

Da Kant a Picasso, passando da Freud

di: Franco Quesito

per Firenze 11 novembre 2006

1) Nel 1837 Honore de Balzac pubblicò un racconto breve dal titolo originale “Le chef d’œuvre inconnu”; la storia del “capolavoro sconosciuto” si svolge nella Parigi del 1612, in rue des Grands-Augustins. Il giovane Nicolas Poussin, pittore neofita, mentre cerca di incontrare il maestro Porbus, si intrufola nel suo studio al seguito di un vecchio signore che si rivelerà essere il maestro Frenhofer, unico discepolo del defunto grande pittore Mabuse – che pareva avesse il dono di far sembrare vive le figure che dipingeva – e, di fronte al giovane, i due artisti si confrontano sul tema dell’arte: “La missione dell’arte non è copiare la natura, ma di esprimerla. Tu non sei un vile copista, ma un poeta!” diceva il maestro Frenhofer, per poi continuare più avanti nella conversazione: “...la natura è un insieme di volumi rotondi che si risolvono l’uno nell’altro... Perciò io non ho definito nettamente i lineamenti, ma ho diffuso sui contorni una nube di mezze tinte che fanno sì che non si saprebbe posare il dito con sicurezza là dove i contorni s’incontrano con lo sfondo”. Il maestro ha certamente in testa di poter prima o poi diventare un altro Pigmaliote, ma è pieno di dubbi e non permetterà a nessuno di avvicinarsi per poter guardare il quadro al quale lavora da dieci anni filati; si tratta della *Belle Noiseuse*, alias Catherine Lescault: “Sono dieci anni ormai che vivo con quella donna: ella è mia, solo mia, e mi ama; non mi ha forse sorriso ad ogni pennellata che le ho dato? Ha un’anima, l’anima che io le ho dato...”, così dice il vecchio pittore del suo lavoro. Egli però accetta di mostrare il suo lavoro in cambio della possibilità di ritrarre la giovane fidanzata di Nicolas Poussin, ed è così che – in cambio della bella modella Gillette – i due, Poussin e Porbus, possono vedere il grande quadro della “Bella sconosciuta”...

Ma, di fronte ai due, non c’è che un ammasso confuso di colori delimitati da una quantità di linee bizzarre che formano una muraglia di pittura e, in un angolo, unico, spunta un “piede meraviglioso”, vero esempio della grandezza dell’arte di Frenhofer, un piede delizioso, un piede vivo!

Sarà solo di fronte allo stupore dei due che il vecchio maestro riemergerà al reale e si accorgerà che il suo lavoro non esiste: “non c’è niente sulla mia tela?” domanderà furioso.

Il giorno dopo i due amici, recatisi a trovare il vecchio maestro, sapranno c’egli è morto quella notte, dopo aver distrutto con il fuoco il suo lavoro.

2) Nella seconda metà del 1700 Immanuel Kant costruì il suo complesso sistema filosofico. La gnoseologia di Kant mette in discussione i fondamenti del sapere per poter appurare quali ambiti della conoscenza possano dirsi validi. Kant indagò la ragione come strumento di conoscenza, per scoprirne i limiti e le potenzialità. L’innovazione conseguita consistette nel rovesciamento del rapporto tra “l’oggetto e il soggetto conoscente”: nella gnoseologia kantiana non è più il mondo sensibile che forgia il pensiero umano, ma viceversa è l’uomo che modella la realtà applicandovi le proprie leggi conoscitive.

Kant stabilisce un nuovo sistema conoscitivo per determinare da dove arrivino i giudizi sintetici a priori, se questi non derivano dall’esperienza. Questa nuova teoria della conoscenza è una sintesi di materia (empirica) e forma (razionale ed innata). La prima è la molteplicità caotica e mutevole delle impressioni sensibili che provengono dall’esperienza. La seconda è invece l’insieme delle modalità fisse attraverso cui la mente umana ordina tali impressioni. In questo modo la realtà non modella la nostra mente su di sé, ma è la mente che “modella la realtà” attraverso le forme tramite cui la percepisce. La realtà come ci appare in base alle forme a priori è il fenomeno, mentre la realtà così com’è è indipendente da noi ed è per noi inconoscibile. Quest’ultima è detta noumeno.

Kant definisce la conoscenza come ciò che scaturisce da tre facoltà: la sensibilità, l’intelletto e la ragione. La sensibilità è la facoltà con cui percepiamo i fenomeni e poggia su due forme a priori, lo spazio e il tempo. L’intelletto è invece la facoltà con cui pensiamo i dati sensibili tramite i concetti puri o categorie. La ragione è la facoltà attraverso cui cerchiamo di spiegare la realtà oltre il limite

dell'esperienza tramite le tre idee di anima, Dio e mondo. Su questa tripartizione del processo conoscitivo si articola la Critica della ragione pura suddivisa in dottrina degli elementi e dottrina del metodo. La prima si occupa di studiare le tre facoltà conoscitive tramite l'estetica trascendentale (sensibilità) e la logica trascendentale, a sua volta suddivisa in analitica (intelletto) e dialettica (ragione).

Kant usa il termine "estetica" intendendo il suo significato etimologico: *aisthesis* in greco significa "sensazione", "percezione". Infatti, in questa parte della "Critica della ragion pura", Kant si occupa della sensibilità e delle sue forme. La sensibilità svolge due ruoli nel processo conoscitivo. Il primo di questi è recettivo (passivo) ed è il procedimento attraverso cui prende i propri contenuti dalla realtà esterna. In seguito la sensibilità svolge il suo secondo ruolo (attivo) e cioè "riordina le informazioni empiriche tramite le forme a priori". Queste sono lo spazio e il tempo. Lo spazio è la forma del senso esterno e si occupa dell'intuizione della sola disposizione delle cose esterne. Il tempo è la forma del senso interno e regola la successione delle cose esterne.

Spazio e tempo, secondo Kant, sono quadri mentali a priori entro cui connettiamo i dati fenomenici, sono trascendentali, cioè "reali" ed "oggettivi" rispetto all'esperienza, ma non derivano da essa in quanto essa presuppone le rappresentazioni di spazio e di tempo.

Questi hanno natura intuitiva, cioè non subiscono la mediazione delle categorie, e non discorsiva in quanto non concepiamo lo spazio dai vari spazi, ma intuiamo i vari spazi come un unico spazio (dimostrazione metafisica dell'apriorità dello spazio e del tempo). Kant ritiene che le intuizioni siano delle affezioni (passive) mentre i concetti sono funzioni (attive) che riordinano e unificano più rappresentazioni. I concetti possono essere empirici, cioè derivare dall'esperienza, o puri, cioè essere contenuti a priori dall'intelletto. Ciascun concetto è un giudizio possibile e tutti questi sono posti in alcune caselle a priori che sono i concetti puri. I concetti puri coincidono con le categorie aristoteliche. Differentemente da Aristotele, le categorie in Kant hanno valore esclusivamente gnoseologico-trascendentale, quindi si applicano solo al fenomeno e non alle cose in sé. A ciascun giudizio Kant fa coincidere una categoria. L'io penso è per Kant il principio supremo della conoscenza umana, ma non deve essere inteso come creatore della realtà, ma solo come colui che la ordina. Kant afferma "l'io è il legislatore della natura". Di conseguenza l'interiorità necessita dell'esteriorità per essere concepita. Con la dottrina dello schematismo trascendentale Kant abbina a ogni categoria aristotelica (quantità, qualità, etc.) una forma spazio-temporale, facendo vedere che le categorie sono leggi della mente in quanto lo spazio e il tempo senza oggetti sono un'astrazione che esiste solo nell'io-penso che li colloca sulla cosa-in-sé per ordinare il mondo. La sensibilità è la ricezione della cosa-in-sé, la sua modellazione-ordinamento inconsapevole con lo spazio e il tempo e la visione cosciente del risultato. Esso non è un sogno scelto dall'io, ma un'interpretazione che dipende e varia con gli input che vengono dalla cosa-in-sé che è indefinita, ma non indeterminata. Il conoscere ha come limite l'esperienza, in quanto, procedendo oltre questa, non vi sono prove della sua fondatezza. Noi possiamo quindi solo conoscere la realtà fenomenica, cioè la realtà per-noi, ma mai la realtà in-sé. Questo *in-sé*, che per noi è precluso, può essere conosciuto solo da un'eventuale intelligenza divina superiore, ma non può essere in rapporto conoscitivo con noi. Kant identifica l'in-sé con il termine greco *noumeno*. Kant distingue l'esperienza secondo due accezioni. La prima implica la sola esperienza sensoriale, la seconda invece comprende la totalità della conoscenza fenomenica, cioè la conoscenza sensoriale tramite le forme a priori della mente.



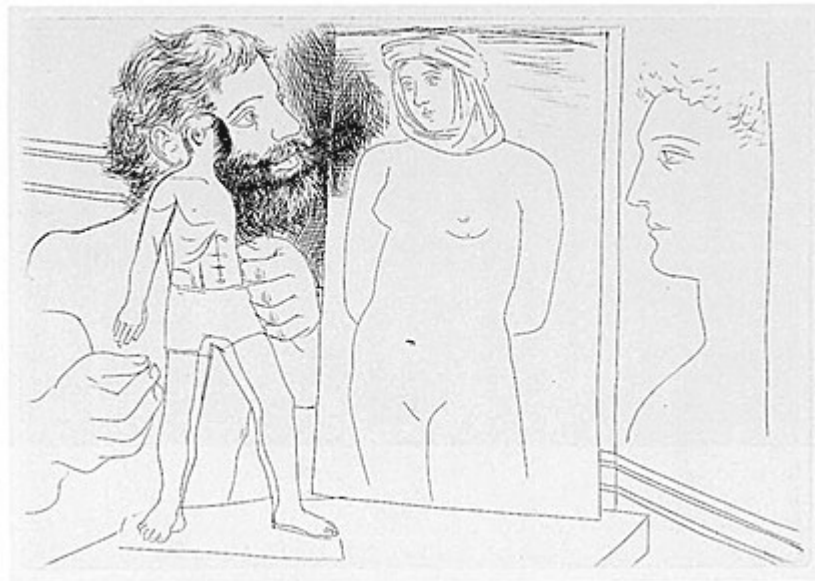
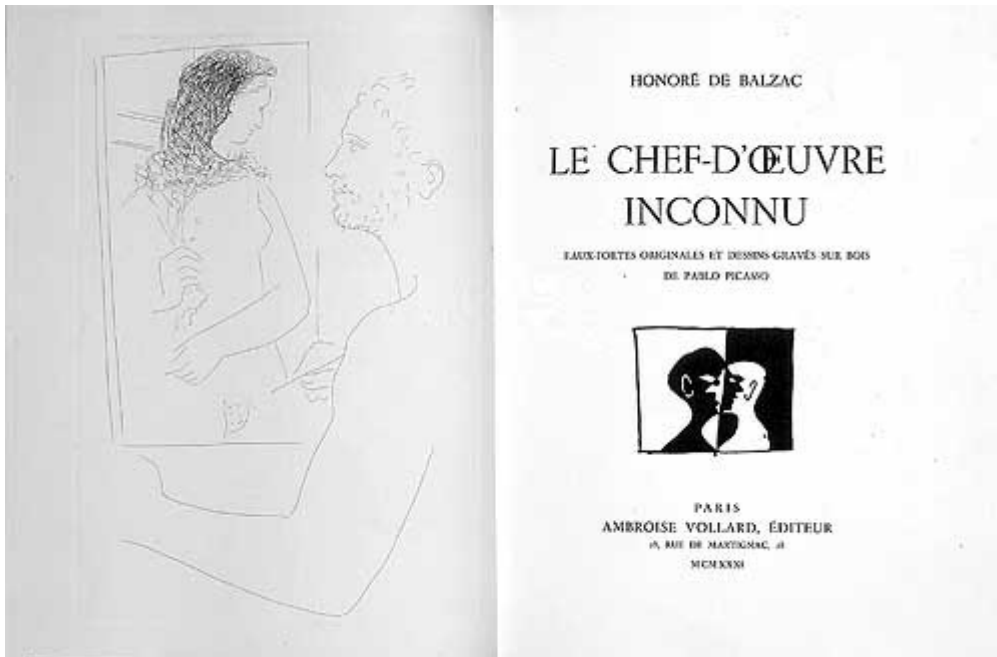
3) Nel 1907 Pablo Picasso, dopo aver sperimentato se stesso sul fronte della pittura figurativa, ed essersi confrontato con la ricerca sociale del “periodo blu” cominciò a dipingere uno dei suoi lavori più famosi “Les demoiselles d’Avignon”. Questo quadro lo impegnò a più riprese e – di fatto – restò alla fine incompiuto. Il pittore dopo varie rifaciture lo abbandonò insoddisfatto.

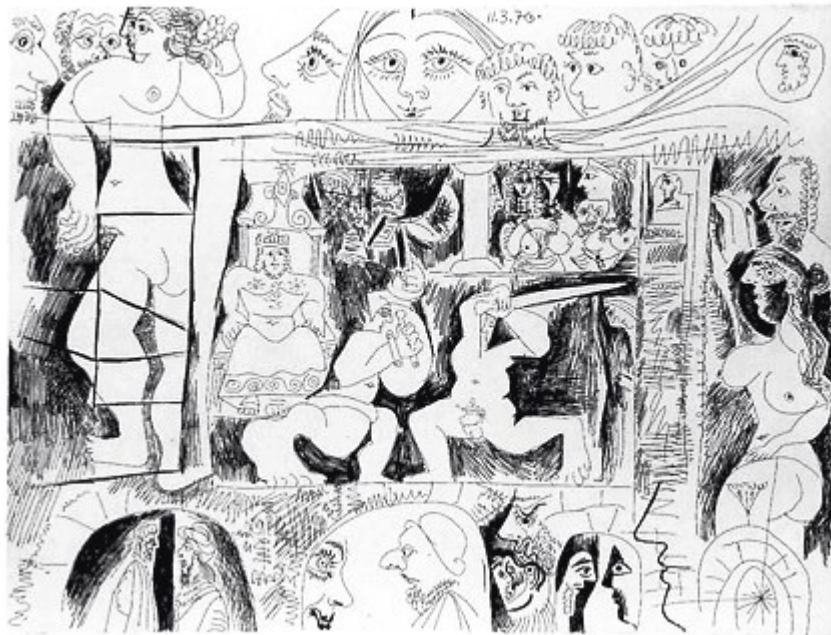
Le cinque figure del dipinto mostrano in tre sezioni distinte la complessità e la cronologia delle varie tappe del lavoro. La figura a sinistra mostra sul volto il segno della ricerca che Picasso svolse in quel periodo intorno all’arte africana, mentre le due centrali restano ben distinte dalle prime e le due a destra riprendono nuovamente la ricerca “cubista”. A questo quadro di fa risalire l’inizio del cubismo, che si esprimerà successivamente nelle sue forme “analitico” e “sintetico”. Di fatto l’opera rimase incompiuta e il maestro la vendette solo nel 1922 per 25.000 franchi. (vedi allegato) Di fronte al ritmo incostante delle figure del quadro la critica più attenta si sofferma sulla mano in alto a sinistra che, un po’ come il piede del quadro ipotetico di Frenhofer, sembra ancorare tutta la poetica dell’opera nel solido del realismo.

4) Perché ho accostato Frenhofer a Picasso?

Nel 1931 il maestro di Malaga fu chiamato ad illustrare proprio una ristampa della novella di Balzac, in fondo la stessa frustrazione che Balzac attribuisce al vecchio pittore è sentita dal maestro spagnolo vicinissima con l’esperienza delle Demoiselles incompiute. L’opera di Balzac affascinò ulteriormente Picasso in quanto in quel periodo egli viveva in rue des Grands Augustins, al numero 7, che si credeva essere la casa ove era ambientata la novella. Possiamo aggiungere che i nostri esempi si somigliano proprio nella comune impresa di intrecciare, con l’oggetto di una ricerca presa tra l’impossibilità e il delirio, una relazione che volendo spingere verso l’impossibile (la Belle Noiseuse di Frenhofer) della creazione, che va ben oltre la raffigurazione, trova, nell’arresto della ricerca inerente Les demoiselle: il Picasso che si lancia da allora in poi a raffigurare gli infiniti piani

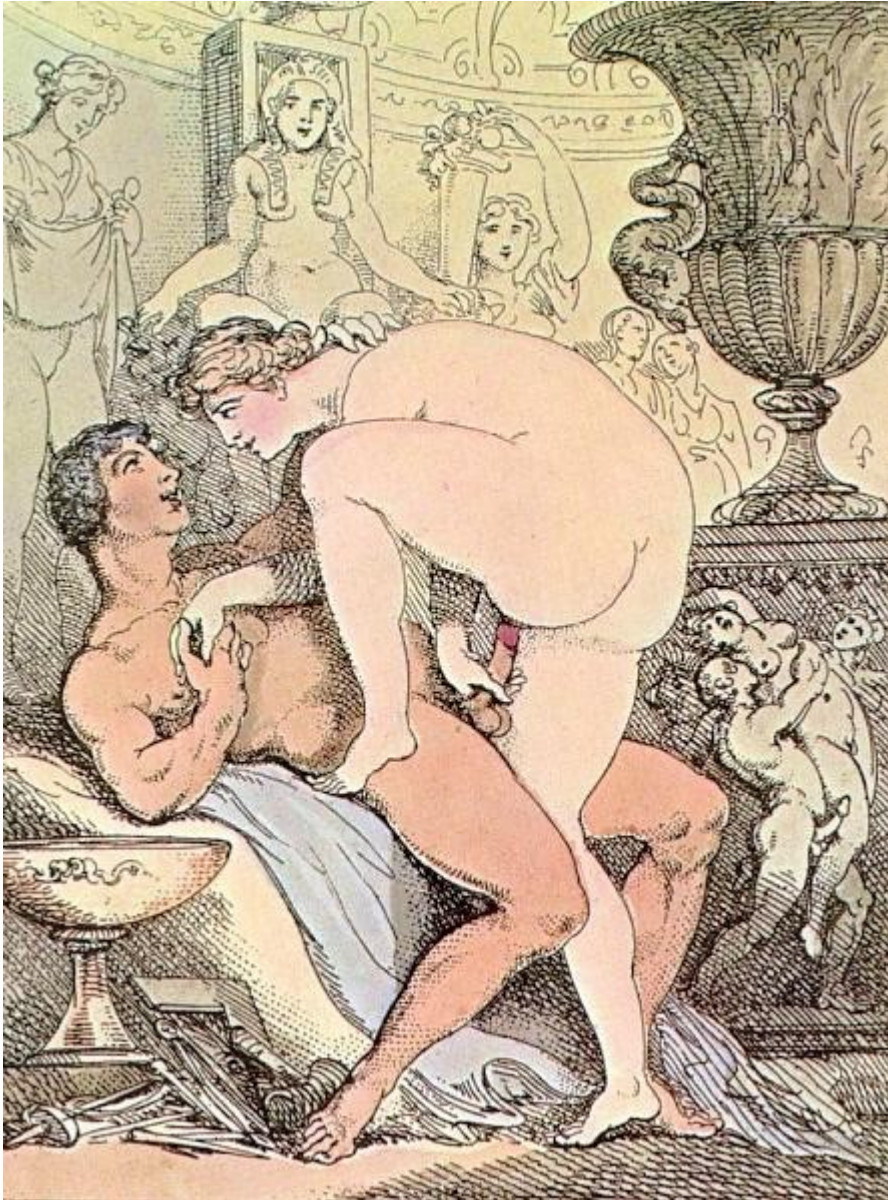
descrittivi di un oggetto deformato dalla sua personalissima interpretazione interna. Insomma, Picasso diventa l'uomo di Kant, che trova nei "concetti puri" la forma che definirà la personalissima definizione della percezione...







5) Nel 1915 Freud scrive “La Metapsicologia” e in “Pulsioni e loro destini” ci obbliga alla quadripartizione del moto della pulsione: spinta-fonte-oggetto-meta. Mi interessa ovviamente soffermarmi sul binomio oggetto-meta, perché è qui che si consuma la questione dei Picasso e dei Frenhofer; è sul segmento che unisce, o divide, l’oggetto e la meta che si determina la profondità del sintomo in gioco. Ambedue gli artisti non lavorano alla costruzione della relazione con un “altro”, ma “pensano” di poter costruire “l’altro”, per così dire “pieno” del loro desiderio e in questo falsano ogni possibilità di relazione in quanto guardano ad un irrealizzabile atto di creazione vitale che è fantasmaticamente destinato ad assolvere al compito di portare a meta il pittore. Ci sembra però che per l’artista questo gioco possa anche essere “sotto controllo”, in fondo egli ha licenza di “creare” l’opera sua e di schiantarsi contro il muro di una soddisfazione impossibile, che deve restare tale proprio per poter iterare la ricerca estetica che egli continua nella farcitura dell’opera d’arte. L’artista ci appare un fortunato mortale che possiede il talento per cercare la sua meta, mentre a noi, artisti minori, è possibile solamente l’opera del lavoro di costruzione della relazione con la ricchezza degli oggetti che ci circondano, anche se siamo sempre – anche noi – in pericolo d’essere carpitati dalla fuga verso l’ancoraggio ai fantasmi degli oggetti passati, che sono impossibili nel tempo attuale e che debbono essere luttuosamente elaborati per permetterci la libertà del gioco della soddisfazione. L’artista pare si soddisfi nella coazione dell’iterazione di una ricerca che non termina, pena la scoperta dell’impossibile, e la morte (come Frenhofer), mentre a noi quello spazio così affascinante è molto meno possibile pena l’impossibilità nella iterazione nevrotica. (immagine Pigmalione e Galatea, Rowlandson, Moderna Galatea)



Alla fine l'ausilio kantiano risulta nel pieno di una idealizzazione dell'intelletto e della ragione che desessualizzano la relazione e spogliano la vita della ricchezza dell'inconscio; potremmo dire che lo negano "razionalizzandolo" e il loro fallimento è testimoniato dal sintomo nevrotico che sfugge a quella cattura, inscenando i suoi soddisfacimenti compromessi. Un po' in questo senso gira anche l'artista, che però è riuscito a ritagliarsi uno spazio ulteriore tra oggetto e meta dilatando il momento dell'oggettivazione, il suo è un oggetto sempre ambito, che sembra disponibile nell'atto della farcitura (che è forse il momento più pieno di una sorta di eros) ma che non raggiunge mai lo scambio. In fondo la "bella sconosciuta" non sarà mai viva e non amerà mai Frenhofer.

