

Ascoltare l'arte: alcune considerazioni

Stefano Ferrari

Pubblicato: 7 giugno 2018

Listening to art: some considerations

L'articolo considera il problema della fruizione dell'arte partendo dal libro curato da Sergio Givone e Graziella Magherini, *Ascoltare l'arte. Arti figurative, letteratura, musica* (Nicomp, Firenze 2012). Prende in considerazione il tema dell'ascolto – una cifra che caratterizza perfettamente sia il mondo dell'arte, in tutte le sue forme, che quello della psicoanalisi. In entrambi i campi, il termine "ascolto" viene inteso nel suo significato più ampio, come disposizione e apertura verso l'altro, così come nelle sue "opacità": opacità della creazione artistica, ma anche opacità che caratterizza la relazione tra analista e paziente e quella dell'arte con il suo pubblico – una relazione che, come sappiamo, non è univoca, come del resto quella tra l'opera d'arte e il suo pubblico.

[Listening to art: some considerations] In this paper the author discusses the problem about fruition of art from the book edited by Sergio Givone and Graziella Magherini *Listening to Art. Figural Arts, Literature, Music* (in English translation: Nicomp, Firenze 2014). It deals with the theme of listening – a code which certainly characterizes very well both the world of art, in all its diverse forms, and the world of psychoanalysis. In both sectors, the term "listening" is understood in its broadest sense, as a disposition and openness towards the other and their opacity: opacity of the artistic creation, and the "opacity" characterizing the analyst-patient relationship and the relationship between a work of art and its public.

Keywords: artistic fruition; psychoanalysis; art; object relationship; listening

Stefano Ferrari: Università di Bologna (Italy)

✉ stefano.ferrari@unibo.it

Stefano Ferrari teaches Psychology of Art at the Department of the Arts, University of Bologna. He is president of the Emilia-Romagna section of IAAP (International Association for Art and Psychology). Among his books: *Scrittura come riparazione* (Laterza, 1994); *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura* (Laterza, 1998); *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia* (Laterza, 2002); *Nuovi lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud* (Clueb, 2010). In 2010 he founded "Psicoart – Journal of Art and Psychology" and the book series "Quaderni di PsicoArt".

Il libro da cui prende spunto la discussione¹ riguarda dunque il motivo dell'ascolto – una cifra che certamente caratterizza molto bene sia il mondo dell'arte, nelle sue diverse declinazioni, che quello della psicoanalisi. In entrambi i settori il termine "ascolto" va inteso nel significato più ampio, come disponibilità e apertura nei confronti dell'altro e delle sue opacità: quelle della creazione artistica come quelle che caratterizzano la relazione tra analista e paziente – una relazione, sappiamo, non a senso unico, come del resto quella tra l'opera e il suo pubblico. Ma come è possibile oggi – come ieri, del resto – riuscire a coniugare l'idea di ascolto, con quanto vi è in essa di aperto, problematico e sfumato con le esigenze di rigore e univocità di una lettura che si pretende "scientifica"? Le voci della psicoanalisi si confrontano nel libro con quelle dell'estetica, delle neuroscienze, della critica letteraria, della musicologia e persino della fisica quantistica – e il messaggio è giustamente quello di una sostanziale problematicità dei linguaggi, legata alla problematicità e variabilità delle opere, dei contesti, dei fruitori. Il modello epistemologico e le proposte metodologiche non possono che essere aperti e flessibili e avere appunto l'umiltà e il coraggio di saper ascoltare.

Un aspetto su cui mi voglio soffermare, sia per interesse personale sia perché mi dà l'occasione di dialogare con Graziella Magherini (qui presente) riguarda il tema della "invarianza e variabilità", che l'autrice affronta nella seconda parte del suo saggio *Rileggere l'arte. Un modello psicoanalitico*.² Da un lato, abbiamo la psicoanalisi, che del processo estetico indaga appunto le "variabili" e anzi quasi le moltiplica, mostrando come l'esperienza artistica sia ogni volta diversa per ogni soggetto, rivelatoria di significati e di vissuti sempre nuovi, capaci dunque di dare senso e spessore a percorsi squisitamente individuali; e dall'altro, dobbiamo invece confrontarci con l'aspirazione delle scienze a individuare dei punti fermi (nella fisica, nella fisiologia, nella neurologia), in grado di dare anche in questo campo risposte sicure e incontrovertibili – salvo poi doversi smentire e riconoscere che anche proprio nei loro diversi settori si devono ammettere problematiche eccezioni. Questa costante tentazione semplificatoria, questo bisogno di certezze appartiene da sempre all'uomo e spiega in parte il suo spirito scientifico e l'illusione dei vari riduzionismi. Ma appartiene, seppur diversamente, anche all'arte e alla sua dimensione critica, in quanto le opere sembrano ambire a loro volta a una validità oggettiva, permanente, al di là delle vicende degli individui e delle loro incalcolabili emozioni.

Il saggio di Graziella Magherini è in gran parte volto a sottolineare la ricchezza e l'imprevedibilità e dunque la *variabilità* della fruizione artistica, caratterizzata, nel modello che viene qui riproposto, dall'interazione di fattori contingenti, come appunto "*l'esperienza estetica primaria madre-bambino, il perturbante e il fatto scelto*". Ma questa formula, come abbiamo sentito dalle sue stesse parole, rinvia altresì all'ipotesi di un fattore F che interpreta e si fa carico di questa insopprimibile aspirazione alla costanza e alla invarianza. Vorrei soffermarmi su questo punto, che mi sem-

¹ Givone, Magherini (2012).

² Ivi.

bra cruciale, e assumere le conclusioni di Graziella come un punto di partenza per qualche ulteriore e molto libera riflessione.

Un nodo intrinsecamente problematico riguarda le dinamiche del "fatto scelto": esso, da un lato, è qualcosa di squisitamente soggettivo e imprevedibile, legato all'ambito contestuale, alla personalità e alle vicende biografiche del fruitore e dall'altro, sembra appartenere all'opera, o comunque essere qualcosa di oggettivo, che in essa si nasconde e da cui si alimenta. Ed è in parte certamente così, nel senso che ogni fruitore può scoprire o proiettare nell'opera, o in alcune sue parti, qualcosa che però appartiene solo a lui, e a cui essa ha, per così dire, prestato l'occasione di rivelarsi. Ma se le cose stessero solo così, l'emozione che l'opera trasmette non sarebbe qualitativamente diversa da quella di qualsiasi altra esperienza fruitiva di fronte a un qualunque stimolo visivo. È vero infatti che ogni immagine, in determinate situazioni, può generare risposte emotive che possono essere assimilate alla dinamica del fatto scelto. La scommessa è che vi sia una *tendenziale* corrispondenza tra questo fatto scelto e la specificità della forma e del contenuto dell'opera, tale per cui essa abbia la capacità di esprimere un "fatto scelto" che vale per "tutti". Mi rendo conto che ipotizzare una sorta di universalità del fatto scelto è una specie di ossimoro, una contraddizione in termini, ma sta anche in questo, in fondo, il paradosso dell'arte.

Dobbiamo ipotizzare che la forma e il contenuto dell'opera nel loro complesso (e parlo di "forma-contenuto" in senso lato, considerando le diverse specificità delle tematiche trattate e il modo in cui queste vengono organizzate, quindi le caratteristiche formali e stilistiche del lavoro artistico ma anche il suo progetto, il contesto, la cornice, l'allestimento e quant'altro) abbia la possibilità di generare (perché in qualche misura lo contiene dentro di sé) quel fatto scelto diverso per ogni fruitore. Si tratta di contemperare l'imprevedibilità della risposta soggettiva e l'eventualità che vi sia invece in essa una potenziale costanza, seppure nelle sue diverse manifestazioni, come se appunto l'opera contenesse una struttura polivalente in grado di includere quelle diverse risposte, inserendole in uno stesso orizzonte di senso, grazie a una sua intrinseca capacità di accoglimento, in grado di garantire una significatività effettivamente intersoggettiva.

Ho già avuto occasione di affrontare in parte tali questioni facendo riferimento alla formula di T. S. Eliot del "correlativo oggettivo": l'artista è tale solo se riesce a trovare per l'espressione delle proprie emozioni un equivalente, un correlativo oggettivo, appunto, in grado di evocare nel fruitore emozioni e affetti analoghi. Se trasponiamo questa formula in una prospettiva psicodinamica, possiamo dire che l'emozione del lettore è certamente in relazione e in corrispondenza a quella dell'autore, sollecitata e veicolata dalla forma estetica, ma è alimentata dai vissuti che gli sono propri. È in parte ciò che Freud sosteneva a proposito della funzione di allettamento ("premio di seduzione") della forma artistica.³ Ma tale funzione non deve essere limitata e considerata solo nella logica di un "*piacere preliminare*", in quanto questa "preliminarità" può riguardare ogni tipo di emozione, come aveva implici-

³ Freud (1907).

tamente notato Marie Bonaparte nel suo studio su Edgar Allan Poe.⁴ Questo artista riesce infatti a innescare nel lettore, attraverso la forma e il contenuto dei suoi racconti, un'"angoscia preliminare" che va certamente a toccare e ad alimentarsi a certi suoi vissuti profondi, dando un valore di originalità alla sua esperienza fruitiva.

In questo senso, il fatto scelto è, sì, suggerito dall'opera, ma la sua spinta viene dal soggetto: l'opera innesca cioè un'emozione corrispondente a quella dell'artista, nel senso che si radica nella stessa costellazione psichica, ma ha una sua specificità legata alla storia e alla formazione di ogni fruitore. Nello stesso tempo quell'emozione è qualcosa di oggettivo e trans-individuale, in quanto si esprime attraverso meccanismi e linguaggi condivisi, fra i quali rientrano senza dubbio anche quelle forme espressive fondamentali come i *memi* e le *Pathosformeln*, richiamate da Graziella Magherini, che cita anche Jean-Pierre Changeux: "È legittimo pensare che fin dall'infanzia si sviluppi spontaneamente nell'uomo un ricco repertorio di forme espressive. Queste forme sono riprodotte e riconosciute soprattutto nella comunicazione non verbale che il bambino ha con la madre e con i simili. Molti di questi elementi sono uguali nelle diverse culture".⁵

Questa esitazione, questo passaggio tra privato e pubblico, tra ciò che è soggettivo e ciò che appartiene a una dimensione sociale e collettiva caratterizza la dinamica che troviamo prima nel sogno e poi nel motto di spirito, dove quegli stessi processi psichici puramente soggettivi si confrontano e si raccordano con l'oggettività di codici condivisi. Possiamo ipotizzare che il fatto scelto, considerato come una risposta del fruitore interna alla sua personale vicenda psichica, rispecchi dunque in qualche misura, nei suoi processi di formazione (non certo nei suoi effetti) i meccanismi del sogno, almeno per quanto riguarda ciò che avviene nella psiche del sognatore. Infatti il sogno, al di là dei suoi significati inconsci, analogamente a quanto accade nella logica del fatto scelto è in grado di organizzare e dare forma alle intime emozioni del soggetto. Il lavoro onirico, nell'organizzazione e nel confezionamento dei suoi materiali (cioè nella costruzione della specificità e unicità del "contenuto manifesto") utilizza infatti i "residui diurni" (che sono come i mattoni con cui viene costruita la scena del sogno) e con essi, nonostante la loro assoluta casualità, riesce a dare una rappresentazione adeguata e, a posteriori, "necessaria" delle emozioni e degli affetti del sognatore. In altre parole, il sogno è in grado di individuare e scegliere quelle soluzioni formali che sono più idonee a esprimere i privatissimi vissuti del sognatore, rispettando da questo punto di vista la logica soggettiva e imprevedibile del fatto scelto. Tuttavia, come dimostra la presenza e l'attività dell'"elaborazione secondaria", che opera già all'interno del processo onirico, queste soluzioni formali, per quanto non destinate alla comunicazione, non possono del tutto prescindere dai condizionamenti del sistema PC e dunque dall'utilizzo di codici espressivi condivisi.

Ma se è vero che il sogno non prevede propriamente un fruitore (che se mai coincide

⁴ Bonaparte (1976).

⁵ Changeux (1995, p. 53).

con il sognatore stesso) possiamo tuttavia ipotizzare, sulla scorta di Changeux, che l'opera d'arte funzioni come "un sogno condiviso", che lascia "ampio spazio alla soggettività, all'esperienza individuale" del fruitore. Da questo punto di vista, già nell'attività onirica esisterebbero i presupposti per una qualche forma di comunicazione, che pur prescindendo in parte da codici e paradigmi propriamente comuni, passa attraverso qualcosa di più profondo e primitivo, tanto da poter ipotizzare, secondo Graziella Magherini, "un *rispecchiamento* fra l'inconscio presimbolico dello spettatore e l'inconscio presimbolico degli artisti, presente nelle loro opere".⁶

Inutile dire che nel motto di spirito (e tanto più nell'arte) questi processi si fanno più trasparenti e più pressanti, in quanto la relazione e lo scambio con l'altro ne sono il presupposto istituzionale: questi stessi meccanismi vengono infatti utilizzati nell'orizzonte della comunicazione e l'emozione del soggetto trova nella forma del motto e nel prodotto artistico un "correlativo oggettivo" adatto a suscitare nel fruitore analoghe risposte emotive, seppure alimentate dalla specificità del suo vissuto. L'artista, in altre parole, è in grado di dare voce alla propria emozione attraverso processi di elaborazione psichica che pur rispondendo a sue specifiche, private esigenze, utilizzano modelli espressivi condivisi, che fanno parte di contesti culturali e strutture psichiche comuni. Ciò consente al fruitore di sperimentare, attraverso l'arte e grazie al lavoro dell'artista, le proprie emozioni, scoprendo in esse un significato nuovo.

Prendiamo atto che con queste nostre riflessioni non siamo andati molto al di là di quanto Freud avesse anticipato e Kris e Gombrich più estesamente teorizzato. Proviamo allora ad aggiungere qualche altra libera considerazione a proposito della fruizione artistica, e più in generale dell'ascolto dell'opera, quando questo *ascolto* si trasforma e si traduce in una lettura *critica*.

Tra tutti i possibili modelli di critica, sulla base di quanto si è detto fin qui, ho in mente una situazione in cui la relazione tra l'opera e questo suo privilegiato lettore sia, in senso lato, riconducibile a quella analitica, caratterizzata, come sappiamo, dalla reciproca influenza di complessi meccanismi di proiezione e identificazione. Anche in questo caso, per quanto si è detto sopra, l'"attenzione fluttuante" del critico non potrà essere tanto più libera delle "libere associazioni" che provengono dall'opera, dato che anche questa relazione non potrà prescindere dalla necessità di condividere omologhi schemi psichici e omologhi codici culturali.

Che cosa dunque distingue un fruitore, diciamo, occasionale da un "critico" così concepito? Diciamo che il critico è quel fruitore che è in grado, o che semplicemente si prende l'incombenza (oppure la libertà) di esplicitare le sue emozioni davanti all'opera e di spiegarle, giustificarle, metterle in relazione all'autore e al suo contesto, dando comunque ascolto e sostanza ai propri vissuti, seppure in una forma "attenuata e velata", secondo la nota formula che Freud riferiva però al lavoro degli artisti. Ma se anche in questo caso l'opera innesca o rinnova emozioni che sembrano appartenere in prima istanza alla soggettività del critico, la sua emozione, a diffe-

⁶ Magherini (2012, p. 43).

renza di quella contingente del fruitore occasionale, viene, per così dire, prolungata ed elaborata in una prospettiva che si definisce appunto critica e che dunque ritorna e si concentra sull'opera e suoi effetti. È evidente che nell'ipotesi qui suggerita, che evoca un modello molto aperto di "critica psicoanalitica", il critico-fruitore, attraverso le sue elaborazioni e sistematizzazioni, dovrebbe cercare di rendere conto di quei processi di cui abbiamo parlato a proposito della fruizione in generale. In questa prospettiva la sua risposta, rispetto a quella di un fruitore qualsiasi, sarà necessariamente più mediata ed esercitata e potrà, come abbiamo detto, non solo prolungare ma anche descrivere e formalizzare l'emozione iniziale. Senza occultarne la natura soggettiva e affettiva, egli dovrebbe dare conto dei propri processi mentali, organizzandoli a sua volta in un testo, cercando di dimostrare come e perché vi sia una corrispondenza tra le emozioni dell'autore e quelle del fruitore, tra il "fatto scelto" dell'opera e quello di chi la osserva. Dovrà cioè cercare di esplicitare nei contenuti e nelle forme dell'oggetto artistico proprio quegli elementi (siano essi strutturali, culturali, filogenetici) che fanno da tramite tra l'inconscio dell'opera e l'inconscio del fruitore.

Il commento critico, da questo punto di vista, si configura allora soltanto come un più o meno felice "girare intorno" al testo e alle sue problematiche e soprattutto alle emozioni che suscita: una trama leggera (o a volte molto intricata) di domande e risposte che si rincorrono a vicenda. Ma allora che cos'è che stabilisce che una lettura critica "funziona", che è valida e pertinente? Nulla, se non il fatto che essa è capace di far parlare il testo o l'opera, che sollecitati rispondono in modo tanto più adeguato quanto più adeguata è stata la domanda. Ma questo è quello che avviene anche nella relazione analitica, condizionata da analoghe dinamiche di reciprocità.

In particolare, mi sembra utile associare l'idea di critica di cui stiamo qui parlando con quanto Freud scriveva a proposito delle "costruzioni nell'analisi", dove contrapponeva questo termine ("costruzione"), con quanto vi è in esso di ipotetico e aperto, a quello più rigido e conclusivo di "interpretazione".⁷ Nella vita (come nell'opera) non c'è nessuna Verità da interpretare; la "verità" della costruzione è garantita solo dall'efficacia della cura... La verità della critica (psicoanalitica) è garantita – se di garanzie è lecito parlare – dalla sua capacità di aderire alla logica del testo e delle sue proposte.

Anche in questo caso non dobbiamo dunque suggerire o sostenere l'idea di una critica estemporanea e capricciosa, sostanzialmente dominata dalla arbitrarietà e soggettività delle reazioni del critico e dai suoi umori: come abbiamo visto, se la lettura è pertinente, essa risponde a un disegno, e si fa interprete di una coerenza interna che appartiene tanto all'opera quanto al riscontro del critico. Allo stesso modo, l'interpretazione, o meglio, la "costruzione" dell'analista deve corrispondere ai vissuti del paziente, che solo attraverso i suoi atteggiamenti concreti potrà garantire l'autenticità di quella soluzione e dunque l'efficacia della cura.

⁷ Freud (1937).

Se le cose stanno così, anche qui possiamo parlare di una tendenziale corrispondenza tra la variabilità e l'imprevedibilità del "fatto scelto" e la costanza del "fattore F" di cui parla Graziella Magherini. La risposta del critico, tanto più di quella del fruitore occasionale, come abbiamo ribadito, non è infatti puramente umorale ed emotiva: il critico-fruitore proietta nell'ascolto dell'opera anche la sua cultura, i suoi modelli, i suoi codici, che a loro volta dovranno in qualche misura rispecchiare quelli dell'artista. Solo così si può attivare quel circolo virtuoso che contraddistingue una critica aperta e veramente creativa. Ci troviamo del resto all'interno della stessa dinamica descritta da Freud a proposito della fruizione del motto di spirito: questa non può realizzarsi se tra chi pronuncia il motto e chi lo ascolta non c'è, oltre a una affinità e sensibilità individuale, collegata a una comune "costellazione psichica", anche la condivisione, all'interno di un medesimo contesto storico-culturale, degli stessi canoni e codici espressivi.

Bibliografia

- Bonaparte M. (1976). *Edgar Alla Poe. Studio psicoanalitico* (1934). Roma: Newton Compton.
- Changeux J.-P. (1995). *Ragione e piacere. Dalla scienza all'arte*. Milano: Raffaello Cortina.
- Freud S. (1907). *Il poeta e la fantasia*. In *Opere*, vol. 5. Torino: Boringhieri, 1972.
- Id. (1937). *Costruzioni nell'analisi*. In *Opere*, vol. 11. Torino: Boringhieri, 1979.
- Givone S., Magherini G. (a cura di) (2012). *Ascoltare l'arte. Arti figurative, letteratura, musica*. Firenze: Nicomp L.E.
- Magherini G. (2012). *Rileggere l'arte. Un modello psicoanalitico*. In *Ascoltare l'arte. Arti figurative, letteratura, musica*, a cura di S. Givone e G. Magherini. Firenze: Nicomp L.E., pp. 31-60.