

Clive Bell

Il Dott. Freud a proposito dell'arte (1925)*

Supponete che un esteta armato di un'ipotesi – l'ipotesi, diciamo, che la Forma Significante sia la sola cosa comune e peculiare delle opere d'arte – immagini che questa sua ipotesi possa spiegare ogni altra attività umana: supponete, ad esempio, che vi dica che quello a cui un giocatore di poker aspira veramente è possedere una mano nella quale i rossi e i neri, le carte numerate e le figure, se-

guano un ritmo perfettamente armonico ed esteticamente soddisfacente, al cui fine il giocatore scarta e pesca; supponete che egli aggiunga che le persone che mancano inesorabilmente di sensibilità estetica, che non sono mai in grado di cogliere una sequenza esteticamente significativa, siano irrimediabilmente dei cattivi giocatori: cosa pensereste di lui? Sareste sicuramente obbligati a dirgli

che è del tutto fuori strada; è però meno chiaro se sareste giustificati a ritenere che questa mania di forzare l'intera natura a sottostare a una teoria invalidi il suo giudizio su ogni altra questione. Vi pregherei di rifletterci due o tre volte prima di decidervi; poiché dalla vostra decisione dipende la reputazione nientemeno che del dottor Sigmund Freud.

Ascoltiamolo:

[L'artista] è incalzato da fortissimi bisogni pulsionali, vorrebbe conquistare onore, potenza, ricchezza, gloria e amore da parte delle donne; gli mancano però i mezzi per raggiungere queste soddisfazioni. Perciò, come un qualsiasi altro insoddisfatto, egli si distacca dalla realtà e trasferisce tutto il suo interesse, nonché la sua libido, sulle formazioni di desiderio della vita fantastica [...] Sa elaborare i suoi sogni a occhi aperti.¹

L'artista, di fatto, è una persona che amerebbe portar fuori donne costose da ristoranti costosi con auto costose, guadagnandosi un nome e diventando "una celebrità", vivendo insomma in maniera sfarzosa. Sfortunatamente, però, non può permetterselo. Allora sogna; e sogna così intensamente da poter comunicare i suoi sogni agli altri, che li condividono ma non sono in grado di sognarli in maniera così vivida. Perché, per dirla con le parole del dottor Freud, "per coloro che non sono artisti la messe di piacere che possono ricavare dalle fonti della fantasia è molto limitata. L'inesorabilità delle loro rimozioni li costringe ad accontentarsi di quei magri sogni a occhi aperti che ancora riescono a diventare coscienti".² Tuttavia, attraverso "l'arte" dell'"artista" il pubblico ottiene, nel mondo della finzione, una soddisfazione per i propri impellenti bisogni; e paga l'artista così generosamente perché ne trae un'immediata soddisfazione nel mondo della realtà. L'arte, se vogliamo attenerci al gergo freudiano, è "appa-

gamento di desiderio”; l’artista “realizza” i propri sogni, di essere un grande uomo e di divertirsi, e così facendo gratifica un pubblico che, in modo vago e fiacco, fa gli stessi sogni ma non in maniera altrettanto soddisfacente.

Ora questa, oserei dire, è davvero una bella spiegazione di ciò che le cameriere, e presumibilmente il dottor Freud, considerano arte. Il romanzetto rosa è infatti il perfetto esempio di “appagamento di desiderio nel mondo della fantasia”. La cameriera sogna di diventare una grande attrice e di essere amata da un bellissimo conte; il dottor Freud sogna di essere nato nei panni di un bellissimo conte e di amare una grande attrice. E per quindici deliranti minuti, la durata della storia, il sogno diventa realtà. Ma questo non ha nulla a che fare con l’arte. Ogni artista o ogni giocatore di poker può avere o meno un’inclinazione per piaceri dispendiosi, ma *in quanto* artista o giocatore di poker ha in mente altri obiettivi. L’artista non è alle prese nemmeno con la “sublimazione” delle sue normali

brame, perché è impegnato con un problema totalmente al di fuori dell’esperienza normale. Il suo obiettivo è creare una forma che debba corrispondere a un’idea estetica, non creare una forma che debba soddisfare le voglie innappagate del dottor Freud. L’artista non si sforza di esprimere né i sogni ad occhi aperti di Freud, su fama, donne e potere, né i propri; anche se è proprio ciò che vorrebbero il dottor Freud e i suoi. Il problema dell’artista è estetico; di qui l’incessante controversia sugli *happy end* tra il romanziero popolare, che è sempre poco artista, e il suo pubblico. Il pubblico vuole che i propri desideri siano soddisfatti; l’artista vuole creare una forma che sia esteticamente appropriata. Non è certo gradevole per la ragazza che si stava sognando nei panni di Cordelia essere impiccata nell’ultimo atto. Ma Shakespeare non prendeva in considerazione i sogni di quella giovane e neppure i propri riguardo a ciò che sarebbe un mondo piacevole: era alle prese con un problema artistico. Un problema di cui,

sfortunatamente, il dottor Freud non sa nulla. Non sa nulla dell'arte o dei sentimenti delle persone che sanno apprezzarla. Non c'è nessuna ragione per la quale egli dovrebbe saper qualcosa dell'una o degli altri; però, essendo ignorante, avrebbe dovuto tacere.

L'arte non ha nulla a che fare con i sogni. L'artista non è qualcuno che sogna in maniera più vivida, ma un individuo che è molto più sveglio della maggioranza delle persone. Il suo straordinario e appassionante problema consiste nel creare una forma a cui corrisponda un'idea, quale che essa sia. È un creatore, non un sognatore. E noi, che abbiamo a cuore l'arte, ne siamo attratti non per la realizzazione dei nostri sogni di una vita desiderabile ma per qualcosa che la vita non ci potrà mai dare – quella peculiare condizione mentale, totalmente disinteressata, che i filosofi chiamano “estasi estetica”. Non chiediamo all'artista di realizzare i nostri sogni, ma di offrirci qualcosa di nuovo che emerga dalla sua stessa esperienza.

Una volta ascoltai Roger Fry che cercava di spiegare tutto ciò in una stanza piena di psicanalisti; e, seguendo le sue orme, cercai di fare lo stesso. Li supplicai – gli psicologi – di credere che l'emozione che la cattedrale di St. Paul suscita in me non ha nulla a che fare con l'idea di divertimento. Dissi che somigliava di più all'emozione provocata in un matematico dalla perfetta e perfettamente funzionante soluzione di un problema che non a quella suscitata in me dall'idea di andare a Monte Carlo in circostanze particolarmente favorevoli. Ma essi sembravano sapere tutto sulla cattedrale di St. Paul, tutto sulle equazioni di secondo grado e tutto su di me. Così dissi loro che se Cézanne avesse dipinto sempre e solo mele ciò non significava che egli avesse un insaziabile desiderio di mangiare quei bellissimi, ma per me sgradevoli, frutti. Alla parola “mele”, comunque, i miei psicologi si misero a ridacchiare. A quanto pare sapevano tutto anche riguardo alle mele. E sapevano che Cézanne le dipinse proprio per la stessa ra-

gione per cui i giocatori di poker desiderano che venga servita loro una coppia d'assi.

In verità, molto probabilmente Cézanne avrebbe preferito i fiori, le cui forme e i cui colori sono ritenuti da molti anche di maggior ispirazione rispetto a quelli dei frutti; ma i fiori appassiscono e Cézanne era straordinariamente lento. Scoprì solo in tarda età che i fiori artificiali sarebbero serviti al suo scopo altrettanto bene di quelli reali. Le mele invece, a confronto dei fiori, durano di più; e hanno un comportamento affidabile. Fu sia la stabilità che la loro relativa capacità di non guastarsi a rendere le mele così care a Cézanne – segreto che egli tradì una volta soltanto, accidentalmente. Stava dipingendo un ritratto di Ambroise Vollard, per il quale, ho sentito dire, il pittore richiese non meno di cinquanta sedute. Ora, nei caldi pomeriggi della Provenza, il signor Vollard aveva l'abitudine di sonnecchiare e alcune volte di assopirsi. Ma quando il modello di un quadro si assopisce, inevitabilmente la posa cam-

bia. Per fare fronte a questo pericolo, Cézanne sistemò la sedia su un piedistallo, cosicché il minimo movimento del modello lo facesse cadere a terra. Lo spirito del signor Vollard era forte, ma la sua carne debole; il pranzo era finito, il pomeriggio caldo, il modello vacillò e cadde dalla sedia. Leggermente stordito – era un piedistallo piuttosto alto – il signor Vollard si stava rialzando quando vide e udì l'artista avanzare furiosamente verso di lui: *“Tu ne peux pas te tenir tranquille, donc? Pourquoi bouges-tu? Les pommes ne bougent pas!”* Sfortunatamente, visto che l'unica lingua conosciuta dagli psicologi inglesi è il tedesco, la mia storia e il suo contenuto fecero miseramente fiasco.

Il dottor Sigmund Freud si è reso un po' ridicolo parlando di cose di cui non sa niente, immaginando che i libri e i dipinti che gli piacciono siano opere d'arte, e ritenendo che le persone che fruiscono delle opere d'arte sentano ciò che egli sente per i libri e dipinti che ama. Dobbiamo, a

questo punto, concludere che il dottor Freud non è affidabile su nessun argomento? “Sì,” afferma il dottor Johnson.

Quando si parlò di un medico che aveva perso i suoi clienti poiché la sua inaspettata conversione a un'altra religione aveva reso diffidenti le persone, sostenni che era una cosa irragionevole, visto che la religione non ha nulla a che vedere con l'abilità medica. *Johnson*: – Signore, non è affatto irragionevole; perché quando le persone vedono un uomo assurdo in ciò che comprendono possono trarre le stesse conclusioni su di lui anche per ciò che non comprendono.

Sospetto però che il grande dottore sia stato un po' avventato e che, come nel caso dello stesso dottor Freud, si sia espresso un giudizio generalizzando su dati insufficienti. A me pare che il dottor Freud possa essere un eccellente

psicoanalista; ma l'arte, sono certo, farebbe meglio a lasciarla stare.

Traduzione a cura della Redazione di “PsicoArt”

* *Dr. Freud on art*, “The Dial”, 78.4, aprile 1925, pp. 280-284.

Clive Bell (1881-1963), critico e filosofo dell'arte, fu uno dei più importanti fautori del formalismo. Fu vicino al gruppo di Bloomsbury, assieme a Virginia Woolf, E.M. Forster, Roger Fry e molto altri. Tra le sue pubblicazioni si ricordano: *Art*, Frederick A. Stokes, New York 1913; *Since Cézanne*, Chatto and Windus London 1922; *Landmarks in Nineteenth-century Painting*, Harcourt Brace, New York 1927; *Enjoying Pictures: Meditations in the National Gallery and Elsewhere*, Harcourt Brace, New York 1934; *Old Friends: Personal Recollections*. Harcourt Brace, New York 1956. Si veda anche D. Laing, *Clive Bell: An Annotated Bibliography of the Published Writings*, Garland, New York 1983.

Clive Bell

Il Dott. Freud a proposito dell'arte

NOTE

¹S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi* (1915-1917), in *Opere*, trad. it. Boringhieri, Torino 1966-1980, vol. 8, pp. 530-531.

² Ibid.