

**La cura dell'arte e l'arte della cura #5a*****L'arte e il linguaggio dell'inconscio:  
le origini della creatività e le sue  
dinamiche psichiche***

di Mario Magrini

«Ovunque vada scopro che prima di me, lì, c'è già stato un poeta».

S. Freud

***Il rapporto tra Arte e creatività dal punto di osservazione  
psicoanalitico.***

È un rapporto che va al cuore della nostra psiche, all'interno della parte più profonda e per molti versi oscura attorno a cui ruota l'animo umano. Una relazione che rappresenta un percorso nell'inconscio: sogni, visioni, simboli,



suggestioni, illusioni, immaginario artistico e rottura dell'ordine simbolico.

Da quando Freud dedicò una parte rilevante dei suoi scritti alla creatività, ai temi dell'illusione estetica e del simbolismo, allo studio analitico di opere e autori, il dialogo tra arte e psicoanalisi è continuato ininterrotto.

Se il sogno, come ricorda Freud, è la via principale per accedere all'inconscio, così l'arte si aggira, a vario titolo, attorno alla visibilità estetica dell'esperienza onirica, situandola a ogni modo all'interno di scenari personali, storici e culturali, opere che proiettate sulla scena dell'arte, indagano la raffigurabilità dei contenuti inconsci.

Bedoni (2008, pag. 10) osserva “Il sogno, dunque, ci lascia nudi di fronte alla notte, a quel lavoro dell'immaginario che rimane il più delle volte esperienza silenziosa o diviene, talvolta, il giardino interiore delle nostre fantasie.” e continua ricordando che con una certa ironia Freud

osservava quanto non siamo abituati a dar peso al fatto che tutte le sere deponiamo i panni in cui ci siamo avvolti, avvicinandoci dunque, per via di una spoliazione che egli riteneva analoga a quella della nostra psiche, alla comune condizione originaria.

È questo un paradosso fecondo – fa notare Bedoni – poiché Freud toglierà non solo il velo alla notte addentrandosi nelle diverse gradazioni visionarie del lavoro onirico, ma spoglierà l'uomo danubiano e occidentale dalle calde e rassicuranti coltri del suo comodo loden, simbolo di una Mitteleuropa che si reggeva sull'ordine scrupoloso di archivi e cancellerie. L'opera dell'artista, dunque, proiettata sulla scena dell'arte, indaga la raffigurabilità dei contenuti inconsci.

L'immagine dunque non muore se ne rimane aperta la lettura, resistendo alle brume riduzionistiche che la opacizzano offuscandone i diversi livelli osservativi.

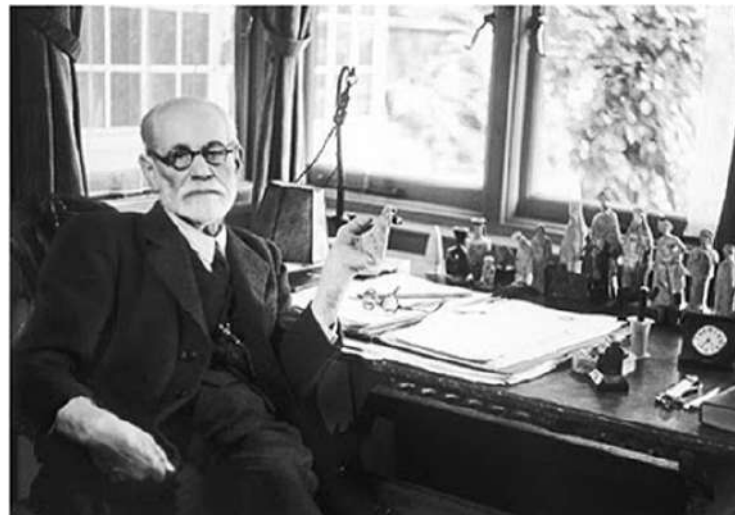
Le stesse ipotesi interpretative si fondano sulla particolare

natura dell'opera, polisemica indubbiamente, tanto da non poterne descrivere altro che i confini mobili e non le frontiere esatte.

Si tratta di far parlare l'opera, di esplorarla, per quanto possibile alle migliori correnti empatiche del fruitore, l'interpretazione deve accettare dell'opera il suo statuto più intimo e segreto, orientandosi non tanto a svelare il rimosso, quanto a promuovere ulteriore creatività nel dialogo interpersonale e intrapsichico fra immagini e rappresentazione.

Allora ci appare che il compito dell'artista è quello di mostrare il gioco grottesco che deriva dalla dialettica fra l'apparenza delle cose e la verità che esse nascondono.

Di fronte a Freud si potrebbe azzardare – dice Bedoni – che la sua lente raggiunga quelle profondità ben note e quella acuità percettiva perché animata dall'esperienza positiva dell'illusione estetica: un tema affrontato negli scritti teorici, come in *Il poeta e la fantasia*, dove Freud si addentra nel



regno del paradosso, del gioco e della finzione stabilendo una serie di connessioni tra i sogni diurni, l'esperienza ludica infantile e l'immaginario adulto impegnato nel processo creativo.

Freud farà propria questa esperienza, nota Bedoni, rivendicando per sé le qualità intuitive che attribuiva ai poeti, la cui testimonianza, come scrive all'inizio del saggio sulla *Gradiva* di Jensen, “deve essere presa in attenta

considerazione, giacché essi sono soliti sapere una quantità di cose fra cielo e terra che la nostra filosofia neppure sospetta ...”.

Freud si mostra, nella *Gradiva* di Jensen, con un atteggiamento di fronte all'arte e all'autore, prudente nelle congetture e attento ai rischi di uno psicologismo estetico.

Il rapporto tra l'arte e la psicoanalisi in Freud, osserva Bedoni, mostra una chiara ritrosia di fronte ad affrettate prescrizioni di metodo: Freud insomma si ferma sulla soglia, come fa con Jensen, di cui aveva intuito nella *Gradiva* quelle istanze psichiche profonde che sostenevano il dispositivo letterario.

“Rinuncia apparente che, sgomberando il campo dai vari riduzionismi, sposta il discorso sul terreno dei processi e dei linguaggi propri dell'arte, laddove le intuizioni psicoanalitiche sul sogno e sui processi sottesi all'atto creativo costituiscono ancora oggi un *plus* ineludibile,

integrandosi con le sue applicazioni nello specifico campo del lavoro clinico.” (Bedoni, op.cit.)

L'esperienza estetica è un dispositivo necessario per affacciarsi al mondo, in certi casi la materia stessa per acquisire le capacità potenziali di sentire e di pensare, come ben conosceva dal suo osservatorio clinico Donald Winnicott e come si sperimenta oggi nelle più favorevoli occasioni di utilizzo terapeutico dei linguaggi artistici.

“Un'esperienza che talvolta illumina, rivelando meandri e recessi della propria vita psichica, a conferma di quanto la vicenda umana possa essere estesa.” (Bedoni, pag.15)

### ***La psicoanalisi e l'artista: il pensiero estetico di Freud***

Jones (1928) notava come le connessioni fra la psicoanalisi e l'arte si rivelino particolarmente interessanti sotto più di un aspetto. L'indagine estetica di Freud ci pone davanti all'interrogativo: *che cosa è l'arte?* Questo inquietante

**Mario Magrini****Rubriche 2018 – La cura dell'arte e l'arte della cura*****L'arte e il linguaggio dell'inconscio: le origini della creatività e le sue dinamiche psichiche***

(Unheimliche) interrogativo sta alle soglie di ogni ricerca sulla natura dell'arte, dal momento che non esiste alcuna intesa sulla definizione della categoria della cui natura ci dobbiamo occupare.

L'arte ci porta alle emozioni che possiamo definire "associate": l'associazione fra queste e il sentimento estetico è parte integrante sia della creatività dell'impulso artistico che dell'effetto prodotto dall'opera d'arte. In parole povere, ciò si avvicina alla convinzione comune secondo cui l'artista esprime nelle sue opere i più profondi "sfoghi dell'anima", come si suol dire, e in tal modo li comunica, con più o meno successo, al suo pubblico. Questo genere di sentimenti si presume comune a tutta la natura umana; di qui la loro efficacia.

Ci sono dunque vari motivi per cui lo psicoanalista in particolare si sente incoraggiato ad impegnarsi almeno in una esplorazione preliminare su questo terreno. Tanto per cominciare la psicoanalisi è, quasi per definizione, lo studio



delle parti inconse della mente, cioè dei suoi strati più profondi, di cui siamo del tutto ignari, e sappiamo come i grandi artisti abbiano costantemente descritto il loro impulso creativo come se sgorgasse irresistibilmente dalle profondità sconosciute della mente, dalle profondità inesplorate della personalità stessa, da ciò che noi definiamo l'inconscio.

Inoltre lo psicoanalista non può sottrarsi all'interessante osservazione secondo cui le attività dovute all'impulso creativo dell'artista comportano notevoli affinità con altri processi mentali che fanno parte degli studi correnti di psicoanalisi. Ad esempio soprattutto le molteplici manifestazioni della vita fantastica. Le somiglianze in questione sono certamente più che semplici analogie, poiché è possibile mostrare che esistono dirette connessioni fra queste e le attività che riguardano la creazione artistica.

Freud sostiene che nella conoscenza dell'animo umano gli artisti sono di gran lunga più avanti di noi comuni mortali, poiché attingono a fonti che la nostra scienza non ha ancora aperto. In un altro passo egli proclama l'artista come colui che è sempre stato il precursore dello scienziato.

Ciò che l'artista cerca veramente di fare in modo del tutto inconscio è di convertire il più possibile in termini estetici qualsiasi emozione o desiderio li tocchi profondamente. (vedremo questo percorso)

E la funzione essenziale dell'arte, e insieme del sentimento estetico, sembra quella di produrre una disposizione psichica tale da permettere alle persone interessate di provare, grazie ad essa, determinate emozioni profonde.

Jones per spiegare questo illustra quello che "è stato definito il "piacere preliminare"; infatti suggerisce l'ipotesi che il sentimento estetico non sia altro che una variante del "piacere preliminare".

La psicoanalisi con questo termine intende un'esperienza che, intrinsecamente piacevole, ha la particolare funzione di stimolare il bisogno per un ulteriore piacere di natura più completa, il piacere finale, nel quale si raggiunge la soddisfazione ultima del bisogno o del desiderio.

Un esempio molto simile al processo artistico, comunque, lo possiamo trovare con Freud in un altro settore dell'estetica, cioè quello del motto di spirito.

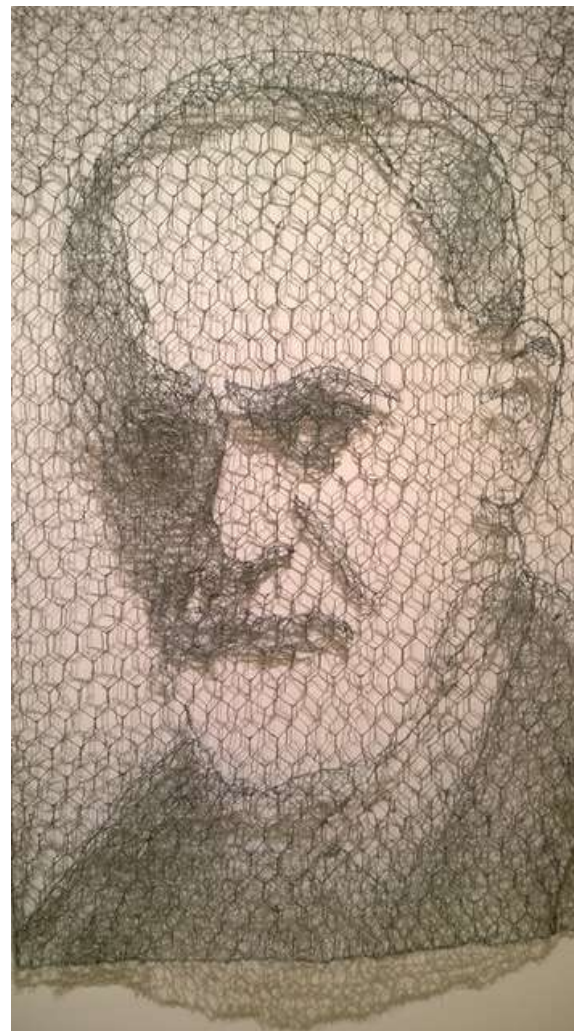
Nella più importante forma di motto di spirito, che Freud chiamò "motto tendenzioso", diverse tendenze inconse



ottengono soddisfazione attraverso un piacere derivato dalla tecnica. Egli giunse alla curiosa conclusione che, a rigore di termini, in questa categoria non si sa mai di che cosa veramente si ride; si è infatti ingannati dal piacere che deriva solo dalla tecnica.

Trattare con il problema estetico è lo scopo fondamentale dell'artista e, per quanto concerne i suoi processi mentali consci, non ci sarebbe altro da aggiungere, ma ciò che l'artista pensa di fare e ciò che egli in realtà è indotto a fare sono due cose del tutto differenti. Che queste due cose possano essere differenti e tuttavia in relazione l'una con l'altra è la difficile tesi che Freud e la psicoanalisi si trova ad affrontare.

Ricordando la prospettiva psicoanalitica che considera l'arte nella sua totalità un particolare veicolo attraverso il quale i sentimenti inconsci vengono espressi e soddisfatti ci troviamo a considerare che qualunque conflitto esista nell'inconscio di un adulto, esso è soltanto la ripetizione di



quelli che hanno turbato il suo sviluppo nell'età precedente, e l'età del conflitto è prevalentemente l'infanzia.

E dobbiamo ricordare che prima che il bambino possa giungere ai livelli che la vita sociale e civile esige, deve sottoporre la sua natura primitiva a un gran numero di costrizioni.

Allora ci appare che l'impulso artistico viene ad adempiere nello stesso tempo alle opposte funzioni di esprimere e contrastare ciò che abbiamo definito impulsi inconsci, che fin dall'infanzia hanno dovuto trovare un controllo.

L'arte allora va al di là del puro senso della bellezza, l'arte è un modo di trascendere la vita. E veniamo ad osservare come l'attività estetica sia profondamente connessa con i più vitali impulsi infantili di umanità.

Gli impulsi infantili così stimolati reclamano a loro volta il diritto di esprimersi e vengono contrastati dalle forze repressive che si svilupparono durante la prima infanzia, Il destino di questi impulsi rappresenta di per sé una

complicata vicissitudine. Siamo qui soprattutto interessati alle sublimazioni che ne possono derivare; è infatti all'energia che si è venuta così a liberare che va attribuita la forza che alimenta l'impulso alla creazione artistica. Jones osserva che “un interessante aspetto di questo processo è che il carattere sublime dell'ispirazione può essere messo in relazione con l'estendersi della precedente regressione: si ha quasi l'impressione di un rimbalzo fisico dalle più basse profondità alle più grandi altezze.”

Condizione indispensabile è che l'origine primaria della sua ispirazione, che deve essere necessariamente personale, sia espressa tramite sentimenti impersonali di larga e comprensiva validità.

Lo sforzo costante dell'artista di essere sincero con se stesso, di essere sincero con la sua arte, come vuole la formula, mostra tutta l'importanza che egli attribuisce alla verità.



***I processi mentali della produzione artistica***

Quali sono i processi mentali coinvolti nella produzione artistica, quali fattori determinano la poetica e le peculiarità di un artista, ma anche quali processi psichici caratterizzano la fruizione, l'apprezzamento o il non apprezzamento estetico, e i sentimenti di empatia o simpatia. Fin dalle sue origini Freud con la psicoanalisi indaga i significati inconsci di cui l'opera è portatrice, significati, cioè, che possono andare oltre le intenzioni dell'autore.

Secondo Freud: «l'arte costituisce un regno intermedio tra la realtà che frustra i desideri e il mondo della fantasia che li appaga, un dominio in cui sono rimaste per così dire vive le aspirazioni all'onnipotenza dell'umanità primitiva... L'artista è, originariamente, un uomo che si distoglie dalla realtà giacché non può adattarsi a quella rinuncia dell'appagamento delle pulsioni che la realtà inizialmente esige, e lascia che i suoi desideri di amore e di gloria si realizzino nella vita di fantasia. Egli trova però la via per

ritornare dal mondo della fantasia nella realtà in quanto, grazie a particolari attitudini, traduce le sue fantasie in una nuova specie di cose vere, che vengono accettate dagli uomini come preziose raffigurazioni della realtà. Così, in certo modo, egli diventa veramente l'eroe, il re, il creatore, il prediletto, ciò che egli bramava di divenire e questo senza percorrere la faticosa e tortuosa via della trasformazione effettiva del mondo esterno» (Freud S., *L'interesse per la psicoanalisi*, 1913).

Nelle sue indagini sulla creatività Freud mise in evidenza soprattutto il ruolo dell'inconscio.

Riteneva l'arte un appagamento del desiderio, a fronte di una realtà troppo frustrante e priva di soddisfazioni e sotto tale aspetto la considerava come il gioco, per i bambini, o come le fantasticherie, per gli adulti (Freud S. *Il poeta e la fantasia*, 1907).

Un appagamento coinvolto tanto nel processo di produzione che di fruizione artistica. In parte riteneva l'arte

omologa anche al sogno. Era convinto inoltre, come abbiamo osservato, che gli artisti avessero scoperto l'inconscio prima della scienza. Un concetto fondamentale nella teoria freudiana è quello di sublimazione, intesa come capacità di appagare la pulsione (soprattutto quella sessuale) attraverso uno spostamento della sua “meta”, trovando cioè soddisfazione non nel suo campo naturale, ma in settori che non incontrano censure morali o sociali ed anzi sono valorizzati socialmente, come l'arte o la scienza. Freud propose di leggere l'opera d'arte (al pari del sogno) come un testo bipartito, distinguendo tra “contenuto manifesto” (il testo, la forma dell'opera) e “contenuto latente” (il suo significato inconscio). Tuttavia il prodotto artistico si caratterizza per una notevole quota di irriducibilità e inspiegabilità: egli stesso sosteneva che, di fronte al mistero dell'arte, la psicoanalisi dovesse deporre le armi.

Sul piano teorico riteneva che per poter parlare di “arte” si dovesse mantenere un preciso equilibrio tra elaborazione inconscia ed elaborazione (pre)conscia, cioè tra contenuto inconscio e forma artistica.

***Alle origini della creatività: primo sviluppo della creatività.***

Com'è noto, il bambino di poche settimane o di pochi mesi non sa distinguere il proprio sé, cui appartengono la mano o il dito che a tratti succhia, da ogni altra cosa, che appartiene alla categoria del “non me”, tra cui dovrà essere incluso lo stesso seno materno. Man mano che egli cresce e matura, egli va acquistando un senso del mondo che gli sta dentro, una realtà personale, psichica, che egli racchiude e contiene. Tutto ciò che è al di fuori è realtà esterna, condivisa; il di dentro e il di fuori sono separati da ciò che Winnicott chiama la membrana limitante del sé unitario.

Ma nel mondo senza tempo e senza confini del bambino

lattante lo spazio interno e lo spazio esterno sconfinano e si fondono. È solo molto lentamente, com'è noto, che si va definendo una realtà interna e una realtà esterna, mentre per lungo tempo vi è un continuum tra soggettivo e oggettivo: per cui il bambino nei primi mesi confonde sé e la madre, la richiesta di fusione che gli viene dall'interno e la soddisfazione (o non soddisfazione) che gli viene dall'esterno. Il bambino di quest'età non ha ancora integrato eventi interni con eventi esterni in una Gestalt, legando così quelli che vanno insieme tra loro.

Ora, per quanto si è potuto rilevare con l'osservazione diretta, è in questo continuum che il bambino comincia a creare, in modo magico e onnipotente. La sua prima creazione è il proprio spazio interno, con la membrana limitante, che va a costituire il suo sé unitario. Nonostante questo appartenga ancora al soggettivo, sembra un fatto importante, che non viene di solito tenuto nel debito conto.

Vi sono ora studi che tendono a documentare cinematograficamente ed acusticamente questa prima creatività del bambino, che precede il suo mettersi in rapporto con il mondo esterno. Fra le osservazioni filmate vale la pena di ricordare, come fa notare Renata Gaddini, quelle di Emde e Harmon, di Denver, sul sorriso endogeno del neonato (cioè fino a 30 giorni di vita) che gli AA. contrappongono al sorriso esogeno, come risposta sociale, dei mesi successivi. Bene, questo primo sorriso endogeno è del tutto spontaneo (interviene cioè senza nessuno stimolo) (*esso si svolge essenzialmente in fase REM ed è più frequente nei prematuri*), il che induce i ricercatori a pensare che sia espressione di percezioni che provengono dall'interno del corpo, come il respirare, o di funzioni relative alla digestione, o di qualunque attività fisica.

Altre osservazioni in questo senso, ricorda sempre R.Gaddini, sono quelle di Justin Call, sui primi quattro giorni

di vita: Eleonor Pavenstedt ha messo in evidenza che non era tanto il comportamento adattivo che interessava quanto le espressioni “spontanee” di risposta del bambino a stimoli interni.

Le osservazioni sul versante acustico sono più carenti. In particolare non è sembrato di trovare tra i ricercatori altrettanto interesse per le vocalizzazioni spontanee del bambino di prima infanzia (quindi verosimilmente in rapporto con la propria realtà interna): mentre esistono eccellenti documentazioni che riguardano la sincronia tra ritmi e motilità nel bambino in stato di veglia; e, in particolare, tra alcuni aspetti dell'organizzazione temporale in bambini nei primi due mesi, nel loro rapporto con la madre.

Si stanno studiando le prime vocalizzazioni sillabiche del bambino che, in quieto stato di veglia, evoca (o allucina?) il seno. Nelle registrazioni effettuate, si può ascoltare il suono del bambino che succhia il dito, poi attende per qualche

secondo, emettendo gemiti fiduciosi: compare allora una chiara lallazione appena modulata sulla *mmm*. Questo sembra riguardare, in termini vocali, la creazione del seno.

È interessante che questa creazione vocale ha luogo pressappoco nella stessa epoca (tra i 6 e gli 8 mesi) in cui ha luogo in genere l'altra precoce creazione del bambino, questa volta concreta e oggettivabile, che è l'oggetto transizionale. È anche interessante che sia le prime lallazioni evocative che l'oggetto transizionale abbiano origine in situazioni di assenza dell'oggetto. Si direbbe che le prime esperienze creative tendono di ripristinare la perduta fusione con l'oggetto. Si tenga presente che esperienze creative hanno luogo nel periodo che la Mahler ha indicato come “fase simbiotica” dello sviluppo. Ma anche dopo questa fase rudimentale la creatività non è necessariamente un'attività di pensiero, più di quanto lo sia dell'intero corpo; ed è una proprietà di ogni individuo, cui sia stato concesso dall'inizio sufficiente attendibilità nel suo primo ambiente di vita.

È infatti sul prototipo della fusione interrotta, ma non tradita, che nasce il desiderio di ricrearla per sempre. Ciò dà ragione del fatto che la creatività comporti, successivamente, una propria maniera di guardare alle cose del mondo, di colorire la realtà esterna con qualche cosa di personale: poiché essa è basata sulla prima illusione, non ci chiediamo se venga dal di dentro o dal di fuori, come non ce lo chiediamo del gioco immaginativo del bambino; né ce lo chiediamo delle altre tappe che faranno in seguito l'immaginazione e il pensiero creativo, attraverso la religione, l'arte, la cultura. In ciascuna di queste esperienze, per dirla con Winnicott, vi è sempre simbolizzato un viaggio a due vie, come nella prima creazione: l'una rivolta a creare la realtà oggettiva dell'oggetto, l'altra a creare la realtà oggettiva del soggetto, *l'io sono*. La direzione però è diversa da quella del mondo interiore (che è in rapporto con i fenomeni psicosomatici), come pure da quella della realtà esterna vera e propria, la quale ha le proprie dimensioni

spazio-temporali, può essere studiata obbiettivamente, e, per quanto possa sembrare variabile all'individuo che la osserva, rimane tuttavia costante. La direzione dell'esperienza creativa è, in verità, del tutto diversa.

### ***L'estetica primaria madre - bambino***

Donald Meltzer fa riferimento ad un momento conflittuale che caratterizza la crescita e la maturazione dell'individuo, marcando un passaggio da una esperienza estetica primaria individuata nel primo rapporto tra l'individuo e la realtà che lo circonda (in primis la madre) e una fase più matura segnata dall'incertezza. A essa l'uomo può reagire in modo costruttivo (creativo) grazie all'accettazione oppure negativamente dimostrando la sua incapacità di tollerare il conflitto.

Il lattante ha una capacità di rivolgere l'attenzione verso la madre che può essere definita estetica, il bambino guarda incantato e immobile il suo volto, i suoi seni, la sua voce, i



suoi capelli, tutta la sua persona e ciò costituisce la predominante e più ricca sorgente di sensazione. La vicinanza al buon cibo e alla madre riempie il bambino di un'esperienza di bontà che viene sentita infinitamente intensa, simile ad una infinitamente intensa luce. Ciò che il bambino esperisce è un'esperienza di pura e abbagliante bellezza, rappresentata come un'intensa luce che soffonde il mondo e si riversa in lui. Lo si deduce da una molteplicità di studi che riguardano la *infant observation*, metodo di osservazione della relazione madre-bambino iniziata da Ester Bick (1964) e da numerose ricerche di clinica psicoanalitica.

L'intensità esperienziale vissuta dal bambino nel suo rapporto con la madre è ciò da cui avrebbero origine la capacità creativa e la risposta estetica umana. La figura materna viene percepita dal bambino come fonte di sensazioni, come una luce straordinaria che gli permette di vivere una totalizzante esperienza di bontà e che suscita in

lui una attenzione che può essere considerata estetica. In modo analogo, il fruitore di un'opera d'arte sentirebbe riproposta la sua relazione con l'oggetto primario *hic et nunc*, per mezzo dell'oggetto estetico.

In modo particolare vorrei ricordare lo scritto "La funzione di specchio della madre e della famiglia nello sviluppo infantile" dove Winnicott afferma che il lattante, quando guarda il volto della madre, vede se stesso, e precisa che il precursore dello specchio è il volto della madre. Il volto materno assume dunque una importante funzione nei processi di integrazione, interrelazione psicosomatica e rapporto con l'oggetto.

Come ha precisato la J. McDougall quando il rapporto madre-bambino è sufficientemente adeguato e la madre è in grado di gioire di tale relazione, allora il bambino non vedrà solo se stesso ma vedrà se stesso arricchito dal desiderio della madre, parlerei allora di uno sguardo impreziosito dalla gioia materna. La più recente letteratura che ha indagato

queste arcaiche interazioni madre-bambino, ha posto l'accento in particolare sul sorriso e sullo sguardo della madre, sguardo che può essere tenero, pieno di ammirazione e gioia (di vivere) o al contrario vuoto, spento, ferito, se la madre si trova lontana affettivamente, depressa, in balia di sentimenti di solitudine o di incapacità.

### **L'esperienza immaginativa**

Come sottolineato da Cavallo Michele & Ivana Salis (op.cit., 2000) in *Immaginazione e creatività nell'età infantile*, Vygotskij tratta l'immaginazione come facoltà essenziale nella vita dell'uomo: «L'attività creativa [...] rende l'uomo un essere rivolto al futuro, capace di dar forma a quest'ultimo e di mutare il proprio presente» (1993, p. 21). L'immaginazione è una facoltà essenziale del creare, del progettare, ma anche del conoscere, come sostiene Lorenzetti: «Non si può raggiungere conoscenza senza attraversare l'immaginazione, senza la capacità d'inventare, di usare la

fantasia; senza esercitare il pensiero creativo: l'ideare elementi che consentono l'accesso alla conoscenza della realtà» (1995, p. 26). L'immaginazione come pensiero euristico e artistico è punto di intersezione tra arte e conoscenza. L'atteggiamento euristico abbraccia sia il mondo esterno che interno all'uomo.

Cosa accade nel poeta o nell'artista nel momento in cui si sente spinto a creare?

Il segreto della creazione estetica non consiste solo nella capacità di trasformare i propri sentimenti, ma di far combaciare più elementi, che investono anche l'aspetto più razionale del pensiero (parlavamo sopra di emozioni associate).

Già Vygotskij critica chi vorrebbe ridurre la funzione dell'arte e dell'immaginazione ad un livello conoscitivo, gnoseologico.

Sentimenti, emozioni, passioni, entrano nel contenuto dell'opera d'arte ma, in questa si trasfigurano. Il processo artistico, allo stesso modo effettua una metamorfosi del materiale dell'opera, effettua anche una metamorfosi dei sentimenti. Il senso di tale metamorfosi sta, secondo Vygotskij, nel fatto che i sentimenti s'innalzano dalla sfera strettamente individuale per universalizzarsi e divenire sociali. L'arte si propone come invenzione linguistica che vivifica l'esperienza, la rinnova continuamente.

Freud, in *Il poeta e la fantasia* (1907), si pose il quesito da dove l'artista traesse la materia per elaborare la sua opera. E gli sembra di aver trovato una risposta nella fantasia e nel gioco infantile. La fantasia rappresenta una valvola di sfogo di tensioni inconsce che altrimenti non si potrebbero esprimere in modo adeguato, i desideri insoddisfatti divengono le forze propulsive della fantasia, la quale ha pertanto lo stesso significato dinamico del sogno.

Secondo Freud, le esperienze infantili influenzano l'opera dell'artista maturo.

Psicoanalisti più recenti, pur partendo dalle formulazioni freudiane, si sono concentrati maggiormente sull'analisi formale delle opere, sostenendo l'ipotesi che vi sia una innata attitudine estetica a cogliere i significati attraverso il bello. Attitudine che secondo Fornari (1982) ha le sue fondamenta nella capacità di sperimentare il buono (esperienza dell'allattamento) e il bello (relativo al volto della madre).

È Freud stesso ne *Il poeta e la fantasia* a sottolineare l'importanza delle qualità formali di un'opera d'arte. La creazione di una forma iscrive le manifestazioni dell'inconscio, rende quest'ultimo ammissibile, liberandolo dal rigore normativo del super-io. Il linguaggio artistico offre un nuovo ordine in cui si può fare l'esperienza della realtà inconscia, senza tensioni. La sublimazione si configura in conclusione come arte dell'espressione inconscia, una sorta

di retorica dell'inconscio, una sorta di principio creativo che sottrae gli impulsi alla rimozione (come vedremo fra poco).

“La psicoanalisi ripristina l'importanza del visivo, della rappresentazione per immagini come prima forma di rappresentazione” (Ferruta, 2005)

Direi che l'immagine è rappresentazione in assenza di rappresentabilità. L'immagine svela, è l'incontro con la storia del Sé; si può dire che è lo specchio del destino del rapporto con l'oggetto. Essa acquista un'esuberanza evocativa nelle immagini filmiche, pittoriche, fotografiche, laddove la persona può riconoscere qualcosa di sé che la istituisce essenzialmente.

Tanto più lambiamo aree inconse, quanto più questo qualcosa può trovare difficoltà ad essere rappresentato mentre, attraverso un'immagine, può, a volte, stagliarsi, diventare visibile.

Il valore dell'immagine può essere indipendente dall'oggetto che raffigura, anzi possiamo dire che non è tanto l'oggetto

in sé ma l'intensità ritrovata che ruota intorno all'oggetto, che lo illumina e dà all'immagine valore catartico e rappresentativo.

L'irrepresentabile può non essere necessariamente ascritto a esperienze grezze o traumatiche; possiamo pensare, piuttosto, ad esperienze di un'estensione emozionale, che raccolga aspetti sensoriali, percettivi e propriocettivi totalizzanti, simile a quella che si può sperimentare da neonati.

Per Marion Milner le immagini “(...) sono il solo mezzo con il quale il bambino può rappresentare a se stesso i processi psichici che hanno luogo dentro di lui”; le definisce “vere per lui dentro”. (Milner M, 1987)

La visione dell'arte della Milner implica la considerazione della capacità di contatto con aree inconse: "Potremmo dire che essa (l'arte) dipende dalla capacità della mente conscia di fare l'esperienza di collaborare con gli abissi inconsci".

Vi è una correlazione tra immagine e rappresentazione di uno stato emotivo o di una condizione inconscia.

Aby Warburg a proposito di immagini intese come “accumulatori di energia”, osserva che tali immagini “veicolano tutto un modo di sentire, di pensare, di vivere che passa da padre a figlio, in un’ottica generazionale, come un’eredità culturale”.

“C’è nell’après-coup qualcosa di imprevisto: qualcosa di attuale incontra qualcosa di antico e lo fa rivivere in forma nuova. È dall’incontro di due concretezze che può nascere una piccola o grande scoperta”. (Warburg A., 2007)

Per Freud, spiega l’Autore, la creazione artistica è una condizione per la quale l’artista si distacca dalla realtà e crea, attraverso la fantasia, “una nuova specie di cose vere”. È nella fantasia che si possono realizzare i desideri.

La fantasia, che etimologicamente significa al contempo “apparire” e “mostrare”, come il gioco, la creazione artistica, la poesia e l’umorismo, crea “una preziosa

immagine riflessa del mondo interno. Questo diviene ‘rappresentabile’ per la coscienza e capace di assumere un nuovo assetto” (Riolo F., 1980).

L’immagine è, in questo caso, riferita, più specificatamente, all’opera d’arte e si sottolinea come il contatto con l’immagine artistica “può produrre l’emergere di esperienze fino a quel momento non tradotte in simboli, non rappresentate, non pensabili, ma fortemente attive e significative.” (Freud S., 1913)

Come vedremo fra poco l’Immagine, in antitesi col linguaggio, rappresenta il “contatto con la cosa” di contro “l’acquisizione del linguaggio nasce dalla perdita del contatto con la cosa”. (Freud S., 1938)

Merleau-Ponty chiama, in maniera illuminata, questa visione “la visione delle origini”, e W. Benjamin dice “la lingua della scultura, della pittura (...) è fondata di lingue innominate, inacustiche”.



Ciò che inquieta ed entusiasma allo stesso tempo è la constatazione che esista un "sommerso" da cui siamo molto lontani proprio perché ci riguarda molto da vicino; come se avessimo voluto o dovuto dimenticare ciò che ci istituisce, nella follia, nel dolore, nell'espansione del piacere, legandolo con un senso di estraneità e che, alla fine, questo, è per l'individuo la spinta verso la continua ricerca di sé.

### ***Creazione come sublimazione***

Secondo la prospettiva psicoanalitica il processo creativo rappresenta l'espressione della sublimazione.

Freud introdusse *la sublimazione* come meccanismo di difesa dell'Io per definire alcune attività umane che apparentemente non hanno alcun rapporto con la sessualità, ma che avrebbero la loro molla nella pulsione sessuale. Secondo Freud l'attività artistica ne è un esempio. Una pulsione è sublimata nella misura in cui è deviata verso

una nuova meta non sessuale e socialmente accettata (Laplanche & Pontalis, 1993, p. 618).

Nel 1908 Freud ricevette un invito per recarsi in America per tenere un corso di lezioni sulla psicoanalisi. In quella occasione disse: «Se l'individuo scontento della realtà possiede quel talento artistico, che psicologicamente è ancora un enigma egli può convertire le sue fantasie in opere d'arte. In tal modo egli sfugge al destino della nevrosi. [...] Noi conosciamo la sublimazione, grazie a cui l'energia delle eccitazioni di desiderio infantile non viene bloccata, ma resta suscettibile di applicazioni, mentre per le singole eccitazioni, invece di rimanere inutilizzate, viene fissato uno scopo più elevato, scopo che alla fine non è più sessuale» (Freud, 1976 pp. 85-94). Freud tratta della sublimazione in tre diversi momenti:

- La prima volta nei Tre saggi sulla sessualità: «La vita sessuale dei bambini giunge ad esprimersi in una forma

accessibile all'osservazione, per lo più intorno al terzo o quarto anno di vita.

- Durante il periodo di latenza vengono costruite quelle potenze psichiche che più tardi si presentano come ostacoli alla pulsione sessuale (1905)».

- Successivamente in “Introduzione al narcisismo” (1914) scrive: «I moti pulsionali libidici incorrono nel destino di una rimozione patogena quando vengono in conflitto con le rappresentazioni della civiltà e dell'etica del soggetto. La formazione di un ideale sarebbe da parte dell'Io la condizione della rimozione. [...] La sublimazione è un processo che interessa la libido oggettuale e consiste nel volgersi della pulsione a una meta lontana e diversa dal soddisfacimento sessuale». Infine nel Disagio della civiltà: «L'uomo, avendo sperimentato che l'amore sessuale gli procurava il massimo dei soddisfacenti possibili ed era diventato per lui il modello di ogni felicità, dovette trarne la conseguenza che la gioia e la felicità nella vita andavano

cercate nel campo delle relazioni sessuali, ponendo l'erotismo genitale al centro della vita stessa. Col portamento eretto e con la svalutazione del senso dell'olfatto, l'intera sessualità, non solo l'erotismo anale, minacciò di soccombere alla rimozione organica e così da allora alla funzione sessuale si accompagna una ripugnanza, inspiegabile ulteriormente, la quale impedisce un soddisfacimento completo e distoglie dalla meta sessuale favorendo sublimazioni e spostamenti libidici [...]. Da parte della civiltà la tendenza a limitare la vita sessuale è non meno evidente della spinta ad espandere sempre di più il proprio influsso» (Freud, 1976).

La sublimazione avviene, dunque, attraverso una trasformazione della libido oggettuale in libido narcisistica, mediante una trasformazione interiorizzante della pulsione o del desiderio. Una volta che la dimensione intrapsichica si è differenziata da quella interpersonale, avviene una trasformazione delle relazioni oggettuali in interazioni

intrapsochiche. Dunque il percorso verso la sublimazione è quello dell'interiorizzazione, attraverso cui la natura degli oggetti e delle relazioni oggettuali subisce un cambiamento (Loewald, 1992, p. 26).

In questo senso anche Resnik (AAVV., 1995) punta alla valenza “trasformativa” della sublimazione. Riprendendo l'idea bioniana di trasformazione dell'esperienza emozionale inconscia, vede la sublimazione come uno spostamento, una trasformazione, un processo di astrazione, che si avvale della potenza del simbolo, che sta in questa capacità di salvare l'essere umano dal vuoto, dall'assenza, dalla frammentazione, promuovendo l'integrazione. Perciò Resnik (2015) sottolinea l'importanza di sollecitare la persona ad esprimersi in tutte le forme di arte, sotto ogni aspetto creativo, sia verbale che pre-verbale.

### **Winnicott: l'area transizionale**

Oltre alla realtà interna e alla vita esterna, vi è una terza parte che non possiamo ignorare, è una area intermedia di esperienza che viene concessa al bambino nel gioco e che, nella vita adulta, è parte intrinseca dell'arte. Quest'area “transizionale” costituisce la maggior parte dell'esperienza del bambino, e per tutta la vita viene mantenuta nella intensa esperienza che appartiene alle arti, alla religione, al vivere immaginativo e al lavoro creativo scientifico (Winnicott, 1992). Nel gioco il bambino, attraverso un “oggetto transizionale” (es.: orsacchiotto), riesce a tollerare la distanza della madre. L'oggetto transizionale ha la funzione di transizione tra sé e il mondo esterno. In realtà non è l'oggetto ad essere transizionale, ma l'oggetto rappresenta la transizione del bambino da uno stato fusionale ad uno stato di rapporto con la madre percepita come persona, separata da lui. Il bambino accede così alla fase della “posizione depressiva” che implica la percezione

della separazione. Questa fase è caratterizzata dall'angoscia e dal sentimento di colpa «che inizia quando il bambino riesce a riunire le due madri: l'amore e l'odio, e cresce gradualmente per diventare una fonte sana e normale d'attività nelle relazioni. È questa una fonte di potenza e di contributo sociale, come pure di realizzazione artistica» (Winnicott, 1992, p. 323). Se consideriamo che la realizzazione artistica è sempre espressione della creatività, questa per Winnicott è attivata dal sentimento di colpa, fase necessaria all'individuo per incontrarsi con la realtà esterna.

### ***L'inconscio, il linguaggio artistico, la rappresentazione di cosa***

A questo punto del nostro percorso possiamo chiederci: ma qual è il linguaggio dell'inconscio e in che cosa si distingue dal linguaggio del pensiero conscio.

Per comprendere la struttura del linguaggio inconscio, che abbiamo visto è alla base del processo della creatività e della

produzione artistica, dobbiamo far riferimento al lavoro di Freud sulle afasie e al concetto di rappresentazione di cosa / rappresentazione di parola, alla teoria del sogno.

Come fa osservare Finelli (2011) il trascorrere dalla prima alla seconda topica, che si consuma agli inizi degli anni '20 con il passaggio dal modello articolato secondo la distinzione «Inconscio-Preconscio-Conscio» all'articolazione in «Es-Io-Super-io», è scandito da un abbandono della prima tipologia delle pulsioni, per la quale le “pulsioni libidiche” si opponevano alle “pulsioni di autoconservazione dell'Io”, a favore di una *dialettica*, che, sottraendo ogni carica pulsionale originaria all'Io, vede ora unicamente nell'Es inconscio il deposito affettivo-emozionale della personalità, strutturato a sua volta secondo un antagonismo, profondamente diverso da quello precedente e che ora è quello tra *Eros* e *Thàntos*, tra “pulsioni di vita” e “pulsioni di morte”. In conseguenza di questa nuova teoria pulsionale, l'inconscio non coincide più e non si esaurisce nel rimosso,

ma diviene il luogo dove originano il desiderio e le passioni, e in quanto, radicato nel corpo, se ne fa *rappresentante* emozionale nella mente. Ne consegue che si gioca una logica e una funzionalità diversa del rappresentare/pensare.

Inoltre è da sottolineare – dice Finelli – che per il Freud dell'*Auffassung der Aphasien*, allorché si dà la significazione simbolica, si mettono in relazione un *insieme chiuso*, qual è per lui la rappresentazione di parola, e un *insieme aperto*, qual è la rappresentazione di cosa. La *Sachvorstellung*, la rappresentazione di cosa, infatti per Freud, nella sua insorgenza mentalistica e intrapsichica, non desume forma ben delimitata e determinata del suo apparire dalla mimesi o dal riflesso di oggetti esterni o di presunte cose in sé. Essa è bensì un complesso interiore di sensazioni, di varia origine sensoriale come si diceva (visiva, acustica, tattile, etc.), il quale tanto più acquista confine e spessore di delimitazione quanto più replica nella medesima trama

associativa immagini sensoriali, altrimenti capaci di associazioni nuove e illimitate. La rappresentazione di cosa è perciò un insieme aperto, costituito da un confine potenzialmente sempre pronto ad aprirsi per altri percorsi associativi, mentre la rappresentazione di parola si struttura come un insieme ben chiuso dalla serie finita delle sue quattro immagini costitutive (immagine acustica, visiva, di lettura e di scrittura).

Dopo 20 anni con il lavoro *L'inconscio (Das Unbewusste, 1915)* sia Gibeault (1985) che Finelli invitano ad osservare come rimanga centrale lo snodo della funzione linguistica a fondare la distinzione, nella psiche umana, tra conscio e inconscio, e a derivarne la dualità delle logiche che ne derivano e di cui quella attinente all'inconscio si caratterizza come una logica caratterizzata dall'assenza di linguaggio. A tal fine, è importante proporre per intero la citazione dal testo del 1915, nella quale Freud torna a tematizzare la



distinzione tra rappresentazione di cosa e rappresentazione di parola. «Ciò che abbiamo potuto chiamare la rappresentazione conscia dell'oggetto si scinde ora nella *rappresentazione della parola* e nella *rappresentazione della cosa*; quest'ultima consiste nell'investimento, se non delle dirette immagini mestiche della cosa, almeno delle tracce mestiche più lontane che derivano da quelle immagini. Tutto a un tratto pensiamo di aver capito in che cosa consista la differenza fra una rappresentazione conscia e una rappresentazione inconscia. Contrariamente a quanto avevamo supposto, non si tratta di due diverse trascrizioni dello stesso contenuto in località psichiche differenti, e neanche di due diverse situazioni funzionali dell'investimento nella stessa località; la situazione è piuttosto la seguente: la rappresentazione conscia comprende la rappresentazione della cosa più la rappresentazione della parola corrispondente, mentre quella inconscia è la rappresentazione della cosa e basta. Il

sistema *Inc* contiene gli investimenti che gli oggetti hanno in quanto cose, ossia i primi e autentici investimenti oggettuali; il sistema *Prec* nasce dal fatto che questa cosa viene sovrainvestita in seguito al suo nesso con le relative rappresentazioni verbali. Abbiamo il diritto di supporre che siano tali sovrainvestimenti a determinare una più alta organizzazione psichica, e rendere possibile la sostituzione del processo primario con il processo secondario che domina nel *Prec*. (S. Freud, *L'Inconscio*, OSF.8, pag. 85).

Ma già il Freud della *Interpretazione dei sogni* (1899) – dice Finelli – aveva illustrato come la logica di composizione del pensare onirico differisca profondamente dalla logica del pensare propria della modalità conscia.

Il sogno, come è noto, è per Freud la realizzazione di un desiderio attraverso allucinazione e sospensione del confronto con la realtà esterna. Tale sospensione del principio di realtà, e della conseguente ricerca del soddisfacimento del desiderio attraverso l'ausilio del

mondo esterno, comporta per Freud il prevalere della *raffigurabilità* sulla *discorsività*, ossia il darsi di un pensiero che si serve essenzialmente di sintesi figurative più che non di sintesi discorsive e articolate linguisticamente. “Nel sogno (come avrà a dire Freud nelle *Lezioni di Introduzione alla psicoanalisi*) si sperimentano ogni sorta di fatti, e ad essi ci si crede [...]. Prevalentemente si vive il sogno in immagini visive; possono esservi anche sentimenti, qua e là anche pensieri; anche gli altri sensi possono esperire qualcosa, ma in prevalenza si tratta di immagini» trasformati in una somma di immagini sensoriali e di scene visive. Lungo questo cammino avviene in essi ciò che ci appare tanto nuovo e sorprendente. Tutti i mezzi linguistici con i quali vengono espresse le relazioni di pensiero più sottili – le congiunzioni e le proposizioni, i modi della declinazione e della coniugazione – vengono meno, mancando per essi i mezzi di raffigurazione; come in un linguaggio primitivo privo di grammatica, solo il materiale grezzo del pensiero

viene espresso, quello astratto viene ricondotto al concreto che ne costituisce il fondamento» (S. Freud, 1932, *Introduzione alla psicoanalisi - nuova serie di lezioni* - p. 135).

Il sistema espressivo del sogno – sottolinea Finelli - si struttura secondo quello che Freud definisce “riguardo per la raffigurabilità” (*Rucksicht auf Darstellbarkeit*): ossia la capacità di mettere in scena un contenuto psichico essenzialmente concreto, fatto di materiale sensibile tra cui prevalgono le immagini visive, e di eliminare contemporaneamente ogni nesso di sintesi e di connessione mediato dai concetti astratti. Ovvero di non servirsi di quel pensiero che fa uso di parole e della loro intrinseca capacità di generalizzazione/universalizzazione.

Sulla tesi, per cui il pensiero onirico è un tipo di pensiero che associa e compone *fondamentalmente senza linguaggio*, Freud per altro si esprime con estrema chiarezza. Con l'attività del sogno, al pensiero capace di concettualizzazione e discorsività subentra un sistema

associativo fatto di immagini e percezioni sensoriali. “Chiamiamo regressione il fatto che nel sogno la rappresentazione si ritrasforma nell'immagine sensoriale da cui è sorta in un momento qualsiasi” (S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, op. cit., p. 496).

Il processo primario, quale si esprime attraverso il sogno, appare curvato e concluso in un orizzonte fondamentalmente percettivo-sensoriale, a dominanza rappresentativo-visiva. Ma proprio ciò implica che il *pensiero senza linguaggio* dell'inconscio possieda un *linguaggio* specifico e determinato.

Ossia che il tipo peculiare di pensiero che si forma nella parte inconscia della mente utilizzi *metodi* (nel senso etimologico di *percorsi*) determinati di costruzione, di associazione e di sintesi che non sono quelli propri della verbalizzazione. Dunque, la scoperta di un destino separato fra l'affetto e la rappresentazione ha condotto Freud ad avanzare l'ipotesi dell'inconscio e ad elaborare la sua teoria

delle rappresentazioni psichiche della pulsione. Or dunque – dice Gibeault (op.cit.) –, se questa funzione di “rappresentante” della pulsione riguarda l'affetto e la rappresentazione, non si può dimenticare che per Freud questa delega della pulsione si qualifica ugualmente nell'opposizione (dialettica) tra rappresentazione di cosa e rappresentazione di parola. Come abbiamo evidenziato sopra, è nella sua monografia sull'afasia (1891) che Freud introduce per la prima volta la sua celebre distinzione fra rappresentazione di cosa, che lui a quell'epoca chiamava rappresentazione d'oggetto, e rappresentazione di parola.

In quel lavoro egli definiva il legame tra una rappresentazione di cosa e una rappresentazione di parola come il risultato di una associazione, che si potrebbe dire arbitraria se ci si riferisce alla teoria del segno, tra l'immagine sonora, che rappresenta in modo specifico la parola, e l'immagine visiva della cosa che, tra l'insieme delle

possibili immagini mnestiche, rappresenta più particolarmente la cosa.

Gibeault fa notare che il riferimento al rapporto signifiant/signifié introdotto ulteriormente da Saussure si impone a questo punto, poiché in questo lavoro sull'afasia Freud dichiara che “la parola acquisisce il suo significato attraverso il collegamento con la rappresentazione d’oggetto” e non nel riferirsi alla cosa stessa. Freud fissa così la distinzione tra una differenza interna al linguaggio, alla quale rinvia la contrapposizione rappresentazione di parola/rappresentazione di cosa, e una differenza esterna al linguaggio, poiché, per altro, la rappresentazione di cosa rinvia alla cosa nella realtà.

Questo associazionismo privo di schema che Freud proponeva si basava di fatto sull'introduzione di due sistemi di rappresentazione, le rappresentazioni di parole e le rappresentazioni di oggetti, che costituivano un ordine indipendente dai sistemi di relazione fondati sul soma o sul

mondo esterno. Da questo punto di vista, l'“apparato del linguaggio, termine che Freud introduce allora per studiare l'afasia, era un precursore dell'“apparato psichico” del quale l'Interpretazione dei sogni avrebbe descritto il funzionamento.

Resta nondimeno che Freud utilizza il termine di rappresentazione piuttosto che di segno, fa notare Gibeault, il che non è privo d'importanza per il fatto che egli fa così appello non solo nell'Afasia ma anche in altri scritti posteriori, al raddoppiamento psicologico della cosa o della parola reale in immagini mnestiche. Questa funzione di rappresentazione, nel senso di immagine mnestica, costituisce in qualche misura un modo di segnare ciò che la linguistica attuale chiama la funzione referenziale o funzione di denotazione per ristabilire il rapporto segno/ cosa che la relazione signifiant / signifié immanente al segno aveva escluso.

La rappresentazione rinvia a un “quadro interiore formato dal ricordo delle impressioni sensoriali e delle azioni esterne e interne dove i sentimenti penetrano le rappresentazioni” e si oppone alla referenza, come il soggettivo nei confronti dell’oggettivo. La rappresentazione sarebbe così vicina a ciò che in seguito si è designato come fenomeno di connotazione, che dà informazioni sul soggetto e sui suoi affetti, in opposizione al fenomeno della de-notazione, che rinvia di più al valore di verità nell’enunciato. Da questo punto di vista, la connotazione si opporrebbe alla de-notazione come l’emotivo nei confronti del cognitivo, e come il discorso poetico nei confronti del discorso scientifico.

Gibeault nota che in una analoga prospettiva, la rappresentazione di cosa è definita nell’Afasia come un aperto complesso di immagini, allorché la rappresentazione di parola, che è un complesso chiuso, avrebbe il privilegio di raggruppare “associazioni d’oggetto” in “complesso” e di

costituire l’identità della cosa. Ciò che qui sarebbe in discussione riguarda il fatto che non è tanto la presenza di una cosa ad essere rappresentata, quanto invece la differenza fra due serie di associazioni, di cui l’una è chiusa e l’altra no: apparterebbe al linguaggio la proprietà di produrre la significazione, che in questo fatto non sarebbe più nelle cose prima del linguaggio, che nel pensiero prima delle parole.

Se questa ipotesi permette a Freud di stabilire i fondamenti metapsicologici di un verosimile “riconoscimento” dell’inconscio, si sa che questa a suo modo ha riproposto la difficile questione dei rapporti tra pensiero e linguaggio. Da questo punto di vista, la distinzione del 1915 tra due sistemi di rappresentazione per determinare la topica psichica riprende e precisa un’idea che Freud ha avanzato nel 1895 nel Progetto e che non ha cessato di richiamare per tutto il corso della sua opera sino al Compendio. Bisognerebbe supporre un pensiero antecedente al linguaggio, poiché il

pensiero è originariamente inconscio e riguarda le impressioni sensoriali lasciate dagli oggetti; esso non diventa in seguito conscio se non per mezzo del suo collegamento con rappresentazioni di parola (*Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico*, 1911).

Freud si riferisce a tutto ciò che egli ha potuto elaborare a proposito dell'apparato psichico, quanto al contrasto tra percezione e memoria e alla successione dei sistemi mnestici; l'apparato psichico ha una struttura spaziale in cui si legano tra loro rappresentazioni secondo tipi distinti di associazioni.

Da un punto di vista psicoanalitico la rappresentazione di cosa è quindi – dice Gibeault –, più che una duplicazione diretta dell'oggetto, una iscrizione nei sistemi psichici di certi aspetti dell'oggetto. relativamente ad un investimento pulsionale.

In effetti è nella differenza tra gli oggetti esterni investiti e gli oggetti corrispondenti ai processi di introiezione e di

proiezione che si indirizzano verso gli oggetti esterni, che la nozione di rappresentazione di cosa trova la propria specificità in psicoanalisi: essa corrisponde a un lavoro psichico d' internalizzazione e di recupero di tracce mnestiche, lavoro di figurazione dell'oggetto al fondamento della fantasmizzazione, che mette le proprie radici in un lavoro di investimento antecedente alla percezione dell'oggetto. È questo lavoro allucinatorio che alla fine determina la problematica psicoanalitica della rappresentazione come “rappresentante psichico della pulsione”. Lavoro di figurazione e lavoro d'investimento che colloca di fatto la rappresentazione di cosa tra la sensazione (allucinazione del soddisfacimento) e la percezione (allucinazione dell'oggetto).

In tale prospettiva la distinzione fra sensazione e percezione riceve qui tutta la sua importanza – dice Gibeault – quando consideriamo la nozione di rappresentazione di cosa, poiché la “cosa” si presenta all'inizio per l'intermediario dell'affetto

e non potrà mai essere né totalmente figurabile né totalmente detta in un discorso adeguato.

Concludo con la frase di Freud (L'Interesse per la Psicoanalisi, 1913/b, pag.270): “In quanto realtà ammessa convenzionalmente in cui grazie all'illusione artistica simboli e formazioni sostitutive possono suscitare affetti autentici, l'arte costituisce un regno intermedio (*Zwischenreich*) tra la realtà che frustra i desideri e il mondo della fantasia che li appaga, un dominio in cui si direbbe siano rimaste in vigore le aspirazioni all'onnipotenza dell'umanità primitiva”.

### **Bibliografia**

Bedoni G., *La lente di Freud. Una galleria dell'inconscio*, in *La lente di Freud. Una galleria dell'inconscio*, Ed. Gabriele Mazzotta, 2008, Milano.

E. Bick, Notes on infant observation in psychoanalytic training, “*Intern. J Psychoanal.*”, 45,1964.

Cavallo Michele & Ivana Salis, *Psicologia e psicoanalisi dell'arte*. Pubblicato su *Artiterapie*, n. 3-4, 2000.

Finelli R., 2011, “Rappresentazione e Linguaggio in Freud: a partire dal *Compendio di Psicoanalisi*”, Riv. *Consecutio Rerum*, maggio 2011, Roma.

Fornari F., *Dall'esperienza naturale di bellezza ad una fondazione psicoanalitica dell'estetica*, in: *AAVV: Estetica e psicologia*, Mulino, Bologna, 1982.

Fornari F., *Dall'esperienza naturale di bellezza ad una fondazione psicoanalitica dell'estetica*, in: *AAVV: Estetica e psicologia*, Mulino, Bologna, 1982.



Freud S. (1891). *Come intendere le afasie*. Milano, Spirali/Vel, 1990.

Freud S. (1899). L'interpretazione dei sogni. O.S.F., 3.

Freud S. (1905). Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio. O.S.F., 5.

Freud S. (1906). Delirio e sogni nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen. O.S.F., 5.

Freud S. (1907). Il poeta e la fantasia. O.S.F., 5.

Freud S. (1910). Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci. O.S.F., 6.

Freud S. (1911). L'impiego dell'interpretazione dei sogni nella psicoanalisi. O.S.F., 6.

Freud S. (1911). Precisazione sui due principi dell'accadere psichico. O.S.F., 6.

Freud S. (1913). Il Mosè di Michelangelo. O.S.F., 7.

Freud S. (1913). Il motivo della scelta degli scigni. O.S.F., 7.

Freud S. (1913 b). L'interesse per la psicoanalisi da parte delle scienze non psicologiche. O.S.F., 7.

Freud S. (1915). L'inconscio. In *Metapsicologia*. O.S.F., 8.

Freud S. (1915). Pulsioni e loro destini. O.S.F., 8.

Freud S., (1915). Caducità. O.S.F., 8.

Freud S., (1919). Il perturbante, O.S.F., 9.

Freud S. (1929). Il disagio della civiltà. (1930). O.S.F., 10.

Freud S. (1934-1938). L'uomo Mosè e la religione monoteista: tre saggi. O.S.F., 11.

Freud S. (1936). Un disturbo della memoria sull'Acropoli: lettera aperta a Romain Roland. O.S.F., 11.

Freud S., (1938), *Compendio di psicoanalisi*, O.S.F. 11.

Freud S. (1961), *Saggi sull'arte la letteratura e il linguaggio*. Boringhieri, 1969.

Ferruta A. (2005), *Configurazioni iconiche e pensabilità*. *Rivista di Psicoanalisi. Monografie*, Borla.

Gibeault A., 1985, *Lavoro della Pulsione e Rappresentazione: Rappresentazione di Cosa e Rappresentazione di Parola*, R.F. de P., XLIX, 3, 1985, Paris.

Jones E., (1928), *La psicoanalisi e l'artista*. Laplanche & Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*. Laterza, Roma-Bari, 1993.

Loewald H.W., *La sublimazione*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

Meltzer D., (1984), *L'oggetto estetico*. *Quaderni di psicoterapia infantile*, n.14, Borla, Roma 1985.

Merlau-Ponty M. (1964). *L'occhio e lo spirito*. SE, Milano 1989.

Milner M. (1987) *La follia rimossa delle persone sane*, Borla, Roma 1992.

Merlau-Ponty M. (1964) *Il visibile e l'invisibile*. Bompiani, Sonzogno, 1969.

McDougall J. (1995), *Sessualità e processo creativo*. In: *Eros*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1997.

Riolo F., *Sulla fantasia*. *Rivista di psicoanalisi* 3, 1980.

Vygotskij L.S., *Psicologia dell'arte*, Editori riuniti, Roma, 1976.

Vygotskij L.S., *Immaginazione e creatività nell'età infantile*, Editori Riuniti, Roma 1993.

Warburg A., *Opere. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, Aragno Torino 2004 2007.

Winnicott D.W., *Oggetti transizionali e fenomeni transazionali (1951)*, in *Dalla pediatria alla psicoanalisi*, Martinelli, Firenze 1975.

Winnicott D.W., *Il gioco dello scarabocchio (1968)*, in *Esplorazioni psicoanalitiche*, Cortina, Milano 1995.

Winnicott D.W., *Gioco e realtà (1971)*. Armando, Roma 1974.

**Immagini**

Pag. 1 - *La Gradiva, l'avanzante*. Bassorilievo custodito nel Museo Chiaramonti, © Musei Vaticani.

Pag. 3 - Freud fotografato da Engelman nel suo studio viennese prima del trasferimento in Inghilterra (1938).

Pag. 5 - Sarah Lucas, *Suffolk Bunny* allestito nello studio di Freud – © Sadie Coles HQ and Freud Museum London.

Pag. 7 - © J. McAdam Freud, *S. Freud*, 2017. Courtesy by the Artist.

**Mario Magrini**, Psicoanalista, membro ordinario della Società di Psicoanalisi Italiana (SPI), della International Psychoanalytical Association (IPA) e Child and adolescent analyst IPA. Docente presso l'Istituto Nazionale di Training della SPI. Già docente di Psicopatologia Generale e Psicologia Dinamica presso l'Università degli Studi di Padova. Docente di Psicologia Dinamica presso IUSVE. Membro della Sezione Veneta della International Association for Art and Psychology.

Pubblicato nel mese di dicembre 2018.

---

**ARACNE**[info@aracne-rivista.it](mailto:info@aracne-rivista.it)[www.aracne-rivista.it](http://www.aracne-rivista.it)<https://www.facebook.com/ARACNE-rivista-darte-110467859056337/>

ARACNE è una rivista iscritta nel Pubblico Registro della Stampa. Ha il codice ISSN 2239-0898 e rientra tra le riviste scientifiche (Area 10) rilevanti ai fini dell'Abilitazione Scientifica Nazionale (ASN).

© **Informazioni sul copyright:** tutti i diritti relativi ai testi e alle immagini pubblicati su ARACNE sono dei rispettivi Autori. Qualora il copyright non fosse indicato, si prega di segnalarlo all'editore ([info@aracne-rivista.it](mailto:info@aracne-rivista.it)). La riproduzione parziale o totale dei testi e delle immagini, anche non protetti da copyright, effettuata da terzi con qualsiasi mezzo e su qualsiasi supporto atto alla sua trasmissione, non è consentita senza il consenso scritto dell'Autore.