

VERA REGINA FONSECA MONTAGNA*

Rembrandt: a proposito di un autoritratto¹

Traduzione² di Iara Morata Martines e Renato Davì

Abstract. L'autore sviluppa il tema dell'impatto estetico dell'arte sullo spettatore, prendendo come guida un'esperienza personale di fronte a un autoritratto di Rembrandt (1660). Esamina alcune relazioni tra lo spettatore e l'Arte.

Parole chiave: Arte, Rembrandt, esperienza estetica, apprezzamento estetico, coerenza simbolica, intimità.

Rembrandt: resonances of a self-portrait

Abstract. Taking her personal experience in front of one of the latest Rembrandt's self-portrait (1660) as a guide the author considers some relations between the audience and Art and its aesthetic impact.

Keywords: Art, Rembrandt, aesthetic experience, aesthetic appreciation, symbolic congruence, intimacy.

¹ Pubblicato nella Rivista *Ide, Psicoanalisi e Cultura*. Vol. 40, n. 65, gen/giu 2018. Società Brasileira di Psicoanalisi, San Paolo.

² La traduzione delle citazioni, per opere non facilmente reperibili nella traduzione Italiana, è stata elaborata nel confronto con la versione Inglese dell'articolo. (N. d. T.).

* Psicoanalista, Membro Ordinario della SBPSP (Società Brasileira di Psicoanalisi di San Paolo). Membro della Direzione Scientifica e della sezione di Documentazione e Ricerca storica della SBPSP.

Gli Argonauti

Lo sguardo di Van Gogh è quello di un grande genio, ma nel modo in cui lo vedo dissezionarmi³ dal fondo della tela da cui egli è nato, mi fa sentire che non è più il genio di un pittore che vive in lui, ma quello di un certo filosofo mai incontrato nella mia vita.

(Antonin Artaud)

Ciò che in me sente sta pensando.

(Fernando Pessoa)

Conosco i silenzi pregnanti. Non devo però credere in loro.

(Wilfred Bion)



La creazione artistica nasce da una necessità interiore, da esplorazioni emozionali e spirituali, da desideri che si traducono in una ricerca personale e si manifestano nelle forme dell'espressione simbolica dell'opera d'arte. Possiamo perciò riconoscere che le grandi creazioni artistiche «incarnano alcune delle nostre più profonde intuizioni» (Scott R.G. 1951, p.3). Come sappiamo, un'opera con il suo "campo polifonico" apre innumerevoli possibilità interpretative e ci fa interrogare per la complessità che la caratterizza. In questo senso, l'incognita dell'opera sempre determina un tipo di silenzio, di

³ Confrontando il testo Portoghese con la versione Inglese, *dissect*, figurativamente, rinvia anche al significato di esaminare, come sezionare e analizzare. (N. d. T.)

mistero capace di destare in noi sentimenti di natura estetica: bellezza, stupore, estraneità, orrore e altro ancora. Da questo punto di vista, la coscienza di essere toccati dall'altro, dall'opera d'arte, indica la «capacità di sentire i brividi», che nella concezione di Adorno (2003, p.120), è costitutiva del comportamento estetico, unendo Eros e conoscenza.

Contemplare opere d'arte come gli straordinari autoritratti di Rembrandt può provocare in modo sorprendente, nello spettatore, un impatto misterioso ed enigmatico, che colpisce in modo insolito la sensibilità, come una scintilla che scocca dentro di noi. L'inquietudine e la carica emotiva che tale esperienza evoca non soltanto ci turba ma può promuovere un'esperienza interiore singolare. Cosa vediamo, sentiamo o intuiamo davanti a un'opera d'arte? Quali relazioni possiamo stabilire tra un dipinto e la nostra vita? Come tradurre in parole sentimenti intuiti che “peschiamo” dal profondo di noi stessi di fronte a un oggetto estetico? Come l'opera può far sgretolare il linguaggio? Queste sono alcune domande che accompagnano la mia riflessione. Per affrontare questo tema, che abbraccia la mia esperienza di psicoanalista e la mia attività artistica, prendo come riferimento il vissuto personale di grande impatto estetico, di anni fa, dinnanzi a uno degli autoritratti di Rembrandt, la cui risonanza affettiva è diventata feconda e trasformatrice.

Durante una visita al *Metropolitan Museum of Art* di New York, dopo aver passato molto tempo nelle sale, apprezzando dipinti di secoli diversi, mi fermai davanti a un autoritratto di Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), un olio dipinto nell'ultimo periodo della vita dell'artista, 1660, a 54 anni di età. Restai a lungo lì seduta, in silenzio, lasciando il mio sguardo sostare in quell'opera, di appena 80,3 cm per 67,3 cm. Improvvisamente, fui sopraffatta da un sentimento insolito, un brivido che mi portò in una esperienza travolgente, che fece scaturire uno strano miscuglio di emozioni e pensieri. Mi vidi di fronte a qualcosa di difficile da descrivere nell'immediato, un tipo di “mistero magnetico”, per prendere a prestito un'espressione dello scrittore cubano Leonardo Padura (2013, p.201). Non posso dire quanto tempo durò l'intenso vissuto personale che avvenne in quella sala, però la sua risonanza è stata significativa. Provocò “tracce di stupore”, di sublime, che fungono da guida per alcune riflessioni che voglio fare a proposito di certe relazioni tra l'Arte e l'osservatore.

Nell'autoritratto in questione, l'artista si ritrae su una tela di lino, indossando una tunica di color marrone e un voluminoso cappello nero. Delineato in una grande elisse, il cappello copre la parte alta della testa, lasciando intravedere nei lati scoperti una parte illuminata di delicati capelli brizzolati e arricciati. In questo volume compatto e irregolare il pittore lavora sottili gradazioni di luce, captando il movimento delle pieghe del vellutato e soffice tessuto del cappello. La densità del volume scuro accentua il contrasto pro-

Gli Argonauti

iettato dall'uso diagonale della luce, che illumina parzialmente il volto nel ritratto. Nel campo allargato della tela, i toni sobri dello sfondo accompagnano le varie sfumature di nero e le tonalità di marrone del vestito, ottenute da lunghe pennellate lasciando così intravedere pieghe longitudinali di color verdastro e altre ocre o ramate. In mezzo a questo insieme scuro, terroso, risalta il viso luminoso (*lume*), con il colorito dei toni rosei e ocre tenui, suggerendo l'età avanzata (per le rughe profonde e la pelle flaccida). Rembrandt ottiene così variazioni sottilissime di effetti di chiaroscuro⁴. Osserviamo per questo che l'artista è impegnato non con l'effetto drammatico della luce, ma, al contrario, utilizza la luce per estrarne una atmosfera di magica intimità che fa vibrare nella tela lo sguardo penetrante; sguardo che, da subito, magnetizza lo spettatore.

In questo insieme notiamo che l'immagine è ottenuta non attraverso il contorno del disegno rigido prefissato, ma minuziosamente ordita da diverse tessiture, strati e trasparenze di tinta e di ritmo delle pennellate corte e lunghe, così come da sottili variazioni cromatiche. Si tratta di un'arte laboriosa che si concretizza mediante innumerevoli giustapposizioni di colori, abbinate a un accumulo di varie sovrapposizioni di fini strati di pittura che si traduce, dunque, nel *colorito*⁵ (il visibile del dipinto) capace di generare in colui che la contempla la sensazione di densità del tempo esteso, in cui ogni gesto esprime nel contempo la ricerca dell'artista.

Tutta questa trama di elementi plastici contribuisce a che lo sguardo dello spettatore si diriga (molte volte senza saperlo) alla profondità del dipinto, a partire dalla superficie. Questo ci porta a considerare come la maestria artistica di Rembrandt possa estrarre tanto da una ridotta tavolozza di colori. Per dare un altro esempio, si può osservare che una leggera ombra negli occhi, che contrasta con la spessa tessitura della carnagione e delle sue sfumature tenui e sfuggenti, ha nella sua arte, la capacità di trasformare gli occhi in sguardo profondo. Uno sguardo in grado di esporre l'interiorità dello spettatore e dissezionarlo «dal profondo della tela dove era nato», come scrisse Antonin Artaud riferendosi ad un altro genio della pittura, Van Gogh.

⁴ Roger de Piles (1635-1709) pittore, scrittore, critico d'arte e diplomatico introdusse il termine "*clair-obscur*" per indicare la tecnica del chiaroscuro [innovazione usata nella pittura rinascimentale del XV secolo] e per enfatizzare, in particolare, l'effetto del colore nell'accentuare la tensione tra la luce e l'ombra in un dipinto. Il suo importante contributo alla teoria dell'estetica si deve al *Dialogue sur le coloris* (Dialogo sui colori), del 1673, in cui inizia la difesa di Rubens con un'argomentazione introdotta nel 1671 da Philippe de Champaigne sui pregi del disegno e del colore nell'opera di Tiziano [tratto da] Garden History. com, Hinck&Wall Rare Books.

⁵ In: Lichtenstein, J. (1994). *A Cor Eloquent*: "Dolce [Lodovico Dolce, 1508/10-1568, umanista veneziano] insiste sulla necessità di distinguere tra il colore come esce dal tubo, *color*, e come è utilizzato dall'artista, *colorito*" (p.154).

Gli Argonauti

Raggiungendo una carica poetica tanto potente e radicale, il dipinto di Rembrandt magnetizza e scuote lo spettatore, innalzato dal sublime della pittura. È in questo senso che Jacqueline Lichtenstein (1994) discute l'«eloquenza del colore»⁶, seguendo le idee di Roger de Piles il quale preferisce (adottando qui la conosciuta teoria ciceroniana dell'arte oratoria⁷) non istruire (*docere*), né compiacere (*delectare*), bensì “turbare”, *movere*. La storica dell'arte sottolinea nella sua dissertazione il sorgere di un nuovo tipo di spettatore:

Anticipando l'estetica di Luzes, il nostro autore [Roger de Piles] invoca un nuovo tipo di spettatore, non più “l'esperto” che si compiace nell'infinito gioco del decifrare, bensì l'amante che vive il piacere nel guardare un quadro. (p.162).

Se la coscienza mi permetteva di percepire che stavo davanti a un dipinto pieno di mistero, penso che essa sintetizzasse qualcosa che mi trasportava oltre. Il busto dritto dell'autoritratto dell'artista dallo sguardo profondamente umano, che interroga, accompagnato da un'espressione leggermente insolente delle labbra, sembrava coinvolgermi in un tipo di atmosfera intima, meditativa. In un certo senso, stavo davanti a un dipinto che mi toglieva la parola e le reazioni emotive che mascherano la ricezione dell'opera. In questa contemplazione a poco a poco emergevano fugaci pensieri sul senso della vita, l'invecchiamento, la morte e una percezione acuta di un istante unico, in contrasto con la forza e il carattere perenne simboleggiato da Rembrandt pittore. Inoltre, tutto il dipinto colpiva la mia sensibilità, e mi lasciava una contraddizione poiché irradiava bellezza e dolore, sentimenti malinconici e una forza impetuosa che stimolava la mia curiosità. Nello stesso tempo percepivo che questi pensieri indicavano la fragilità delle certezze.

Altre Considerazioni: l'artista e il suo lavoro

«Tutto era subordinato alla sua arte e dedicato ad essa». (Pascal Bonafoux).

Occorre una parentesi, a riguardo, per evidenziare che Rembrandt, dalla gioventù fino agli ultimi anni, esplorò intensamente l'arte dell'incisione

⁶ Lichtenstein (1994) in *A Cor Eloquente (Il colore eloquente)* afferma che “un secolo dopo Dolce, Roger de Piles distinguerà il colore-materia, che rende gli oggetti sensibili alla vista, dal colorito-forma, parte essenziale della pittura” tramite il quale il pittore può imitare l'apparenza dei colori “e che comprende la scienza del chiaroscuro” (p.154). E continua: “Al contrario della scultura, la pittura non si accontenta di mostrare il visibile, ma rende visibile l'invisibile dipingendo sentimenti, emozioni, e non solo la forma esteriore del corpo umano” (p.158).

⁷ Lichtenstein (1994, p.162), seguendo le riflessioni sul dibattito tra il disegno e il colore, mostra come il discorso di Roger de Piles (1708) nel suo noto *Cour de Peinture par Principes (Dialogo sul colore) Colore della pittura per i Principi* dimostra la superiorità del colorito sul disegno.

Gli Argonauti

su metallo. Nato a Leyden, le sue prime acqueforti⁸ risalgono al 1625, a 19 anni di età; inoltre, durante la sua vita collezionò incisioni di Albrecht Dürer (1471-1528) e degli artisti olandesi Hercules Seghers (1589-1638), Jacob van Ruisdael (1629 o 1629-1682), tra gli altri. Fu ammiratore e conoscitore dell'arte italiana: dei grandi maestri, tra i quali Raffaello Sanzio (1483-1520) e Tiziano Vecellio (1485-1576); della "rivoluzione" della pittura di Caravaggio (1573-1610) e delle possibilità drammatiche dell'uso del chiaroscuro. Gli studiosi sono unanimi nel riconoscere l'importanza dell'incisione, nella pittura di Rembrandt, nella quale l'artista esplora un uso della luce e dell'ombra totalmente nuovo.

Ho potuto pertanto incontrare in quel dipinto (1660) una sintesi muta ed eloquente degli autoritratti dell'artista che conoscevo. E, nello sguardo enigmatico che nasce dall'ombreggiatura della pittura, intuire una gamma di sentimenti contraddittori, condensati nella qualità della rappresentazione pittorica: gli infortuni e le perdite sofferte dall'artista, la sua solitudine, la sua dignità e forza interiore, le sue ricerche, la sua maestria. Sono capolavori che elevano il realismo al livello più alto, come riconosce Lionello Venturi e molti altri studiosi. In questo senso, per esempio, lo storico dell'arte E. H. Gombrich (1993) afferma che Rembrandt vedeva «sé stesso senza vanità», «in uno specchio assolutamente sincero» (p. 331). Nei suoi ritratti è stato capace di osservare le sue proprie fattezze in modo intenso e attento, ricavando da questo laborioso impegno altri dubbi e una comprensione sempre più penetrante del volto umano. Ciò che risulta, quindi, non è semplicemente un ritratto verosimile del suo volto o uno studio delle emozioni, nel «linguaggio delle passioni»⁹, mediante l'accentuazione dell'espressione facciale, ma un'incisione o un dipinto in cui lo straordinario artista olandese riesce, attraverso lo specchio, a rappresentare l'interiorità dell'animo umano.

Il suo autoritratto (1660) è esemplare, trascende lo specchio rigido per riflettere la spiritualità dell'uomo, il suo carattere spogliato dalle apparenze, dalla magnificenza, dai legami contrattuali. Favorisce un dialogo, sia sulla riflessione psicologica di sé stessi, sia sulla acuta percezione dell'altro e del senso della vita. Si rivela, così, un dipinto che penetra lo spettatore intimamente, senza essere intrusivo. Penso che per Rembrandt questi ed altri

⁸ Tecnica di incisione su metallo, in cui il disegno con le sue linee è fatto dall'artista, sopra la vernice applicata in una lastra metallica (la matrice). La traccia delle linee è quindi ottenuta dall'azione dell'acido sulla matrice durante un tempo stabilito dall'artista. Successivamente, l'immagine della matrice viene impressa su un foglio di carta inumidito. Della tecnica dell'acqua-forte, utilizzata nel XVII secolo, Rembrandt è stato considerato uno dei più importanti esponenti nella storia dell'arte.

⁹ Ci si riferisce all'importanza che Le Brun offrì alla "espressione delle passioni" in una conferenza accademica (1668).

Gli Argonauti

aspetti della sua vita siano diventati significativi ed indissolubili nelle sue creazioni. Mette alla prova i limiti della sua arte e per questo fu accusato di dipingere «per di più, per compiacere sé stesso», come osserva Pascal Bonafoux, in *Rembrandt Substance and Shadow* (1992). In realtà Rembrandt oltrepassa l'arte del suo tempo «innovando tecnicamente e spiritualmente l'arte olandese».

Egli è vissuto nel XVII secolo, chiamato “il secolo d'oro dei Paesi Bassi”, in una Olanda rafforzata dal suo potere economico. Il denaro in circolazione patrocinava l'interesse per un'arte, che rifletteva l'eroismo e le aspirazioni del suo popolo e abbandonava il feudalesimo e l'aristocrazia. In questa Olanda ricca, l'artista ottenne fin da “giovane” un riconoscimento straordinario; ha formato vari artisti, come Ferdinand Bal e Govert Flinck, nel suo atelier in Amsterdam, conquistando un altissimo dominio della sua arte. Se nel 1632 dipinge *Lezione di anatomia del dottor Tulip*, con enorme successo e fama, nell'ultimo anno della sua vita ricevette dure critiche, disprezzo, e l'abbandono dei suoi mecenati. Anche se era diventato molto ricco, Rembrandt ha dovuto sopportare, già anziano, la bancarotta finanziaria, chiudere il suo atelier, vendere la sua casa e la sua grande collezione d'arte per poter sopravvivere. Inoltre, soffrì gravi sventure sin da giovane, come la perdita di tre dei suoi quattro figli, nel primo anno di vita, così come della giovane e bella Saskia, sua moglie. Negli ultimi anni della sua vita in solitudine non si adeguò alle norme dettate da quella società di austera fede riformista, né subordinò la sua arte ai gusti della sua clientela né della sua epoca. Umanista, creò in libertà, rivitalizzando la sua arte fino al termine della vita. Era più avanti del suo tempo.

Dal punto di vista psicoanalitico tutto ciò parla del modo in cui “attraversiamo i tormenti”. La teoria del pensiero di Wilfred Bion¹⁰, tratta di come la nostra mente, in costante movimento, possa sopportare dolore, incertezze e turbolenze dovute a tensioni tra le forze distruttive e lo sviluppo mentale, nell'impatto con lo sconosciuto del mondo. È in questo senso che pensare implica dolore.

Secondo Bion, il contatto con il dolore mentale produce, per esempio, fenomeni di *allucinosi* che necessitano il disinvestimento dai ricordi, dai desideri e, anche, dalle teorie (per poter attraversare la cosiddetta posizione

¹⁰ Wilfred R. Bion (1897-1979) presenta una nuova elaborazione nella psicoanalisi del XX secolo. Propone un'espansione sensibile per l'incontro psicoanalitico, rivelando una vivacità sviluppata nei fatti. La sua produzione abbraccia un periodo di 40 anni, distribuita approssimativamente in 50 pubblicazioni. Alcuni studiosi presentano il suo pensiero attraverso tre modelli: uno scientifico-filosofico, influenzato dall'empirismo inglese e da Kant; un altro, estetico-artistico, influenzato da Milton e Shakespeare; il terzo, mistico-religioso, ispirato da Meister Eckhart, S. Giovanni della Croce e *Bhagavad-Gita*.

depressiva), per affrontare le forze distruttive determinate da “cambiamenti catastrofici”, sia limitati che disastrosi. Dopo questo cambiamento il risultato è l’astrazione e il linguaggio sintetico.

Comprendiamo che la pittura di Rembrandt abbracciò non solo intelligenza, intuizione immaginativa, fantasie inconse, ossia l’esperienza emozionale vivida dell’artista, ma anche tutta la poetica dell’oggetto, tutta una visione del mondo. Sono state elaborate trasformazioni profonde, collegandole all’oggetto estetico. Incontriamo in essa, secondo Pareyson (1997), «il suo *ethos*, le sue idee, i suoi pensieri, i suoi giudizi che si esprimono nella sua mente; i suoi sentimenti, le idee e le aspirazioni che nutre nel suo cuore; le sue esperienze, le scelte, le credenze di cui foggia la sua vita concreta; tutta la sua *spiritualità*» (pp. 57-58). Su questa scia, «la spiritualità dell’artista coincide con la materia da lui creata, nel senso che il suo operare acquista un’insopprimibile impronta della personalità, che porta dentro l’opera, come materia formata, tutto il suo mondo interiore» (Ivi, p.58), vale a dire, tutta la sua vita, entrando in essa, si metamorfizza.

Carico di mistero l’autoritratto di Rembrandt ci trasporta all’interno dell’opera, dell’anima dell’artista e nello stesso tempo dentro noi stessi.

L’impatto estetico: il lavoro dell’arte e lo spettatore

Altre ripercussioni di grande impatto estetico sono state gradualmente formulate e maturate.

Sappiamo che i dipinti sono in grado di produrre nello spettatore forme differenti di sguardo. Nella osservazione del quadro, percepiamo come la struttura, il modo di operare dell’artista e il contenuto espresso nell’opera d’arte si trovino profondamente intrecciati. L’opera ci affascina, interpella, e l’effetto che il dipinto produce è descritto da Piles come “una emozione improvvisa, un forte blocco davanti all’immagine” che in un primo momento elude la parola e il discorso, come abbiamo detto in precedenza. Questo blocco, che può stordire lo spettatore, consiste, altre volte, in una pausa davanti a “un’immagine in cui la percezione di qualcosa di inaspettato emerge in sé stesso, in una forma di reciprocità con l’opera, che lo sorprende e lo lancia nell’immediato in un’altra regione della sensibilità. Istante, che provoca nello spettatore una illusione, in cui sono abolite le frontiere tra il reale e la sua rappresentazione. Istante in cui l’illusione pittorica “trascina l’individuo in un percorso erratico dove perde non soltanto la certezza delle cose, ma anche la certezza di sé.” (Lichtenstein,1994, p.171).

In un certo modo, nella mia esperienza, guardare in silenzio quell’autoritratto permetteva che l’opera mi penetrasse e interpellasse. In questo caso, il guardare aprì un dialogo tra il dipinto e le risonanze dentro di me. Non si

tratta, in questa situazione, di un “tranello seduttivo” in cui la rappresentazione pittorica, con le sue apparenze ingannatrici, fa cadere nelle sue trame lo “spettatore ingenuo”, ma di enfatizzare come l’uso degli elementi plastici esplorati dall’artista agisca sullo spettatore e lo trasformi partendo da una esperienza estetica specifica.

Sappiamo che l’esperienza estetica è uno dei modi per espandere la coscienza di noi stessi e del mondo circostante. Prendendo come riferimento le idee ed i concetti di Donald Meltzer sulla esperienza estetica, Meg Williams (2010) sottolinea che

Le nostre risposte estetiche in tutte le aree sono fondate sulla conoscenza originale e primordiale acquisita dalla prima percezione della bellezza del mondo da parte del bambino, vista nella madre o nel seno come-oggetto-combinato. (p. XV)¹¹

Questa esperienza primordiale, che fonda o meglio che dà fondamento alle nostre risposte estetiche, risveglia l’uso dell’emozione, dell’intuizione, dell’immaginazione, al punto che tutto il nostro corpo diventa, per intero, un organo di focalizzazione, che lavora in questa operazione emozionale complessa che è, per esempio, vedere. In questa prospettiva trasformatrice propongo di sviluppare e pensare situazioni legate all’esperienza estetica, che possono manifestarsi o formularsi in ogni persona in differenti momenti o in varie situazioni della vita. Si tratta di una esperienza di apertura verso il mondo e con noi stessi.

Tale esperienza, capace di germinare nuove idee, si avvicina a quanto Paul Valéry chiamò “stato poetico”. In *Varietà*, Valéry descrive questo “stato indefinito” come “stato poetico” (p.198) che, secondo lui, è di natura irregolare, fugace, transitoria. Ciononostante, sono condizioni estremamente feconde, nella misura in cui possono essere utilizzate ed elaborate dall’artista per creare un dipinto, un poema, un film. Nel caso dell’analista con il paziente, tale stato fecondo può nutrire un’interpretazione o un’esperienza emotiva trasformatrice. In questo senso, il fare dell’artista come dell’analista con il paziente si avvicinano. Entrambi possono essere mossi da una inquietudine, da piccoli segnali intuitivi, che tutti abbiamo, ma che, molte volte, trascuriamo.

Forse, l’esperienza estetica è una forma singolare per accedere alle nostre contraddizioni e integrare le nostre esperienze del mondo. Trattandosi di fenomeni suscitati in noi, come manifestazione di intenso sentimento e di relazione di profonda reciprocità con ciò che si osserva, contengono un tentativo di superare il consueto, di apprendere qualcosa che ci sfugge. È generosità e

¹¹ Williams, M. H. (2010). Our aesthetic responses in all areas are founded on the original, primordial knowledge attained by the infant’s first perception of the beauty of the world as seen in the mother or breast as-combined-object. (p. xv).

dedizione; non è uno stato definito, esterno all'individuo, in cui il desiderio e la volontà si impongono. Al contrario, contiene una componente di sorpresa, di afflizione e bellezza e, molte volte, di qualcosa di sublime. Il significato che sto enfatizzando, della "natura paradossale dell'effetto estetico", effetto proprio del sublime, fu riconosciuto dall'abate Du Bos¹², in *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*:

questo piacere che assomiglia più alla afflizione e i cui sintomi sono a volte gli stessi prodotti dal più intenso dolore. (in: Lichtenstein, 2004, p.86).

Questa risonanza sensibile, nello spettatore, della dinamica strutturale dell'opera scioglie la frontiera tra soggetto e oggetto, "il soggetto da sé stesso dimenticato". Trovai nel saggio *De olhos vendados* (Occhi bendati), di Adauto Novaes, una riflessione sulla proposta di Merleau-Ponty che, secondo l'autore, "riscopre il sensibile come fonte di pensiero", rompendo la distinzione classica tra soggetto ed oggetto, carne e spirito. È in questo senso che Novaes evidenzia una delle ultime riflessioni scritte da Merleau-Ponty poco prima di morire:

Il sentire che si sente, il vedere che si vede, non il pensiero sul vedere o sul sentire, ma vedere, sentire, esperienza muta di un sentire muto.... La carne del mondo non è sentire sé stesso come carne – è sensibile e non senziente. La chiamo, tuttavia, carne per dire che è gravidanza di possibilità. (in: Novaes, p.14).

Possiamo scoprire con il filosofo che il sensibile è "riscoperto" come «fonte di pensiero e forma universale de "l'essere primordiale", anteriore alla soggettività e all'oggettività» (p.14). Include tutto ciò che si iscrive nelle cose, tutto ciò che in esse sia visibile o no, anche addirittura assente. Questa "visibilità", che scioglie la frontiera tra soggetto e oggetto, riguarda, a mio avviso, una attitudine di mettersi a disposizione dell'oggetto estetico, di accoglimento e non uno stato di fusione con l'oggetto. Una attitudine associabile, si può pensare, al modo intuitivo di comprensione dei fenomeni, quando ci mettiamo a disposizione, senza chiedere nulla all'oggetto. Stiamo parlando di un modo di *ricezione*. Adorno (1970) fece un'acuta riflessione in merito al confronto con il bello ed il sublime nella ricezione di un'opera d'arte:

Nonostante tutto, nel comportamento adeguato davanti all'arte, sussiste il momento soggettivo: quanto maggiore è lo sforzo di partecipazione verso la realizzazione dell'opera e della sua dinamica strutturale, tanto maggiore è la parte del soggetto investita nella contemplazione, tanto più il soggetto, estraniato da sé stesso, percepisce l'obiettività.

¹² Jean-Baptiste DuBos, abate francese (1670-1742) scrisse *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, pubblicato nel 1719.

Gli Argonauti

Anche nella ricezione, la soggettività media l'oggettività. Nel confronto con qualsiasi bellezza, come Kant constatò, soltanto nel sublime il soggetto diventa cosciente della sua nullità e va oltre, verso ciò che è altro [...]. (p. 16)

Lo spettatore si rende disponibile affinché l'opera si esprima:

Va oltre la grezza relazione di proprietà¹³ [...]; che prolunga il comportamento di autoconservazione senza eccezione; sottomette il bello a quell'interesse che, secondo l'ancora insuperata concezione di Kant, lo trascende." (p. 16)

Così, il «disorientamento causato dal confronto con l'oggetto estetico», come dicono Meltzer e Williams (1995) implica domande legate all'apprezzamento estetico dell'oggetto, poiché entriamo in un campo di conoscenza «di qualcosa che nonostante sia materiale è ineffabile». (p. 240-244). In questa concezione, al centro dell'esperienza estetica «si colloca il problema di poter contenere (*holding*), riconoscere il piacere del sogno che viene evocato tra il sognatore e l'oggetto estetico» (p. 238). Perciò penetrare l'ignoto dell'opera d'arte implica poter stabilire gradualmente una "congruenza simbolica" con il mistero che circonda l'oggetto estetico e che nella terminologia di Bion è il lavoro psichico di trasformazione in direzione di "O" e non la conoscenza *dell'oggetto*. Come, quindi, affrontare e sostenere questa condizione fugace, di sogno «evocato tra sognatore e oggetto estetico», «questa nuvola diafana di non-sapere»? si chiedono Meltzer e Williams (1995), approfondendo la riflessione sull'impatto estetico dal punto di vista dell'apprezzamento artistico. Per gli autori è il processo di formazione simbolica che aiuterà a sostenere questo "stato di sogno" evocato dalla «reciprocità tra oggetti interni e oggetti esterni» con «pieno riconoscimento dello spazio». (p. 238).

Sogno inteso come un pensiero primordiale, come «rappresentazione iniziale del significato dell'esperienza emozionale e pietra angolare sulla quale necessariamente si appoggiano gli altri livelli del pensiero più elaborati», seguendo il pensiero di Wilfred Bion. (Meltzer, 1992, p. 404).

Come accennato sopra, per Bion, vi è una oscillazione ripetuta [Ps-D], nell'integrazione e nei valori che devono essere attraversati in ogni cambiamento catastrofico, e che è necessaria per vivere creativamente. Ma [Bion] lasciò avvolto nel mistero il passaggio tra l'emozione e il sogno, che produce una rappresentazione per l'emozione. (Meltzer, 1992, p. 404). Meltzer a sua volta privilegia il valore dell'intuizione profonda delle modalità della relazione primaria (madre-bambino), in una dinamica della forza di attrazione dell'investimento e il conflitto legato alla violenza di questa attrazione e gli enigmi dell'oggetto (oggetto estetico), che minacciano la coesione del Sé do-

¹³ Proprietà va inteso nell'accezione di possesso. (N.d.R.).

vuta all'incapacità del bambino di risolverli. Questi concetti ci portano, tuttavia, a nuove indagini sull'impulso creativo e le sue relazioni con l'oggetto estetico.

Bibliografia

- Adorno, T.W. (1970): *Aesthetische Theorie. Paralipomena. Fruhe Einleitung*. Trad. Port. Experiência Estética e Criação Artística: Paralipômenos à "Teoria Estética". Lisboa: Edições 70. Coleção Arte e Comunicação - Vol. 81, 2003
- Alberti, L.B. (1999): *Da Pintura*. Trad. Port. Editora Unicamp, Campinas 1999.
- Bion, W. (1992): *Cogitações*. Trad. Port. Editora Imago, São Paulo 2000.
- Bonafoux P.: *Rembrandt Substance and Shadow*. Thames and Hudson Ltd London and Harry N. Abrams Inc, New York 1992.
- Boon, K. G. (1963): *Rembrandt gravures. Oeuvres complètes*. Paris: Arts et MétiersGraphiques Paris 1978.
- Dupont, J. EeMathey, F.: *Le dix-septième siècle Caravage a Vermeer*. Édition Albert Skira Genève 1951
- Gombrich E.H. (1972): *A História da Arte*. Trad. Port. Editora Guanabara Koogan S.A, Rio de Janeiro 1993.
- Lichtenstein, J. (1972): *A Cor Eloquente*. Trad. Port. Editora Siciliano, São Paulo 1994.
- Lichtenstein, J. (1995): "A Pintura -Textos essenciais". Vol. 4 O belo. Editor 34, Lida, São Paulo 2004.
- Longino *Do Sublime*. Trad. Port. Livraria Martins Fontes Ltda São Paulo 1996.
- Meltzer, D. (1992): "Além da Consciência". Rev. Bras. de Psicanálise. 26 (3): 397-408.
- Meltzer, D. e Williams, M.H. (1988): *Apreensão do Belo: O papel do conflito estético no desenvolvimento, na violência e na arte*. Trad. Port. Imago Editora, São Paulo 1995.
- Meltzer D. (2001): "Símbolo y Alegoria", in Reflexiones sobre Signos y Símbolos. Psicoanálisis AP de BA XXIII(3): 657-667.
- Merleau-Ponty, M. (1964): *L'Oeil et l'Êsprit*. France: Éditions Gallimard. Collection Folio Essais 1999.
- Merleau-Ponty, M. (1964): *O Visível e o Invisível*. Trad. Port. Editora Perspectiva S.A., São Pulo 2007.

Gli Argonauti

- Montagna Fonséca V.R.F. (2010): “Variações do Desenho”. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, 43 (79), pp.117-131.
- Novaes, A.: *O Olhar*. Companhia das Letras, São Paulo 1995.
- Padura, L.: *Hereges*. Boitempo Editorial, São Paulo 2013.
- Pareyson, L. (1996): *Os Problemas de Estética*. Martins Fontes, São Paulo 1997.
- Scott, R.G.: *Design Fundamentals*. MacGraw-Hill Book Company, Inc. 1951
- Valéry, P. (1957): *Variedades*. Trad. Port. Editora Iluminuras, São Paulo 1999.
- Van Slooten E.O., Holtrop M., Schatborn P.: *Rembrandt e a arte da gravura*. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo 2002.
- Venturi, L.: *Para Compreender a Pintura De Giotto a Chagall*. Estúdios Cor, Lisboa 1968.
- Williams, M.H.: *The Aesthetic Development*. Karnac Books Ltd, London 2010.