

Roger Fry

L'artista e la psicoanalisi (1924)*

Poiché non sono uno psicologo, sembra che la mia presunzione di rivolgermi a un'assise di psicologi professionisti richieda delle scuse. Ho a mia difesa il fatto che negli ultimi anni siete riusciti a rendervi così interessanti al mondo intero da aver inevitabilmente attirato l'attenzione degli *outsiders*. Non c'è da meravigliarsi che gli estranei si siano messi a guardare oltre il muro del vostro giardino: troppi fuochi vi avete fatto brillare.

Prima dell'avvento del dottor Freud, avete lavorato a lungo in una tranquilla e quasi totale solitudine; cosicché questa invasione nella vostra privacy potrebbe essere una strana, fastidiosa esperienza. Da artista, lasciate che vi rassicuri sul fatto che vi ci abituerete; noi artisti siamo, incredibilmente, da sempre interessanti agli occhi del mondo e molti di noi non sono affatto avversi a chi si autoinvita nei nostri atelier. Per essere completamente one-

sti, gli psicologi sono gli ultimi ad aver disturbato la nostra tranquillità e minacciano di essere non poco importanti.

Per questo ho pensato che potrebbe essere utile se ci accordassimo sulle condizioni a cui non solo sareste accettati, ma benvenuti. Le condizioni sono semplici e consistono in una clausola: prima di dirci cosa stiamo facendo e perché, prendetevi il disturbo di capire cosa pensiamo di fare e perché pensiamo di farlo. So quanto sono impazienti i dottori quando il malato elenca a uno a uno i suoi sintomi ma generalmente egli fa questa concessione alla natura umana. Dopodiché, se sarete in grado di mostrarci che abbiamo un'idea sbagliata delle nostre attività, che le abbiamo inconsciamente razionalizzate e, così facendo, ne abbiamo mascherato il vero significato, vi ascolteremo in piena umiltà.

Quello che voglio proporvi stasera è piuttosto complicato. Comincerò, dunque, riassumendo brevemente le mie ide-

e principali.

1. Le parole arte e artista sono abbastanza semplici, ma purtroppo il loro uso non è chiaramente definito. Gli artisti sono un gruppo di persone dai temperamenti assai differenti e alcuni sono spinti da motivi molto diversi ed esercitano attività psichiche molto diverse rispetto ad altri.
2. Credo che sotto la parola arte siano stati classificati insieme due differenti obiettivi e attività, e che la parola artista sia usata per due gruppi distinti di uomini. Uno di questi gruppi in cui vorrei suddividere gli artisti è principalmente impegnato nella creazione di un mondo fantastico nel quale si realizza l'appagamento dei desideri. L'altro è invece interessato alla contemplazione delle relazioni formali: attività che reputo molto più lontana dalla vita istintiva di quanto non lo sia qualunque altra attività umana; tanto da trovarsi, a questo proposito, al pari con la scienza. Considero quest'ultima la caratteristica essenziale dell'attività estetica. E ammetto che, per certi versi,

entrambi gli obiettivi possano essere presenti in tutte le opere d'arte ma credo che siano fundamentalmente diversi se non nelle loro origini, almeno nelle loro funzioni.

Cominciamo, innanzitutto, col fare chiarezza riguardo alla questione delle origini. Senza alcun dubbio la questione dell'origine di ogni fenomeno è di grande interesse e importanza, ma va sempre tenuto a mente che la scoperta dell'origine di un fenomeno non coincide con la sua spiegazione. Le origini non spiegano necessariamente le funzioni. Il canale alimentare e il cervello derivano entrambi dal tessuto epiteliale; ma, a chi lo chiedesse, si darebbe una strana idea dell'importanza funzionale del cervello nell'economia del corpo se si affermasse soltanto che in origine esso era parte della pelle.

Perciò se si dovesse dimostrare che l'arte è nata dalle pulsioni sessuali dell'uomo, essa potrebbe essere una scoperta davvero importante e interessante, ma non sarebbe una spiegazione del significato dell'arte nella vita dell'uomo.

Infatti, per quanto la sua origine e i suoi progressi possano gettare una luce sulla sua vera natura, la considerazione più importante non è da dove un organo abbia avuto origine ma quel che è diventato. Prendiamo come esempio il caso del linguaggio. Il dottor Freud, nelle sue lezioni, cita una teoria del linguaggio che non sono qualificato ad approvare o a criticare ma che mi suona plausibile: quando gli uomini cominciarono a lavorare in gruppo tagliando legna, costruendo edifici o altro, alleviavano la fatica emettendo insieme suoni che avevano un significato sessuale; gradualmente tali suoni vennero dissociati dal sesso e associati a particolari oggetti o azioni: presero così vita le prime radici del linguaggio. Ora, dedurre che il linguaggio sia unicamente funzione dell'istinto sessuale sarebbe grottesco. Da quando divenne veicolo dell'intera vita intellettuale e discorsiva dell'uomo, il linguaggio si mise puntualmente al servizio di quelle attività che sono le più lontane dalla vita istintiva. In realtà ogni attività

umana deve presumibilmente avere l'origine prima in alcuni aspetti della vita puramente animale e istintiva dei nostri più antichi antenati.

È indubbio che la scienza stessa, cioè l'attività del puro intelletto contemplativo, derivi da un graduale diverso utilizzo e da una distorsione di ciò che un tempo era solo un'arma nella lotta per la vita. Ciò che un tempo era poco più che un'abilità animale, che permise all'uomo di inventare strumenti elementari di protezione o riparo, è divenuta, proprio attraverso questo processo di diverso utilizzo, il potere intellettuale puramente riflessivo e disinteressato di un Einstein o di un Freud, e possiamo mostrare di questo lungo processo quasi ogni stadio intermedio. Ora, sarebbe certo importante scoprire quando l'impulso dell'uomo di scienza a cercare la verità si separò per la prima volta dal ragionare istintivo degli animali; ma anche scoprendolo, senza aver guardato oltre il punto in cui perse le tracce della subordinazione alla vita istintiva, non

sareste in grado di dir nulla riguardo al suo significato. Per capire l'attività scientifica, dovete notare che la sua essenza sta proprio in questo completo distacco dalla vita istintuale, la sua completa mancanza di utilità, la sua natura non biologica, poiché essa esiste non per servire la vita ma la verità; ed è l'esatto motivo per cui chi si consacra a questa attività si trova in costante conflitto con l'intero genere umano, profondamente coinvolto nella vita e completamente indifferente alla verità.

Uno degli appelli che ora vorrei farvi è che se volete scoprire qualcosa a proposito della natura dell'attività artistica dovrete studiarla nello stadio in cui ha abbandonato le tracce della sua origine e ha cominciato ad avanzare libera, spogliata di tutti quegli inutili accessori che l'attorniavano, o forse la nascondevano, nei suoi stadi primitivi.

Esiste qualcosa come una scienza impura o, forse, utile, e se vi metteste ad analizzare questa attività vi trovereste

all'opera ogni sorta di motivazione biologica, ma la fondamentale passione della scienza pura per la ricerca della verità si distingue proprio per la sua indipendenza e indifferenza nei confronti della necessità biologica.

Allo stesso modo esiste un'arte impura e forse utile (per quanto l'uso di un'arte impura non sia facilmente dimostrato quanto quello di una scienza impura); anche qui l'analisi potrebbe rilevare un certo numero di elementi che in realtà non formano una parte dell'attività estetica essenziale, e commettereste un grave errore se, dopo tale analisi, dichiaraste quegli elementi parte del fenomeno artistico.

Se sapete che una sostanza è chimicamente pura, è chiaro che avete pieno diritto di dire che ogni elemento che scoprite analizzandola ne è parte integrante; ma se, per una qualche ragione, doveste dubitare della sua purezza, sapreste che ogni elemento rivelato dall'analisi potrebbe essere dovuto alla sua impurità e non essere parte della so-

stanza che state esaminando.

Ora, che l'attività estetica sia mescolata in vari gradi con un numero di altre attività, è senza dubbio evidente. Prendete le pubblicità, ad esempio: molte di queste non mostrano nessuno sforzo di elaborazione formale e neppure tentano di offrire un qualche piacere estetico; trasmettono unicamente informazioni più o meno imprecise riguardo a un particolare prodotto. Pensate alle pubblicità dove non solo vengono enumerati i pregi degli oggetti, ma è raffigurato il prodotto stesso, come una bottiglia birra. La marca, ogni dettaglio della bottiglia, è fatto per renderla riconoscibile quando la vediamo in un bar; non ci sono tracce, però, nel modo in cui è rappresentata, di un qualche accorgimento per il nostro piacere estetico. Prendo in considerazione, per altro verso, certe pubblicità nei giornali americani, dove gli annunci sono trattati in maniera seria e romantica, e trovo, nella proporzione e nella spaziatura delle lettere, nella consistenza armoniosa delle

forme e nell'esatta rappresentazione dell'oggetto, uno sforzo davvero genuino verso il piacere estetico. Non di meno questa attrattiva estetica è mescolata con ogni sorta di attrattiva per altri sentimenti che non sono l'amore per la bellezza – attrattive che fanno appello al nostro senso di prestigio sociale, alla nostra cupidigia, al nostro personale bisogno di visibilità, e così via.

O prendiamo ancora il caso di un vestito: qui troviamo spesso, senza dubbio, un'attenzione considerevole per la pura bellezza del disegno e l'armonia dei colori, ma tali considerazioni devono continuamente lasciar spazio a ben più pressanti aspetti connessi alla rivalità sociale, ovvero a tutto quell'insieme complesso di istinti che costituiscono ciò che definiamo snobismo.

Questi, poi, sono casi di ovvie mescolanze, nelle quali l'impulso estetico rappresenta solo una parte; voi direte, però, che appartengono all'arte applicata; per essere sicuri dovremmo allora prendere in considerazione immagini

senza alcun fine ulteriore. Ma, ahimè, la maggior parte delle immagini non sono affatto opere d'arte. Senza dubbio analisi più accurate rivelerebbero alcune tracce di preoccupazioni estetiche ma il più delle volte la loro attrattiva è volta a stimolare altre emozioni.

Per il momento devo essere categorico e dichiarare che l'emozione estetica è una emozione che riguarda la forma. In alcune persone un certo tipo di relazioni puramente formali suscitano emozioni particolarmente profonde; o dovrei forse dire che il loro riconoscimento di particolari tipi di relazioni formali suscita queste emozioni. Ora, tali emozioni legate alla forma possono essere accompagnate da altre emozioni che hanno a che fare, più o meno, con ciò che chiamo vita istintiva.

Gli esempi più semplici al riguardo possono essere tratti dalla musica. Se, come accade frequentemente, un ragazzino senza talento per la musica strimpella sei note in successione sul pianoforte è probabile che non ci sia nessuno

in grado di percepire una qualche relazione necessaria tra queste note; come si dice, sono state suonate a casaccio. Ma se eseguo le prime sei note di "God Save The King", chiunque non sia completamente sordo alla musica riconoscerebbe che esse, come si suol dire, hanno un significato, uno scopo. Si presentano in una sequenza tale che, dopo che ogni nota è stata suonata, noi percepiamo che solo alcune possono seguire e nel susseguirsi si adeguano più o meno alle nostre aspettative. Cioè, sin dall'inizio è ben impressa nelle nostre menti l'idea di una struttura o schema formale, e ogni elemento che se ne discosti bruscamente non soltanto sarebbe privo di significato ma un vero oltraggio al nostro senso dell'armonia e delle proporzioni. Abbiamo perciò una consapevolezza immediata della struttura formale, del fatto che esiste in ogni parte una tendenza verso la singola unità o verso quella cosa completa che chiamiamo armonia.

Supponiamo ora che stiate ascoltando "God Save The King" per la prima volta: è possibile che ne ricaviate un'emozione riconoscendo semplicemente quel sistema formale. Non dico che sarebbe un'emozione davvero profonda o coinvolgente, ma potrebbe comunque essere un'emozione, e probabilmente non darebbe origine a nessuna immagine in particolare nella vostra mente, non sarebbe associata a nessuna particolare persona, cosa, idea. Eppure, nella nostra mente quelle particolari note sono state associate a molte altre cose; cosicché, quando vengono suonate, noi non siamo più capaci di concentrare la nostra attenzione sulla forma, ma siamo immediatamente invasi dai sentimenti associati di lealtà, devozione alla patria, di noia al ricordo di cerimonie stancanti o di sollievo all'idea che ora possiamo almeno abbandonare il teatro. Diremo perciò che quella particolare struttura formale di note musicali è diventata simbolo di numerose altre cose con le quali è stata associata.

Questo semplice caso presenta, in maniera accessibile, alcuni dei problemi che ci troviamo ad affrontare dinanzi a ogni tipo di opera d'arte. La forma di un'opera d'arte ha un significato in se stessa e la contemplazione della forma può dar vita, in alcune persone, a una speciale emozione che non dipende dall'associare la forma a qualcos'altro. Ma quella forma, per varie ragioni, magari per una casuale opposizione o somiglianza con certi oggetti, persone o idee presenti nel mondo esterno, nelle nostre menti potrebbe anche associarsi con quelle cose; e se queste sono oggetto di un sentimento emotivo, noi otterremo dalla contemplazione della forma l'eco di tutti i sentimenti appartenenti agli oggetti associati.

Ora, poiché ben poche persone hanno per natura o formazione una costituzione tale da aver sviluppato tale particolare sentimento riguardo alla struttura formale, e poiché tutti hanno accumulato, nel corso della vita, una gran quantità di sentimenti legati a ogni tipo di oggetti, perso-

ne e idee, per la stragrande maggioranza del genere umano le emozioni associate a un'opera d'arte sono molto più forti di quelle puramente estetiche.

Tant'è vero che la maggior parte della gente nota appena la forma e passa immediatamente al mondo delle emozioni associate che tale forma evoca in lei. Ritornando al nostro esempio, la maggior parte delle persone non ha alcuna idea di come la forma di "God Save The King" sia precisamente composta e se sia capace di suscitare o meno un'emozione estetica. Propriamente parlando, essi non hanno mai udito la forma, perché sono sempre passati immediatamente in quel mondo riccamente variegato di emozioni sociali e patriottiche che si raccoglie attorno a essa.

E ciò che è vero a proposito dei brani musicali è ancor più vero a proposito delle arti grafiche. In questo caso abbiamo forme che somigliano molto chiaramente a certi oggetti presenti in natura e non di rado questi oggetti, come

per esempio una bella donna, sono carichi per noi di una gran quantità di emozioni. Se a ciò aggiungiamo che le persone sono molto meno sensibili al significato della struttura formale e visiva rispetto a quella uditiva, non dobbiamo meravigliarci che le immagini siano sempre valutate per qualità che non hanno nulla o quasi a che fare con il loro disegno formale o la loro qualità estetica in senso stretto.

Al fine di soddisfare questo piacere emozionale nelle idee associate alle immagini che la gran parte del genere umano avverte così fortemente, è sorta una vasta produzione di immagini, scritti, opere musical, ecc., in cui la struttura formale è interamente subordinata all'eccitazione delle emozioni associate a oggetti ben precisi. È ciò che potremmo definire arte popolare, commerciale o arte impura; e a questa categoria appartiene oggi la maggior parte della cosiddetta produzione artistica. È probabile, d'altra parte, che in ogni generazione ci sia un certo numero di

persone con una spiccata sensibilità verso le relazioni puramente formali. Per costoro, tali relazioni hanno un significato ben preciso e destano intense emozioni di piacere. Queste persone creano dei sistemi di relazioni formali e non sacrificano mai, involontariamente o consapevolmente, nessuna di quelle relazioni formali per suscitare emozioni connesse con gli oggetti nel mondo esterno. Tutta la loro attenzione mira a stabilire la più completa relazione di tutte le parti all'interno del sistema dell'opera d'arte.

Accade perciò che questi sistemi di relazioni formali, il cui significato è compreso da un numero di persone relativamente ristretto in ogni generazione, abbiano una particolare vitalità e longevità, mentre le opere nelle quali l'interesse viene rivolto principalmente alle idee associate alle immagini raramente sopravvivono alla generazione per il cui piacere sono state realizzate. Ciò potrebbe essere dovuto al fatto che le emozioni riguardanti gli oggetti

cambiano più rapidamente delle emozioni legate alla forma. In ogni caso, il risultato è che il tesoro artistico accumulato ed ereditato dal genere umano è composto quasi interamente da quelle opere in cui il disegno formale è l'aspetto predominante.

Il contrasto tra la natura dell'arte che abbiamo ereditata e la massa dell'arte contemporanea è diventato così vistoso che la parola "classico" è spesso usata (approssimativamente ed erroneamente, certo) per denotare un'opera con questo carattere peculiare. Le persone parlano di musica classica, ad esempio, quando si riferiscono alle opere di ogni grande compositore. È significativo di quanto sia rara la comprensione di questa struttura formale il fatto che per molte persone la musica classica sia quasi sinonimo di musica "noiosa".

Quello che ora vorrei suggerirvi è che le intenzioni e i metodi delle due tipologie di arte e dei due tipi di artista che le producono sono assai differenti – e lo sono in una ma-

niera così diametralmente opposta che, se vi proponete di analizzare la natura e la funzione dell'arte mediante test psicologici, dovete sapere che tipo di arte e artista avete di fronte e annotare i vostri risultati in compartimenti ben separati, diversamente, farete soltanto una gran confusione.

Prima di proseguire, voglio soffermarmi su ciò che una o due delle più grandi autorità in campo psicologico hanno detto riguardo al soggetto della nostra conferenza. Cito un passaggio dell'*Introduzione alla psicoanalisi* in cui il dottor Freud parla della figura dell'artista. Questo è ciò che dice:

Prima di congedarvi per oggi, vorrei per un istante richiamare la vostra attenzione su un aspetto della vita fantastica che è degno dell'interesse più generale. Vi è un modo di ritornare dalla fantasia alla realtà, e questo modo è l'arte. Anche l'artista è in germe un introverso, non

molto distante dalla nevrosi. 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, dalle quali potrebbe essere condotto alla nevrosi. Anzi, è necessario il concorso di parecchi fattori affinché questo non diventi l'esito del suo sviluppo; tutti sappiamo quanto spesso proprio gli artisti soffrano, per nevrosi, di una parziale inibizione della loro capacità di produrre. Probabilmente la loro costituzione possiede una forte capacità di sublimazione e una certa labilità quanto a rimozioni che determinano il conflitto. L'artista, tuttavia, trova la via di ritorno alla realtà nel modo seguente. Egli non è certo l'unico a condurre una vita di fantasia. Il regno intermedio della fantasia è accessibile a tutti per generale consenso, e chiunque soffra di privazioni se ne aspetta

solievo e conforto. Ma 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. Se uno è un vero artista dispone di qualcosa in più. In primo luogo, sa elaborare i propri sogni a occhi aperti in modo che essi perdano gli elementi troppo personali e diventino godibili anche per gli altri. Sa inoltre mitigarli al punto che essi non tradiscano facilmente la loro origine dalle fonti proibite. Possiede altresì il misterioso potere di modellare un certo materiale fino a renderlo la fedele immagine della sua rappresentazione fantastica, e sa poi congiungere a questa descrizione della sua fantasia inconscia un tal conseguimento di piacere che le rimozioni ne vengono, almeno temporaneamente, sopraffatte e abolite. Se è in grado di fare tutto ciò, egli offre agli altri la possibilità di attingere nuovamente conforto e sollievo dalle fonti di piacere ormai inaccessibili del loro inconscio; si gua-

dagna la loro riconoscenza e ammirazione, e ottiene ora *per mezzo* della sua fantasia ciò che prima aveva raggiunto solo *nella* sua fantasia: onore, potenza e amore.¹

Devo pregarvi di credere che ogni critica che muoverò a questo brano non è affatto dovuta a motivi legati a un mio personale risentimento. Essere chiamato introverso e sull'orlo della nevrosi, non mi fa troppo male. Avendo infatti osservato che le uniche persone con le quali valga la pena conversare, le uniche compagnie piacevoli, appartengono alla classe di quelli che la gente morbosamente sana e ipercritica ha classificato come nevrotici e degenerati, queste parole hanno smesso di farmi paura. Ciononostante, devo dichiarare che il ritratto dell'artista che fornito viene qui è delineato a partire da un errore diffuso e popolare a proposito del "temperamento artistico". La maggior parte delle persone conduce una vita noiosa e convenzionale, con un'inadeguata soddisfazione della

propria libido e una delle loro fantasie preferite è quella del tipo *bohémien* – felice, spericolato, strafottente, perennemente ribelle ma che, tuttavia, non solo viene tollerato dal mondo ma gode persino di considerazione grazie al dono puramente magico chiamato genio. Ora, questa creatura non è solo un mito – egli, o qualcosa che gli assomiglia, indubbiamente esiste – e pratica con assiduità l'arte, ma è di solito un artista di second'ordine. Potrebbe persino essere un artista brillante e di successo ma è comunque un artista minore. D'altra parte, quasi tutti gli artisti che hanno fatto qualcosa che si avvicina davvero a un lavoro di qualità sono sempre state persone profondamente borghesi, che conducevano vite tranquille, indifferenti alla lode o al biasimo del mondo e troppo interessati al loro lavoro per perdere tempo a ribellarsi.

Ora, in tutto il brano che vi ho citato, il dottor Freud ci sta tratteggiando il ritratto di un artista brillante, di successo, ma essenzialmente impuro – non credo sia necessario

specificare che uso le parole puro e impuro in senso strettamente estetico senza nessuna allusione alla moralità sessuale – un artista, cioè, che realizza il mondo dei sogni nel quale egli stesso e i suoi ammiratori trovano una soddisfazione ideale ai loro istinti inappagati. Egli crea immagini e situazioni che appartengono a questo mondo nel quale siamo liberi di interpretare il ruolo che noi tutti pensiamo, in un modo o nell'altro, di avere perso nella vita reale.

È proprio vero che questo fatto spiega quasi tutta la creazione artistica contemporanea. Basta pensare al romanzo più comune, in particolare a quei *feuilletons* che appaiono nelle pagine del *Daily Mail*, del *Daily Mirror* o di altri giornali, che ogni giorno provvedono a fornire la loro dose di un amore fantasticato e romantico alle impiegate e alle domestiche avidi di queste storie.

Credo, in realtà, che i romanzieri di maggior successo e letti più diffusamente (perlopiù signore), scrivano real-

mente di sogni occhi aperti: null'altro andrebbe considerato per motivare la loro sorprendente produttività. Queste persone posseggono il fortunato dono di sognare le stesse cose di una persona media, cosicché l'appagamento di un desiderio, per loro del tutto naturale, coincide esattamente con quello condiviso dalla stragrande maggioranza della popolazione. Altri scrittori, meno fortunati, devono escogitare deliberatamente e consapevolmente quel tipo di sogno a occhi aperti che credono voluto dal pubblico, e questi non potranno mai scrivere dei veri *best-sellers*.

Nessuna di queste caratteristiche è applicabile a un romanzo di prim'ordine: i romanzi che resistono al tempo non rappresentano mai in nessun grado un appagamento di desiderio. Al contrario, la loro efficacia presuppone un particolare distacco dalla vita istintiva. Invece di manipolare la realtà così da conformarla alla libido, fanno notare l'inesorabile sequenza di causa ed effetto presente nella

vita, sottolineano la totale indifferenza del destino verso i desideri umani, e si sforzano di trarre proprio da quell'inesorabilità del destino un tipo completamente differente di piacere – il piacere che consiste nel riconoscimento di *sequenze inevitabili*; un piacere che, come vedete, corrisponde a quello che abbiamo riscontrato nel sottolineare la inevitabile sequenza delle note musicali in una melodia; di nuovo un piacere, in realtà, derivato dalla contemplazione delle relazioni e delle corrispondenze della forma. Facciamo degli esempi: nessuno che sperasse di ottenere un ideale appagamento di desiderio affronterebbe mai *Madame Bovary*, *Anna Karenina* o *La fiera delle vanità*.

Un'altra imponente industria dell'arte della nostra epoca è il Cinema: anche qui regna incontrastato l'appagamento del desiderio. Ricordo una pubblicità di un cinema il cui motto era: "Lasciateci vivere una vita in due ore". Era evidentemente un appello al desiderio di realizzare ideal-

mente ciò che la realtà ci ha negato; e in verità non ci sono dubbi riguardo al metodo e lo scopo di quasi tutti i film, o per lo meno di quelli non completamente comici, in quanto il comico introduce un altro problema che ora non posso affrontare.

Mediante un processo che nella vita onirica è un semplice gioco da ragazzi, ci identifichiamo immediatamente con l'eroe, e che soddisfazione otteniamo! Con che incredibile abilità e con quale insperata buona sorte scongiuriamo il complotto ordito dal cattivo ai danni dell'eroina, arriviamo al momento opportuno per ucciderlo e fuggiamo a cavallo con la fanciulla vinta dalla paura o appena capace di aggrapparsi a noi per salvarsi la vita, mentre attraversiamo terribili crepacci camminando su un tronco, sciamano precipizi o attraversiamo foreste, sempre con la certezza di un successo trionfale e definitivo! Ma non ho bisogno di continuare su questo punto; il teatro, con il suo pubblico sempre pronto a reclamare un lieto fine, non è un ca-

un caso meno ovvio.

Ciò che è più interessante è il problema dell'effettivo atteggiamento dell'artista nei confronti di tutto ciò; nella misura in cui egli deve dipendere dalla sua arte per sopravvivere, egli è sotto il pressante impulso di accontentare il pubblico e di fornire, perciò, nelle sue creazioni, una qualche soddisfazione alla vita fantastica. L'intera questione della coscienza artistica ruota attorno a questo punto. È possibile che alcuni grandi artisti abbiano avuto coscienze artistiche piuttosto labili. Dickens è un caso degno di nota e tutti voi sapete come egli, deliberatamente e consapevolmente, abbia rovinato uno dei suoi romanzi, cedendo alla protesta del pubblico e concedendogli un lieto fine, sebbene, così facendo, abbia alterato la sequenza che sapeva essere esteticamente inevitabile.

Il semplice fatto, però, che esista questo conflitto tra l'artista e il pubblico è prova del fatto che l'artista, il creatore, ha altri obiettivi che non l'appagamento di un desi-

derio, e che il piacere che egli sente non è direttamente connesso alla libido.

Freud, anche se può avere corso dei rischi in alcune sue generalizzazioni, è un uomo di scrupolosa integrità intellettuale, ed ha generalmente evitato di trattare la questione estetica e l'impulso artistico, sapendo, suppongo, di non avere la sensibilità e la capacità necessarie per comprendere questo ambito. Ma altri psicoanalisti sono andati oltre. Il dottor Jung dedica un capitolo dei suoi tipi psicologici all'artista. Vorrei poter essere in grado di discutere questo punto ma confesso di non capire di cosa si occupi. Nulla di ciò che dice corrisponde a un qualche tipo di esperienza che io o, credo, altri artisti da me conosciuti abbiamo mai avuto. Non posso quindi trovare nessun collegamento con l'esperienza reale e sono costretto a lasciar perdere; notando, tra l'altro, che secondo Jung l'arte occidentale implica un atteggiamento estroverso e quella orientale un atteggiamento introverso (Freud, ricorderete,

considera tutti gli artisti degli introversi). Chiunque conosca bene l'arte orientale e quella occidentale non potrà che rabbrivire di fronte all'audacia di una generalizzazione come questa.

Riconosco chiaramente che un certo tratto positivistico della mia mentalità mi rende inadatto a seguire le speculazioni junghiane e che forse lo sto ingiustamente trascurando. Passo ora al dottor Pfister e, anche a questo proposito, vi confesso un certo pregiudizio. Secondo lui, la psicoanalisi può essere praticata in maniera sicura solamente dai cristiani – tutte le altre religioni vengono dissolte a causa dell'attività distruttiva della psicoanalisi – ma la religione cristiana ha il misterioso potere di rimanere indissolubile. Questo difficilmente mi rassicura sul fatto che il dottor Pfister possieda l'imparzialità intellettuale che Freud giustamente afferma essere l'arma principale dell'uomo di scienza.

Bene, il dottor Pfister dedica un capitolo a Psicoanalisi e

Arte. Ebbe l'opportunità di analizzare un giovanotto di diciotto anni che era andato da lui, sembra, per una terapia, e che era spesso incline a dipingere quadri. Vi leggerò una descrizione di un esempio tipico, "Il ponte della morte".

Un giovane è sul punto di scappare via, allontanandosi da un cadavere femminile che si trova su un ponte perso in un mare di nebbia, e in mezzo al quale la Morte sta ritta in piedi. Dietro di lui il sole sorge in un'abbagliante luce sanguigna. Nel margine destro si trovano due paia di mani che stanno tentando di richiamare o trattenere il ragazzo in fuga!

Volete un altro esempio? "La più grande speranza della notte"?

La Notte siede come una madre su una roccia, tenendo sollevato il suo bambino. Attorno a lei sono distesi gli

“spiriti della notte” che sollevano, verso di lei, le loro mani, come pregano i maomettani. Nuvole rosee annunciano l'avvicinarsi dell'alba.

Come risultato di una prolungata ricerca su queste opere, il dottor Pfister arriva a questa conclusione:

L'ispirazione artistica o poetica deve essere considerata come la manifestazione di desideri rimossi e, come tali, formati secondo le leggi con cui Freud ordinò i processi che sono all'origine dei sintomi nevrotici, dei sogni, delle allucinazioni e di fenomeni a essi collegati; fermo restando che viene creato un insieme, il cui più profondo significato psicologico non è comunque perfettamente chiaro all'artista.

“Ogni cosa era presente,” aggiunge, “creazione poetica, sostituzione, drammatizzazione. Vi era fatto il più ampio uso di simbolismo”.

“Ogni cosa era presente”, dovrei aggiungere, eccetto il più leggero barlume di sentimento artistico. La sola cosa che si può sapere su questi interessanti disegni del giovane è l'estrema improbabilità che egli possa essere un artista, sia pure il meno talentuoso.

Di tanto in tanto mi viene effettivamente chiesta un'opinione riguardo ai disegni di giovani uomini e donne infelici e insoddisfatti, disegni che nell'insieme non sono molto diversi dalle improvvisazioni di questo ragazzo svizzero; e io, sempre, suggerisco loro di non intraprendere la carriera artistica, perché so che i veri artisti, anche se destinati a dipingere opere altamente immaginative e magari poi a impazzire, come Van Gogh, di solito cominciano facendo uno studio elaborato di un vecchio paio di scarponi o qualcosa del genere.

Non dubito del valore dell'analisi del dottor Pfister dal punto di vista della comprensione dei problemi nervosi di questo paziente. Dovrei pensare in realtà che quei disegni

potrebbero essere utili come lo studio dei suoi sogni; ma, proprio perché preziosi nel fornire indicazioni sulla vita onirica del paziente, diventano inutili come indicazioni della natura della vera arte.

Tornerò su questo punto in quanto nulla più del sogno è contrario alla specificità della facoltà estetica. Il poeta Mallarmé anticipò questa questione ben prima che Freud rivelasse il valore psicologico dei sogni; infatti nel suo poema, in memoria di Théophile Gautier, afferma che “lo spirito di Gautier, il poeta puro, veglia ora sul giardino della poesia dal quale egli bandisce il Sogno, nemico della sua missione”. Notate che in questo brano egli lo definisce deliberatamente il “poeta puro”, sapendo che la poesia diviene impura nella misura in cui accetta il Sogno. Notate altresì che il dottor Pfister, senza rendersene conto, ci rivela quanto poco sappia davvero di arte quando, a proposito del lavoro del suo paziente, afferma che fa un largo uso di simbolismo.

Ho altrove espresso la convinzione che in un mondo di simbolisti solo due tipi di persone sono completamente contrari al simbolismo: l'uomo di scienza e l'artista, perché solo loro cercano di realizzare costruzioni che siano autosufficienti, autoportanti e autonome. Costruzioni che non rappresentino qualcos'altro, ma mostrino di avere un valore ultimo e di essere, in questo senso, autentiche.

È certamente del tutto normale che le persone ricerchino sempre il simbolismo nel mondo dell'arte. Infatti la maggior parte di loro è incapace di cogliere il significato delle relazioni puramente formali, è incapace di farne derivare la profonda soddisfazione che provano il creatore e quelli in grado di comprenderlo; essi cercano sempre un qualche significato che possa essere collegato alla vita reale, sperano sempre di tradurre un'opera d'arte in termini di *idee* con cui abbiano familiarità. Tuttavia, quanto più un artista è puro, tanto più si oppone a ogni simbolismo.

Avrete notato che in tutte le ricerche psicoanalitiche sull'arte pittorica l'attenzione dell'investigatore è diretta alla natura delle immagini, alla scelta che il pittore ha fatto degli oggetti da rappresentare. Azzardo a dire, ora, che nessuno che comprenda effettivamente l'arte della pittura dà importanza a ciò che chiamiamo il soggetto di un quadro, a ciò che viene rappresentato. Per chi percepisce il linguaggio della forma pittorica, tutto dipende da *come* esso è presentato, non da cosa. Rembrandt è riuscito a esprimere i suoi più profondi sentimenti sia dipingendo una carcassa appesa in una macelleria, sia raffigurando la Crocifissione o la sua amante. Cézanne, che molti di noi reputano il più grande artista dei tempi moderni, ha espresso alcune delle sue concezioni più profonde in quadri che raffigurano frutta e stoviglie disposte su un comune tavolo da cucina.

Ricordo il momento in cui questo dato mi divenne del tutto chiaro; e l'esempio può servire a spiegare ciò che in-

tendo. In occasione di una mostra temporanea, mi imbattei in un quadro di Chardin. Era un'insegna dipinta da appendere all'esterno di una farmacia. Rappresentava un certo numero di distillatori di vetro, un alambicco e ampole varie, gli attrezzi di un laboratorio di un chimico dell'epoca. Ammetterete che non c'era molto materiale per l'appagamento di desiderio (a meno che l'alambicco non suggerisca possibilità remote di una bevanda alcolica). Ebbene, ciò mi procurò allora una sensazione davvero intensa e vivida. Le forme di quelle bottiglie e le loro reciproche relazioni mi diedero la sensazione di qualcosa di immensamente grande e impressionante, e la frase che mi venne in mente fu: "ciò che sto provando è proprio quello che sentii quando vidi per la prima volta gli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina". Quell'affresco rappresentava l'intera storia della creazione con le terribili immagini di Sibille e Profeti, ma sul piano estetico significava qualcosa di davvero molto simile alle bottiglie di ve-

tro di Chardin.

A questo punto lasciatemi alludere a un curioso fenomeno che ho notato di frequente: anche se a una prima impressione, di fronte a un grande rappresentazione pittorica, il soggetto sembra mostrare una qualche reazione emotiva, quella parte di emozione svapora velocemente; le emozioni connesse tramite le idee associate alle figure si esauriscono presto e ciò che rimane, ciò che mai diminuisce o svapora sono le emozioni che dipendono dalle relazioni puramente formali. E questa potrebbe essere la spiegazione di quel curioso fenomeno a cui alludevo, la persistenza, cioè, attraverso le varie epoche delle opere in cui quali è raggiunta la perfezione formale, e la rapida scomparsa e l'abbandono a cui sono destinate quelle che ottengono la loro principale attrattiva per mezzo di idee associate alle immagini.

A questo punto devo cercare di fronteggiare un'obiezione che certamente sollevaranno gli psicoanalisti. Diranno

che nella mia descrizione dell'arte popolare ho usato la parola "desiderio" nel senso ordinario di una speranza più o meno conscia, mentre Freud usa il desiderio come qualcosa che è stato rimosso dalla coscienza e rimane attivo nell'inconscio. Il vero desiderio freudiano è incapace di soddisfacimento diretto. Un tipico esempio può essere il seguente: una donna di mezza età si sente costretta, a una certa ora del giorno, a recarsi in una particolare stanza e a sistemare tutti gli oggetti in modo particolare. Ella non sa realmente spiegare perché lo fa e perché è costretta a compiere questa azione senza senso. Attraverso la psicoanalisi si scopre che nella sua remota giovinezza era innamorata del padre e voleva uccidere la madre ma questo desiderio è stato rimosso dalla coscienza ed è riemerso successivamente con questa particolare e obliqua modalità. Forse, al tempo della sua malattia, sia il padre che la madre erano già morti e così qualsiasi appagamento sarebbe stato impossibile, ma se anche fossero stati vivi, la

donna aveva smesso di amare il padre o di essere gelosa della propria madre.

Ammetto che, se aderite rigorosamente all'uso della parola "desiderio" in questo senso, è certo possibile che le nature morte di Cézanne siano una forma di sublimazione di qualche istinto represso. Ma noterete che Freud stesso quando parla dell'artista trascura completamente questa sua definizione di desiderio. Il desiderio in questo caso è il tentativo insoddisfatto di ottenere "onore, potenza, denaro e l'amore delle donne". Ma questi non sono desideri rimossi; sono, o possono essere, perfettamente accettati dalla coscienza e possono ottenere un appagamento diretto. Freud procede poi affermando che è solo perché le circostanze non permettono il loro appagamento diretto che l'artista ottiene rifugio nel mondo della fantasia. Posso immaginare, altrettanto chiaramente, come anche le invenzioni del giovane paziente del dottor Pfister siano ispirate da un insoddisfatto desiderio sessuale, ma anche

questo non è stato rimosso nel vero e proprio senso freudiano. Sospetto infatti che molte difficoltà sorgano dall'abitudine degli psicoanalisti di passare dalla definizione di desiderio in senso stretto a quella di senso comune, senza che nemmeno loro stessi notino quanto fuorvianti possano essere i risultati. Le mie critiche sono perciò rivolte all'uso che loro stessi fanno della parola parlando d'arte.

Lasciatemi ora supporre che abbiate accettato la mia teoria, almeno nelle sue enunciazioni principali – che ammettiate che, mentre esiste un'arte che corrisponde alla vita dei sogni, un'arte cioè nella quale il potere della libido di creare fantasie lavora per produrre appagamento di desiderio, esista anche un'arte che si discosti dal sogno, che si occupi della realtà, un'arte perciò prevalentemente *obiettiva* e *disinteressata*, che proceda in direzione opposta rispetto all'altro tipo di arte. Ammettendo questo, i problemi più interessanti suggeriscono essi stessi una so-

luzione. Qual è il significato psicologico di questa emozione riguardo alle forme (che io chiamerò la passione per la bellezza pura) e in cosa consiste la sua relazione con il desiderio per la verità, che è la sola altra passione disinteressata che conosciamo – cosa sono, se ci sono, queste relazioni con la libido e l'Io?

Indicherò qui una possibilità che dovrà essere considerata, una possibilità che spesso mi si è presentata, ma riguardo alla quale non sono giunto a nessuna conclusione. Ho ammesso fin da principio la grande probabilità, per me quasi una certezza, che tutta l'energia psichica si dirami sostanzialmente dalla vita istintiva e che abbia origine, per quanto diversa da una rimozione, nell'appagamento di alcune necessità o desideri istintivi. Ora immagino, ma non ne sono certo, che vogliate ricondurre l'amore per la verità astratta al principio di realtà, sebbene abbia perduto da tempo, nella sua più alta forma, qualsiasi valore biologico e sia divenuto un fine in se stesso.

so.

Non dovrei essere sorpreso nel vedervi ricondurre l'amore per la bellezza astratta alla libido, dovrei però aspettarmi che notiate quanto la sua relazione con il bisogno istintivo sia assolutamente differente dalla semplice relazione della creazione di fantasie, una qualità simile al sogno tipica dell'arte impura che crea immagini. Laddove l'arte del sogno, se posso usare questa espressione, è quasi affine al sogno a occhi aperti e potrebbe essere considerata parte della vita istintiva reale, l'amore per la bellezza implica invece un distacco pressoché completo dalla personalità e dai desideri creati dalla nostra libido inappagata.

Anche se essa deriva dalla libido, non cerca assolutamente di soddisfarla in modo diretto. Non di meno, il problema resta quale sia l'origine della qualità emotiva di certi sistemi di struttura formale per chi è sensibile alla forma pura. Perché siamo così profondamente emozionati da certe sequenze di note musicali che non destano alcuna

suggerione di una qualsiasi esperienza nella vita reale? Perché siamo così profondamente emozionati da certe disposizioni dello spazio in architettura che non si riferiscono, per quanto possiamo affermare, a nessun'altra esperienza?

Una cosa, credo, possiamo dire chiaramente, cioè che esiste un piacere nel riconoscimento dell'ordine, dell'inevitabilità nelle relazioni, e che più le relazioni, di cui riconosciamo l'interdipendenza e la corrispondenza, sono complicate, maggiore è il piacere che ne ricaviamo; ciò sarà, ovviamente, molto vicino al piacere derivato dalla contemplazione di costruzioni intellettuali unite da un'ineluttabilità logica. Quale sia l'origine di questo appagamento è chiaramente un problema per la psicologia.

Credo però che, nell'arte, ci sia una qualità emotiva che non rientra in questo. Non è solo un semplice riconoscimento dell'ordine e dell'interrelazione: ogni parte, così come l'intero, risulta pervasa da un tono emotivo. Ora,

secondo la nostra definizione di bellezza pura, il tono emotivo non deriva da alcuna reminiscenza riconoscibile o suggerione di esperienze emozionali di vita; talvolta però mi chiedo se, ciononostante, tale tono emotivo non tragga la sua forza da alcune reminescenze davvero profonde, assai vaghe e incredibilmente generali. Sembra che l'arte abbia avuto accesso al sostrato dell'intera gamma di emozioni, a qualcosa che sottostà a tutte le emozioni particolari e specifiche della vita reale. Sembra derivare un'energia emotiva dalle speciali condizioni della nostra esistenza, mediante la rivelazione di un significato emotivo nel tempo e nello spazio. Oppure potrebbe essere che l'arte risvegli davvero le tracce residuali lasciate nello spirito dalle differenti emozioni della vita, senza comunque richiamare le esperienze reali, cosicché otteniamo un'eco dell'emozione senza la limitazione e la direzione particolare, che invece ebbe nell'esperienza.

Queste sono tuttavia le ipotesi azzardate di un dilettante. Ma proprio qui vi stiamo aspettando sperando che voi interveniate, con la vostra tecnica precisa e il vostro controllo metodico.

Non fingerò che gli artisti o i critici d'arte abbiano davvero prestato tanta attenzione al lavoro dell'estetica. Noi abbiamo formulato innumerevoli teorie, per poi abbandonarle, senza giungere a nessun risultato positivo e certo. Ma recentemente, mi pare, siamo stati capaci di apportare un piccolo chiarimento sul modo di affrontare tali problemi, analizzando un po' meglio degli scrittori precedenti cosa accade dentro di noi quando veniamo messi di fronte a differenti tipi di opere d'arte; e sapendo, o cercando di sapere, o pensando di sapere, in quanto artisti, che cosa cerchiamo.

Mi aspetto e desidero che valutate tutto ciò che affermiamo a proposito di noi stessi e dei nostri obiettivi in modo altrettanto critico di come valutate le affermazioni

dei vostri pazienti a proposito delle loro ragioni; ma spero, almeno, di avervi dimostrato che è importante sapere quale classe di oggetti si ha davanti quando si parla di opere d'arte; e sapere che, se analizzaste, mettiamo, i dipinti della Royal Academy, le vostre riflessioni potrebbero interessarci su altri piani, ma non per la luce che gettano sul processo estetico in sé.

Traduzione a cura della Redazione di "PsicoArt"

* *The Artist and the Psycho-Analysis*, The Hogarth Press, London, 1924.

Roger Fry (1866-1934) fu artista, critico d'arte e membro del gruppo di Bloomsbury. Si interessò soprattutto alle qualità formali dell'opera d'arte. Curatore presso il Metropolitan Museum of Art di New York, si occupò in particolare di pittura italiana e francese (conìò l'espressione "post-impressionismo"). Nel 1933 divenne Slade Professor a Cambridge. Tra le sue pubblicazioni si ricordano: *Vision and Design*, Chatto & Windus, London 1920; *Cézanne: A Study of His Development*, Hogarth Press, London 1927; *Matisse*, Editions des Chroniques du Jour-Weyhe, Paris-New York 1930; *Art History as Academic Study*, The Cambridge University Press, Cambridge 1933. Sulla vita e le opera si vedano anche: V. Wolf, *Roger Fry, a biography*, The Hogarth Press, London 1940; D. Laing, *Roger Fry: An Annotated Biography of the Published Writings*, Garland, New York 1979.

NOTE

¹ S. Freud, *Opere 1915-1917*, VIII, pp. 530-31 (N.d.T.).