

Jung e la letteratura

Aldo Carotenuto, Roma

La verità non è venuta nuda in questo mondo, ma in simboli ed immagini. Non la si può afferrare in altro modo. *Vangelo* di Filippo

Vorrei fare una premessa che reputo essenziale, prima di affrontare il rapporto fra Jung e la letteratura e, in senso più vasto, la relazione fra arte e psicologia del profondo, la disciplina che si interessa di processi che non hanno a che fare con la situazione cosciente, ma con la sfera psichica meno consapevole, quella sfera « profonda » che definiamo comunemente « inconscio ».

Tra la psicologia del profondo e l'arte c'è uno stretto rapporto, ma non nel senso che la prima abbia elaborato delle teorie capaci di interpretare la storia dell'arte o il fenomeno artistico. Fa notare Luigi Russo:

« Gli scritti che Freud ha dedicato a taluni problemi e questioni di estetica costituiscono, pur in senso lato, una teoria estetica. Freud tuttavia non fu uno studioso interessato a questa sfera concettuale in modo specialistico ... ossia il suo impegno verso taluni problemi e questioni di estetica fu intermittente e non sistematico, direttamente vincolato dallo sviluppo della dottrina psicoanalitica e non assoluto, cioè da esso sciolto, libero, auto-sufficiente »(1).

Per quanto poi riguarda Jung è degna di interesse una lettera di K. Kerényi:

(1) L. Russo, *La nascita dell'estetica di Freud*, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 7.

« *L'estetica nel pensiero di C. G. Jung* è il tema più sbalorditivo che io mi possa immaginare. In un vecchio manuale sulla fauna dell'Islanda c'era un capitolo sui serpenti. Esso diceva: 'Serpenti in Islanda non ce ne sono'. Non posso immaginare nulla che abbia svolto nel pensiero di Jung un ruolo meno importante dell'estetica. Io ebbi sempre l'impressione che egli non avesse alcuna sensibilità neppure per l'arte e l'artistico. Egli era, per così dire, contro il bello » (2).

(2) F. Salza, « Jung e l'immagine », *Rivista di estetica*, n. 5, 1980, p. 74 nota 25.

Si consideri anche questo passo di Freud:

« È raro che lo psicoanalista si senta spinto verso ricerche estetiche, anche quando non si riduca l'estetica alla teoria del bello per descriverla, invece, come la teoria delle qualità del nostro sentire. Egli lavora su altri strati della vita psichica e ha ben poco a che fare con quei moti dell'animo — inibiti nella meta, sfumati e dipendenti da numerosissime costellazioni concomitanti — che costituiscono perlopiù la materia d'indagine propria dell'estetica. Può capitare tuttavia ch'egli debba interessarsi di tanto in tanto di una determinata sfera dell'estetica, e si tratta allora quasi sempre di alcunché di periferico, negletto dalla letteratura specialistica » (3).

(3) S. Freud, « Il perturbante », *Opere 1917-1923*, Torino, Boringhieri, 1977, p. 81. Per quanto riguarda il rapporto di Freud con l'arte moderna si veda una recente polemica su *Times Literary Supplement*, 3 agosto 1984, n. 4.244, p. 868.

La psicologia non possiede gli strumenti per una comprensione dell'arte. Il « rapporto » di cui parlo nasce da un'altra considerazione: quando ai primi del Novecento Freud e, successivamente, Jung si interessarono dei fenomeni dell'inconscio e cominciarono a studiarne i meccanismi e l'attività (il sogno, per esempio, i lapsus, i sintomi nevrotici), si accorsero che gli artisti avevano già espresso quanto essi faticosamente andavano scoprendo attraverso il lavoro clinico e la riflessione teorica (4). È questo uno dei motivi per cui le opere di Freud e di Jung sono piene di luoghi letterari: Goethe, tanto per ricordare un autore che ci è relativamente vicino, è citatissimo da entrambi, ma basterebbe anche pensare che i temi fondamentali della psicoanalisi, come ad esempio il complesso di Edipo, attingono essi stessi al patrimonio letterario.

(4) S. Freud, « Il delirio e i sogni nella 'Gradiva' di Wilhelm Jensen », *Opere 1905-1908*, Torino, Boringhieri, 1972, p. 264. Si veda anche la lettera di Freud ad Arthur Schnitzler, del 14 maggio 1922, in S. Freud, *Lettere 1873-1939*, Torino, Boringhieri, 1960, p. 312.

Potrei dire allora che il rapporto che esiste fra la psicologia del profondo e l'estetica ha a che fare con la capacità degli artisti di comprendere in modo intuitivo, in un modo comunque non razionale né scientifico, quello che gli psicologi sono riusciti a

comprendere attraverso lo studio di singole persone sofferenti.

Noi possiamo quindi parlare di un rapporto di Freud o di Jung con l'estetica solo da questo punto di vista, tenendo presente che nessuno dei due ha formulato una teoria estetica (5).

Fatta questa premessa, dobbiamo chiederci come si giustifica un discorso psicologico sull'arte. A mio parere, c'è un solo motivo perché lo psicologo del profondo si interessi dell'arte, e cioè il fatto che « l'esercizio dell'arte è un'attività psicologica » (6), come d'altra parte ogni fenomeno culturale, che può essere oggetto di studio da parte dello psicologo proprio in quanto espressione della psiche. Identico è l'atteggiamento di Jung di fronte al fenomeno religioso:

« Commetterebbe un deplorabile errore chi volesse vedere nelle mie osservazioni una specie di dimostrazione dell'esistenza di Dio. Esse dimostrano soltanto l'esistenza di un'immagine arcaica della divinità e questo è tutto quello che, a parer mio, possiamo dire di Dio dal punto di vista psicologico » (7).

Per quanto riguarda specificamente Jung, si è spesso frainteso il suo interesse per aspetti della fenomenologia psichica che sono generalmente guardati con sospetto, come i fenomeni paranormali, la religiosità, il misticismo. Non sempre si comprende che ciò che attira l'attenzione dello psicologo è il fatto che queste cose *esistano* e che ci siano persone che *ci credono*: molta gente, per esempio, crede all'astrologia, al punto che anche giornali « impegnati » pubblicano ogni giorno l'oroscopo. Ciò che interessa lo psicologo è appunto questa fede nell'astrologia, oppure il fatto che alcuni abbiano esperienze mistiche o visioni religiose. L'equivoco ha origine da una specie di « corto circuito » per cui si scambia lo studio di un fenomeno psicologico per adesione al fenomeno stesso. Così, studiare il nazismo, o il fascismo, non significa sposare tali ideologie, ma cercare di comprenderne le dinamiche psicologiche sottostanti. L'arte è dunque un'espressione della psiche e in quanto tale noi la avviciniamo, senza avere però la

(5) Sui rapporti tra Jung e l'estetica si consulti:

Morris H. Philipson, *Out-line of jungian aesthetics*, Evanston, Northwestern University Press, 1963;

Elizabeth van Loo, *Jung and Dewey on the nature of artistic experience*, Tulane University, 1973;

Noelie Maria Rodriguez, *The archetypal vision: a marxist and jungian study of mural art*, Los Angeles, University of California, 1974; E. Vivas,

« On aesthetics and Jung », *Modern Age*, 18, 1974, pp. 246-56;

P. Birkhauser, « La psicologia analitica e i problemi dell'arte », *Rivista di psicologia analitica*, n. 2,

ottobre 1975; F. Salza, « Jung e l'immagine », *Rivista di estetica*, 1980;

F. Salza, « Jung e l'educazione estetica », *Rivista di estetica*, n. 11,

1982.

(6) C. G. Jung, *Psicologia e poesia*, Torino, Biblioteca Boringhieri, 1979, p. 19.

(7) C. G. Jung, *Psicologia e religione*, Milano, Edizioni di Comunità, 1962, p. 89.

pretesa di spiegarla o di formulare giudizi estetici. L'arte, come espressione *creativa* della psiche, invita lo psicologo a riflessioni sulla dimensione psicologica della creatività. Ogni psicologo dovrebbe sempre avere presente che può interessarsi soltanto dell'attività psichica che consente la produzione artistica, mentre è completamente disarmato di fronte all'arte in se stessa (8).

(8) C. G. Jung, *Psicologia e poesia*, op. cit., p. 19.

Un'ulteriore considerazione riguarda un pregiudizio piuttosto diffuso per il quale l'arte sarebbe il risultato della malattia. È soltanto un luogo comune l'idea della pazzia come fonte di « originalità creativa »: chi ha esperienza diretta della malattia mentale o della nevrosi sa che in genere non è la patologia a rendere creativa una persona. La nevrosi è, infatti, soprattutto una sofferenza *sterile*. Quindi noi non possiamo spiegare una produzione artistica attraverso la patologia personale dell'artista. Ciò significa che il senso e il carattere di un'opera sono nell'opera stessa e non, come alcuni sostengono, nelle condizioni umane che l'hanno preceduta o determinata (9). E qui facciamo un piccolo riferimento a Freud, tenendo soprattutto conto della particolare situazione che egli si è trovato a vivere. Freud, come ogni pioniere che fa una scoperta importante, ha avuto la tendenza a estendere la conoscenza acquisita in un campo specifico ad altri campi e ad altre dimensioni. E così Freud propose alla cultura a lui contemporanea un'interpretazione dell'opera d'arte che si basava sugli stessi meccanismi che l'analisi psicologica aveva individuato nella genesi dei sogni, delle fantasie o dei sintomi nevrotici, nei quali troverebbe espressione e soddisfazione un desiderio inconscio, radicato profondamente in qualche esperienza fondamentale dell'infanzia. In altre parole, la stessa energia psichica legata a un desiderio che non ha trovato sbocchi naturali a causa della rimozione, può incanalarsi in un sintomo nevrotico oppure, se intervengono particolari condizioni capaci di trasformare o «< sublimare » l'energia stessa, può sfociare in un'opera artistica.

(9) *Ibidem*, p. 29.

La psicologia freudiana, come si sa, da molta im-

portanza all'origine infantile sia della nostra vita psichica normale che di quella patologica, e quindi anche l'opera d'arte è vista come il prodotto di una fantasia infantile, che non ha carattere patologico solo per la forma sublimata nella quale si esprime. Ma in sostanza, nella concezione freudiana, l'arte deriva dagli stessi meccanismi che presiedono alla formazione dei sintomi (10).

Queste formulazioni appartengono a un preciso momento storico del pensiero psicoanalitico e come tali vanno considerate, perché noi dobbiamo sempre fare i conti con la storia. Freud fu preso dall'entusiasmo per la sua grandissima scoperta ed estese all'ambito più ampio della cultura le dinamiche psicologiche che il suo metodo individuava nel singolo. E questa, secondo un'ottica più moderna (e più prudente), è un'operazione « riduttiva », e cioè un ricondurre a qualche altra cosa il fenomeno complesso che si ha davanti. Mentre è sicuramente valido sul piano terapeutico spiegare un sintomo con dinamiche particolari che hanno avuto origine nell'infanzia, ciò è assai meno sostenibile per la genesi dell'opera d'arte (11).

Non si tratta, naturalmente, di condannare nessuno, ma di capire come l'entusiasmo rispetto a una scoperta possa condurre a commettere degli errori. La storia della scienza è piena di casi di questo genere:

Newton, per esempio, credeva nel misticismo, nell'alchimia, e cercava di spiegare certi fenomeni attraverso processi magici e spirituali che niente avevano a che fare con la sua scienza. Ciò avviene soltanto quando l'euforia per una scoperta contamina anche il resto. Jung si distacca da questa prima interpretazione dell'arte e afferma che essa non può essere considerata *un derivato*: quindi non è un sintomo, o qualcosa di analogo al sintomo, bensì quello che noi chiamiamo « simbolo vero », un simbolo cioè che trae la sua forza dalla dimensione inconscia, che in questa ottica diventa la matrice di ogni prodotto spirituale. A tutti può essere accaduto di vivere momenti particolarmente creativi, oppure di aver avuto l'occasione

(10) Si veda il passo di Freud nell'« Introduzione alla psicoanalisi » [*Opere 1915-1916*, Torino, Boringhieri, 1976, p. 530] e la violenta reazione di Roger Fry. A questo proposito si consulti E. Jones, *Vita e opere di Freud*, Milano, Il Saggiatore, 1962, voi. Ili, p. 479-487.

(11) C.G. Jung, *Psicologia e poesia*, op. cit; p. 25.

di avvicinare una persona creativa. Ma che cosa significa essere creativi? Questo è un problema molto importante, e ci riguarda poiché probabilmente molte delle sofferenze psichiche dipendono dal disagio o dalla paura di esprimere la propria creatività. L'uomo creativo, indipendentemente da quella che può essere la spiegazione che egli offre della sua creatività, è al centro di un conflitto che tende ad una sintesi fra il contingente e il transpersonale. Potremmo definire il contingente come la nostra storia personale, mentre il transpersonale può essere assimilato all'inconscio collettivo.

L'inconscio personale è praticamente la nostra storia. Se pensiamo che l'inconscio si formi dal momento della nascita, dobbiamo anche tenere presente che quando nasciamo non veniamo a trovarci nel nulla:

abbiamo in primo luogo i genitori e generalmente anche delle altre persone che costituiscono intorno a noi, fin dal principio, una rete complessa di interazioni. Ciò determina una serie di problematiche che non possono essere portate sul piano di coscienza e perciò vengono registrate al livello primario di esperienze emotive, e come tali producono quel mondo inferiore che chiamiamo appunto inconscio personale. Nell'analisi psicologica si indaga sulle relazioni all'interno della famiglia, sulle esperienze di vita del paziente, e continuamente emergono nel rapporto con l'analista le immagini interiorizzate del padre e della madre, con le quali è necessario dialogare per realizzare il proprio sviluppo psicologico. Si tratta, infatti di figure determinanti perché entrano a far parte del mondo psichico del bambino nel periodo della sua maggiore impotenza, cioè nel momento della nascita e nelle prime fasi del suo sviluppo.

Il problema dell'inconscio collettivo è uno dei motivi di dissenso tra la scuola di Jung e quella di Freud, anche se Freud stesso ha formulato nelle sue opere un concetto analogo, a cui peraltro i freudiani hanno dato scarso rilievo (12).

Questa ipotesi junghiana nasce dalla constatazione che ci sono dei fenomeni, delle situazioni psicolo-

(12) Aldo Carotenuto, Claudio Ricciardi, << Psicologia analitica e psicoanalisi in rapporto alle domi-

giche che non si possono spiegare in base alla storia personale. Si tratta cioè di fenomeni psichici che non possono essere ricondotti ad alcuna esperienza reale e che presentano delle straordinarie concordanze da un individuo all'altro. Oltre a ciò, su un piano più ampio, si è notato come popoli diversi fra loro, culturalmente e geograficamente lontani, abbiano espresso delle idee pressoché identiche. I missionari che per primi misero piede in Messico, ad esempio, si trovarono di fronte a un rituale teofagico analogo a quello cattolico. Proprio per spiegare questa serie di fenomeni si è ipotizzato che l'inconscio non sia determinato soltanto dalla nostra esperienza, ma anche da un'attività spontanea della psiche che nelle sue modalità espressive segue modelli comuni a tutto il genere umano, e quindi anche alle generazioni che ci hanno preceduto. Parlare di una psiche inconscia collettiva è come dire che tutti gli uomini hanno da sempre un cuore, dei polmoni, una certa struttura biologica ereditata: ipotizziamo cioè una struttura psicologica di base, un certo modo di funzionare che non si organizza in base all'esperienza, ma appartiene all'uomo come sua caratteristica peculiare.

L'individuo creativo, un Galilei per esempio, è un uomo che ha il coraggio di affermare qualcosa che contrasta con il senso comune, è cioè capace di fare dei ragionamenti controdeduttivi prescindendo dall'immediatezza dell'esperienza. Ciò significa che è animato da una tensione fortissima sul piano psichico, che gli consente di andare oltre i dati della percezione, di andare oltre la propria storia personale e i condizionamenti culturali che modellano le sue capacità percettive: ciò significa porsi di fronte alla vita con una visione completamente diversa da quella comune (13). Il mutamento dell'ottica richiede anche un diverso linguaggio, e questo spiega perché i grandi creatori spesso debbono cambiare il loro "stile". Pensiamo ai molteplici periodi di Picasso o alla proposta della musica dodecafonica che comporta nuove regole di composizione: la tensione psichica che si agita all'interno di individui particolar-

nanti psichiche », in A. Carotenuto, *Psiche e inconscio*, Padova, Marsilio, 1978, pp. 55-83.

(13) Si vedano ad esempio gli esperimenti esposti in Gregory Bateson, *Mente e natura*, Milano, Adelphi 1984, pp. 50-56.

mente creativi non può più utilizzare, per esprimersi, gli strumenti che la cultura di quel momento mette a disposizione, e deve creare qualcosa di nuovo, sia sul piano della forma che del contenuto.

L'arte è, dunque, secondo la nostra ottica, frutto di una tensione psichica, di un processo dialettico tra dimensioni opposte, tutte riconducibili alla polarità tra la parte storica e personale della psiche e quella collettiva profonda. In questa situazione di opposizione e di sintesi l'uomo creativo fa esperienza di ciò che Jung chiama « strutture archetipiche ». Con il termine « archetipo » Jung si riferisce a un modello innato di reazione psicologica a situazioni tipiche, una modalità che nelle sue linee essenziali, nella sua struttura, è identica in tutti gli esseri umani e in ogni tempo, ma che si adegua nella sua forma esteriore alle Condizioni storiche in cui viene attivata. Un esempio tratto dall'etologia può fornire ulteriori chiarimenti: uccelli allevati in una situazione particolarmente protetta e controllata, nella quale non hanno occasione di fare alcuna esperienza di pericolo, manifestano reazioni immediate di fuga o di difesa alla vista di una sagoma che assomiglia a quello che realmente è un predatore della loro specie. Tale reazione non nasce dall'esperienza, ma da una sensibilità innata a quel tipo specifico di stimolo (14). Analogamente, la struttura archetipica scatta nel momento in cui c'è uno stimolo particolare. Per fare un esempio, pensiamo a una esperienza fondamentale, la morte di una persona cara. Noi possiamo constatare come in molte civiltà compaiano identici riti funebri, e allora ci chiediamo come mai culture anche differenti abbiano potuto elaborare una identica costruzione rituale nei confronti di questa esperienza. Per rispondere alla domanda ipotizziamo che di fronte a stimoli così forti, così importanti, la struttura interna risponda con una modalità tipicamente umana, che non differisce fra gli uomini, per quanto distanti siano le culture cui essi appartengono (1). Come si sa, l'ipotesi junghiana dell'archetipo è molto

(14) A. Manning, // *comportamento animale*, Torino, Boringhieri, 1972, p. 69.

(15) Aldo Carotenuto, « Alcuni commenti sulle teo-

discussa e criticata, ma è l'unica che ci permetta di capire questi fenomeni culturali, fenomeni che non si spiegano se non postulando un funzionamento comune della psiche umana, qualcosa che non ha a che fare con l'apprendimento e con l'esperienza di tutti i giorni. Una delle critiche più frequenti che vengono avanzate nei confronti di questa ipotesi è la sua sostanziale astoricità e fissità nel tempo. F. Rella, ad esempio, afferma che « per Jung l'opera [d'arte] è sottratta ai conflitti storici, è sottratta alla storicità dei significati » (16) per cui sembrerebbe che il processo di universalizzazione cui l'arte conduce altro non sia che liberare l'uomo dalla storicità e dal tempo. Questo modo di intendere l'ipotesi dell'archetipo è però errato, anche se il testo di Jung si presta ad essere frainteso. Dice Rocci che l'archetipo, oltre a un « aspetto strutturale e statico », in quanto « predisposizione a reagire di nuovo come si è sempre reagito », possiede anche « un aspetto temporale e dinamico, proprio in virtù del fatto che è centro di forza, *dynamis* » (17). Ora, questa temporalità deve essere considerata una dimensione intrinseca dell'inconscio inteso soprattutto come processo. Ed è proprio su questo punto che s'innesta l'opinione di M. Trevi per il quale l'ipotesi del processo di individuazione può essere collegata al principio dialettico dell'evento trasformatore: « Da questo punto di vista — per quel che riguarda i processi creativi — la genesi dell'opera d'arte non va ricercata in un immobile livello causale della vita psichica (complesso o archetipo che sia) ma in un processo dialettico in cui vengono implicate molteplici coppie di opposti: coscienza individuale e inconscio personale, canone culturale e strutture archetipiche, forma ed evento, lo e Sé » (18).

Secondo Jung noi ereditiamo delle modalità specifiche di percezione e di reazione di fronte a determinate esperienze, modalità che sono in se stesse forme vuote e che attingono il loro contenuto dalla storia. È possibile, ad esempio, che due fiabe apparentemente molto diverse, appartenenti l'una agli eschimesi e l'altra a popolazioni tropicali, parlino

rie di Jung », in *Psiche e inconscio*, op. cit., pp. 29-44.

(16) Franco Rella, // *silenzio e le parole*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 133.

(17) Giovanni Rocci, « Il significato filosofico della dimensione inconscia », *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Università degli Studi di Perugia, Vol. XVIII, Nuova Serie, Voi. IV 1980-81, Studi filosofici, p. 254.

(18) Mario Trevi, Introduzione a Erich Neumann, *L'uomo creativo e la trasformazione*, Padova, Marsilio, 1975, pp. 9-10.

di un eroe che deve affrontare un mostro; nel primo caso il mostro sarà un orso e nel secondo un leone, ma al di là di questa e di altre differenze, la struttura della fiaba, del racconto, è identica. Ormai si sono versati fiumi d'inchiostro su questo argomento, sull'esame strutturale dei miti, delle fiabe, delle religioni, e si è arrivati da più parti a riconoscere la presenza di motivi ricorrenti. Con i concetti di archetipo e di struttura archetipica abbiamo toccato il punto centrale dell'ottica secondo la quale Jung si accosta al problema dell'arte. Scrive Erich Neumann (19):

(19) Erich Neuman, *L'uomo creativo e la trasformazione*, op. cit., pp. 53-54.

« La sintesi del processo creativo consiste appunto nell'unione del transpersonale, cioè l'eterno, col personale, cioè il contingente; unione in cui si verifica il fenomeno unico del principio eterno ed eternamente creante che s'incarna nella realtà creata, contingente e transitoria. Al contrario, tutto ciò che è solo personale è caduco e insignificante, e tutto quello che è solo eterno è in sé privo di importanza perché inaccessibile. Infatti dovunque noi facciamo esperienza del transpersonale, ci troviamo già di fronte a qualcosa che si rivela in una realtà circoscritta, cioè che si manifesta secondo la natura e la portata della nostra limitata capacità di comprensione.

Questo fatto fondamentale l'uomo creativo lo prende sul serio, indipendentemente dal fatto se egli sia consapevole o meno di questo stato di cose. Egli si mette a disposizione del transpersonale, o meglio: creativo è appunto colui il quale sta a disposizione del transpersonale e per il quale il periodo dell'esperienza infantile, in cui questo stato di disponibilità è naturale, non è passato del tutto. Del resto, questo non ha niente a che vedere col fatto che egli possa mostrare interesse per tale periodo della sua vita o conoscerlo in modo cosciente; benché nell'uomo creativo questo atteggiamento venga interpretato come una manifestazione infantile, si tratta piuttosto del suo modo di essere aperto, per cui il mondo viene creato di nuovo ogni giorno. Ma in ciò egli sente anche continuamente l'obbligo di sgombrare e allargare il proprio limitato orizzonte, di dare espressione adeguata alle esperienze emergenti, e di fondere l'archetipico ed eterno con l'individuale e contingente ».

L'ottica junghiana, il suo modo di vedere il problema dell'arte si contrappone dunque a quello di Freud. Mentre per Freud l'arte è praticamente la sublimazione di conflitti personali relativi a spinte pulsionali inaccettabili, con Jung si può parlare di *tra-*

sformazione: l'artista *trasforma* una tensione interna in qualcosa che poi, prendendo forma nella sua opera, riesce a parlare anche agli altri, poiché usa un linguaggio comune a tutte le generazioni. È questo il motivo dell'universalità dell'arte.

Sul piano psicologico l'arte può essere esaminata da due punti di vista: dal punto di vista dell'opera, intesa come simbolo, e da quello dell'uomo in quanto creatore del simbolo.

Ciò che è importante cogliere in questa interpretazione dell'arte è il fatto che, secondo la concezione junghiana, l'artista e la sua opera *anticipano* dei valori e dei contenuti, e in questo senso esprimono una sorta di compensazione rispetto all'atteggiamento cosciente generale di quel momento. È la stessa funzione di compensazione che Jung attribuisce ai sogni. Capita a tutti noi di fare dei sogni in cui si presentano tendenze completamente diverse da quelle che costituiscono il nostro atteggiamento cosciente abituale. Per esempio ci accade di sognare in termini molto negativi una persona che amiamo e stimiamo, oppure di abbracciare in sogno qualcuno che nella realtà viviamo come il nostro maggiore nemico. Dal punto di vista psicologico il sogno che si distacca molto dalla nostra realtà cosciente appare come la compensazione di un atteggiamento eccessivamente unilaterale. Questi meccanismi, messi in evidenza in primo luogo a livello individuale nell'ambito del trattamento analitico, sono riconoscibili anche su scala più ampia. E così possiamo affermare che l'arte esprime valori che non sono ancora entrati nella coscienza collettiva, e in questo senso ne corregge l'unilateralità e la fissità. Picasso, ad esempio, scomponendo la figura, ha messo in crisi tutta un'estetica, e una cultura, basata sulla verosimiglianza dell'immagine, e in tal modo ha consentito di portare alla coscienza un mondo di distruzione che abbiamo sperimentato e che forse sperimenteremo in modo definitivo (20). L'arte è dunque il risultato di una tensione tra opposti e si propone alla nostra attenzione come anti-

(20) M. De Maria, G. Magagnoli (a cura di), *Tre minuti a mezzanotte*. Roma, Editori Riuniti, 1984.

cipatrice di nuovi valori. In altre parole, la vera arte è un simbolo che contiene un messaggio vitale per tutti noi poiché ci addita quello di cui difettiamo. L'aspetto drammatico dell'esperienza artistica ha a che fare soprattutto con il creatore. L'individuo creativo è probabilmente colui che, come sostiene Neumann, contrariamente all'uomo comune che aderisce acriticamente ai canoni collettivi, riesce a sopportare la contraddizione intrinseca di ogni essere umano, la scissione prodotta in noi dallo sviluppo della coscienza. Ciò significa che la nostra forza non può essere quella di rimuovere la matrice inconscia, ma piuttosto la capacità di entrare in relazione con questa dimensione irrinunciabile. Da questo punto di vista Neumann propone tre possibili alternative. L'incapacità di sopportare l'opposizione interna può condurre in primo luogo al naufragio nella malattia psichica, che significa un lasciarsi sommergere dall'inconscio: la soppressione di uno dei due termini, in questo caso l'io cosciente, risolve sia pure tragicamente quella contraddizione che l'individuo non riesce a tollerare. L'altra soluzione, che da un certo punto di vista può essere considerata la peggiore, è il completo assorbimento dell'individuo nel canone culturale corrente, il suo annullarsi nella maggioranza silenziosa. In questo caso l'individuo comprime ogni sua dimensione creativa, assumendo una strutturazione estremamente rigida e conformista; egli accetta totalmente i modelli culturali del suo gruppo privandosi della possibilità, proprio per la rimozione della matrice creativa, di vedere al di là di ciò che i modelli collettivi consentono. La maggioranza silenziosa è costituita appunto da quella massa anonima che difende i canoni collettivi perché questi a loro volta difendono il suo equilibrio. La terza ipotesi è quella cui abbiamo già accennato parlando dell'uomo creativo, e cioè l'accettazione della conflittualità. Accettare la conflittualità significa praticamente essere in mezzo a due dimensioni opposte, da una parte la cultura collettiva quale si è solidificata nel momento storico in cui ci troviamo a vivere, dall'altra quella matrice archetipica sempre pronta ad emer-

gere e a far sentire la sua voce. Il problema non è allora quello di scegliere tra l'una o l'altra, ma di consentire che queste due dimensioni si incontrino all'interno di noi stessi per dar vita a qualcosa di nuovo.