficile credere

che l'alto significato attribuito all'arte in ogni civiltà possa essere spiegato o attraverso una speciale attrattiva che è espressamente riservata ad una cerchia estremamente piccola di persone o attraverso una connessione puramente esterna con ciò che abbiamo sopra riferito come "emozioni associate". Dopo tutto queste emozioni possono trovare innumerevoli altre forme di espressione, ed è difficile credere che la loro costante associazione possa essere del tutto casuale. Secondo quest'altra teoria, al contrario, l'associazione fra queste e il sentimento estetico è parte integrante sia della creatività dell'impulso artistico che dell'effetto prodotto dall'opera d'arte. In parole povere, ciò si avvicina alla convinzione comune secondo cui l'artista esprime nelle sue opere i più profondi "sfoghi dell'anima", come si suol dire, e in tal modo li comunica, con più o meno successo, al suo pubblico. Questo genere di sentimenti si presume comune a tutta la natura umana; di qui la loro efficacia, sebbene senza dubbio essi differi-

scano per la loro intensità, profondità, grado di esaltazione e per molti altri aspetti da quelli provati generalmente dalla grande massa delle persone. La relazione fra queste emozioni e lo specifico sentimento estetico rivendicato dall'artista sarebbe così, in ultima analisi, un argomento degno dell'attenzione dello psicologo.

È a questo punto che si presenta sulla scena lo psicoanalista nella speranza di essere in grado di stabilire migliori relazioni fra le due parti, cercando di chiarire la natura della loro differenza. Egli non avanza alcuna pretesa in materia; infatti i suoi studi gli hanno inculcato soprattutto l'idea dell'enorme complessità, sottigliezza e profondità della mente umana, e siamo certamente tutti d'accordo di trovarci di fronte ad uno dei più sconcertanti ed oscuri problemi dell'intero dominio della psicologia. Non è affatto sicuro che il problema sia esclusivamente psicologico. C'è infatti la possibilità che per comprendere fino in fondo la natura del talento artistico, cioè della particolare ca-

pacità estetica e dell'abilità naturale ad esprimerla, si debba far ricorso all'aiuto del fisiologo, con la sua specifica conoscenza degli organi del senso, della coordinazione muscolare e simili. In ogni caso è evidente che qui abbiamo a che fare con molti problemi squisitamente psicologici, ed è giusto quindi chiederci innanzi tutto fin dove ci può portare lo psicologo nella nostra ricerca. Ci sono dunque tre motivi per cui lo psicoanalista in particolare si sente incoraggiato ad impegnarsi almeno in una esplorazione preliminare del terreno. Tanto per cominciare la psicoanalisi è, quasi per definizione, lo studio delle parti inconscie della mente, cioè dei suoi strati più profondi, di cui siamo del tutto ignari, e voi sapete bene come i grandi artisti abbiano costantemente descritto il loro impulso creativo come se sgorgasse irresistibilmente dalle profondità sconosciute della mente, da ciò che noi oggi definiamo l'inconscio. Nel passato questa misteriosa fonte di ispirazione fu identificata con il mondo esterno,

di solito con il mondo soprannaturale, e di questa credenza noi conserviamo ancora espressioni come "divino afflato", ma abbiamo tutte le ragioni per credere che molto di ciò che allora fu attribuito ad agenti esterni nasca in effetti dall'inconscio, dalle profondità inesplorate della personalità stessa. È ovvio perciò aspettarsi che una branca della scienza dedicata ad uno studio intensivo dei processi mentali inconsci, possa gettare un po' di luce sugli impulsi che in modo così caratteristico emanano da questa regione.

In secondo luogo gli psicoanalisti sono indotti dal loro lavoro quotidiano ad entrare in stretto contatto con sentimenti e reazioni psichiche di ordine estetico. In molte analisi questi elementi giocano un ruolo di primo piano e quindi le precise relazioni fra essi e le altre componenti psichiche devono essere chiarite con una finezza di particolari impensabile per coloro che non hanno familiarità con i procedimenti della psicoanalisi. Forse saprete che il

lavoro analitico deve essere compiuto scontrandosi con una formidabile opposizione, definita tecnicamente resistenza, che si sprigiona da fonti per lo più inconscie e al di fuori del controllo del soggetto. Mi è infatti accaduto in molti casi che questa resistenza si mobilitasse nella forma particolare di un timore nei confronti di ciò che per il paziente rappresentava la cosa più cara nella vita, la sua capacità per il sentimento estetico, che temeva fosse pregiudicata dal progredire dell'analisi. In questi casi il senso estetico diventava il principale punto strategico del conflitto, ed era chiaro che esso non aveva soltanto un valore intrinseco ma veniva usato per rappresentare un certo numero di ancor più profondi e nascosti sentimenti. È noto che questo non può accadere senza che ci sia un'intima relazione fra ciò che è rappresentativo e la cosa o le cose rappresentate, così che occorre indagare non solo la natura dei sentimenti nascosti ma anche le precise connessioni fra questi e i sentimenti estetici. Ancora più interes-

sante si dimostrava lo studio dell'opposizione fra questo gruppo di resistenze, rappresentato all'esterno dall'allarme per la presunta minaccia al sentimento estetico, e le antiche tendenze rimosse, la cui scoperta costituiva lo scopo principale dell'analista. Da questa indagine si vede perciò chiaramente che l'isolamento del senso estetico a cui mirano i teorici del purismo, per quanto utile possa essere per il loro proposito, è del tutto artificioso, e che in realtà questo sentimento ha importanti ed intimi legami con almeno altri due gruppi di processi mentali, quelli che il senso estetico può rappresentare e quelli al quale esso si oppone, un genere di processi che la psicoanalisi rivela come il più importante dell'intera personalità. Non mi è possibile discutere qui di tutto quanto gli studi ci hanno insegnato sulla natura dei sentimenti estetici, dal momento che per fare questo bisognerebbe presupporre una approfondita conoscenza della psicoanalisi; ma spero di poter fare alcune osservazioni generali basate su

tali studi, la cui stessa esistenza dà diritto allo psicoanalista di cercare di giungere almeno a qualche ipotetica conclusione su questi oscuri problemi.

In terzo luogo, lo psicoanalista non può sottrarsi all'interessante osservazione secondo cui le attività dovute all'impulso creativo dell'artista comportano notevoli affinità con altri processi mentali che fanno parte degli studi correnti di psicoanalisi. Ho in mente soprattutto le molteplici manifestazioni della vita fantastica. Le somiglianze in questione sono certamente più che semplici analogie, poiché è possibile mostrare che esistono dirette connessioni fra queste e le attività che riguardano la creazione artistica.

Posso subito anticipare che il risultato di queste ricerche è stato soltanto quello di accrescere il rispetto per l'artista, accreditando le superbe pretese che egli può avanzare nei confronti dell'importanza dell'arte. Le stesse parole di Freud su questo punto sono di notevole interesse. Egli af-

ferma che gli artisti hanno modo di conoscere una quantità di cose fra cielo e terra che noi neppure ci sogniamo con la nostra filosofia. Sostiene inoltre che nella conoscenza dell'animo umano essi sono di gran lunga più avanti di noi comuni mortali, poiché attingono a fonti che la nostra scienza non ha ancora aperto. In un altro passo egli proclama l'artista come colui che è sempre stato il precursore dello scienziato, e infatti la religiosa passione per la verità non è il loro solo elemento comune. A questo punto sono in grado di anticipare una delle principali conclusioni a cui ci conduce il tipo di approccio appena indicato, e credo che sia tale da riconciliare in una certa misura i due opposti punti di vista sopra illustrati. Tale conclusione convalida la tesi popolare secondo cui la spinta dell'impulso artistico è costituita dal bisogno dell'espressione, e secondo cui inoltre ciò che l'artista deve esprimere è soprattutto qualcosa di natura non estetica, qualcosa che può essere descritto, in modo forse im-

preciso ma sostanzialmente efficace, come una comune emozione umana. D'altro canto si deve essere d'accordo con il teorico del purismo non solo in relazione all'essenziale importanza del sentimento estetico nel processo in questione, ma anche nel fatto che lo scopo fondamentale dello sforzo dell'artista è puramente estetico. Per risolvere l'apparente antinomia di queste affermazioni, le combinerò nella formula secondo la quale ciò che l'artista cerca veramente di fare in modo del tutto inconscio è di convertire il più possibile in termini estetici qualsiasi emozione o desiderio lo ecciti profondamente. Questa formula assai stringata dovrà essere ora considerevolmente ampliata e modificata per renderne pienamente esplicito il senso.

Innanzitutto, dobbiamo avere perfettamente chiara la distinzione fra i sentimenti puramente estetici e l'altra categoria di sentimenti più generale. A quest'ultima vengono a volte applicati i termini di "spurio", "derivato", "uma-

no", "biologico"; quanto a noi, li potremo chiamare semplicemente emozioni non estetiche. Secondo i teorici del purismo l'innegabile ruolo che essi giocano in molte opere deve essere considerato come una sorta di concessione all'uomo comune. Roger Fry, per esempio, allude con un certo disprezzo ai "romantici accenti di vita che sono l'esca consueta con cui gli uomini sono indotti ad accettare l'opera d'arte". Senza dubbio le cose stanno spesso così, come quando l'interesse per l'argomento di un quadro fa sì che si prenda uno specifico interesse al quadro come tale, ma si tratta di un procedimento alquanto superficiale. Proprio il contrario di questa affermazione tocca una verità assai più profonda. Sulla base dei miei studi di psicoanalisi, sarei propenso a sostenere che la funzione essenziale dell'arte, e insieme del sentimento estetico, sia di produrre una disposizione psichica tale da permettere alle persone interessate di provare, grazie ad essa, determinate emozioni profonde. Per spiegare ciò che intendo dire

devo illustrarvi quello che è stato definito il “piacere preliminare”; infatti sto per suggerire che il sentimento estetico non sia altro che una variante del piacere preliminare. La psicoanalisi con questo termine intende un'esperienza che, intrinsecamente piacevole, ha la particolare funzione di stimolare il bisogno per un ulteriore piacere di natura più completa, il piacere finale, nel quale si raggiunge la soddisfazione ultima del bisogno o del desiderio. L'esempio più familiare lo troviamo nella vita sessuale, dove i piaceri preliminari del corteggiamento e dei giochi d'amore rappresentano lo stadio che precede l'atto culminante del coito. Vediamo anche da questo esempio come sia comune in tale processo, sia per necessità che per preferenza, soffermarsi sulla fase preliminare; una considerazione che ha un'importanza rilevante per una completa teoria psicologica dell'arte. Un esempio molto simile al processo artistico, comunque, lo possiamo trovare in un altro settore dell'estetica, cioè quello del motto di

spirito. Freud nel suo penetrante studio sull'argomento poté mostrare che si possono distinguere due fonti assai diverse di piacere ricavato dall'arguzia. In una categoria che egli definì del “motto di spirito innocente”, il piacere è interamente derivato da una serie di procedimenti, come i giochi di parole, le assurdità, le inaspettate scoperte di elementi familiari che egli raggruppò insieme sotto il nome di “tecniche del motto di spirito”; non fu difficile indicarne le varie origini infantili. Nella più importante forma di motto di spirito, comunque, che egli chiamò “motto tendenzioso”, diverse tendenze inconse, aggressive, ciniche, ecc. ottengono soddisfazione attraverso un piacere derivato dalla tecnica. Egli giunse alla curiosa conclusione che, a rigor di termini, in questa categoria non si sa mai di che cosa veramente si ride; si è infatti ingannati dal piacere che deriva solo dalla tecnica. Quest'ultimo piacere maschera il primo, o più precisamente, soddisfa alla condizione essenziale che permette la realizzazione del primo: è

perciò un piacere preliminare, mentre l'altro costituisce il piacere finale. Lo sforzo, naturalmente inconscio, che serve a produrre il motto è concentrato sul problema della tecnica, il problema cioè di come foggare una tecnica che consenta l'espressione delle più profonde tendenze dell'inconscio. Nella misura in cui si accetta il parallelo fra motto di spirito ed arte, si può comprendere e sottoscrivere l'asserzione dei teorici dell'arte pura, secondo cui tutti gli sforzi dell'artista sono tesi ad afferrare ed esprimere un problema squisitamente estetico. Di per sé ciò può essere vero, non di meno la conoscenza delle operazioni inconscie sottostanti permette di renderci conto che rappresenta tuttavia soltanto una parte dell'intero processo. Trattare con il problema estetico è lo scopo fondamentale dell'artista e, per quanto concerne i suoi processi mentali consci, non ci sarebbe altro da aggiungere, ma ciò che l'artista pensa di fare e ciò che egli in realtà è indotto a fare sono due cose del tutto differenti. Che queste due co-

se possano essere differenti e tuttavia in relazione l'una con l'altra è la difficile tesi che sto cercando di dimostrare. Lo psicoanalista non può che assumere lo stesso atteggiamento che assume di fronte a ciò che i suoi pazienti affermano di sé. Egli sa che in queste affermazioni è sempre contenuta la verità, ma occorre vagliarle con cura prima che emerga l'*esatta* verità. Fra gli aspetti in cui il parallelo tra motto di spirito ed arte si dimostra inadeguato, uno soprattutto si rivela per noi interessante. Nel motto di spirito non c'è alcun particolare antagonismo tra le due forme di tendenza che abbiamo sopra menzionato o fra le due forme di piacere corrispondenti. Al contrario ci sono buone ragioni per pensare che un aspetto essenziale del processo artistico sia costituito da una profonda opposizione tra le due forme relative, cioè l'estetica e la biologica, e questo è consciamente espresso dallo sforzo con cui l'artista "puro" rinnega ogni interesse per i sentimenti di natura biologica, respingendoli con sprezzanti defini-

zioni, quali “spurio”, “romantico” o “accessori inutili e ingombranti”. Sono certo che un artista sarebbe esasperato a sentire parlare del suo interesse per i problemi estetici semplicemente come di una particolare “tecnica” per trattare una più vasta e profonda gamma di problemi, e la sua prima risposta potrebbe davvero essere che noi sopravvalutiamo di gran lunga l'importanza della tecnica. Sia chiaro quindi che questo termine può essere usato in due sensi alquanto differenti. Quando parliamo dell'arte come di una tecnica per trattare ed appagare certe tendenze biologiche del tutto inconsce, naturalmente non stiamo pensando a tutto ciò che l'artista definisce la sua tecnica, un argomento che non ci riguarda. Sgomberato il terreno da questo possibile equivoco, l'artista sarebbe tuttavia più che mai stupito apprendendo il vero significato delle nostre affermazioni. Risponderebbe che quanto più una creazione artistica soddisfa ad una tendenza della vita, sia essa sociale, finanziaria o politica, tanto più è lon-

tana dall'essere un'autentica opera d'arte; e avrebbe tutte le ragioni dal suo punto di vista, poiché egli si riferirebbe alle tendenze conscie, laddove noi ci riferiamo essenzialmente a quelle inconsce. Egli protesterebbe che, con tutto il nostro rispetto per l'artista, abbiamo avanzato una tesi che è proprio l'opposto della sua: mentre per lui le emozioni biologiche che possono accompagnare un'opera d'arte non sono altro che l'esca con cui indurre lo spettatore a contemplarne l'autentico motivo estetico, per noi il processo artistico è l'esca che consente sia all'artista che allo spettatore di soddisfare le queste tendenze biologiche. Ci troveremmo insomma di fronte alla consueta *impasse* che si presenta invariabilmente ogniqualvolta uno si riferisce ai processi mentali consci e l'altro a quelli inconsce. A questo punto può essere utile ampliare e semplificare il nostro problema, considerando da questa particolare angolazione alcune delle diverse forme d'arte. Al posto dell'espressione e “tendenze o emozioni biologiche”, ser-

viamoci del termine "idea", e chiediamoci quale relazione abbiano le idee con le varie forme d'arte. È facile vedere che le tre arti principali, sotto questo aspetto, danno luogo ad una successione graduale. Al di fuori di un certo nucleo di idee, la poesia e, in modo ancora più evidente, gli altri generi di letteratura, sono praticamente inconcepibili, né, del resto, tali idee possono considerarsi puramente accessorie. Anche ammettendo che i più evidenti motivi di richiamo estetico abbiano a che fare con elementi meramente sensuali come il ritmo, il metro, il suono delle parole e simili, che sono fattori di indubbia importanza, non si può dubitare che fonti di piacere estetico più importanti e sottili si debbano forse trovare nel senso dell'ordine e nell'inevitabile armonia delle idee presentate, in altre parole, come dice il pittore, nella "contemplazione delle relazioni formali" trasferite su di un piano ideazionale. Le arti grafiche vengono a situarsi a metà delle serie. Con esse il conflitto si concentra principalmente sul ruolo gioca-

to dalle idee. A dispetto del fatto che quasi tutti i capolavori di pittura conosciuti hanno a che fare con idee ben definite, l'artista moderno, come abbiamo visto, desidera eliminare dal suo lavoro questi difetti. Ed è nel terzo elemento della nostra serie, la musica, che l'artista può trovare la più chiara conferma al suo punto di vista. Infatti, escludendo per il momento la musica militare, la musica d'amore: e quelle descrittiva, non c'è alcun dubbio che associare la maggior parte delle grandi opere classiche a qualche idea o tendenza definita ci apparirebbe come una sorta di profanazione. Fin quando ci limitiamo o. considerare le idee cosce del compositore, penso che possiamo essere tutti d'accordo, ma quando si arriva a prendere in esame il livello più profondo delle idee e dei sentimenti inconsci, allora le cose cambiano. Non avendo mai avuto modo di analizzare nessun compositore, non sono in grado di dire niente di certo su questo punto, ma trovo difficile credere che tale categoria di artisti differisca sotto

questo aspetto da tutti gli altri. Tornando perciò alle tre principali forme d'arte, dobbiamo dunque essere d'accordo con il teorico del purismo laddove egli applica la sua tesi alle idee cosce, ma non possiamo ammettere che questa sia necessariamente valida anche quando si tratta di idee inconse.

Ritornando ora alla prospettiva psicoanalitica che considera l'arte nella sua totalità un particolare veicolo attraverso il quale i sentimenti biologici inconsci vengono espressi e soddisfatti, vorrei ricordarvi l'accenno che ho lasciato prima cadere secondo cui, in un certo senso, i sentimenti estetici sono tuttavia opposti a questi sentimenti di diversa natura, il che verrebbe a motivare il vigoroso rifiuto delle loro connessioni da parte dei teorici del purismo. Ci troviamo così di fronte al curioso paradosso che una serie di sentimenti procede nella stessa direzione dell'altra, arrivando a fondersi armoniosamente nella medesima espressione finale, pur essendo con essa in an-

tagonismo. Come risolvere questa contraddizione? È forse giunto il momento che vi parli della psicoanalisi, argomento che è stato fin qui dato per lo più per scontato. Mi sia dunque consentito ribadire in breve alcune delle principali affermazioni della psicoanalisi. Una delle più importanti ci ha condotti a quella che può essere chiamata una concezione dualistica della mente. Essa attribuisce infatti grandissima importanza all'esistenza dei conflitti inconsci. Abbastanza spesso esistono dubbi, conflitti, dilemmi nella mente conscia, ma ancora più spesso fra la mente conscia e altri elementi più profondi, l'esistenza dei quali viene ammessa solo a malincuore. Ma molto più importante è il permanente stato di conflitto che si verifica nell'inconscio fra opposte tendenze, così che la maggior parte di quella che consideriamo come la totalità della nostra mente, cioè la coscienza, non è altro che il risultato di questi conflitti. Dalle particolari soluzioni e compromessi raggiunti nell'inconscio, dipende non solo il nostro stato

di serenità, equilibrio e salute, ma anche proprio la natura e l'intensità dei nostri interessi, delle nostre preferenze, delle nostre credenze. I conflitti inconsci a cui mi riferivo hanno luogo fra diverse tendenze primitive innate, spesso incompatibili con la vita sociale e civile, e le forze a loro opposte, che nel nostro contesto possono essere raggruppate sotto il nome di coscienza. La psicoanalisi ha scoperto che nel nostro intimo siamo molto meno morali di quanto pensiamo, una verità di cui i filosofi e i santi hanno a lungo sospettato, ma ha scoperto altresì che siamo intimamente molto più morali di quanto immaginiamo, una verità che nessuno aveva mai sospettato. La psicoanalisi ha riscontrato che anche in quelle persone che non hanno nessuna coscienza, nel senso ordinario del termine, le quali possono vantarsi dell'assoluta mancanza di ogni giudizio morale, esistono, assai remote dalla loro mente conscia, forti tendenze, la cui attività può essere ricondotta soltanto ad una coscienza inconscia. Gli psico-

analisti le hanno conferito diversi nomi, Super-io, Io ideale e simili, ed essa ha, fra l'altro, la funzione di criticare lo stesso Io e di stabilire in larga misura quali degli elementi più profondi della mente debbano essere accettati o ripudiati dall'Io. Nell'ultimo caso ci troviamo di fronte al fenomeno conosciuto come rimozione, quando cioè sono gli elementi rimossi o inibiti che entrano in conflitto con il resto della psiche.

Questo è quanto troviamo indagando gli strati profondi della mente. Ma devo subito accennare ad un'altra scoperta altrettanto sorprendente. Qualunque conflitto esista nell'inconscio di un adulto, esso è soltanto la ripetizione di quelli che hanno turbato il suo sviluppo nell'età precedente, e l'età del conflitto è prevalentemente l'infanzia. Questo è perfettamente in armonia con quanto si disse in precedenza sulla natura delle forze in conflitto. Prima che il bambino possa giungere ai livelli che la vita sociale e civile esige, deve sottoporre la sua natura primitiva a un

gran numero di costrizioni. Buona parte di tali processi si sviluppa senza essere né vista né percepita dagli adulti che circondano il bambino, i quali si limitano a manifestare talvolta il loro stupore per ciò che passa per la sua mente misteriosa. Quella piccola parte che diviene manifesta, sotto forma di capricci infantili, difficoltà nell'educazione, ostinazioni, incubi notturni e simili, viene trascurata o minimizzata in quanto ritenuta indispensabile allo sviluppo del bambino. Nel corso del tempo il fanciullo giunge a qualche compromesso con le esigenze della vita, costruendosi un sistema di adattamento, ma il prezzo pagato sotto forma di costrizioni e inibizioni mentali, per non parlare degli innumerevoli tipi e gradi di disturbi nervosi, è molto maggiore di quanto si possa immaginare. La repressione inconscia dell'adulto è semplicemente la continuazione di ciò che è stato rimosso nel fanciullo, ossia rifiutato come incompatibile con le crescenti e pressanti esigenze del suo ambiente. Non trala-

scerei di affermare inoltre che ciò che consideriamo il nocciolo e la parte più importante di questa attività inconscia è il famoso complesso edipico, la trama di desideri, gelosie e odi che riguarda la parte sessuale delle relazioni del bambino con i genitori.

Fra i molti modi in cui il bambino cerca ciecamente di superare le sue difficoltà, due soprattutto sono degni di essere qui menzionati, i processi conosciuti rispettivamente con i termini di sublimazione e formazione reattiva. Con sublimazione si intende la trasformazione e la deviazione di una cruda tensione sessuale in modo da poter raggiungere una soddisfazione indiretta attraverso una via lecita; un esempio molto semplice potrebbe essere quello del giovane che soddisfa nello sport la componente sadica dell'istinto sessuale. Si può dimostrare che moltissimi dei nostri abituali interessi e attività sono sublimazioni di varie componenti infantili di questo istinto. Si noterà che la sublimazione è proiettata in avanti, come del resto

l'impulso che essa ha sostituito e da cui è stata infine derivata la sua energia. Con formazione reattiva, invece, si intende un processo scaturito da elementi psichici non sessuali. La sua diretta funzione è di frenare e contrastare l'insorgere delle tensioni sessuali rimosse, contro cui essa serve da barriera. Così un atteggiamento di ripugnanza o disgusto può fungere da difesa contro le tendenze infantili ad interessarsi degli aspetti più volgari dell'esistenza, per esempio di certe funzioni corporali. La modestia ed una estrema avversione alla sofferenza sono altri due esempi di formazioni reattive. Non è difficile osservare che una certa attività conscia può contenere simultaneamente sia i prodotti della sublimazione che quelli della formazione reattiva. L'estrema sensibilità di un chirurgo, per esempio, può implicare insieme con la manifestazione purificata e lecita di ciò che fu in origine un impulso crudele, la reazione di pietà che si oppone all'espressione troppo violenta di tale impulso.

Stiamo cominciando a vedere ora come sia possibile risolvere l'antinomia di cui abbiamo discusso in precedenza, quando dicevamo che l'impulso artistico adempie nello stesso tempo alle opposte funzioni di esprimere e contrastare ciò che abbiamo definito impulsi biologici. È facile rendersi conto che dei due fenomeni quello della reazione è di gran lunga il più conscio. Il teorico dell'arte pura non solo rifiuta sprezzantemente, come abbiamo già visto, ogni associazione tra l'estetico e il biologico, ma stabilisce un acuto contrasto tra l'arte e la vita nel suo insieme. Posso ricordarvi a questo proposito la vita di Gauguin e George Sand o l'atteggiamento di Louis Dubonnet nell'opera di Bernard Shaw. La contemplazione estetica significa il venir meno dell'interesse per gli aspetti più comuni di un oggetto o processo. Un'opera d'arte utile è una contraddizione in termini. Ritroviamo gli stessi concetti anche nei fondamentali canoni dell'estetica. Worringer nel suo magistrale studio in materia prende come punto di partenza

di tutte le creazioni artistiche e considera come essenza dello stile ciò che egli chiama l'impulso verso l'astrazione. Impulso che attribuisce al desiderio di trovare qualche possibilità di riposo dalla sconcertante fantasmagoria del mondo esterno. Egli identifica il senso della bellezza con il bisogno di sicurezza psichica; e ciò è confermato dal fatto che egli ritiene che l'arte vada al di là del puro senso della bellezza, come quando suscita emotivamente gli atteggiamenti di rispetto, grandezza e sublimità. Tutto questo è profondamente vero. L'arte cerca di trascendere la vita; se mi è lecito servirmi di un termine della psicopatologia, direi che essa rappresenta in parte una fuga dalla vita. Ma sono altrettanto persuaso che il critico d'arte stia qui descrivendo solo una metà di ciò che costituisce l'attività estetica. Egli ignora e rifiuta di considerare gli innumerevoli accenni di una sua connessione con i più vitali impulsi di umanità, accenni che alla luce della psicoanalisi diventano vere e proprie indicazioni. L'arte è certamente

più di una fuga dalla vita. È anche un'espressione della vita, ma è una espressione sotto la forma di una fuga. Dobbiamo procedere con la nostra analisi per accertare quali siano le condizioni in cui avviene questo singolare fenomeno, ma per fare questo dobbiamo riprendere alcune considerazioni cliniche che sono il fondamento del lavoro psicoanalitico di ogni giorno. Può accadere che non si riesca a raggiungere la meta di alcuni desideri consci, sia per lo svilupparsi di inibizioni che ostacolano l'impiego dell'energia necessaria per il raggiungimento della meta stessa, sia per l'insorgere di insormontabili ostacoli nel mondo esterno. Ci sarà chi, riconoscendo l'impossibilità di raggiungere la meta, la cambierà con un'altra più accessibile, anche se gli sembrerà inferiore alla prima, con lo stesso principio che un uovo oggi è meglio di una gallina domani. L'ostinazione con cui egli vi resterà aggrappato prima di decidersi ad abbandonarle, naturalmente varierà di gran lunga a seconda

dell'ottimismo, della tenacia e degli altri tratti del suo carattere. Un altro, invece, quando si troverà di fronte ad una situazione del genere, sarà capace di rinunciare senza soffrire più dello stretto necessario. Ma un terzo può non essere in grado di adottare né l'una né l'altra di queste equilibrate soluzioni, essendo costituzionalmente incapace di sopportare sia la rinuncia sia la pena che ogni scelta comporta. Egli troverà rifugio nella fantasia, raggiungendo la soddisfazione del desiderio nella sua immaginazione. Questa costituisce spesso una via facile ed attraente, che può condurre a notevoli risultati, se lo stimolo trova un'applicazione confacente, altrimenti diventa una via difficile ed irta di pericolose eventualità. La soddisfazione immaginaria vale naturalmente solo per un certo periodo, dopo di che deve intervenire qualche mutamento in una direzione o nell'altra. Se lo stimolo offerto dalla fantasia viene messo in relazione con qualche aspetto della realtà, esso dovrà trovare espressione nell'azione. Altrimenti è

molto probabile che l'effetto dello stimolo si rifletta all'interno invece che all'esterno, e questo significa che fantasie più antiche verranno stimulate ad un livello mentale più profondo. Questa introversione, come viene definita, continua a svilupparsi, poiché, attraverso le immancabili catene associative, vengono stimolati strati di fantasia sempre più profondi. Ha luogo una regressione, sia in profondità che nel tempo, così che infine vengono riattivati gli impulsi infantili rimossi di cui parlavamo in precedenza. Si potrebbe dire che la fantasia cosciente originaria si è tradotta nell'inconscio in termini infantili. Gli impulsi infantili così stimolati reclamano a loro volta il diritto di esprimersi e vengono contrastati dalle forze repressive che si svilupparono durante la prima infanzia, Il destino di questi impulsi rappresenta di per sé un complicato capitolo di psicologia che il tempo non ci permette di esporre. Siamo qui soprattutto interessati alle sublimazioni che ne possono derivare; è infatti all'energia che si è

venuta così a liberare che io attribuirei la forza che alimenta l'impulso alla creazione artistica. Un interessante aspetto di questo processo è che il carattere sublime dell'ispirazione può essere messo in relazione con l'estendersi della precedente regressione: si ha quasi l'impressione di un rimbalzo fisico dalle più basse profondità alle più grandi altezze. È certo che non c'è nessun artista capace di raggiungere le più alte cime della natura umana, che non possa altresì precipitare nelle sue più basse profondità. La catena di eventi appena descritta sotto i nomi di introversione, regressione e sublimazione conduce comunque a molti altri risultati, oltre a quello della creazione artistica, e questo ci induce a pensare che nel processo estetico agiscano altri fattori specifici. Possiamo sostenere con sicurezza che uno di essi è rappresentato da un particolare corredo fisiologico degli organi di senso interessati, siano essi quelli della vista, dell'udito o del tatto; e sono convinto che si possa dire qualcosa di

specifico sulla natura di tale corredo, che non deve essere comunque identificato con la semplice ipersensibilità. Le condizioni fisiologiche necessarie sono infatti assai più complesse. Una di esse è la particolare varietà di modi in cui si possono combinare le sublimazioni e le formazioni reattive. Occorre inoltre considerare un'importante e specifica caratteristica della regressione preliminare. Essa deve avvenire ad uno stadio anteriore al complesso edipico, ad uno stadio in cui il bambino è particolarmente interessato a determinati processi e sensazioni corporee. È a un tale livello che scopriamo l'antitesi tra la preoccupazione per se stessi, da una parte, e l'interesse per le relazioni sociali dall'altra, che corrisponde al conflitto tra arte e vita di cui abbiamo trattato in precedenza. Questa particolare regressione ha luogo solo quando c'è una fuga dalle relazioni biologiche con gli altri, o da ciò che deriva da tali relazioni, e questa fuga costituisce il corrispettivo del rifiuto che abbiamo notato nel campo dell'arte.

Suggerivo tuttavia che questo contrasto designasse soltanto una metà della relazione tra arte e vita. Certamente per creare un'opera d'arte di elevata qualità estetica occorre che arte e vita siano separate. Nessun artista può giungere lontano senza concentrarsi in se stesso, senza appagare se stesso, divenendo cioè il più severo dei suoi critici; nessun'opera creata al solo scopo di piacere a qualcun altro, fosse pure la persona più amata, potrà essere veramente grande. D'altra parte l'artista non supererà un certo livello qualitativo se a questo punto non abbandonerà la sua autoconcentrazione. Il suo compito è di trovare una formula in cui i suoi più profondi sentimenti verso il prossimo, sentimenti di cui egli può essere del tutto inconsapevole, vengano espressi concentrandosi su di un'esperienza puramente estetica. Condizione indispensabile è che l'origine primaria della sua ispirazione, che deve essere necessariamente personale, sia espressa tramite sentimenti impersonali di larga e comprensiva vali-

dità. Una volta fatto questo, egli può uscire dalla sua autoconcentrazione ed usare la sua arte per riguadagnare il contatto con i suoi simili. Con gli strumenti della sua arte può conseguire un grado, spesso molto profondo, di comprensione, riconoscimento e ammirazione. Egli dispone di vantaggi sia spirituali che materiali. Una volta Goethe disse argutamente che i molti svantaggi a cui l'artista è sottoposto sono almeno in parte controbilanciati dal suo privilegio di essere ricompensato per le sue follie. Quando mi invitaste a parlare dell'artista dal punto di vista della psicoanalisi, la quale afferma di essere una branca della scienza, forse vi aspettavate che io dicessi qualcosa di carattere generale sulle relazioni tra l'artista e lo scienziato. Esiste sicuramente un gran numero di interessanti e davvero profonde affinità tra il funzionamento delle loro menti. Vi sono gli stessi caratteristici tre stadi nei processi mentali di entrambi. Si ha dapprima un'intima e acuta osservazione delle rassomiglianze e delle differenze

tra i diversi oggetti presi in esame. Poi le osservazioni vengono raccolte, classificate e ordinate in uno schema più generale. Infine interviene un atto di immaginazione creativa in cui sono percepiti gli elementi significativi di un'immane relazione. Le emozioni suscitate dall'apprendimento dell'inevitabile armonia di tale relazione devono essere straordinariamente simili sia nell'arte che nella scienza. E qui sono felice di trovarmi finalmente d'accordo con miei amici sostenitori dell'arte pura. Roger Fry, per esempio, scrive: "L'emozione che accompagna il chiaro riconoscimento dell'unità nella complessità sembra essere così simile nell'arte e nella scienza, che è difficile presupporre che esse non siano psicologicamente identiche". Noi prima abbiamo menzionato un altro motivo di affinità fra il funzionamento intellettuale dell'artista e dello scienziato, vale a dire il loro amore per la verità. In entrambi esso può raggiungere un'intensità quasi religiosa, e certamente la presenza di questo atteggiamento in un alto grado è condizione davvero indispensabile affinché il prodotto posseda un valore autentico.

Che le cose stiano così nella scienza è evidente, ma ciò non è meno importante per l'arte. Lo sforzo costante dell'artista di essere sincero con se stesso, di essere sincero con la sua arte, come vuole la formula, mostra tutta l'importanza che egli attribuisce alla verità. Questo atteggiamento ha come sbocco naturale che entrambi questi uomini scoprano la verità, ed è assai rilevante quanto largamente coincidano le loro scoperte. Io non parlo semplicemente della verità estetica, che rappresenta una sfera a parte. Ma gli artisti che devono esprimersi anche attraverso le idee, per esempio i poeti e i drammaturghi, hanno rivelato verità così profonde sulla natura della mente umana che solo a stento lo psicologo ha potuto avvicinarsi ad esse. Scrittori come Goethe e Shakespeare ci hanno insegnato, sui più vasti e profondi aspetti della natura umana, assai più di tutti i testi di psicologia mai esistiti. Con

loro il sentimento intuitivo per la verità si è manifestato armoniosamente sia sul piano estetico che scientifico. La reazione intellettuale di fronte a questo stadio ultimo della immaginazione creatrice può essere espressa altrettanto bene dalle esclamazioni: Com'è bello! Com'è vero! Da questo punto di vista riconosciamo una volta di più come fosse esauriente l'affermazione di Keats, secondo il quale:

La bellezza è verità, la verità è Bellezza – questo è tutto ciò che conoscete sulla terra, e tutto quello di cui avete bisogno.

Probabilmente non vi ho comunicato niente di nuovo sull'arte. Ma l'argomento della mia conferenza era "La psicoanalisi e l'artista", e in questo posso sperare di essere stato in grado di indirizzare la vostra attenzione su alcuni concetti di carattere generale.

* Conferenza letta alla Società Letteraria e Filosofica di Newcastle il 28 novembre 1927, poi in "Psyche", VIII, 1928, pp. 73-88.

La traduzione italiana, di Stefano Ferrari, è stata pubblicata per la prima volta in *Le origini della psicoanalisi dell'arte*, a cura di Stefano Ferrari e Alessandro Serra, Paravia, Torino 1979, pp. 91-106.

La "Nota introduttiva" è di Stefano Ferrari.

Ernest Jones (1879-1958), neurologo e psicoanalista, è autore di *Vita e opere di Sigmund Freud* (1953-1957), trad. it. il Saggiatore, Milano 1960 (3 voll.) Tra i testi di psicoanalisi applicata all'arte, si segnalano *Artistic Form and the Unconscious*, "Mind", XLIV, 1935; *The Nature of Genius*, "British Medical Journal", LVI, 1956. Tra le traduzioni italiane delle sue opere ricordiamo *Saggi di psicoanalisi applicata* (1923), Guaraldi, Firenze 1971-72 (2 voll.) e *Edipo e Amleto* (1949) Il Formichiere, Milano 1975.