

**L'ESPERIENZA ESTETICA
E IL FASCINO DELL'OPERA
COME FUNZIONI DELLA MENTE RELAZIONALE**



Filippo Sciacca

Psicologo-psicoterapeuta;

Campo di ricerca:

Interazioni fra comunicazione, mente e culture

03 Marzo 2013

filippo.sciacca@tin.it

*Tutto ciò che esiste,
esiste perché è stato immaginato.*

Dalla serie televisiva True blood

1 - Dall'esperienza sensoriale all'esperienza estetica come conoscenza soggettiva

Il coinvolgimento emotivo e cognitivo, di segno positivo o negativo, che ci fa apprezzare un'opera d'arte - quadro, affresco, scultura, brano musicale, balletto, poesia, ecc. - oppure non gradirla affatto, ha come punto di partenza l'estesia, la conoscenza sensoriale (*àisthesis*: "sensazione", dal verbo *aisthànomai*: "percepisco", "comprendo coi sensi"). L'esperienza estetica è l'attenzione cosciente rivolta a uno stimolo proveniente dal mondo reale, ma non solo. Ovviamente, i nostri sensi o recettori sensoriali reagiscono a una miriade di stimoli, non necessariamente estetici, provenienti da oggetti comuni o persone del mondo esterno e dal nostro corpo^[1]. È interessante osservare che la sensazione è già di per sé un'astrazione e non una fedele registrazione del mondo reale, a causa delle vincolanti caratteristiche biologiche dei nostri organi di senso e della complessa elaborazione che il cervello fa dei segnali elettrochimici recettoriali. A ciò va aggiunto che il processo percettivo opera attivamente la selezione e l'elaborazione cerebrale degli stimoli sensoriali, consentendo l'identificazione delle proprietà costanti ed essenziali delle sensazioni esterne e interne. La percezione è un'organizzazione delle sensazioni. Il cervello compie una scelta fra tutti gli *input* disponibili e, confrontando l'informazione selezionata con i ricordi immagazzinati nella memoria, genera una rappresentazione visiva, acustica o olfattiva, con un procedimento molto simile a quello messo in atto da un'artista^[2]. La rappresentazione mentale è soggettiva, basata sulla personale esperienza estetica, e consente lo sviluppo dei concetti e dell'immaginazione in rapporto al contesto naturale, familiare e sociale di appartenenza, agli interessi, alle abitudini, alle emozioni, ecc.

L'esperienza estetica, partendo da queste premesse, è la relazione fra la sensorialità e l'opera

[1] La luce, i suoni, gli odori, la temperatura esterna o corporea eccitano i recettori sensoriali, che convertono l'energia degli stimoli (trasduzione) inviando segnali elettrochimici, interpretati da specifiche aree del cervello. Il nostro sistema sensoriale comprende l'esterocezione e l'enterocezione. Preposti a cogliere gli stimoli esterni ci sono i classici cinque organi di senso già individuati da Aristotele: la vista, l'udito, il gusto, l'olfatto, il tatto. L'enterocezione, invece, può essere ripartita in propriocezione (senso del movimento dei muscoli e delle articolazioni, senso della posizione degli arti nello spazio, senso dell'equilibrio, senso della temperatura cutanea, senso dell'orologio biologico) e interocezione (registrazione dei bisogni di fame o sete, senso del battito cardiaco, del respiro, dei visceri, senso del piacere e del dolore) [Zeki 2007; Bleicher 2012].

[2] Va precisato che un'immagine artistica non può rappresentare un oggetto, ma può solo imitarlo raffigurando un suo aspetto particolare, come aveva lamentato Platone (la ricerca cubista ha tentato di superare questo paradosso dipingendo sulla tela bidimensionale le diverse visuali di un oggetto o di una persona). Solo il cervello può rappresentare un oggetto, poiché lo ha osservato da molte angolazioni differenti e lo ha collocato all'interno di una classe specifica (deposito di immagini registrate). Semir Zeki, fondatore della neuroestetica, afferma: "Gli oggetti in realtà vengono visti da differenti angoli e distanze e in differenti condizioni di luce, e tuttavia mantengono la loro identità." [Zeki 2007, p. 72].

d'arte che suscita il nostro gradimento^[3]. Questa relazione^[4] ha una sua specificità rispetto alla percezione dei comuni oggetti del vivere quotidiano, poiché non ogni conoscenza sensibile ed emotiva è immediatamente estetica. E' un processo conoscitivo-emotivo che può coinvolgere il fruitore trasportandolo in una dimensione contemplativa, che suscita risonanze interiori sulla condizione esistenziale del soggetto, sul suo posto nel mondo, sui suoi vissuti, sulle sue relazioni. Tale esperienza è una facoltà mentale che implica un giudizio estetico (o di gusto), in cui i criteri di valutazione sono soggettivi, ossia non fissi e universali. E', infatti, l'oscillazione del gusto soggettivo (dall'indoeuropeo **jus*: "assaporare", "scegliere") che ci fa apprezzare se un'opera d'arte è bella, ci piace, oppure no^[5]. Ovviamente, il gusto estetico rinvia al relativo organo di senso e alla conoscenza orale infantile. La preferenza, il rifiuto o l'indifferenza sono giudizi che affondano nella riflessione soggettiva, spesso immediata e non cosciente, ma anche nel gusto collettivo legato a un determinato contesto e periodo storico. Maddalena Mazzocut-Mis, in una sua riflessione sull'estetica, osserva che "il gusto sembra essere un insieme di preferenze individuali che tuttavia si «coalizzano» e coagulano all'interno di una comunità che le riconosce"^[6].

L'apprezzamento estetico, come risonanza interiore, è un incontro con "qualche cosa" da gustare (una creazione artistica), che è anteriore all'esperienza del fruitore. Tale apprezzamento, puramente soggettivo, è ben esemplificato dalla spontanea esclamazione fatta da una storica dell'arte, durante il commento in pubblico della scena raffigurata in un quadro di Rubens: "Non mi dice niente!". Il processo del giudizio estetico può essere schematizzato con un algoritmo, in cui, in sequenza:

- 1 - L'opera d'arte (per esempio, un quadro) stimola sensorialmente il fruitore;
- 2 - Il fruitore elabora lo stimolo estesico attraverso la percezione visiva;
- 3 - La percezione visiva attiva la risonanza interiore del fruitore e il suo gusto estetico, facendogli esprimere, nei confronti del quadro, due possibili atteggiamenti psichici:
 - a - una preferenza di gusto, in cui il fruitore si coinvolge nell'esperienza estetica del quadro.
 - b - un rifiuto o indifferenza, in cui il fruitore non si coinvolge nell'esperienza estetica del quadro.

Se l'esperienza estetica è vissuta come una relazione piacevole e bella, occorre che ci si ponga una domanda fondamentale: nel gusto, nella risonanza, chi "sceglie" è il soggetto o

^[3] L'estetica classica, come filosofia dell'arte, nasce con Alexander Gottlieb Baumgarten, allievo di Leibniz, che nel 1735 conia il neologismo *aesthetica*, derivandolo dal termine greco *àisthesis*. Come scienza della conoscenza sensibile, seppure indefinita e non logica a causa della contingenza dei sensi rispetto alla conoscenza intellettuale, si è occupata della teoria del Bello e delle arti liberali, consentendo anch'essa l'accostamento alla conoscenza vera.

^[4] Secondo l'estetica illuminista di Denis Diderot il senso estetico e la bellezza sono il frutto di un rapporto tra l'oggetto artistico e chi lo percepisce con la propria sensibilità individuale. In questo modo l'esperienza estetica è il rapporto soggetto-oggetto, che ha delle tipologie estremamente variabili, pluralistiche, non prive di casualità. Sono tali rapporti a fondare il bello in generale, mentre ogni singolo bello particolare (di ogni oggetto artistico) non è riferibile ad alcuno degli schemi codificati di bellezza [Diderot 1772].

^[5] Il filosofo David Hume aveva osservato che la bellezza non è una qualità delle cose stesse, ma che esiste solo nella mente che le contempla, ed ogni mente percepisce una diversa bellezza [Hume 1757].

^[6] Mazzocut-Mis 2008, p. 8. Vedi anche Gombrich 1998.

l'opera d'arte? Il quesito rinvia alla posizione dinamica dell'opera d'arte e del soggetto. Indubbiamente la *Gioconda* di Leonardo, un quadro surrealista di Dalì o le statue dei *Prigioni* di Michelangelo preesistono al fruitore che li osserva. L'incontro fra il soggetto e l'opera è una relazione asimmetrica, in cui quest'ultima attrae e coinvolge emotivamente il fruitore, che su di essa trasferisce alcuni contenuti della propria vita psichica. L'opera d'arte, in questa relazione, è tutt'altro che una creazione illusoria e decorativa della realtà. Nel piacere estetico il soggetto prova "un non so che", di cui non sa darsi una spiegazione del tutto razionale. Afferma Maddalena Mazzocut-Mis: "In ogni caso qualche cosa, in tale relazione, che si attiva con la percezione, altera le aspettative del soggetto e lo sorprende attraverso un accordo...oppure attraverso un disaccordo. Tra soggetto e oggetto esiste uno scambio che non pochi autori trattano quasi fosse una trasmissione simpatica o empatica o addirittura una sorta di innamoramento"^[7]. L'opera d'arte attrae, affascina e assorbe, facendo risuonare la verità del soggetto, come accade a John Keats nell'*Ode su un'Urna Greca* che, durante la contemplazione di un bassorilievo marmoreo, sente giungergli un messaggio profondo dalle scene scolpite: *Bellezza è verità e verità è bellezza*, pervenendo a una comprensione illuminante: *Questo è tutto ciò che sappiamo sulla terra e tutto ciò che dobbiamo sapere*. La conoscenza sensoriale ed estetica diviene conoscenza esistenziale sulla condizione della soggettività.

John Keats - Ode su un'Urna Greca

*Tu, ancora inviolata sposa della quiete !
 Tu, figlia adottiva del tempo lento e del silenzio,
 narratrice silvana, che una favola fiorita
 racconti, più dolce dei miei versi:
 quale leggenda intarsiata di foglie pervade
 la tua forma, sono dei o mortali,
 o entrambi, insieme, a Tempe o in Arcadia?
 E che uomini sono?, Che dei? E le fanciulle ritrose?
 Qual è la folle ricerca? E la fuga tentata?
 E i flauti, e i cembali? Quale estasi selvaggia?
 Sì, le melodie ascoltate son dolci; ma più dolci
 ancora son quelle inascoltate. Su, flauti lievi,
 continuate, ma non per l'udito; preziosamente
 suonate per lo spirito arie senza suono.*

^[7] Mazzocut-Mis 2008, p. 9.

*E tu, giovane, bello, non potrai mai finire
il tuo canto sotto quegli alberi che mai saranno spogli;
e tu, amante audace, non potrai mai baciare
lei che ti è così vicino; ma non lamentarti
se la gioia ti sfugge: lei non potrà mai fuggire,
e tu l'amerai per sempre, per sempre così bella.*

*Ah, rami, rami felici ! Non saranno mai sparse
le vostre foglie, e mai diranno addio alla primavera;
e felice anche te, musico mai stanco,
che sempre e sempre nuovi canti avrai;
ma più felice te, amore più felice,
per sempre caldo e ancora da godere,
per sempre ansimante, giovane in eterno.*

*Superiori siete a ogni vivente passione umana
che il cuore addolorato lascia e sazio,
la fronte in fiamme, secca la lingua.*

*E chi siete voi, che andate al sacrificio?
Verso quale verde altare, sacerdote misterioso,
conduci la giovenca muggente, i fianchi
morbidi coperti da ghirlande?
E quale paese sul mare, o sul fiume,
o inerpicato tra la pace dei monti
ha mai lasciato questa gente in questo sacro mattino?
Silenziose, o paese, le tue strade saranno per sempre,
e mai nessuno tornerà a dire
perché sei stato abbandonato.*

*Oh, forma attica ! Posa leggiadra ! Con un ricamo
d'uomini e fanciulle nel marmo,
coi rami della foresta e le erbe calpestate -
tu, forma silenziosa, come l'eternità
tormenti e spezzi la nostra ragione. Fredda pastorale !
Quando l'età avrà devastato questa generazione,
ancora tu ci sarai, eterna, tra nuovi dolori
non più nostri, amica all'uomo, cui dirai
"Bellezza è verità e verità è bellezza", - questo è tutto ciò
che sappiamo sulla terra e tutto ciò che dobbiamo sapere.*

2 - Lo sguardo e la funzione dell'opera d'arte

*Luce divina sopra me s'appunta,
penetrando per questa in ch'io m'inventro,
la cui virtù, col mio veder congiunta,
mi leva sopra me tanto, ch'i' veggio
la somma essenza de la quale è munta.*

Dante, *Paradiso*, XXI, 83-87

L'esperienza estetica è una funzione della mente relazionale, che stimola nel fruitore processi conoscitivi. Gli stessi procedimenti della creazione artistica aiutano ad ampliare la conoscenza. Gli artisti, meglio di tutti, raggiungono quei luoghi della mente dove si formano (*poiè*: "creo", "formo", "produco") abbozzi rappresentabili di emozioni sconosciute. Un'opera d'arte è un testo da costruire, che contiene ampi brani del non pensato. Picasso diceva che creando scopriva parti sconosciute di sé, che le sue opere potevano rendere visibili. La creazione artistica, secondo lo psicoanalista Antonio Di Benedetto, è un'esperienza straordinaria che, facendo un uso non strumentale dei linguaggi e dei segni, va oltre il limite dell'ordinario cercando "di rappresentare qualcosa di irrepresentabile ai più, di far sì che le esperienze di confine tra caos ed emozione pensabili, tra asimbolico e simbolico, si organizzino in qualcosa di riconoscibile"^[8].

Tornando al gusto della fruizione, la relazione fra opera d'arte e osservatore sospende temporaneamente il tempo cronologico, trasportando il soggetto in una dimensione altra. L'esperienza estetica non solo induce uno stato di coscienza alterato, ma fa affiorare l'amore per la conoscenza della condizione esistenziale del soggetto.

2.1 - Lo sguardo dell'Altro e la strutturazione del soggetto

Quando vedi una palma, la palma...ha già visto te.

Proverbio wolof, Senegal

L'opera d'arte preesiste al soggetto e svolge la funzione del grande Altro, così come definita dallo psicoanalista Jaques Lacan. Egli, nel *Seminario XI - I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, ha approfondito la ricerca sul rapporto fra l'Altro e l'esperienza estetica del

^[8] Benedetto 1989, p. 17. Il pittore astrattista Antonio Sanfilippo, in un documento di archivio del 1966, fa un'autopresentazione della sua opera in questi termini: "La mia pittura è una pittura di segni, cioè un'arte la cui immagine viene data da segni, oppure dove i segni compongono un'immagine...[Questa pittura] potrebbe essere una figurazione astratta, oppure una struttura significativa, oppure una rappresentazione immaginaria della realtà, oppure fantasia della realtà, o nuova realtà della fantasia, o nuova rappresentazione della nuova realtà." [D'Amico 2012, p. 62].

soggetto [9]. L'essere umano, a causa dell'imaturità bio-psichica alla nascita (neotenia), vive una posizione eccentrica, a differenza di molti animali che hanno una posizione autocentrica fin dalla nascita. Il bambino è decentrato verso la madre e gli adulti che lo accudiscono. Ciò costituisce un vincolo bio-psichico, ma è anche un'opportunità nella misura in cui scandisce lo sviluppo della mente relazionale, della comunicazione, dei processi astrattivi e culturali, che sono tipicamente umani. Il soggetto si costituisce nel posto dell'Altro: "Ancor prima che si stabiliscano relazioni che siano propriamente umane, certi rapporti sono già determinati [dai significanti che] organizzano in modo inaugurale i rapporti umani, ne costituiscono le strutture, li modellano" [10]. Lo sguardo dell'Altro, dunque, è preesistente all'occhio del soggetto. Theodor Reik, allievo di Freud, aveva precisato che il bambino è osservato dallo sguardo degli altri significativi (genitori o *caregiver*) e "il tu è più antico dell'Io" [11]. Sono i genitori a considerare il bambino come un Io. La coscienza del proprio Io dipende dagli Altri che lo considerano come un Io e lo nominano.

I concetti di *rêverie* e di *holding*, introdotti dagli psicoanalisti W. R. Bion e D. Winnicot, sottolineano la funzione contenitiva, di contatto sensoriale, riflessiva e strutturante del *caregiver*. Il bambino si aggrappa alla madre che, a sua volta, lo contiene. Il figlio, in questo legame affettivo-cognitivo, si sente esistere e si costruisce nella mente dell'altro significativo. La madre vede e pensa il suo piccolo; lo mentalizza regolando e trasformandone gli stati emotivi grezzi e i processi cognitivi. Il bambino vede se esiste nello sguardo e nei pensieri della madre, identificandosi con le rappresentazioni che essa ha di lui e costruendo il suo mondo interno ed esterno, ossia la sua mente. Questo circuito asimmetrico (complementare) può essere raffigurabile, come nella [fig. 1] in cui il cerchio grande sta per il grande Altro e il cerchio piccolo sta per il soggetto.

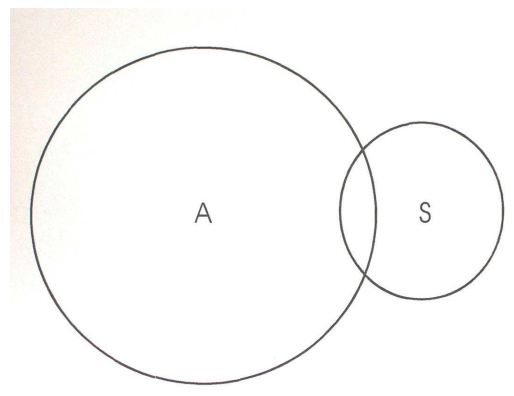


Fig. 1 - Relazione asimmetrica fra il soggetto e l'Altro

[9] Lacan, 1979. L'Altro, anteriore ed esterno, è il luogo del Simbolico, della Legge entro cui nasce il soggetto. Le figure genitoriali, dice Lacan, sono il tesoro dei significanti ed hanno gli attributi di onnipotenza, onniscienza e libertà, che esercitano sul bambino. L'Altro come oggetto privilegiato (la madre), però, è duplice, perché nello stesso tempo presentifica la mancanza, la Cosa che si deve perdere irrimediabilmente (l'oggetto dell'incesto, del godimento da cui il soggetto rimarrà diviso). La realtà muta della Cosa (*das Ding*), il vuoto, la tragica mancanza vissuta dal soggetto, sono definite anche col termine Reale.

[10] Lacan, 1979, p. 22.

[11] Reik 1925, p. 16.

Lo sguardo della madre è diverso da quello del bambino [fig. 2-3]. Quest'ultimo guarda e riconosce (esperienza estetica) prima di essere in grado di parlare, ma di fondamentale importanza è che è preliminarmente guardato dalla madre. E' l'essere guardato che determina il suo posto all'interno del mondo che lo circonda. In seguito, il mondo gli sarà nominato e spiegato a parole. Lacan osserva che il soggetto è guardato dall'Altro, da qualsiasi punto, e questo sguardo lo pone nella posizione di un oggetto del mondo visibile. Un soggetto può essere visto, per esempio, da qualsiasi punto di una collina senza che se ne accorga, come mostra il quadro simbolista *Il ciclope* di Odilon Redon [fig. 4]. Lo sguardo dell'Altro attrae e affascina (*fascinare*: "mettere in fasce", "incantare"). E' come un fascio di luce che illumina gli oggetti. Nel *Sigillo dei sigilli* (*Sigillum sigillorum*) Giordano Bruno affermava: "Il colore (...) si ritiene differisca dalla luce proprio per il fatto che esso è la qualità visibile dispiegata su una superficie, mentre la luce è la qualità non suscettibile di estensione alcuna ma che corre ovunque in una frazione di secondo. Il colore non è visibile che grazie alla luce (...). La luce si diffonde uniformemente in tutti i colori: trasmigra per i vari colori mentre è raccolta dai vari soggetti..." [12]. La relazione asimmetrica tra l'Altro e il soggetto s'instaura quando si è fotografati o ripresi da una cinecamera. Anche la televisione o il computer sono come grandi occhi che, con il loro sguardo, alterano lo stato di coscienza ordinario del soggetto. L'immobilità cui esso è costretto, il fatto che il suo campo visivo sia pressoché completamente assorbito dallo schermo e da quanto vi accade, sono condizioni che inducono un'esperienza psichica particolare. Si tratta, però, di una trappola illusoria, che procura un'impressione di realtà. In verità la televisione, il computer o il cinema sostituiscono il virtuale alla realtà, la copia all'originale. Presso gli antichi Egizi, un simbolo peculiare e fondamentale era l'Occhio Divino, Ra, il sole. In verità gli occhi erano due. Agli inizi della creazione dell'ordine cosmico il Dio supremo era un falco, raffigurato appollaiato su un edificio o sulla sorgente delle Acque Primeve. Il suo occhio destro era il sole e il suo occhio sinistro era la luna. Per questo motivo gli Egizi raffiguravano l'occhio di falco e non l'occhio umano. In particolare, l'occhio destro era Ra, l'occhio ardente, associato alla figura del cobra, e indicava il calore divorante del sole, la luce accecante, il fuoco. Il paragrafo 316 dei testi dei Sarcofagi recita:

*Io sono l'onniveggente Occhio di Horus,
la cui apparizione sparge il terrore,
Signore della Strage, Grande di Spavento,
che prende forma di luce abbagliante.*

L'Altro significativo, però, non è solo presenza, ma soprattutto assenza. Come presenza è un contenitore di pienezza che preesiste al soggetto; come assenza è la perdita della Cosa

[12] Bruno, 1583.



Fig. 2 - Lo sguardo della madre col bambino



Fig. 3 - Lo sguardo dell'Altro

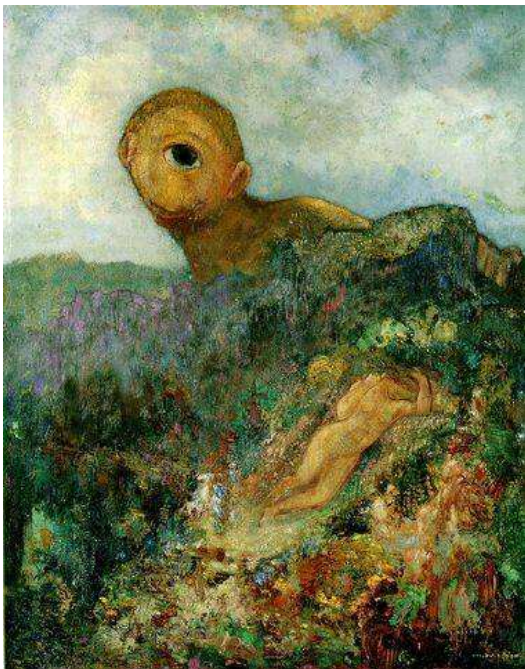


Fig. 4 - Odilon Redon, *Il ciclope*, 1898-1900, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo



Fig. 5 - Caravaggio, *Narciso*, 1598-99, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma

goduta, che genera il sentimento di mancanza, di vuoto e di divisione [13]. L'immagine, tuttavia, consente di rappresentarne la presenza pur nella sua assenza. La rappresentazione dell'Altro è un'astrazione, che richiede un processo di simbolizzazione. Nulla del mondo appare se non nelle rappresentazioni mentali. Tutte le immagini sono un prodotto psichico del soggetto. La "realtà" è sempre rappresentata, grazie alla semiosi [14]. Ciò accade sia col linguaggio (comunicazione verbale) sia con le immagini (comunicazione non verbale iconica).

Anche l'opera d'arte - per esempio un quadro - poiché utilizza segni iconici non verbali [15], che rientrano nella funzione astrattivo-simbolica, unisce una presenza e un'assenza; presenta un'assenza direttamente nella propria presenza, come il *symbolon*, frammento nelle mani degli ospiti che evoca il suo complemento assente, e, attraverso ciò, un'impossibile completezza, una finitudine insuperabile, e un indomabile senso di nostalgia e di mistero. Le raffigurazioni artistiche sono la presenza di un'assenza, il cui linguaggio simbolico figurativo affascina, ma nel contempo inganna il soggetto. In origine le immagini furono prodotte per evocare e rendere presente ciò che era assente. L'immagine era l'apparenza della verità dell'assenza. Nella preistoria le raffigurazioni erano create in uno spazio magico o sacro, che però era anche fisico, come la profondità delle caverne. L'esperienza artistica all'inizio fu un'esperienza rituale, separata dal resto della vita, affinché potesse esercitare su di essa il suo potere. Successivamente, fu evidente che l'immagine poteva sopravvivere per sé stessa, rispetto a ciò che rappresentava (il referente), con l'esito che, se si trattava di opere d'arte, erano coinvolti i concetti di bellezza, verità, genio, civiltà, forma, gusto, ecc.

L'arte oscilla, dunque, tra l'immaginazione e la rete simbolica (semiosi) dei vari linguaggi artistici. Un quadro - come il *Narciso* di Caravaggio [fig. 5] - non è una semplice organizzazione formale di segni, come quelli della matematica. Pur esibendo forme sensibili e significative (livello formale o del contenuto), il suo linguaggio simbolico-figurativo ha un duplice o un molteplice senso (livello della relazione fra l'Altro e il soggetto); è una struttura ambivalente, che mescola l'occultamento rasserenante del velo con lo svelamento perturbante. Il linguaggio simbolico figurativo (iconico), per un verso, rinvia proprio a qualche cosa che esso svela; dall'altro, questa transitività è sempre trattenuta nella materialità delle forme e dei colori. Lo storico dell'arte E. H. Gombrich ha osservato che l'arte è illusione, poiché è una rappresentazione della realtà basata su modi espressivi o stili, che variano di epoca in epoca al mutare del gusto. Neanche una delle pennellate di un pittore è la realtà. Lo stile del pittore, infatti, s'impone anche quando egli voglia riprodurre

[13] In Lacan la Cosa (*das Ding*) è l'oggetto privilegiato, di cui l'infante ha goduto in uno stato di con-fusione (il "seno" della madre) e dal quale sarà inevitabilmente separato. L'oggetto è percepito come mancante, poiché è stato precedentemente rappresentato. Ciò produce angoscia. Il "seno", espulso dalla realtà, assumerà un nuovo statuto: il Reale, ossia l'indicibile divisione del soggetto. Il volto più scabroso della Cosa è l'orrore della mancanza, il vuoto che diviene vortice, abisso che aspira.

[14] La semiosi è un processo astrattivo-simbolico arbitrario, per cui qualsiasi espressione (acustica, visiva ecc.) può assumere valore di segno.

[15] I *segni iconici*, secondo la semiotica di C. S. Peirce, sono caratterizzati da una relazione di somiglianza con le proprietà del referente; per esempio il disegno di una nave, la scultura di una mucca o la fotografia, che tramite la connessione ottica rinvia alle qualità dell'oggetto [Peirce 1980].

fedelmente la natura. Già Vasari riconosceva a Masaccio “il merito di aver scoperto che non è – *la pittura altro che un contraffar tutte le cose della natura vive, col disegno e co' colori semplicemente, come ci sono prodotte da lei*” [16].

L'inganno (*trompe-l'oeil*), dunque, è l'anima dell'opera d'arte. I quadri o le statue raffigurano delle immagini (da *imago*, radice **yem*, 'doppio frutto'), cioè la presenza di un'assenza ovvero l'illusione (da *in* illativo e *ludere*, 'giocare'). Esse creano l'illusione che il soggetto abbia davanti a sé oggetti o persone reali [fig. 6]. Il *trompe-l'oeil* vuole far passare, mediante l'astuzia di una somiglianza convincente, l'affermazione di un legame tra l'immagine e il referente (l'oggetto reale). L'immagine è una realtà inventata, l'apparente presenza dell'oggetto assente: illusione, inganno, finzione. L'equivoco è nato dal fatto che mentre il segno linguistico, con più facilità, è identificato come arbitrario, al contrario, verso l'immagine c'è la tendenza a credere che possa essere “vera”, come l'oggetto reale che rappresenta. Il pittore belga René Magritte (che può essere considerato un “antipittore”), dipingeva enigmi per capire la vita. Le sue opere si collocano nel cuore delle questioni poste dalla pittura, vale a dire nella centralità dialettica dello sguardo, dell'illusione della rappresentazione, del vedere e, in sintesi, della visione. Michel Foucault, che si è occupato della straordinaria pittura di questo artista, ha osservato che c'è un'abitudine convenzionale e funzionale di linguaggio, ma anche di pensiero, quando si guarda un disegno e si dice: “che cos'è?” e si risponde “è un vitello...è un quadrato...è un fiore”. L'immagine è la cosa. La funzione del facile riconoscimento, del familiare luogo comune, avviene senza esitazione ed equivoco, ma al prezzo di confondere la rappresentazione con il referente. Infatti, “il disegno che rappresenta una pipa non è a sua volta una pipa...Non c'è pipa da nessuna parte” [17]. Magritte rompe l'inganno della somiglianza - come nel quadro *I due misteri* [fig. 7] - anche se paradossalmente “la sua pittura sembra più di ogni altra legata all'esattezza delle somiglianze, al punto che le moltiplica volontariamente come per confermarle” [18]. Egli dissolve l'astuzia del *trompe-l'oeil* attraverso la dissociazione dell'equivalenza tra somiglianza e affermazione di un necessario legame.

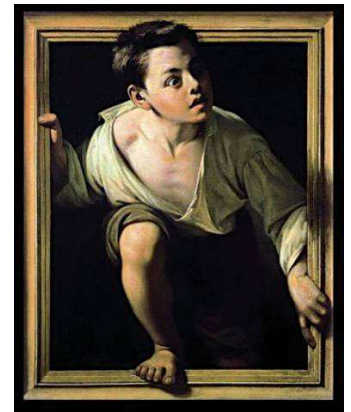


Fig. 6 - Pere Borrell del Caso, *Sfuggendo alla critica*, 1874, Banco de España, Madrid



Fig. 7 - R. Magritte, *I due misteri*, 1966, Collezione privata

[16] Gombrich 1998, p. 22.

[17] Foucault 1988, pp. 23-24.

[18] Foucault 1988, p. 47.

2.2 - L'esperienza estetica del fruitore

*I quadri devono essere miracolosi.
Il quadro è per lo spettatore una rivelazione,
una risoluzione inattesa e inaudita di
un bisogno eternamente familiare.*

Mark Rothko

*La bellezza è niente altro che l'inizio
del terrore che siamo appena in grado di sopportare.*

R. M. Rilke

Fra il fruitore e un quadro s'instaura una relazione particolare. Il quadro si avvale della comunicazione non verbale di tipo iconico, che pur sempre appartiene alla rete simbolica. Questa relazione fra il soggetto e il quadro, tuttavia, è asimmetrica, poiché quest'ultimo occupa la posizione del grande Altro, nella sua duplicità, e da questa posizione dominante guarda il soggetto-fruitore. Quale funzione svolge, allora, un quadro? Quella del rapporto tra lo sguardo dell'Altro e l'esperienza estetica del fruitore, che oscilla fra presenza e assenza, fra velamento e svelamento, fra pieno e vuoto, fra dentro e fuori. In questo rapporto possono essere identificati due livelli di conoscenza: di contenuto e di relazione, rappresentabili in un *continuum* tragico, preso a prestito da F. Nietzsche^[19]. A livello formale o di contenuto (apollineo) l'esperienza estetica è vissuta come armonia, integrazione, contemplazione della bellezza, come velo che addolcisce; a livello di relazione (dionisiaco) è vissuta come disintegrazione, svelamento, "conosci te stesso" esistenziale, vertigine che evoca risonanze soggettive. L'esperienza estetica fa sentire emozioni contrastanti: dalla gioia al panico, al senso d'inquietudine^[20]. La fruizione delle opere d'arte può rivelare la scoperta di sé, l'espansione di sé. Secondo il poeta e filosofo romantico Friedrich Schiller esiste uno stretto rapporto fra esperienza estetica e crescita intellettuale e morale: "Il passaggio dallo stato

^[19] Nietzsche 1872.

^[20] Riguardo alla "sindrome di Stendhal", individuata dalla psichiatra-psicoanalista Graziella Magherini, va precisato che non si tratta di esperienza estetica, ma di un contatto estetico che determina "reazioni estreme, e qualche volta patologiche" nei turisti in visita alle città d'arte [Magherini 2003, p. 11]. E' una forma di depersonalizzazione in cui il fruitore si sente annullare nel vortice del vuoto che lo risucchia. La studiosa riferisce il violento e insostenibile malessere che colse la poetessa Margherita Guidacci alla vista dell'altare di Isenheim di Mathis Grünewald, conservato al museo di Colmar (Francia), e ne riporta la testimonianza: "Vederlo fu per me qualcosa di così sconvolgente da provare un grande malessere. Ero come paralizzata, come se si dovesse disgregare qualcosa in me, per lo meno squilibrare al massimo. Mi difesi voltando le spalle al capolavoro che tanto mi turbava e concentrandomi puntigliosamente nei quadri pur belli, anche se di livello minore, ma molto più pacifici...Ma mentre non guardavo Grünewald, Grünewald guardava me e io continuavo a sentire uno squilibrio che si protrasse anche dopo. Mi sentivo come seguita, come ossessionata mentre guardavo gli altri pittori, avevo l'impressione che questo quadro mi avesse catturata. Non so cosa sarebbe stato di me se non ci fossero stati, vicino, presenze confortevoli, sguardi a cui legarmi per non essere risucchiata lontano." [Magherini 2003, pp. 9-10].

passivo del sentire a quello attivo del pensare e del volere non avviene, dunque, altrimenti che attraverso uno stato intermedio di libertà estetica [...]. Non c'è nessuna altra via per far razionale l'uomo sensibile se non quella di farlo, anzitutto estetico"[\[21\]](#).

Il contrassegno dell'arte è sia superficie sia profondità. La sua ambivalenza, la coesistenza di due elementi dinamici, diversi ma complementari, è dovuta alla simultanea presenza di uno statuto diurno e di uno statuto notturno del suo linguaggio. Le opere d'arte sono dei potentissimi stimolatori di processi inconsci. Per lo psicoanalista Franco Fornari il linguaggio artistico presiede a uno spazio transazionale, situato a metà fra il principio di piacere e il principio di realtà: è "un'attività che si muove dalla notte ed entra nella luce del giorno per ritornare nella notte, in una marcia a delfino tra mondo interno e mondo esterno, che fa del linguaggio notturno e del linguaggio diurno non due facce della stessa medaglia, ma un continuo succedersi di un gioco «a testa e croce» in cui una faccia si presenta quando l'altra si nasconde"[\[22\]](#).

Le opere d'arte, a livello della forma bella, sono una modalità di conoscenza della realtà. La loro apparenza simbolica (codice iconico) costituisce soltanto il primo livello rassicurativo e pacificante, l'epidermide seduttiva della superficie. L'occhio del fruitore, contemplando la bellezza di un quadro, ne trae un effetto pacificante, apollineo. L'opera appare bella ed evoca emozioni gratificanti. L'emozione estetica si sofferma sulla forma e sulle scene che vi sono raffigurate. I segni iconici svolgono la funzione di "integrazione", di "velo" che addolcisce il senso più profondo e problematico di questa esperienza. Questo livello di superficie è un velo, per l'appunto, poiché l'opera d'arte, nella sua essenza relazionale, è strutturata in modo ben diverso. Lacan lo sottolinea: "Parrasio chiarisce che quando si vuole ingannare un uomo, ciò che gli si presenta è la pittura di un velo, vale a dire qualcosa aldilà del quale egli domanda di vedere"[\[23\]](#). A questo livello avviene un appagamento puramente formale. E' quello che S. Freud chiama "premio di seduzione o piacere preliminare", riferendosi alla creazione poetica[\[24\]](#).

L'opera d'arte come relazione, invece, è una "trappola da sguardo"[\[25\]](#), in cui avviene l'inganno del *trompe l'oeil*. Un quadro può far conoscere al fruitore la struttura e la dinamica di se stesso. Funziona come "conosci te stesso" delfico (*gnòthi se autòn*), che costituisce la mancanza a essere esistenziale. L'esperienza estetica, nella relazione con l'Altro, diventa mentalmente significativa. Il filosofo Luca Mori afferma che "i bordi del presente si sfrangiano, ciò che è di volta in volta presentificato nella stimolazione sensoriale echeggia e rinvia ad altro; l'oggetto può diventare *semèion*, segno che rinvia ad altro, simbolo, sostituto, presenza di un'assenza"[\[26\]](#). In questo decentramento del soggetto verso l'Altro avviene una dinamica molto vicina all'estasi, a ciò che i Greci chiamavano *enthousiasmòs* (da *ènthous*, che sta per *èn-theos*: "pieno di un dio", "divinamente ispirato") o *manìa* ("essere fuori di sé");

[\[21\]](#) Schiller 1795.

[\[22\]](#) Fornari 1979, p. 26.

[\[23\]](#) Lacan 1979, p. 113.

[\[24\]](#) Freud 1907, p. 59.

[\[25\]](#) Lacan, 1979, p. 91.

[\[26\]](#) Mori 2007, p. 2 (sitografia).

“movimento agitato”). Con la differenza che, mentre nell’esperienza estatica il soggetto si annulla nell’Altro, nell’esperienza estetica, invece, il fruitore vive temporaneamente un moto oscillatorio fra presenza e assenza, fra dentro e fuori, restando ancorato alla semiosi e all’esame di realtà. L’esperienza estetica è una dimensione speciale della mente, che manifesta la struttura antropologica del soggetto in relazione all’Altro: sia la mancanza sia, nello stesso tempo, il rinnovato desiderio di fusione. La conoscenza estetica è entusiastica; come diceva Platone nel *Fedro*, divinamente ispirata dalle Muse, da Dioniso, da Apollo o da Eros[27]. Nello *Ione*, Platone, per bocca di Socrate, afferma: *Il poeta è un essere leggero, alato e sacro e non è capace di comporre prima di essere ispirato e fuori di sé e prima che non vi sia più in lui il senno. Finché lo possiede, ogni uomo è incapace di poetare e di vaticinare*[28]. Secondo il filosofo, l’impulso divino fa trasumanare il poeta, ispirato e fuor di senno (*èn-theos*). Il savio non può far poesia. Il poeta, invece, è trasportato in un mondo extrarazionale e partecipa della divina *manìa*, che è un’esperienza di comunione. E’ ciò che hanno fatto, nell’arte contemporanea, i Surrealisti con la “scrittura automatica”, scrivendo o dipingendo sotto “dettatura”.

A livello della relazione, il soggetto coglie l’essenza della creazione artistica, che non è solo puro appagamento formale e sentimento del bello, ma riguarda le qualità del suo sentire più profondo ed esistenziale. L’opera d’arte non è soltanto raffigurazione formale mediante segni iconici, ma ha a che fare con la relazione del soggetto con il Reale, ossia con la sua divisione esistenziale. I quadri di Edvard Munch, come *L’urlo* o *L’angoscia*, ne sono un esempio. Il sentimento perturbante[29], di svelamento, coincide con la dimensione dionisiaca, cioè la rivelazione tragica dell’esistenza. Nel dionisiaco l’uomo ha la rivelazione che la dimensione tragica, la legge del contrasto insanabile, è connaturata alla sua esistenza. Il “conosci te stesso” è l’assurda unità contraddittoria della vita e della morte, della libertà e della necessità, delle azioni dell’uomo e dei capricci degli dei. Vita e violenza (*bìos* e *bìa*), in greco, hanno la stessa radice. Sulla coscienza tragica, in un colloquio con J. P. Eckermann, J. W. Goethe afferma: “Ogni tragicità è fondata su un conflitto inconciliabile. Se interviene o diventa possibile una conciliazione, il tragico scompare”[30].

L’arte ha la capacità di presentificare la mancanza ad essere, l’assenza. Riprendendo l’apologo della contesa pittorica fra Zeusi e Parrasio, Lacan osserva: “Nell’antico apologo di Zeusi e Parrasio, il merito di Zeusi è di aver fatto dell’uva che ha attirato gli uccelli. L’accento non è sul fatto che fosse dell’uva perfetta, l’accento è sul fatto che persino l’occhio degli uccelli è ingannato. La prova ne è che il suo confratello Parrasio ha la meglio su di lui per aver saputo dipingere sul muro un velo, un velo così somigliante che Zeusi, rivolgendogli,

[27] Platone, *Fedro*, 244b; 465b. L’antropologo belga Luc De Heusch ha colto la differenza fra estasi e *trance* da possessione. Nei fenomeni d’estasi, come nelle esperienze mistiche, il corpo è caratterizzato dall’immobilità, dal silenzio e dalla solitudine della contemplazione. La *trance* da possessione, come negli antichi riti dionisiaci o nei più attuali rituali *vodu*, avviene invece alla presenza di altre persone, il corpo è iperattivo e si agita fino al parossismo, stimolato dalla musica, dalla danza, dai canti, ecc. [De Heusch 2009].

[28] Platone, *Ione*, 534b-534c.

[29] Freud definisce il sentimento perturbante come il familiare celato che assale ovvero il ritorno del rimosso: “Il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare.” [Freud 1919, p. 269].

[30] Eckermann 1836.

gli dice - *E adesso, facci vedere che cosa hai fatto dietro questo*. Col che si dimostra che ciò di cui si tratta è appunto di ingannare l'occhio, di *tromper l'oeil*. Trionfo, sull'occhio, dello sguardo” [31]. Va precisato, però, che il soggetto, a differenza degli altri animali, non si lascia ingannare interamente da questa cattura immaginaria. Questa è la peculiarità dell'esperienza estetica.

L'emozione estetica del fruitore, implica la bellezza del conoscere, ma è anche l'incontro con il turbamento, la caducità, l'esperienza del limite soggettivo. Secondo Antonio Di Benedetto “l'opera d'arte è tale che chiunque osservi ammirato la sua bellezza è portato a domandarsi: Che cosa vuol dire?” E, poco dopo: “Che cosa mi suggerisce?” ovvero “Che cosa *mi fa dire?*”. Il messaggio estetico insomma non viene assunto passivamente, ma è fatto il modo da sollecitare chi lo raccoglie a guardarsi dentro, a interrogarsi e a cercare risposte dentro di sé” [32]. L'esperienza estetica prevede “un percorso non privo di difficoltà, che richiede una tolleranza del buio, dell'incertezza e dell'assenza di una visione chiara delle cose, e ci fa toccare una conoscenza inconsueta, primitiva, prevalentemente sensoriale, pre-logica, che disorienta nella misura in cui prescinde dalle usuali coordinate conoscitive” [33]. E' una modalità conoscitiva della realtà della Cosa, cioè della divisione del soggetto. In modo paradossale l'opera d'arte, tramite la raffigurazione iconica, presentifica la mancanza costitutiva dell'essere umano. L'emozione estetica è l'esperienza in cui il soggetto tocca il limite della propria rappresentazione simbolica. L'opera d'arte è l'operazione simbolica figurata che fa sorgere il Reale non figurabile del soggetto, ossia il limite della sua rappresentazione. Tutto ciò, che è un carico emozionale insostenibile, dà un senso di estraniamento, di sparizione: “Lo stimolo estetico ci allontana dalla realtà esterna e ci avvicina alla realtà psichica, scuotendo con forza il nostro assetto emozionale” [34]. Essa lascia, però, integro l'esame di realtà e non ottunde la facoltà di giudizio, al contrario degli oggetti fascinatori e ingannevoli: “Pur assecondando il piacevole gioco dell'illusione estetica, la nostra capacità di discriminazione resta infatti vigile” [35]. Il classico sguardo che affascina, lega e pietrifica, invece, è quello di Medusa, l'antimaschera che rappresenta la potenza soprannaturale del nulla, della morte, formalmente espressa attraverso la mostruosità terrificante che “prende al laccio” e annienta [fig. 8]. Il quadro, invece, non è uno “specchietto per le allodole”, non è una fascinazione che lega con la lusinga e cattura senza scampo. La peculiarità del bello sta nell'oscillazione fra il fruitore e l'opera come Altro. L'esperienza vissuta da S. Freud, quando vide per la prima volta il *Mosè* di Michelangelo [fig. 9], esemplifica la “funzione quadro” e il suo effetto emotivamente perturbante: “...ho cercato di tener testa allo sguardo corrucciato e sprezzante dell'eroe, e talvolta me la sono svignata cautamente fuori dalla penombra, come se anch'io appartenessi alla turba sulla quale è puntato il suo *occhio*...” [36]. Freud, nel confrontarsi con lo sguardo minaccioso del *Mosè*,

[31] Lacan, 1979, p. 105.

[32] Di Benedetto 1989, pp. 26-27.

[33] Di Benedetto 1989, pp. 28-29.

[34] Di Benedetto 1989, p. 27.

[35] Di Benedetto 1989, p. 28.

[36] Freud 1913, p. 187.

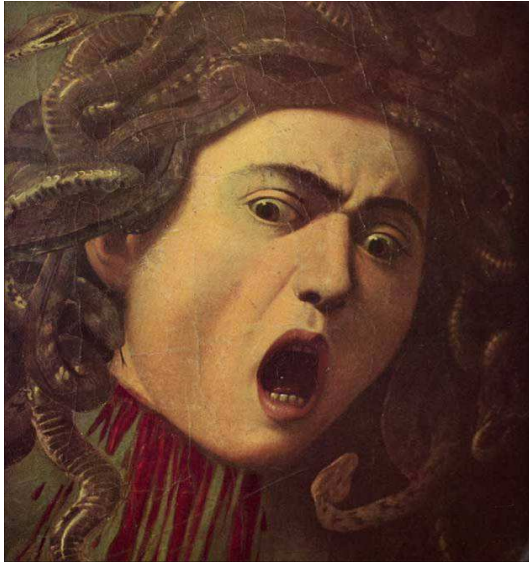


Fig. 8 - Caravaggio, *Testa di Medusa*, 1598-99, Uffizi, Firenze

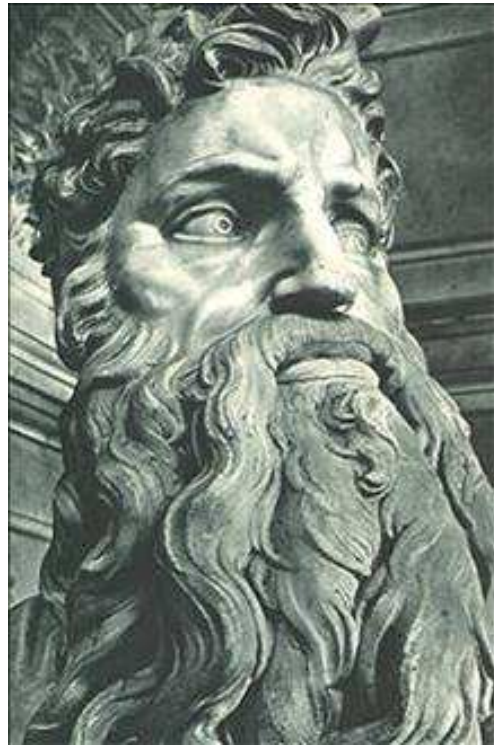


Fig. 9 - Michelangelo, *Mosè*, 1513-1515, S. Pietro in vincoli, Roma



Fig. 10 - J. Fautrier, *L'uomo infelice*, 1947, Collezione privata



Fig. 11 - Herman Nitsch, *Action in Prinzenhof*, 1984

è preso da una sorta di vertigine, dall'emozione perturbante, e quasi sparisce. Per evitare l'insopportabile sensazione di annichilimento è costretto a uscire dalla penombra, fuori dallo sguardo della statua del Profeta, e in tal modo si rasserena. Questa esperienza di Freud avvalorava il fatto che un'opera d'arte è una trappola da sguardo, in cui l'illusione del *trompe l'oeil* cattura l'osservatore. È lo sguardo dell'opera che afferra il soggetto e lo punge, ma senza che esso cada totalmente nel vuoto-vortice della Cosa, come avviene invece nella depersonalizzazione della "sindrome di Stendhal" o un certo realismo psicotico dell'arte contemporanea. Le avanguardie contemporanee (arte astratta e informale) e lo sperimentalismo post-avanguardista (la *Body Art*) hanno mostrato l'orrore del Reale, il *kakòn* della Cosa, senza alcuna velatura. Artisti come Dubuffet o Fautrier [fig. 10], attraverso l'apologia del brutto e dell'informe, hanno esibito il vortice informale, la caduta nel vuoto di rappresentazione. La *Body Art* è giunta, addirittura, a esibire il corpo dell'artista come incarnazione pura e diretta, priva di mediazioni simboliche, del reale osceno della Cosa. Artisti come Gina Pane, Sterlac, Herman Nitsch [fig. 11], hanno utilizzato il corpo al servizio dell'arte, al fine di provocare un'emozione. Quanto più era negativa, tanto più l'emozione era forte. Ciò giustificava le loro *performances* cruente, come l'uso di incisioni col coltello o la lametta, il corpo martirizzato, la malattia come arte, le operazioni chirurgiche, la *Body Art* cibernetica, ecc. La peculiarità dell'esperienza estetica, però, è di consentire al soggetto di non essere interamente catturato nella trappola dell'inganno, dal vortice informale, di non essere preso totalmente al laccio.

Nella conoscenza estetica la sparizione del soggetto è solo temporanea. L'Altro/quadro guarda il soggetto come il bambino sotto lo sguardo della Madonna [fig. 12]: "Non c'è forse soddisfazione nell'essere sotto lo sguardo...che ci coglie, e che innanzitutto fa di noi degli esseri guardati, ma senza che ce lo si mostri?" [37]. È la soddisfazione della donna che si sa guardata a condizione che non glielo si mostri. Il soggetto è oggetto (quadro) dello sguardo dell'Altro. L'esempio più illuminante è lo sguardo onnipotente di Dio, che vede e provvede, spesso raffigurato all'interno di un triangolo equilatero. Interessante è la rielaborazione di questo tema nell'opera cinetica di Elio Marchegiani *Occhio di Dio - "Deus ex machina"* [fig. 13], in cui un occhio meccanico si accende e spegne a intermittenza. Dio non ha bisogno di porsi in relazione agli altri; è posizione in sé. Nei mosaici bizantini, soprattutto, come il *Pantokràtor* del Duomo di Monreale [fig. 14], è possibile confrontarsi con lo sguardo severo, onniveggente e, per l'appunto, onnipotente [38]. Il suo sguardo penetrante osserva, dall'alto e da ogni lato, ciascun fedele che si trovi all'interno della chiesa.

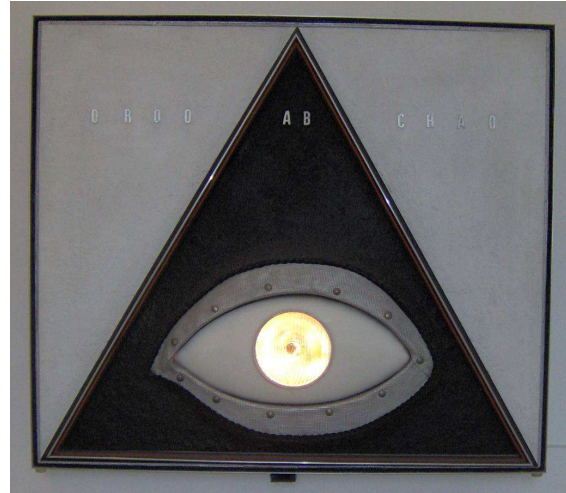
L'esperienza estetica è un'esperienza paradossale, ben descritta dal filosofo esistenzialista Maurice Merleau-Ponty: "Sarebbe ben difficile dire dove è il quadro che sto guardando. Giacché non lo guardo come si guarda una cosa, non lo fisso lì dove si trova, il mio sguardo erra in lui come nei nimbi dell'Essere, più che vedere il quadro, io vedo secondo il quadro o

[37] Lacan, 1979, p. 77.

[38] Le icone hanno l'effetto di tenerci sotto il loro sguardo. Quel che costituisce il valore dell'icona è che piace a Dio, che guarda l'immagine sacra che vi è rappresentata. L'icona è, a sua volta, guardata dal "vero" sguardo dell'onnipotente, il *pantokràtor*.



Fig. 12 - *Madonna con Bambino*, scuola napoletana del XVIII sec.



**Fig. 13 - Elio Marchegiani, *Occhio di Dio* - "Deus ex machina" 1965-66
Collezione privata**

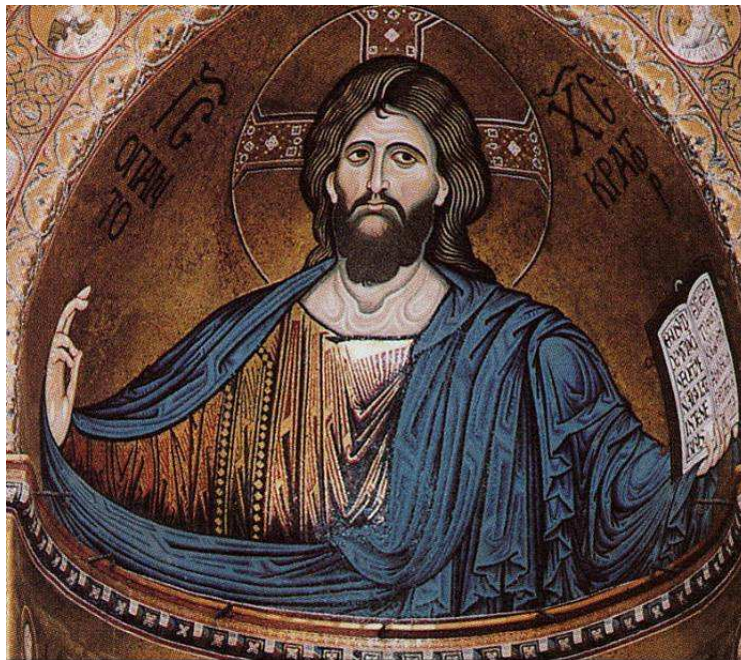


Fig. 14 - *Pantokrator*, XII sec., Duomo di Monreale



Fig. 15 - Rembrandt, *Bue macellato*, 1655. Louvre, Parigi



Fig. 16 - Jenny Saville, *Torso 2*, 2004, Saatchi Gallery, Londra



Fig. 17 - Polidoro da Caravaggio, *Andata al Calvario*, 1534, Galleria Nazionale di Capodimonte, Napoli

con esso”[39]. Freud, in merito all’amore per il bello, aveva constatato che l’esperienza estetica gratifica in grande misura: “La felicità nella vita viene cercata prevalentemente nel godimento della bellezza”[40]. Aveva acutamente osservato, però, che il godimento della bellezza è un soddisfacimento sostitutivo “leggermente inebriante”, che dà un senso di felicità e compensa la sofferenza. Tale soddisfacimento sostitutivo corrisponde al meccanismo della sublimazione, in cui i contenuti psichici (anche quelli perturbanti) non vengono rimossi, ma velati di un’aura di bellezza, raffigurata grazie ai linguaggi e alle tecniche artistiche. Il bello è lo spostamento di un impulso o di un desiderio sul velo in quanto tale. Svolge la funzione dell’abito, ossia una funzione di copertura. Il vantaggio offerto dal bello, rispetto ad altre forme di consolazione dell’esistenza, è la possibilità di godere, come afferma Freud, in modo “leggermente inebriante”, senza operare una cancellazione totale del soggetto. L’esperienza estetica, però, non è soltanto sublimazione. La funzione del quadro, attraverso l’esperienza del bello, è quella di far sperimentare il limite del soggetto. Per un attimo, il fruitore, attratto da un quadro di suo gusto, sente come se vi cadesse dentro, fondendosi con la scena raffigurata. E’ preso da una sorta di vertigine, che modifica il suo stato di coscienza ordinario. In questo transito, però, riesce a osservare la propria scomparsa (*aphànesis*, da *aphàino*: “scompare”), l’uscita da sé (*èkstasis*, da *ex-hìstemi*: “sto fuori”)[41]. Il fruitore, temporaneamente, cadendo fuori dal suo mondo diventa quadro, ma si vede cadere senza cancellarsi. E’ un’esperienza limite che, pur non cancellando il soggetto, lo pone di fronte alla realtà dell’impossibile fusione con la scena del quadro. L’opera svolge la funzione di Altro e il soggetto si lascia prendere da essa, come se fosse teleguidato.

L’esperienza estetica è, dunque, un’operazione di civiltà, che consiste nella presentificazione di un’assenza, senza rendere necessaria la totale cancellazione del fruitore. E’ un’oscillazione paradossale fra il perdersi nella vertigine dei contenuti immaginari, anche i più indicibili, e il mantenimento del contatto con la realtà, attraverso l’uso dei linguaggi e delle tecniche artistiche. Un’oscillazione fra sparizione del soggetto, estasi, e radicamento nella rete simbolica. Il soggetto non scompare del tutto, ma solo temporaneamente. Quest’oscillazione è ben descritta dallo psicoanalista Ettore Perrella, commentando il *Bue macellato* di Rembrandt [fig. 15], un quadro ad olio su tavola in cui si scorge in primo piano un bue macellato appeso per le zampe, come capita di vederne nelle macellerie. Dietro c’è una porta socchiusa alla quale si affaccia una donnetta che guarda non si sa bene che cosa. Perrella osserva: “Quando un soggetto sta a guardare questo quadro, cioè nel momento in cui ha sotto gli occhi la Cosa, dov’è in quanto soggetto? Se per un attimo riesce a vedere la Cosa stessa è perché nel momento in cui la vede si è cancellato come soggetto ed è diventato la Cosa. Questo quadro emoziona così fortemente perché nel momento in cui lo si guarda, il *Bue macellato* in realtà siamo noi stessi. Insomma, la Cosa che possiamo vedere attraverso un

[39] Merleau-Ponty 1989, p. 21.

[40] Freud 1929, p. 218.

[41] Stati di coscienza alterati, in cui il soggetto osserva la propria uscita da sé, avvengono, oltre che nell’esperienza estetica, nel gioco, nell’orgasmo, nello studio (ricerca, scienza).

quadro è la stessa Cosa che, prima di essere Soggetti, siamo stati, e che l'oggetto ci consente per un attimo di tornare ad essere; per un attimo siamo illusoriamente «caduti fuori dal nostro mondo» e non solo siamo caduti fuori, ma ci siamo anche visti cadere. Questo è in definitiva il gioco di prestigio assolutamente incredibile che riesce a compiere l'opera d'arte" [42]. Il soggetto, temporaneamente, come oggetto si trova al posto della Cosa. Per un attimo, in modo paradossale, l'opera d'arte sembra rendere possibile l'incontro con il Reale del soggetto, il suo limite, ciò che è imprevedibile. Il fruitore, catturato dal vortice-quadro, vede la propria scomparsa. Diventa quadro, a sua volta, posto sotto lo sguardo dell'Altro. In quell'attimo non è più il soggetto che contempla l'opera d'arte, ma è l'esteriorità dell'opera che lo afferra e lo "punge", pur senza farlo totalmente cadere nel vortice della Cosa. La scena del *Bue macellato*, di recente, è stata riproposta nel quadro *Torso* di Jenny Saville [fig. 16].

L'oscillazione estetica è sperimentabile in varie opere, come *Gli ambasciatori* di Hans Holbein in cui, al centro del quadro, fluttua obliquamente un oggetto anamorfico, misterioso deformato, che non è altro che un teschio, simbolo della *vanitas* e del *memento mori*. Nei quadri di Caspar David Friedrich, compaiono dei personaggi di spalle che contemplano dei bellissimi paesaggi, come nel *Viandante sul mare di nebbia*. In essi accade che il fruitore è irresistibilmente attratto a mettersi nei loro panni, sentendosi inglobato nel quadro, contemplando la meravigliosa scena che gli si apre davanti. I personaggi di schiena hanno una posizione e uno sguardo intercambiabili con quelli dello spettatore, che ha la sensazione di entrare dentro la scena, come ne *Le Oreadi* di William-Adolphe Bouguereau, in cui compaiono dei Satiri che guardano fluire, sotto il loro sguardo vigile, una nuvola di nudi femminili, evocando ardite fantasie maschili. La "dorsalità" dei personaggi raffigurati non può che incitare lo spettatore a entrare nella loro pelle, cadendo dentro il quadro, a identificarsi ed entrare in gioco. Tale sensazione, nell'arte contemporanea, appare ribaltata nei cosiddetti *Gobbi* di Alberto Burri che, scardinando il limite della cornice, si catapultano verso l'esterno, attraverso rilievi e protuberanze che increspano la superficie dei quadri e sporgono verso il fruitore, catturando la sua attenzione.

Di grande interesse, infine, sono le *Ottave per un dipinto di Polidoro da Caravaggio a Messina*, composte da Cola Giacomo d'Alibrando, un prete-poeta messinese. L'occasione era stata la scoperta di un dipinto di Polidoro da Caravaggio, seguace di Raffaello ed esponente della sua scuola in Sicilia, presso la chiesa dell'Annunziata dei Catalani: *l'Andata al Calvario*, del 1534 [fig. 17]. La grande tela era coperta da un drappo morbido e, quando fu scoperta, la gente si commosse a tal punto che "ciascuno si pose in terra genuflesso, e poi che egli agli occhi di tutti fu offerto, levosse un grido ivi tra loro ch'io temo ripensarlo, nonché certo audace sia di dirlo in versi e in rima ch'el mio valor in ciò nulla si stima...". Anche il d'Alibrando, che era tra la gente, ne fu colpito e coinvolto, e nei suoi versi racconta la condizione psicologica e le emozioni suscitate dal capolavoro. Dopo avere descritto il quadro

[42] Perrella 1982, pp. 423-424.

e i suoi personaggi nei minimi dettagli, si sofferma sul pietoso Cristo portacroce. In questo istante avviene la sua intensa esperienza estetica. Per un attimo svanisce come soggetto ed entra letteralmente nel quadro, vivendo l'atmosfera drammatica del dipinto e sostituendosi al Cireneo. "Io dissi: - *Ahi lasso! L'alma si straccia a ciò vedendo.* E a me stesso, ad alta voce, riprendendo gridai; - *Non ti vergogni Alebrando che fai? Che pur agogni? Levati su, soccorri al tuo Signore e prendi tu la croce in quella valle non vedi ch'egli per molto dolore non sostiene più quel pondo sulle spalle? Così dicendo, quasi fuor di mente, come se ben vedessi non pittura, già sbigottito tra la gente mi posi senza rispetto paura*"^[43]. E' interessante notare che il poeta-osservatore si vede cadere, svanire (*l'alma si straccia*) dentro il quadro in uno stato d'estasi, ma non del tutto (*quasi fuor di mente*), tanto che descrive accuratamente quest'esperienza, e sperimenta una forte emozione perturbante, come se non vedesse più la pittura, ma qualcos'altro. In questa esperienza "leggermente inebriante" e altamente civile - come direbbe Freud - cade nell'Altro/quadro e vi si con-fonde senza, tuttavia, svanire del tutto. Lo schema originario di questa conoscenza esistenziale del soggetto è rintracciabile nei riti entusiastici della religiosità dionisiaca. I Greci hanno saputo cogliere in profondità, infatti, alcuni fondamentali meccanismi psichici dell'essere umano. Non solo se li sono rappresentati mentalmente, ma gli hanno dato la dignità della raffigurazione artistica.

^[43] Agosti-Alfano-di Majo 1999.

BIBLIOGRAFIA

Agosti-Alfano-di Majo 1999 = B. Agosti - G. Alfano - I. di Majo (a cura di), *Cola Giacomo d'Alibrando, Il Spasmo di Maria Vergine. Ottave per un dipinto di Polidoro da Caravaggio a Messina (1534)*, Napoli 1999.

Bleicher 2012 = A. Bleicher, *Oltre lo sguardo*, in *Mente e cervello*, 93, 2012, pp. 26-33.

Bruno 1583 = G. Bruno, *Ars reminiscendi, Triginta sigilli et triginta sigillorum explicatio, Sigillus Sigillorum*, Londra 1583.

D'Amico 2012 = F. D'Amico (a cura di), *Antonio Sanfilippo. Gli anni sessanta. Il colore del segno*, Roma 2012.

De Heusch 2009 = L. De Heusch, *Con gli spiriti in corpo. Transe, estasi, follia d'amore*, Torino 2009 (ed. or.: *La Transe et ses entours. La sorcellerie, l'amour fou, saint Jean de la Croix, etc.*, Bruxelles 2006).

Di Benedetto 1989 = A. Di Benedetto, *La psicoanalisi e l'infinito nell'arte*, in AA.VV., *Il pensiero e l'infinito*, Castrovillari 1989.

Diderot 1772 = D. Diderot, *Traité du Beau*, 1772.

Eckermann 1836 = J. P. Eckermann, *Colloqui con Goethe*, Firenze 1947 (ed. or. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, 1836).

Fornari 1979 = F. Fornari, *Cinema e icona. Nuova prospettiva per la psicoanalisi dell'arte*, Milano 1979.

Freud 1907 = S. Freud, *Il poeta e la fantasia*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, 1, Torino 1969 (ed. or. *Der Dichter und das Phantasieren*, 1907).

Freud 1913 = S. Freud, *Il Mosè di Michelangelo*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, 1, Torino 1969 (ed. or. *Der Moses des Michelangelo*, 1913).

Freud 1919 = S. Freud, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, 1, Torino 1969 (ed. or. *Das Unheimliche*, 1919).

Freud 1929 = S. Freud, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Torino 1971 (ed. or. *Das Unbehagen in der Kultur*, 1929). **23**

Gombrich 1998 = E. H. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino 1998 (ed. or. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 1960).

Hume 1757 = D. Hume, *La regola del gusto*, Milano 2006 (ed. or. *Of the standard of taste*, 1757).

Lacan 1979 = J. Lacan, *Il seminario Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Torino 1979 (ed. or. *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris 1964).

Magherini 2003 = G. Magherini, *La sindrome di Stendhal*, Milano 2003.

Magherini 2007 = G. Magherini, "Mi sono innamorato di una statua". *Oltre la sindrome di Stendhal*, Firenze 2007, p.87.

Mazzocut-Mis 2008 = M. Mazzocut-Mis, *Estetica della fruizione*, Milano 2008.

Merleau-Ponty 1989 = M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, Milano 1989 (ed. or. *L'Oeil et l'Esprit*, Paris 1964).

Nietzsche 1872 = F. Nietzsche, *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, Milano 1976 (ed. or.: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig 1872).

Peirce 1980 = C. S. Peirce, *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva* (trad. it. parziale), Torino 1980 (ed. or. *Collected Papers*, Harvard University Press 1931-1935).

Perrella 1982 = E. Perrella, *Il mito analitico del desiderio*, Padova 1982.

Reik 1927 = T. Reik, *Wie man psychologe wird*, Wien 1927.

Schiller 1795 = F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica*, Roma, 1976 (ed. or. *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795).

Zeki 2007 = S. Zeki, *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Torino 2007 (ed. or. *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford 1999).

SITOGRAFIA

Mori 2007 = L. Mori, *Origini e fenomenologia dell'esperienza estetica: concetti e metafore per un naturalismo non riduzionistica*, 2007.

http://ichnos.humnet.unipi.it/Biblio_pdf/Luca%20Mori%20per%20Complexity%204_Origin_i%20e%20fenomenologia%20dell%27esperienza%20estetica.pdf