

Hanns Sachs

Arte e personalità (1929)*

Nota introduttiva

Nel saggio che segue, Sachs affronta e tenta di risolvere uno dei più difficili problemi della psicoanalisi dell'arte. Come sia cioè possibile interpretare, con gli strumenti freudiani, elaborati e sperimentati sulla base di un'equazione arte-personalità, o almeno sull'ipotesi che fa dell'opera l'espressione della personalità dell'autore,

una serie di prodotti artistici in cui l'apporto individuale pare minimo se non proprio inesistente – e Sachs, molto opportunamente, fa riferimento, oltre che ai mosaici ravennati, da cui il saggio pare ispirato, a certe forme dell'epica, all'arte dei primitivi ecc. È evidente infatti che per tali opere il quadro interpretativo classico, quello fissato dal Poeta e la fantasia per esempio, e bloccato sul momento cruciale del sogno ad occhi aperti, risulta del

tutto insufficiente. Nei mosaici ravennati non si ha alcuna (apparente) soddisfazione di desiderio né l'espressione di una personalità, che anzi di essa gli artisti cancellano ogni traccia e indizio, insieme alla cifra del loro nome.

La risposta di Sachs, come si vedrà, consiste nell'integrare l'originaria impostazione freudiana con altri elementi, desunti quasi unicamente dalle opere più recenti dello stesso Freud, in particolare da Psicologia delle masse, nonché dal Motto di spirito, e finisce quindi per restaurare il quadro classico, pur dilatandolo al massimo: l'intenzione dell'artista "impersonale" si rivela quella di instaurare una pace durevole con il Super-io, anche nella sua opera si attua una soddisfazione di desiderio in rapporto a pulsioni connesse ad una fase pregenitale – ma Sachs a questo punto non supera il terreno delle ipotesi. Le conclusioni del saggio sono ovviamente opinabili: nel caso di opere "impersonali" diverse da

quelle ravennati (e pensiamo in particolare al caso dell'arte dei primitivi) lo schema sembra incontrare notevoli difficoltà, connesse alla diversa natura del rapporto Io/Super-io, per esempio. Esso rimane comunque fondamentale e uno dei pochi esempi di applicazione diretta e non strumentale della psicoanalisi al campo artistico, almeno per quegli anni. Lo scopo di Sachs non è insomma quello di dare un'ennesima dimostrazione della fondatezza delle ipotesi freudiane ma di far luce su un campo diverso da quello clinico; il saggio inoltre rappresenta lo sforzo più coerente, in ambito pionieristico, di uscire dal modulo puramente contenutistico o psico-biografico più banale, rivolgendosi proprio al punto di maggior resistenza all'ipotesi freudiana, sperimentata sino a quel momento su oggetti fin troppo trasparenti: i sogni del prof. Hanold, la difficile infanzia di Segantini ecc. Sachs tenta inoltre di far discendere la qualità e la natura del prodotto dal particolare tipo di rapporto dell'artista con

il pubblico cui si rivolge, sfiorando il tema del ruolo sociale dell'arte, ridotto tuttavia nei termini di una rigorosa ortodossia, come il risultato di un conflitto tra forze intra e interpsichiche.

Mi sembra opportuno iniziare accennando ai motivi che mi hanno stimolato, nel modo più decisivo, ad occuparmi del tema del presente lavoro. Mi riferisco ad un'esperienza di natura quotidiana, semplicemente ad un viaggio che mi portò da Roma a Ravenna facendomi passare direttamente sotto gli occhi, le une dopo le altre, le opere d'arte di queste due città. Di fronte a questo contrasto prese in me maggior consistenza un problema, la coscienza d'una contraddizione che pure già da tempo era nota, oltre che a me, a chiunque si occupi di problemi artistici.

Chi mette piede per la prima volta nella "città eterna", vede la Roma della tarda antichità e del primo Rinascimento; ogni altro aspetto, infatti, rimane in un primo momento in secondo piano. Si ha così l'impressione di trovarsi nel luogo che più d'ogni altro è stato il campo di battaglia e il palcoscenico della personalità, sviluppata e intensificata illimitatamente. Dagli innumerevoli capolavori si fa

sentire la voce di molte individualità, acutamente emblematiche, che parlano ognuna nella propria lingua. Indubbiamente il processo raggiunge l'apogeo nell'individualità di Uno che – non romano – riuscì ad imprimere il suo marchio a questa città pur già tanto ricca: Michelangelo. Ma questo finisce per rafforzare l'opinione che l'arte sia concepibile solamente come espressione di una personalità.

I capolavori di Ravenna traggono la loro origine da un altro periodo e sono creati secondo un altro stile. Essi infatti risalgono agli anni compresi fra il 450 e il 550 d.C. e appartengono – benché in parte siano stati costruiti sotto il dominio dei Goti – al primo fiorire dell'arte bizantina; i monumenti ravennati, d'altra parte, si distinguono da tutti gli altri per lo stato di quasi totale incolumità in cui sono stati conservati. Gli interni di queste costruzioni – mi riferisco alle tre chiese di San Vitale, Sant'Apollinare in Classe e Sant'Apollinare nuovo nonché al Battistero del

Duomo e al Mausoleo di Galla Placidia – operano semplicemente attraverso l'accordo della loro struttura spaziale in un semplice e severo stile paleo-cristiano con la contenuta incandescenza dei colori, emanata dalle raffigurazioni parietali. Sono i famosi mosaici, che però, a differenza di quelli antichi, non sono composti di piccole pietre ma di tessere di vetro, alle quali è dovuta la loro profonda e misteriosamente filtrata luminosità. Credo di poter affermare che, negli uomini d'oggi, le impressioni ravennati siano più accentuate ed intense di quelle suscitate da una qualsiasi opera rinascimentale, ma la loro influenza non è né sconcertante né conturbante. Il visitatore si sente afferrare da un'atmosfera di estasi fuori del tempo, da una tranquillità d'animo non terrena, come se le due lancette che scandiscono l'ora della vita, passione-noia, fossero giunte qui ad un'estrema fermata.

Non esiste nelle rappresentazioni di questi mosaici nulla che possa eccitare in modo particolarmente intenso la no-

stra partecipazione, il nostro sentimento. Una parte della composizione è puramente ornamentale ma anche l'altra parte, quella figurale, agisce come ornamento, semplicemente attraverso l'armonia dei colori e delle superfici. Né volti né costumi né gesti denotano un'aspirazione alla "caratteristica"; non si tratta di raffigurare qualcosa di terreno ma di accostarsi spiritualmente a ciò che troneggia nella trasfigurazione delle estasi celestiali. I santi allineati gli uni accanto agli altri su una parete di Sant'Apollinare nuovo, per esempio, appaiono tutti uguali e ad essi fanno riscontro le sante, anch'esse identiche – nel paradiso non c'è più differenza di sesso e personalità. Ma proprio questa uniformità della sequenza sulla destra e sulla sinistra suscita l'impressione di persone sprofondate nella beatitudine del Redentore, quale nessun insieme di caratteristiche fisiognomiche sarebbe in grado di dare. Altrettanto severamente sono stilizzate la vegetazione del paradiso terrestre (di S. Apollinare in Classe) o le scene bibliche, e

perfino quelle raffigurazioni che rappresentano personalità contemporanee (in S. Vitale) si limitano a tratteggiare unicamente alcuni accenni di una individuazione di persone e luoghi.¹

Nella osservazione di queste opere il pensiero rimane completamente distaccato dalle persone riprodotte. Si ha come l'impressione che il tutto tragga origine da una profonda tradizione, investita, per la sua relazione con la liturgia, di una consacrazione e di un rigore ieratico; il contributo del singolo all'opera, la cui nascita e il cui effetto sembrano anelare all'eternità, rimane del tutto in ombra; se uno muore, un altro prende il suo posto, uscendo dalla schiera dei fratelli divenuti tra loro simili nella visione del regno dei cieli. Il caso e l'inclemenza del tempo sono spesso riusciti a far dimenticare il nome d'un maestro, ma la sua opera continua a vivere. Qui invece non è accaduto nulla di tutto questo, i nomi sono stati dimenticati fin dal principio, come se non avessero alcuna importanza. I cre-

atori di questi mosaici erano monaci o artigiani organizzati in strutture monacali; scopo della loro vita era cancellare ogni traccia della propria personalità. Con la bocca della loro tradizione parla la Chiesa, la comunità dei credenti. Il singolo rimane muto.

In conseguenza del contrasto Roma-Ravenna è affiorato con forza nuova un vecchio problema. Come aspetto imprescindibile dell'opera artistica vale certamente il fatto che essa sia espressione di una personalità, che ci faccia penetrare nelle profondità di un'indole, di una particolare natura umana, che chi abbia ascoltato qualcosa di inaudito, o scorto qualcosa di invisibile, di nuovo, o esperito quanto prima non era stato mai vissuto, parli di ciò alle moltitudini. Accanto a questo aspetto abbiamo la realtà delle canzoni popolari, dell'epica, dell'arte e dell'opera d'arte popolare, l'arte dei primitivi, molteplici impressioni che vengono dall'Oriente, dal nostro Medioevo – soprattutto da Ravenna. Come può tutto questo accordar-

si con l'equazione Arte-Personalità? *“How shall we find the concord of this discord?”*

La teoria da me sviluppata sull'effetto artistico² mi induce a tentare di dare una risposta a questa domanda. Sarà il caso a questo punto di tratteggiare brevemente gli aspetti essenziali di questa teoria, fondata sul doppio ruolo svolto dai sogni ad occhi aperti, che da un lato procurano un piacere indispensabile tramite la soddisfazione fantastica di desideri condannati a vanificarsi nella realtà mentre dall'altro, tramite la connessione con il complesso di Edipo e la masturbazione infantile, portano il sognatore ad occhi aperti, costantemente, sulla soglia di un opprimente senso di colpa, insopportabile per una coscienza labile. Il sognatore ad occhi aperti riesce ad esporre le sue fantasie, timidamente protette e velate, in forma tale che i suoi ascoltatori – la comunità, i fratelli – devono confessare di possedere desideri proibiti uguali ai suoi – e ciò costituisce per la sua coscienza un immenso alleggerimento. Il

delitto di avere desiderato individualmente ciò che solo collettivamente è concesso, viene in questo modo espiato. Questa ammissione di desideri che sono inconsci sia da parte del destinatario che da parte del destinatario, può certo non essere espressa esplicitamente. Quando però i fruitori effettivamente esperiscono gli affetti che l'opera comprende in sé, quando sono trascinati da essi e soggiacciono per qualche tempo ad una illusione – allora in questo atto è presente un attestato sufficientemente chiaro dei loro desideri e pulsioni, tra loro complici.

Il sognatore ad occhi aperti, che in questo modo cerca la soluzione del suo senso di colpa e la riconciliazione con la coscienza, si vede posto di fronte al compito di trasformare i suoi sogni in modo da poter liberare gli affetti, accumulati dai fruitori, collegati ad altre analoghe fantasie, senza però destare i leoni dormienti della rimozione. In questo ambito si deve tener conto di due aspetti differenti: i sogni ad occhi aperti, che, nella misura in cui vengono

destinati unicamente “ad uso privato”, non hanno alcuna considerazione della forma, diventano all'atto stesso della loro irruzione nel conscio pervasi di elementi formali, apportatori, in sé e per sé, di piacere, come l'eufonia, la rima e il ritmo, la chiarezza e la simmetria della costruzione, una sfumata tensione e così via. Si presenta qui una circostanza, analizzata e discussa da Freud a proposito dell'arguzia, che sembra avere un significato del tutto generale nei confronti della gratificazione: la forma costituisce cioè una facciata che seduce il fruitore attraverso la concessione di un “premio di piacere preliminare” e svia la sua attenzione cosicché egli diviene in grado di afferrare il contenuto inconscio delle cose, l'effettivo nucleo del piacere finale, senza conflitti con l'istanza della censura. Quanto più organiche e meno casuali sono le relazioni tra facciata e nucleo, tanto più intensi saranno gli effetti che scaturiscono dall'opera.

L'altra elaborazione, altrettanto necessaria, del materiale onirico consiste nella sua anonimizzazione. Eroe e protagonista dei sogni ad occhi aperti rimane in ogni caso il sognatore stesso, ma ciò che egli racconta di sé e delle sue sublimi imprese interessa ben poco gli altri. Il sognatore deve quindi – almeno in modo fittizio – scomparire dalla storia, cancellare il suo nome, i suoi lineamenti individuali, e porre al suo posto un eroe con cui possano identificarsi tutti i suoi ascoltatori, lui compreso. Ma questa è una seria limitazione, che per molti equivarrebbe certamente ad una rinuncia al piacere onirico. Per molti, ma non per tutti; esistono infatti, e sono sempre esistiti, alcuni che sotto la pressione del loro inconscio senso di colpa e di fronte a determinate restrizioni, sulle quali dovremo in seguito ritornare, sono pronti ad un ulteriore sacrificio per troncarsi con un taglio netto entrambe le difficoltà. La tendenza a fare del proprio Io il centro di tutto e di accattivarsi ammirazione e plauso trae origine dal

narcisismo. Il sacrificio consiste nel distaccare il narcisismo dal suo oggetto originario, l'Io, e nell'indirizzarlo su un oggetto sostitutivo – l'opera, appunto. Il sognatore ad occhi aperti si trasforma in artista, non appena effettuata questa rinuncia ad essere ammirato e senza pecche solo se di fronte a lui e agli altri uomini sta, al posto suo, l'opera. Se poi egli si dilegui completamente dietro l'opera o se attraverso la mediazione dell'opera stessa costringa ancora una volta gli altri ad ammirare la sua persona è un problema che dipende dal grado di distacco e di spostamento del narcisismo, che può risultare più o meno completo.

Da questa concezione risulta soprattutto che non c'è un tipo unitario di artista bensì una serie aperta di tipi; ad una estremità della quale si pongono quegli artisti per le cui creazioni è fondamentale la possibilità di crogiolarsi in fantasie proibite, pericolosamente vicine al rimosso. A questo ambito ovviamente appartengono per lo più i "giovanotti", la generazione dei figli, le cui opere sono caratteriz-

zate soprattutto da espressioni di violenti affetti e da un'imponente ricchezza materiale ("potenza inventiva"), in una inosservanza, spesso intenzionale, della forma – soprattutto di quella tradizionale. Questi tratti sono comuni a tutti i movimenti artistici rivoluzionari, che si chiamino "Sturm und Drang" o "Junges Deutschland", Romantici o Realisti. All'altra estremità si pongono i "Classici", per i quali sulla "facciata" si raffigura non più lo scaricarsi delle fantasie edipiche ma la soddisfazione narcisistica. Il materiale diventa di secondaria importanza, l'espressione degli affetti è smorzata, purificata sino a divenire esangue; al suo posto subentra la soddisfazione conseguita attraverso la perfezione e l'irreprensibilità della forma artistica.

È possibile inserire il problema dell'"Arte personale e impersonale" in questa serie aperta? A un primo sguardo pare proprio di sì. Non c'è dubbio che i "Giovani" si pongono di fronte al problema della personalità in molti e di-

versi modi, come i Classici del resto. Essi hanno la tendenza a valorizzare nelle loro opere il materiale della loro esperienza individuale, senza prendersi troppa cura di renderlo con successive elaborazioni del tutto irriconoscibile, e i loro eroi sono spesso degli autoritratti, più o meno fedeli. Attraverso le singolarità formali dell'opera, le nuove ed eccentriche forme dell'esecuzione, e fin nelle più piccole questioni riguardanti l'aspetto esterno, viene volentieri accentuata la "nota personale", "l'originalità". L'artista non è disposto a mascherarsi completamente di fronte al suo pubblico attraverso l'opera ma mira a distaccarsi in modi personali dalla massa, come figura particolare. È questo il significato della Bohème o dell'imperativo "*épater les bourgeois*".

Ma le cose non stanno affatto così. I "Classici", gli "Antichi" non si presentano né agiscono in modo affatto impersonale. E ci sarebbe anche da chiedersi perché un artista debba spersonalizzarsi attraverso il rafforzamento e la

sublimazione del suo narcisismo. Nelle opere senili di Goethe, effettivamente, o negli ultimi drammi di Shakespeare, la personalità è più viva che mai, e in Michelangelo essa emerge più nel Mosè o nel *Giudizio universale* che nel *David*.

Ad un'analisi più approfondita risulta che anche per i "Giovani" lo schema non funziona. Quella che abbiamo definito maggiore accentuazione della personalità non è altro che la testimonianza del fatto che il processo di fusione attraverso il quale la personalità deve essere tradotta totalmente nell'artistico e nel creativo non è completamente riuscito. Il vincolo delle esperienze esterne, la dipendenza dall'esteriorità, il trovar-si interessante sono in realtà chiari segni di una certa fragilità della personalità artistica, che si rivela disposta a lasciarsi strumentalizzare a secondi fini umani. Inoltre la nostra serie, che va dai "Figli" ai "Classici", è chiaramente una serie aperta, in cui fra i due estremi si collocano innumerevoli tipi ibridi,

mentre dal confronto "Arte personale e impersonale" si ricava l'impressione di un contrasto insanabile, senza che sia possibile la mediazione di nozioni quali "arte semi-personale".

I rilievi precedenti non ci hanno avvicinato al nucleo del problema che ci interessa. Abbiamo forse commesso l'errore di considerare l'artista un po' troppo come apparizione isolata e troppo poco dal punto di vista del legame reciproco che intercorre tra l'artista e il suo pubblico. Val la pena esaminare sino a che punto anche a proposito di questo rapporto siano applicabili le analisi svolte da Freud in *Psicologia delle masse*. Il pubblico che percepisce l'opera d'arte e si lascia trascinare da essa ci offre l'immagine di una formazione (naturale, transitoria) di massa. Questo aspetto è particolarmente manifesto nei primitivi, per i quali l'arte consiste innanzitutto in danze magiche eseguite con il corpo dipinto o con il volto celato dietro maschere culturali, presentate da "eletti" alla tribù.

Nel teatro, nei concerti e nel cinema questa formazione di massa viene chiaramente mantenuta. Ma anche i lettori di libri che fruiscono singolarmente dell'effetto artistico che emana da un testo, formano una massa; d'altra parte lo stesso fedele può considerarsi membro di una comunità invisibile (della chiesa militante) non solo all'interno di una chiesa ma anche durante la preghiera recitata nel silenzio della sua stanza.

Queste masse, formatesi attraverso l'influenza di un'opera d'arte, mostrano tutte quelle caratteristiche specifiche che Freud, seguendo Le Bon, rileva come tratti tipici delle reazioni psichiche della massa: abbassamento del livello intellettuale, particolarmente della critica alla realtà; preponderanza degli affetti, forte suggestionabilità, che si manifesta inequivocabilmente nell'effetto illusionistico prodotto dall'opera d'arte e che porta – come è caratteristico appunto della massa – ad una comune (transitoria) dipendenza da un leader, nel caso un'opera d'arte, che sta

fuori della massa stessa. Questa "idea-leader" può, nella prospettiva freudiana, prendere il posto del leader-individuo; possiamo così verificare nel pubblico la presenza di tutti i fenomeni propri delle formazioni di massa. L'artista tuttavia si differenzia in modo molto significativo dal tipico leader di una massa; ha bisogno, per una sua intima necessità, della formazione di massa, è intimamente legato alle masse, dipende dall'eco, dalla reazione emotiva destata dalla sua opera perché in essa può trovare un alleggerimento del suo senso di colpa inconscio, il compenso per la sua rinuncia ad una soddisfazione narcisistica. Il leader invece è completamente indipendente dalla massa, si fa amare da essa non riamandola. È vero che anch'egli ne ha bisogno, ma non per una necessità intima, a lui sconosciuta, bensì per la realizzazione dei suoi piani, per il raggiungimento dei suoi scopi. Egli si guarda bene dal palesare alla massa i suoi più profondi segreti, come fa l'artista, ma dice solo quel tanto che egli ritiene

utile ai suoi fini pratici e si trova, là dove lo ritiene necessario, senz'altro pronto anche a mentire ai suoi seguaci. I grandi leaders si lasciano idolatrare senza scrupoli e senza riserve, permettono che si conferiscano loro onori divini, come veri e propri dèi, profeti, “condottieri di uomini” o “uomini del destino”, come hanno fatto Augusto, Maometto, Cromwell e Napoleone. Quanto più totale è il loro potere, tanto meno evitano la venerazione del loro *numen* e tanto più accentuano la linea di demarcazione che li separa dalla comunità. Caligola, la più perfetta caricatura del leader-tipo, che con gli eccessi della sua distorsione mise in luce ciò che prima non pareva così evidente, tracciò questa linea di demarcazione con le parole “*aut frugi hominem esse oportere, aut Caesarem*” (Svetonio, *Vita di Caligola*, 37, 1). Un tal modo di agire è possibile solo sul fondamento di un inesauribile narcisismo che trova appagamento nell'io proprio, sorreggendolo e rafforzandolo. Il leader vuole non soltanto fare ciò che è proibito, ma an-

che farlo da solo, ed è quindi per lui molto importante il tentare da solo, escludendo gli altri. Anche l'artista, a dire il vero, vuole godere – nelle Fantasie e nei sogni ad occhi aperti – del proibito, ma il suo narcisismo è troppo profondamente sepolto sotto il senso di colpa per tollerare l'isolamento dalla comunità degli altri che una simile impresa comporta. La necessità di spingerli, facendo subir loro l'influenza emotiva della sua opera, all'ammissione inconscia che i loro desideri sono uguali ai suoi, forma lo sprone intimo alla sua composizione; in altre parole, passando dal sogno ad occhi aperti all'opera d'arte egli ritorna dall'insopportabile isolamento alla comunità. La sua opera prende rilievo e si assume il ruolo-guida cui egli stesso aveva dovuto rinunciare. Nell'artista si nasconde un leader, ma non perfettamente sviluppato, da cui non c'è da aspettarsi effetti pratici come dal leader vero e proprio, perché è incapace di arrivare sino all'azione – che sarebbe sempre un agire-da-soli: un ulteriore isolamento.

Il più vicino al tipo del leader è l'attore, nel quale persona e opera d'arte non sono ben distinguibili.

La natura del leader dev'essere imparentata alla capacità di portare ad espressione nell'opera la propria personalità. Noi poi potremmo distinguere due tipi di artista; il primo si sviluppa sino ad avvicinarsi al potere del leader, pur senza raggiungerlo mai; il secondo è costretto ad eludere, per qualche motivo, questo avvicinamento, al punto che reprime l'espressione immediata della sua personalità attraverso la via traversa della sua opera.

Si dovrebbe poi riconoscere che quegli artisti nei quali le relazioni d'oggetto sono particolarmente intense, che quindi in seguito ai loro investimenti d'oggetto fortemente libidici ripetono in modo molto accentuato, nelle loro fantasie creative, il crimine edipico, provano un fortissimo senso di colpa di fronte a tali loro fantasie e rimuovono perciò nel modo più forte la loro personalità. Purtroppo è esattamente il contrario: proprio gli artisti nei quali

le relazioni d'oggetto e i conseguenti affetti sono molto accentuati e le cui opere mostrano chiaramente una violenta, anche se non irrefrenabile passione creativa, proprio questi artisti, si diceva, sono personalità molto forti e intense, mentre l'arte "impersonale" dei mosaici di Ravenna palesa un distacco dalle cose, una indifferenza verso la realtà, una placida mancanza di affetti che non può accompagnarsi ad un forte senso di colpa.

Nonostante questa contraddizione siamo ormai vicini alla soluzione. Non va dimenticato che i nessi logici della *Psicologia delle masse* non sono applicabili senza prendere in considerazione il problema del Super-io.

Il leader si eleva a collettivo Super-io degli individui-massa, che possono identificarsi appunto sulla base di questa collettività. Nell'artista l'opera prende di fronte ai molti il posto dell'Io del leader, ed anche la reciproca identificazione si attua attraverso l'opera. Il ruolo che compete al Super-io dell'artista nei confronti del suo Io è

un po' più complicato. Indubbiamente esso interviene come censore nel processo creativo – la sua funzione principale è appunto quella di essere coscienza – e forma così per l'Io un motivo molto importante, finora sfuggito alla nostra attenzione, di abbandonare il proprio narcisismo in favore dell'opera. Il Super-io, dal quale dipende il senso di colpa, è ciò che aziona l'intero processo. Si oppone all'impiego di una parte dei sogni ad occhi aperti, quelli ancora troppo vicini all'origine, esige la loro rimozione e impedisce perciò una loro immediata utilizzazione artistica. Altri li traveste e maschera inducendo così l'attività fantastica a sempre nuove produzioni. Che i sogni ad occhi aperti possano essere non meramente contenuti nella Coscienza ma debbano essere partecipati ad altri come qualcosa di particolarmente prezioso, è fatto certamente legato a pesanti condizionamenti, in una certa misura ad una autocensura del Super-io precedente la comunicazione. Non si sa bene di che tipo siano questi condiziona-

menti in ogni caso la “bellezza” dell'opera svolge un suo ruolo, poiché con il suo aiuto il Super-io deve venire sedotto – mentre nel sogno l'approvazione si ottiene mediante l'abbassamento delle pretese della censura dovuto allo stato di sonno. Si pone così il problema del “bello”, che è fondamentale nell'ambito dell'estetica e con il quale la psicoanalisi deve ancora fare i conti. Comunque sia, l'approvazione del Super-io può intensificarsi sino a stimolare la più attiva produzione artistica, cosicché quest'ultima va senz'altro considerata attinente al Super-io; in questo modo può essere ristabilita l'armonia fra Io e Super-io, almeno transitoriamente. L'approvazione del fruitore non significa soltanto uno sgravio del senso di colpa, ma anche un rafforzamento della riconciliazione fra Io e Super-io. L'“ebbrezza di successo” cui dà luogo mostra chiaramente quegli impulsi maniacali che potevamo aspettarci sulla base delle nostre premesse teoriche. Inversamente ogni ostacolo al lavoro come conseguenza del-

la tensione fra lo e Super-io si accompagna ad una depressione.

Possiamo dunque ammettere che l'artista, nonostante il senso di colpa particolarmente sviluppato, abbia trovato una via non comune, preclusa alla maggior parte degli uomini, per riconciliarsi con il proprio Super-io. Questo dimostra una forte personalità, una individualità pregnante, non alterata da identificazioni, che ovviamente si sfoga innanzi tutto nell'opera stessa, ma rimane anche capace di intensive relazioni d'oggetto – nella realtà come nella fantasia. Il legame dell'artista con l'oggetto libidico si sviluppa certamente secondo caratteristiche proprie – naturalmente in altre forme, come il narcisismo – poiché egli deve mantenerlo a disposizione del Super-io. Di tanto in tanto, quando l'“ispirazione artistica” lo richiede, queste relazioni d'oggetto vengono coinvolte e – in una regressione narcisistica – messe a disposizione del Super-io, che si presenta come meta artistica. Queste relazioni

d'oggetto – reali o fantastiche – possono essere concluse o più tardi riprese, in ogni caso si differenziano da quelle presenti nei non-artisti su un punto: il loro valore non consiste soltanto nel maggiore o minore appagamento che esse offrono, ma anche nel profitto narcisistico che la loro elaborazione produce per le mete dell'elaborazione artistica approvate dal Super-io. Così si spiega la liberazione da conflitti e necessità che l'opera offre al creatore, insieme al sentimento predominante di avere in questo modo domato e respinto dietro di sé un'epoca. Tutto questo è molto chiaro in Goethe che nelle sue opere non si è limitato a dare una serie di “frammenti di una grande confessione” ma ha operato e celebrato – dal *Werther* alla *Marienbader Elegie* – il distacco da un investimento oggettuale. I due gruppi, “Giovani” e “Classici”, si distinguono tra loro solo per il diverso grado di resistenza interna alla perdita d'oggetto richiesta dalla creatività, perdita che per lo più, in principio, può essere effettuata solo imperfetta-

mente; ma quanto più si riesce a sottomettere le passioni, nonostante la loro forza e la loro verità, al servizio della raffigurazione tanto più perfetto diviene lo stile artistico e tanto più intensa e matura l'individualità dell'artista. L'obiezione che l'artista sia troppo poco uomo non è quindi del tutto infondata; il depauperamento dell'Io causato dall'eccessivo invio di libido sull'oggetto non può mai essere in lui duraturo.

Negli artisti – se così si possono chiamare – che hanno prodotto opere d'arte “impersonali”, vi sono altre e diverse relazioni libidiche. Ciò che nel normale processo creativo è solo una delle condizioni, cioè l'approvazione da parte del Super-io, l'assenso della istanza censoria, diventa qui la cosa principale, l'impulso essenziale dietro al quale si dispongono tutte le altre circostanze. L'intenzione specifica è quindi volta non solo a mantenere il transitorio assenso del Super-io ad un atto altrimenti proibito, bensì

a instaurare durevolmente una pace dell'anima garantita dal Super-io riconciliato. Per questo non è naturalmente sufficiente il sacrificio occasionale delle relazioni d'oggetto, esse devono essere abbandonate completamente, una volta per tutte, in altre parole l'Io deve regredire molto oltre la fase fallica e portarsi in una regione dove non esistono più investimenti d'oggetto – almeno nel senso edipico interdetto. La premessa perché questa situazione particolare si verifichi è la presenza di un Io debole, precocemente sottomesso, e di un Super-io rigido, esigente, inflessibile; premesse del genere si verificano per un numero molto elevato di persone solo in epoche di fuga dal mondo e di asceti religiosi, come è appunto il caso dei periodi paleocristiani in cui ebbero origine i mosaici ravennati, Per questi monaci-artisti che avevano abbandonato il mondo e gli amici per vivere nell'idea dell'aldilà, né l'appagamento di fantasie inconsce, né l'alleggerimento mediante la risonanza emotiva né la ricompensa per il

successo dell'opera costituivano uno sprone alla creazione artistica. Il Super-io, che per gli altri è semplicemente l'istanza della censura, prendeva per essi il posto dell'insieme dei fruitori, era l'unico pubblico, dal cui consenso si dipendeva. Quella stessa meta, per raggiungere la quale in quel tempo migliaia di persone si recavano nel deserto e si infliggevano le più severe mortificazioni, essi la conseguivano riuscendo a cattivarsi e a riconciliarsi, invece del mondo, il loro Super-io attraverso il piacere preliminare, attraverso la "facciata" della forma artistica. Questa pace finale è eterna e immutabile, non vacillante e saltuaria come nell'artista individuale.

Naturalmente il Super-io non si lascia conquistare così facilmente come il prossimo e non richiede solo un mascheramento bensì la liquidazione del piacere proibito, e ciò è possibile solo là dove il complesso di Edipo è non solo "rimosso" ma "distrutto". L'opera d'arte deve tuttavia contenere un qualche adempimento di desiderio e si trat-

ta quindi di vedere a quale fase di sviluppo appartengano queste pulsioni autorizzate alla soddisfazione. In ogni caso a una fase pregenitale, e si deve ammettere che anche quelle fasi pregenitali che nel corso dell'evoluzione ulteriore vengono intensivamente genitalizzate e messe al servizio dell'Edipo, sono fuori questione; è il caso appunto della fase orale che per la sua stretta relazione con il cannibalismo tocca qualcosa di rigorosamente tabù. Al momento attuale sembra impossibile dire qualcosa di più preciso, anche solo di poco, ma ci sia concesso di avanzare una ipotesi: potrebbe essere non del tutto casuale che le opere d'arte "impersonali" nell'ambito figurativo aspirino in modo totale ad ottenere il loro effetto attraverso il colore e lo spazio, escludendo ogni aspetto materiale e realistico. Sono forse queste le prime due impressioni portatrici di piacere al neonato, quando comincia a superare l'iniziale mancanza di qualsiasi rappresentazione spaziale³ e il completo essere-senza-aiuto ad essa legata. Queste

prime cognizioni spaziali e luminose sono e rimangono piuttosto lontane dallo sviluppo libidico, perché paiono innocenti anche al più severo Super-io.

Resta da chiarire il fatto che queste opere, pur rinunciando all'approvazione del mondo esterno, rimangano comunque opere d'arte e abbiano quindi la possibilità di esercitare sul visitatore un profondo effetto. Teniamo presente che tale effetto non è della stessa natura di quello che proviamo alla vista di altre opere – starei per dire “mondane”. Oltre alla suggestiva azione della personalità, manca in esse la mozione degli affetti, la disposizione all'illusione, tutte cose che, come abbiamo avuto modo di vedere, sono comuni alla formazione di massa e all'effetto artistico. Al loro posto subentra un senso di interna tranquillità e liberazione, uno stato d'animo che si può descrivere solo nei termini di una superiore rassegnazione priva di amarezza; il duro peso terreno delle pulsioni si dissolve per un istante. Le fonti di piacere preliminare che queste

opere offrono devono evidentemente essere abbastanza forti da disarmare momentaneamente il nostro Io e da indurlo alla rinuncia dei propri precedenti investimenti d'oggetto, in modo che sia disposto a regredire – e non per la regressione in sé e il recupero di un piacere infantile da gran tempo perduto ma perché dall'esempio dell'innominabile si possa intravedere che questa è la via per assicurarsi la riconciliazione con la severità del Super-io e quindi la libertà interiore. “Se non diventate come uno di questi bambini...” L'Io, soprattutto nei casi in cui rimane fiaccato dal conflitto con l'Es e il Super-io, si lascia scivolare verso l'infanzia, se con questo guadagna il paradiso, se cioè sfugge alla critica del Super-io.⁴

Schopenhauer, come è noto, vede nell'opera d'arte l'espressione di una negazione della volontà di vivere. Nietzsche ha attaccato e schernito questa affermazione come propria più del sistema di Schopenhauer che della psicologia dell'opera d'arte. L'arte sia affermazione del

mondo, affermazione pulsionale, anche affermazione di dolore! La teoria che così emerge vede nell'arte una via traversa verso la soddisfazione del desiderio, come antitesi di una negazione della volontà. Ciononostante possiamo dar ragione a Schopenhauer – almeno per il particolare gruppo di opere che abbiamo qui sottoposto ad analisi. L'impressione di "impersonalità" trae origine, in queste opere, dallo sforzo dei loro creatori di cancellare il proprio Io, e l'effetto consiste nel fatto che l'istanza che inibisce e proibisce la pulsione, soddisfatta dalla pulsione di distruzione divenuta libera grazie alla defusione della pulsione, perviene alla assoluta potenza transitoriamente in noi. La "pura visione, priva di volontà", in cui Schopenhauer vede il segreto specifico dell'arte, viene conseguita in questo particolare caso, per lo meno per quanto concerne la libido, come specifico nucleo della volontà di vivere.

Rimane ancora da delimitare la portata di fenomeni affini. In tutte le opere d'arte prive di materialità, quelle che

la moderna teoria estetica chiama "astratte", l'apparente "perdita dell'oggetto", che indica un ritrarsi dal mondo esterno e una regressione narcisistica, fa pensare ad una affinità con la schizofrenia. La regressione intensiva è effettivamente comune ad entrambe, ma mentre nella schizofrenia il Super-io viene abbattuto e sgretolato, nel nostro caso esso viene completamente preservato. Solo la reciproca fusione di Io e Super-io può suscitare transitoriamente questa impressione.

Per un altro verso questa forma di effetto estetico è delimitata da quella dell'umorismo, che secondo Freud si fonda certamente sul raggiungimento di una riconciliazione con il Super-io. Solo il meccanismo di questa riconciliazione è diverso: nell'umorismo consiste in una improvvisa cedevolezza del Super-io, che eccezionalmente si fa, da critico, protettore dell'Io; nelle opere d'arte da noi considerate invece il Super-io non mitiga la sua severità, anzi questa appare ancora accresciuta dalle tendenze reli-

giose e ascetiche del tempo, ma l'Io elude questa intransigenza con la sua sottomissione e la piena regressione fino a raggiungere l'approvazione del Super-io tramite la mediazione dell'opera.

L'ultima domanda riguarda la relazione di questa "arte impersonale" con il nostro tempo. Io credo che tale relazione sia molto più profonda di quella attuata nel Rinascimento, non perché siamo diventati più simili all'uomo di quell'epoca ascetica di quanto non siamo all'uomo rinascimentale, bensì per un contrasto con essa. Nella nostra epoca, in seguito agli improvvisi progressi nel dominio della natura e al conseguente allentamento dei legami sociali-religiosi, è subentrata una soddisfazione delle relazioni d'oggetto erotiche quale nelle epoche precedenti si liberò solo per una infima minoranza. Noi invece viviamo con il nostro Super-io un conflitto più forte di quello vissuto dai nostri antenati, in particolare dagli uomini di un'epoca regolata secondo dogmi religiosi come quella dei

Bizantini e del primo medioevo. La fede, e i precetti su di essa costruiti, era fissata in modo definitivo, immutabile per l'eternità, e certa, sottratta ad ogni dubbio e divenuta tutt'uno con la personalità.

L'Io e il Super-IO vivevano in un'unione certa ed eterna, per tutti i problemi morali c'erano risposte chiare ed univoche, mentre noi, nonostante l'appagamento di ogni libido oggettuale, viviamo in una continua insicurezza e ci abbandoniamo alle imprevedute oscillazioni secondo la pretesa del nostro Super-io. Dev'essere quindi per noi importantissimo il fatto di conservare, sulla strada dell'identificazione inconscia, l'illusione di un rapporto sicuro e portatore imperturbabile di equilibrio fra Io e Super-io. Noi ammiriamo riconoscenti queste opere, ma non possiamo più produrle.

* Il titolo originale del saggio è *Kunst und Persönlichkeit*, “Imago”, 1929, XV, pp. 1-14.

La traduzione italiana, di Silvia Tomasi, 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. 109-122.

La “Nota introduttiva” è di Alessandro Serra.

Il principale contributo di Hann Sachs (1882-1947) agli studi psicoanalitici sull'arte è il volume *The Creative Unconscious. Studies in Psychoanalysis of Art*, Cambridge, Mass., Sci-Art-Publ., 1942 e 1951, mai pubblicato in italiano. È invece disponibile in italiano il testo pubblicato in collaborazione con Otto Rank, *Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften*, J. F. Bergmann, Wiesbaden 1913, trad. it. *Psicoanalisi e sue applicazioni*, SugarCo Milano 1988. Tra le traduzioni italiane si segnala anche *Freud, maestro e amico* (1944), Astrolabio, Roma 1973.

 NOTE

¹ O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst, sowie nach persönlichen Mitteilungen von Dr. Fritz Schiff*.

² *Gemeinsame Tagträume*, Imago-Bücher Bd. V [Wien, 1924].

³ Le fantasie “prenatali” del corpo materno non hanno nulla a che vedere con l'evoluzione della rappresentazione dello spazio. Esse sorgono al servizio di desideri sessuali infantili (congiungimento carnale con la madre, spiare il coito dei genitori ecc.) e si fondano, quanto al contenuto, sulla conoscenza, che normalmente il bambino ha già acquisito in precedenza, che i neonati provengano dal corpo materno, per cui conferiscono allo spazio i noti attributi – oscurità, caverna sotterranea, liquido. La rappresentazione dello spazio non ha nulla a che fare anche con i ricordi del corpo materno che Rank ha esaminato senza però darne alcuna dimostrazione. E non si riesce proprio a vedere come un essere che non sa distinguere né lo spazio visivo né quello acustico, un essere che non ha occasione di acquisire quello tattilo-cinetico attraverso i propri movimenti, ma può provare solo sensazioni spaziali tramite le superfici cutanee in un medium omogeneo che lo circonda, potrebbe giungere alla rappresentazione di uno “spazio stretto e buio”.

⁴ Si tenga presente che anche la tecnica del mosaico, che consiste nella paziente composizione di piccole tessere di vetro colorato, ricorda molto i giochi dei bambini e non presenta quegli aspetti di audacia e decisione che sono essenziali alla tecnica dell'affresco.