

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

CORSO DI LAUREA IN FILOSOFIA

TESI DI LAUREA

JUNG E LA LETTERATURA

RELATORE

Prof. ROBERTO SALIZZONI

CANDIDATO

DANIELE MORABITO

N. MATRICOLA 9106486

ANNO ACCADEMICO 1997-1998

SOMMARIO

PREFAZIONE.....	3
ARTE E ARCHETIPO.....	9
L'ARCHETIPO.....	10
PSICOLOGIA ANALITICA E ARTE POETICA.....	20
PSICOLOGIA E POESIA.....	30
<<SOLTANTO UN POETA POTREBBE INIZIARE A COMPRENDERE...>>.....	38
OSSERVAZIONI SU TIPI PSICOLOGICI.....	49
INTRODUZIONE.....	50
L'INTERPRETAZIONE DI SCHILLER.....	55
L'APOLLINEO E IL DIONISIACO.....	74
PROMETEO ED EPIMETEO.....	79
IL CONFRONTO CON LA CONTEMPORANEITÀ.....	110
INTRODUZIONE.....	111
JOYCE E L'ULISSE	120
HESSE, ABRAXAS E I SEPTEM SERMONES AD MORTUOS.....	139
MITO E SIMBOLO NELLA LETTERATURA MODERNA.....	171
BIBLIOGRAFIA.....	213

PREFAZIONE

Nel definire l'oggetto del seguente lavoro, due sono – se mi è concesso il gioco di parole – gli ostacoli da superare: il primo “Jung”, il secondo “la letteratura”. Che Jung e le tematiche junghiane possano a ragione trovare posto in un lavoro di estetica è ormai comunemente condiviso, a dispetto dello stupore che un tempo poteva suscitare una tale impostazione. E questo è già un punto fermo, una buona partenza.

Il vero problema è che affrontare il lavoro di Jung espone a più di un rischio: innanzitutto quello di fissare con sufficiente chiarezza i limiti e i confini della nostra attenzione nei confronti di un'opera di enorme vastità, nei confronti di una produzione che, per la ricchezza e la varietà dei temi che la compongono, difficilmente può essere sottoposta ad un'analisi capace di realizzare una sintesi globale.

Uomo controverso e dagli estesi orizzonti culturali, Jung risale alle fonti sotterranee della cultura occidentale – come lo gnosticismo e la filosofia ermetica –, riconoscendole come premesse originarie delle tradizioni della civiltà cristiana; affronta complessi studi d'antropologia culturale, concorre a porre le basi per la psichiatria e la psicologia moderna, e si fa al contempo promotore di un'apertura nei confronti della “psicologia naturale” e delle filosofie dell'Oriente, ponendo le basi per una sostanziale integrazione delle due civiltà e per un ampliamento dei modelli culturali dell'Occidente. In realtà, l'esperienza junghiana non ha solamente influenzato e sviluppato lo specifico campo della psicologia, ma, paradossalmente – affrancandosi cioè dalla visione positivista e riallacciandosi semmai alle radici filosofiche del romanticismo tedesco – ha contribuito all'evoluzione del pensiero del

Novecento: non solo l'interesse per la psicologia dinamica, allora, ma anche per le diverse manifestazioni della cultura, dalla filosofia all'arte, dall'antropologia alla storiografia, dalla teologia alla sociologia.¹ Di qui la necessità – per un lavoro che non abbia la pretesa di essere un'analisi globale ed esaustiva del pensiero junghiano – di una delimitazione precisa degli obiettivi prefissati.

Una delle caratteristiche più specifiche della ricerca junghiana è l'estrema differenziazione delle fonti da cui Jung trae il materiale per le proprie speculazioni. Gli elementi attinti dalle indagini psicologiche empiriche (esperienze cliniche, analisi, sogni, fantasie), gli studi di etnologia comparata, le tradizioni popolari, la filosofia cinese e quella indiana, il taoismo e il buddismo, la filosofia e la storia della scienza sono esempi equivalenti di come lo “spirito umano” si sia manifestato, e *topoi* in cui si è sedimentato, e dunque ricettacoli di elementi preziosi, di spunti indispensabili a cui Jung attinge con scrupolosa ed interessata attenzione.

Le fonti letterarie sono uno dei tanti elementi che costituiscono il poliedrico universo di riferimento a cui Jung sembra affidare il compito di verace testimone della validità delle proprie teorie; il problema è che nella visione junghiana il termine “letteratura” acquista un significato esteso e per niente immediato: in Jung, la Bibbia,² il Mahabharata, i testi gnostici ed alchimistici, la fiaba e i racconti popolari appaiono come “letteratura” al pari del romanzo e della poesia.

¹ Per un'analisi approfondita dell'influenza di Jung sulla cultura contemporanea cfr. Aldo Carotenuto, *Jung e la cultura del XX secolo*, Bompiani, Milano, 1995.

² Il “grande codice” che Frye ritiene essere la base della letteratura e dell'universo mitologico occidentale. Cfr. Northrop Frye, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, Einaudi, Torino, 1986.

Qui si è scelto, però, di attenersi ad un concetto di letteratura più classico, “canonico”, e di indagare l’importanza che questa letteratura riveste all’interno dell’euristica junghiana, e come ne diventi un prezioso strumento d’indagine. Così, nel primo capitolo, *Arte e archetipo*,³ vengono presi in considerazione due importanti scritti junghiani, *Psicologia analitica e arte poetica* e *Psicologia e poesia*, dove lo psicologo svizzero ha modo di esprimere con vivida chiarezza il proprio pensiero sull’arte poetica, i rapporti che questa ha con la psicologia analitica e, soprattutto, con quella che potremmo definire una “psicologia applicata”. L’assunto da cui Jung muove è che l’arte rappresenta, al di là delle distinzioni di luogo e di tempo, un processo di autoregolazione spirituale, paragonabile all’attività compensatrice che l’inconscio esercita nei confronti della coscienza, per correggerne soprattutto l’unilateralità. Si tratta, dunque, di una visione dell’arte sul piano collettivo, più che individuale. L’opera d’arte⁴ è, infatti, l’esito d’un processo inconscio che scaturisce da profondità altrimenti insondabili, e acquista plasticità e bellezza nelle immagini simboliche, “poeticamente” simboliche. La forza delle immagini primordiali che animano e generano l’opera d’arte viene da Jung sentita come simile al “complesso autonomo” che si impone alla coscienza e trova la forza di esprimersi, sia che l’individuo lo voglia, sia che non lo voglia. Jung struttura quindi una riflessione sull’arte che penetra la personalità creativa dell’artista, lo riconosce come portatore d’un disagio e d’una

³ In questo lavoro non sono state approfondite le enunciazioni teoriche di Jung – come *Archetipo, Anima, Ombra, Individuazione* –, confidando nel fatto che il lettore possa averne avuto conoscenza in altra occasione. Quando in alcuni casi si è prestata maggior attenzione ad alcuni concetti specifici, è stato fatto in ragione di una necessaria chiarezza per la comprensione del pensiero junghiano.

⁴ Il fatto che in questi due scritti si parli esclusivamente di “arte poetica” non deve essere preso in modo vincolante, perché le valutazioni junghiane sulla poesia e sulla poetica possono virtualmente venire estese anche alle altre manifestazioni artistiche.

incapacità di adattamento comune a tutti, ma anche come colui capace di attingere alle risorse primordiali dell'umanità e di presentare la possibilità di un superamento della condizione di sofferenza psichica.

Il secondo capitolo affronta uno dei più importanti testi di Jung, *Tipi psicologici*. In quest'opera basilare Jung delinea un quadro teorico ispirato alla convinzione della relatività delle concezioni psicologiche, e, al tempo stesso, dell'esistenza di atteggiamenti psicologici umani in un certo modo definibili ed osservabili: i *tipi* appunto. Le testimonianze culturali sulle quali poggia la visione dello sviluppo filogenetico sono significativamente tratte dalla storia del pensiero filosofico e letterario: in particolare sono Schiller, Nietzsche e il poeta svizzero Carl Spitteler gli autori a cui Jung dedica maggior attenzione. Ed è su questi tre autori, sulle loro opere e su come vengono interpretate da Jung che è incentrato il secondo capitolo di questo lavoro: soprattutto su come, per Jung, al di là delle differenti forme espressive, i tre autori abbiano raffigurato in modo più o meno sofferto il rapporto tra coscienza ed inconscio all'interno della personalità umana, e abbiano potuto così fornire una descrizione degli uomini preziosa anche per gli psicologi del profondo.

Gli ultimi due capitoli sono incentrati sul “fenomeno Jung” nella storia culturale del Novecento. Il quarto capitolo, rimanendo nell'ambito letterario,⁵ indaga sul confronto – qualche volta anche “scontro” – che Jung ebbe con la realtà culturale contemporanea, l'arte, alcuni tra gli artisti e le personalità del suo tempo, di come egli vi si accostò, seppe interpretare, comprendere o biasimare. Nell'ultimo capitolo, infine, attraverso uno sguardo panoramico sulla rete di influenze e simmetrie,

⁵ Si è tralasciato di analizzare, perché perlopiù estraneo al tema di questo lavoro, l'enorme intreccio di relazione e scambio tra Jung e le numerosissime figure che concorrono a costituire l'eterogeneo mondo culturale con cui lo psicologo svizzero aveva avuto modo di collaborare, come, ad esempio, il sinologo Richard Wilhelm, il fisico Wolfgang Pauli, Karoly Kerényi, Gilles Quispel e Arnold Toynbee.

viene analizzato come il pensiero junghiano abbia potuto influenzare, per certi aspetti, l'evoluzione della letteratura del Novecento – o meglio di alcuni temi cari alla letteratura come il mito ed il simbolismo –, la critica letteraria e la filologia.

In conclusione, senza dimenticare che il modello junghiano è un grande metodo ermeneutico, difficilmente sintetizzabile e difficilmente applicabile *in toto* ad una qualsiasi realtà, non si può non riconoscere a Jung una buona dose di acume e lungimiranza nell'aver definito il proprio sistema come “psicologia complessa”, dando prova di vedere con buon anticipo sui tempi, come le vie della psicologia siano fondamentalmente le vie del dialogo con la filosofia, con la teologia, con la scienza, con l'arte, e non solo di quello tra analista e paziente.

Le manifestazioni della grande Virtù procedono unicamente dalla Via. La Via è qualcosa di assolutamente vago e inafferrabile. Benché inafferrabili e vaghe, all'interno di esse vi sono delle immagini. Benché impenetrabili e oscuri, all'interno di esse vi sono dei germi. Questi germi sono molto reali; all'interno di essi risiede l'infallibilità, sicché, dall'antichità fino a oggi, questo termine (“Via”) per esprimere l'origine comune non è stato abolito. Come posso sapere io che tale è l'origine comune? Da questo.⁶

⁶ Lao-tzu, *Tao-tê-ching*, 21, cit. da Jung nel frontespizio di *Empiria del processo d'individuazione*, in *Opere* vol. 9-I, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Einaudi, Torino, 1997, p. 281.

ARTE E ARCHETIPO

L'archetipo

<<L'essenza dell'opera d'arte, infatti, non consiste nell'essere carica di singolarità personali (quanto più questo avviene, tanto meno può parlarsi d'arte), ma nel fatto d'innalzarsi al di sopra di ciò che è personale e di parlare con lo spirito e con il cuore allo spirito e al cuore dell'umanità. Ciò che è personale è limitazione, anzi vizio dell'arte>>.¹

In queste poche e decise battute, interne alla polemica di Jung² nei confronti dell'analisi freudiana dei rapporti tra la psicologia e l'arte, vengono evidenziati elementi di estremo interesse. Il primo è l'accento posto sull'*essenza* dell'opera d'arte.

Più volte Jung ha affermato l'oggettiva impossibilità di cogliere in pieno l'essenza dell'arte o una sua qualsivoglia *Verità* occulta: <<Forse l'arte non "significa" nulla; forse non ha alcun "senso", almeno nell'accezione che noi diamo qui a questa parola. Forse essa è come la natura, che semplicemente "è" e non "significa" nulla. Il "significato" (*Bedeutung*) è forse necessariamente qualcosa di più di una semplice interpretazione (*Deutung*), segretamente riposta entro le cose dall'esigenza di un intelletto affamato di senso? Si potrebbe dire che l'arte è bellezza e che nella bellezza essa si realizza e si soddisfa. Non ha

¹ Carl Gustav Jung, *Psicologia e poesia* (PP), in *Opere* vol. 10-I, *Civiltà in transizione: Il periodo fra le due guerre*, Boringhieri, Torino, 1985, pp. 373-374.

² La critica di Jung fu forse condotta più a colpi di sciabola che di fioretto. L'accusa più ricorrente nei confronti di Freud era quella di realizzare una riduzione semplicistica. Il far risalire le condizioni della creazione artistica, il soggetto e la maniera individuale di trattarlo, ai rapporti personali dell'artista con i genitori, alle sue inibizioni sessuali o altra causa perturbante, non concludeva niente circa la comprensione della sua arte. La stessa riduzione si poteva praticare, di fatto, in molti altri casi, e in special modo nei disturbi psichici: anche le nevrosi e la psicosi si potevano ridurre ai rapporti dei figli con i genitori, e così le buone e le cattive abitudini, le passioni e gli interessi particolari. Non era possibile però ammettere che tutte queste cose, tanto diverse, potessero avere un'unica spiegazione: si sarebbe dovuto concludere altrimenti che, in definitiva, esse erano un'unica cosa. Se si spiega un'opera d'arte nella stessa maniera con cui si spiega una nevrosi, si può concludere che l'opera d'arte è una nevrosi, o la nevrosi un'opera d'arte.

bisogno di alcun senso>>.³ L'arte nella sua essenza, allora, non è una scienza e, per altro, la scienza nella sua essenza non è arte. Se si vuole parlare dei rapporti tra psicologia ed arte, ci si deve perciò occupare solamente di quella parte dell'opera che può essere sottoposta ad un simile esame: solo quella parte che comprende i processi di formazione artistica può essere oggetto di studi di tale genere, ma non quella che rappresenta l'essenza medesima dell'arte. Questa seconda parte, che cerca di sapere in che cosa consiste l'arte in se stessa, non può divenire oggetto di indagine psicologica; la distinzione che Jung qui realizzava si riconduceva a quella relativa al campo religioso: la psicologia può considerare solo il fenomeno emozionale e simbolico di una religione, il che non ha niente che a vedere con l'essenza della religione stessa, essenza che è impossibile cogliere per via psicologica;⁴ se ciò fosse possibile, non solo la religione, ma anche l'arte rischierebbe di essere considerata come una sezione della psicologia.

Ma se non è possibile cogliere l'essenza dell'arte, è possibile indicare cosa essa non sia: non è particolarismo, non è soggettivismo, non sono i limiti ristretti ed angusti del singolo; bisogna allora riconoscere nell'arte la tensione all'universalità.

Universalità ed Eternità sono qualità che secondo il senso comune determinano la vera *Opera d'arte*: non un "semplice" prodotto dell'ingegno – o del sentimento – umano, la cui validità è ristretta all'attualità, ma qualcosa che travalica lo specifico ambito della storia

³ C.G. Jung, *Psicologia analitica e arte poetica* (PAP), in *Opere* vol. 10-I, *Civiltà in transizione: Il periodo fra le due guerre*, Boringhieri, Torino, 1985, p. 348.

⁴ Jung ebbe sempre una estrema cautela nel cercare di non mostrare il fianco alle possibili accuse di "psicologismo" religioso. Infatti, nell'affrontare l'esperienza religiosa, Jung applica una sorta di *epoché* fenomenologica, vale a dire sospende il giudizio sulla realtà ontologica degli oggetti trattati e assegna alle rappresentazioni religiose il carattere di realtà psicologiche. Il suo scopo è quello di ottenere la "comprensione" dell'esperienza religiosa che, al pari di qualsiasi altra esperienza, si presenta come qualcosa di inafferrabile che si consuma nell'attimo in cui la si vive, e che tuttavia incide affettivamente sul soggetto.

dell'arte, per acquisire un ben più ampio significato. Così, per esempio, se chiamati al giudizio, saremmo più propensi a giustificare l'eventuale aspirazione all'"immortalità" della *Gioconda* piuttosto che della *Marilyn* di Wharol, o del *Mosè* di Michelangelo piuttosto che della *Ruota di bicicletta* di Duchamp. Senza con questo voler ritenere la classicità o il realismo *conditio sine qua non* del capolavoro, tutt'altro: nelle "follie" dell'Arcimboldo o di Hieronymus Bosch, nel nichilismo di forme di Mondrian o nello sperimentalismo cromatico di Kandinskij sono presenti profondità estreme, vere fonti di rapimento estetico.⁵

Questo per dire che sussistono opere che vanno ben al di là dell'*hic et nunc*; opere il cui materiale è potenzialmente valido per ogni possibile fruitore che si appresti in qualche modo all'interpretazione. Ma la stessa fascinazione la si potrebbe esperire con opere "culturalmente estranee": di fronte alle piramidi egiziane, ai Mohai dell'isola di Pasqua, alle pitture indo-tibetane o – perché no – alle danze sufiche dei dervisci.

Anche se non si può affermare che esiste una distinzione tra arte e non-arte universalmente condivisa, si può constatare l'esistenza dell'arte, intesa come categoria di pensiero e di comportamento, in tutte le culture.

⁵ Franz Marc ne era ben cosciente quando nel *Cavaliere Azzurro* scriveva: «Il nuovo indirizzo pittorico [l'astrattismo] che si sta affermando in Francia, in Germania, e in Russia mostra i delicati fili che lo congiungono con il gotico, con i primitivi, con l'Africa e il Grande Oriente, con la forza espressiva primigenia dell'arte popolare» (cit. in Massimo Carrà, *Spazi, forme, colori*, Fogola, Torino, 1992, p. 56). Kandinskij partendo dall'espressionismo, Mondrian e Malevitch, partendo dal cubismo, misero a punto i propri sistemi linguistici destinati poi a sfociare in un nuovo codice dell'evento visivo. Toccherà a Kandinskij trasformare il colore (e quindi la forma) in senso estremo: come "risonanza interiore", come esigenza di "interiorità". Nello *Spirituale dell'arte*, pubblicato nel 1912, egli elabora una teoria dell'arte come pura espressione di contenuti interiori allo spirito umano; ogni elemento cromatico e ogni forma divengono per lui un'entità distinta capace di «influenzare direttamente l'anima. Il colore è il tasto. L'occhio è il martelletto. L'anima è un pianoforte con molte corde. L'artista è la mano che, toccando questo o quel tasto, fa vibrare l'anima. È chiaro che l'armonia dei colori è fondata solo su un principio: l'efficace contatto con l'anima» (Wassily Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano, 1989, p.46). «La forma, anche se è completamente astratta e assomiglia a una figura geometrica, ha un suono interiore: è un essere spirituale che ha le qualità di quella figura» (ivi, p. 48). «La forma dunque è l'espressione del contenuto interiore. [...] L'artista è la mano che toccando questo o quel tasto (cioè la forma) fa vibrare l'anima. È chiaro che l'armonia delle forme è fondata solo su un principio: l'efficace contatto con l'anima». Ivi, p. 49.

L'arte risulta allora una particolare lente attraverso la quale si osserva la realtà, la si analizza e la si elabora, se ne definiscono le prerogative e i limiti, si realizza una propria *Weltanschauung*.

Ma se l'arte può costruire *visioni del mondo*, strutturare un'idea della realtà vuol dire creare, fare arte. Se una particolare Idea si ripresenta nel corso dello sviluppo di una civiltà possiamo parlare di semplice trasmissione culturale, più o meno prolungata; ma se assonanze o ridondanze della stessa Idea sono riscontrabili trasversalmente alle ere e alle civiltà, forse questo è dovuto a qualcosa di più che ad una semplice diffusione culturale.⁶

Si prospetta allora il secondo elemento evidenziato nell'asserzione di Jung: esiste un certo *spirito dell'umanità* – identificabile per certi versi col cosiddetto inconscio collettivo – ed in qualche modo l'arte possiede la capacità di accedervi.

L'ipotesi di un inconscio collettivo è una delle formulazioni più audaci di Jung. Il primo concetto "classico" di inconscio, formulato da Freud, si limitava a designare la situazione di contenuti rimossi o

⁶ L'antropologia culturale ha fornito ampia documentazione delle costruzioni di senso che contraddistinguono le civiltà. Divinità di diverso nome, ad esempio, assolvono funzioni analoghe: Giove e Fides a Roma, Varuna e Mitra nell'India vedica, Odino e Tyr in Islanda la sovranità. Marte, Indra e Thor, rispettivamente negli stessi paesi, la guerra. Quirino, gli Asvin, Freyr e Freyia la produzione. Non soltanto il pensiero ma anche la stessa società e le istituzioni sono strutturate secondo il principio delle tre funzioni. Tale era infatti la struttura dell'antica società ariana, nell'Iran dell'*Avesta* e nell'India dei *Veda*, suddivisa in tre classi funzionali, ognuna associata a uno dei "colori" del cosmo. Vi erano i *brahmán*, sacerdoti, uomini della parola (*Veda*) o gli *athravan*, signori del fuoco (*Avesta*), che hanno come colore simbolico il bianco; i *raj*, re, e i *ksattriya*, guerrieri (*Veda*) o i *rathaesta*, combattenti sui carri da guerra (*Avesta*), il cui colore è il rosso; i *vaisya*, contadini (*Veda*) o i *vastryo fsuyant*, pastori-allevatori (*Avesta*), il cui colore è il giallo (India), o il blu-nero (Iran). Un'analoga tripartizione si ritrova in Grecia tra *hieropoioi*, coloro che celebrano sacrifici; *mákhimoi*, guerrieri; *georgoi* o coltivatori. La medesima tripartizione valeva probabilmente anche per la Roma primitiva, che ha conservato le tracce di una divisione in tre tribù, i *Ramnes*, i *Luceres* e i *Titienses*. La si riconosce abbastanza bene nella società celtica: i galli erano divisi, secondo Cesare, in druidi, cavalieri e plebe; gli irlandesi in druidi, nobili guerrieri e contadini liberi o allevatori. Meglio ancora la si riconosce presso i germani, grazie a Cesare e a Tacito ma anche ad un poema dell'Edda, il *Rígsthula*: la società era divisa infatti in *jarl*, i nobili, *karl*, i contadini liberi, e *thraell*, i servi. Cfr. Georges Dumézil, *L'idéologie des Indo-européens*, in "Latomus", Bruxelles, 1958; *La religione romana arcaica*, Rizzoli, Milano, 1977; oppure Jean Cuisenier, *Etnologia dell'Europa*, il Saggiatore, Milano, 1994.

dimenticati. Benché almeno metaforicamente comparisse già come soggetto attivo, l'inconscio in sostanza non era altro che il punto ove convergevano tali contenuti rimossi e doveva ad essi soli il suo significato pratico. Conseguentemente, secondo questo modo di vedere, esso era esclusivamente di natura personale, benché d'altra parte già Freud ne avesse riconosciuto il carattere arcaico-mitologico. Un certo strato dell'inconscio, per così dire superficiale, risulta essere senza dubbio personale, esso poggia però sopra uno strato più profondo che non deriva da esperienze ed acquisizioni personali e che è innato: questo strato più profondo è il cosiddetto "inconscio collettivo".

L'inconscio collettivo non è affatto un sistema personale incapsulato, è oggettività ampia come il mondo, aperta al mondo, che non si sviluppa individualmente ma è ereditata. Jung scelse l'espressione "collettivo" perché questo inconscio non è di natura individuale, ma, al contrario della psiche personale, ha comportamenti e contenuti che – *cum grano salis* – sono gli stessi dappertutto e per tutti gli individui; in altre parole, esso è identico per tutti gli uomini e costituisce un substrato psichico comune di natura soprapersonale presente in ciascuno.⁷

⁷ Questa pretesa universalità, valida anche al di là delle differenziazioni di natura antropologica, non è stata sviluppata e comprovata in modo esaustivo da Jung.

Mentre i contenuti dell'inconscio personale sono principalmente i cosiddetti "complessi a tonalità affettiva" che costituiscono l'intimità personale della vita psichica, i contenuti dell'inconscio collettivo sono i cosiddetti "archetipi". "Archetipo" è una parafrasi esplicativa dell'*éidos* platonico: tale qualificazione risulta pertinente e utile poiché significa che, per quanto riguarda i contenuti dell'inconscio collettivo, ci si trova davanti a tipi arcaici o ancora meglio primigeni, cioè immagini comuni presenti fin dai tempi remoti.⁸

Secondo Jung, l'espressione *représentations collectives*, usata dall'etnologo francese Lévy-Bruhl per designare le figure simboliche delle primitive visioni del mondo, si potrebbe usare, per certi versi, anche per i contenuti inconsci, poiché riguarda quasi la stessa cosa. Nelle tradizioni primitive gli archetipi si presentano modificati in una speciale accezione; certamente non si tratta più di contenuti dell'inconscio: essi si sono trasformati in formule consce, perlopiù tramandate come narrazioni da una generazione all'altra, o in veste di insegnamento esoterico, tipica forma di trasmissione di contenuti collettivi originariamente derivanti dall'inconscio. I miti sono, originariamente,

⁸ Archetipe sono state dette le idee platoniche in quanto modelli delle cose sensibili e, più frequentemente, le idee esistenti nella mente di Dio, come modelli delle cose create (Plotino, *Enneadi*, V. 1-4). L'espressione "archetipo" si trova in Filone di Alessandria (*De opificio mundi*, 6) con riferimento all'immagine di Dio nell'uomo, così pure in Ireneo: nell' *Adversus haereses* (II.) si legge: <<Il creatore del mondo non fece queste cose a partire da sé stesso, ma le trasse da archetipi estranei>>. In Dionigi l'Areopagita l'espressione si trova ripetutamente, come nel *De Caelesti hierarchia*, II. 4: <<Gli archetipi immateriali>>. In Agostino l'espressione "archetipo" non si trova esplicitamente, ma se ne trova l'idea; così nel *De diversis quaestionibus*, LXXXIII. 46: <<Idee originarie [...] che non sono state create [...] che sono contenute nell'intelligenza divina>>. Nello stesso modo "archetipo" è usato dagli alchimisti, come nel *Tractatus aureus* di Ermete Trismegisto (*Theatrum chemicum*, IV., Strasburgo, 1613, p. 718): <<Come Dio [che porta] l'intero tesoro della sua divinità [...] nascosto in sé come in un archetipo [...] in quel modo stesso Saturno occultamente porta in sé le immagini dei corpi metallici [...]>>. In Vigenerus (*Tractatus de igne et sale*, in *Theatrum chemicum*, VI., Strasburgo, 1661, p. 3) il mondo è <<fatto a somiglianza del suo archetipo>> e perciò è chiamato *magnus homo*.

Per l'intreccio di enunciazioni teoriche rigorose e notazioni personalissime, cfr. C.G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, in *Opere* vol. 9-I, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997, p. 4.

rivelazioni della psiche preconsce, involontarie attestazioni di eventi psichici inconsci e tutt'altro che allegorie di processi fisici: essi hanno un significato vitale, non soltanto esprimono ma "sono" la vita psichica della tribù primitiva che immediatamente si disgrega e tramonta non appena perde la sua eredità mitica, come un uomo che perda la propria anima. La mentalità primitiva non "inventa" i miti: li "vive".

Non è il mondo così come lo conosciamo che parla all'inconscio, bensì è l'ignoto mondo della psiche, che sappiamo essere solo in parte il riflesso del mondo empirico, a plasmare parte della realtà conformemente ai propri presupposti. L'archetipo non proviene dai fatti fisici; esso piuttosto illustra il modo in cui la psiche vive il fatto fisico: e la psiche si comporta a volte in modo talmente tirannico da negare la realtà tangibile e avanzare tesi che con questa realtà appaiono in aperto contrasto.

Altre ben note espressioni degli archetipi sono le leggende e le fiabe. Ma anche qui si tratta di forme specificamente improntate, trasmesse nel corso di lunghi periodi. Il concetto di archetipo conviene quindi solo indirettamente alle *représentations collectives*, in quanto si limita a designare i contenuti psichici non ancora sottoposti a elaborazione cosciente e che per conseguenza rappresentano un dato psichico ancora immediato; come tale l'archetipo differisce dalla formula storicamente divenuta o elaborata. L'archetipo rappresenta in sostanza un contenuto inconscio che viene modificato ed elaborato dopo esser stato in qualche modo percepito, e ciò secondo la consapevolezza individuale nella quale si manifesta; bisogna allora distinguere tra "archetipo" e "rappresentazioni archetipiche": l'archetipo in quanto tale rappresenta un modello ipotetico, non evidenziabile, il cui aspetto fenomenologico

risiede nell'essere forma *a priori* che organizza l'esperienza, pura forma che in quanto tale non ha alcun contenuto.⁹

Sorta di impronta arcaica che determina i modi comuni di pensare e di rappresentare, l'archetipo costituisce un qualcosa di virtuale, un ventaglio di possibilità della cui esistenza non ci può essere prova fino a che queste non si manifestano. L'archetipo ha una precisa funzione che si rivela essenzialmente nella sua capacità di influenzare il comportamento umano a livello inconscio, ma secondo regole (tipi precisi ed universali) e – in parte – indipendentemente dall'esperienza dell'individuo.

Se si tenta di scoprire però che cosa sia “psicologicamente” un

⁹ <<Alla fenomenologia Jung si affaccia con la descrizione dei *tipi psicologici* e degli *arche-tipi dell'inconscio collettivo*, ma anche qui il momento della descrizione non è lasciato essere per ciò che *significa*, ma è assunto come punto di partenza per inferire quell'ordine di *spiegazioni* in cui si risolve ogni possibile senso e significato>> (Umberto Galimberti, *Psichiatria e fenomenologia*, Feltrinelli, Milano, 1991, p. 166). <<Se il “tipo” denota la *modalità* individuale di rapportarsi al mondo, l’“archetipo” indica l’*originaria modalità umana* di questo rapporto. Il carattere fenomenologico degli archetipi risiede nel fatto che non si tratta, come comunemente si crede, di immagini ereditarie, ma di *forme a priori* che organizzano l'esperienza. Jung li definisce “ordinatori di rappresentazioni”, “modelli di comportamento innati”, “fattori di organizzazione che esistono a priori alla stregua di modi funzionali innati costituenti nel loro insieme la natura umana”, dove il senso di questo innatismo e apriorismo è subito precisato con un esempio: “Il pulcino non ha imparato il modo con cui uscirà dall'uovo: esso lo possiede a priori”. Così inteso, come fattore formativo o elemento strutturale, e non come immagine o contenuto ereditato, l'apriorismo dell'archetipo non contraddice il fatto che il contenuto dell'esperienza di ciascuno sia ricavato a posteriori dal proprio ambiente, così come la precisazione leibniziana “*nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu, nisi intellectus ipse*” non contraddice l'empirismo di Locke. Se infatti l'archetipo, come l’*intellectus ipse*, è il *modo umano* di fare esperienza, diverso, ad esempio, dal modo animale, non c'è nessuna difficoltà ad ammetterne l'ereditarietà>> (ivi, p. 168). A Galimberti l'impostazione fenomenologica di Jung appare, però, più una “tentazione”, una possibilità non compiuta: <<Quando gli archetipi, da *forme a priori che organizzano l'esperienza in maniera umana*, dato questo fenomenologicamente accettabile, diventano degli “*istinti forniti di un'energia specifica*” che trascurata può “produrre un'inflazione dell'io”, per cui nei loro confronti bisogna avere “un saggio timore, una $\delta \epsilon \tau \delta \alpha \tau \mu \omicron \nu \tau \alpha$ che non perda mai di vista il loro significato”, allora non siamo più sul piano *fenomenologico*, dove, di fronte ai fenomeni si cerca la *forma* che tutti li connota, nel nostro caso la forma “umana” della percezione, ma sul piano *esplicativo* delle scienze naturali dove, di fronte ai fenomeni si inferisce una *realtà* che agisca come loro *causa* esplicativa. Del resto lo stesso Jung quando ammette che l'archetipo in quanto tale non appare addirittura mai, e che pertanto la sua presenza è altrettanto indimostrabile sul piano del fatto quanto quella dell'istinto, dimostra che l'ammissione dell'archetipo non ha nulla a che fare con la “pura empiria” a cui Jung dice di volersi sempre attenere, ma con un preciso processo inferenziale che i filosofi conoscono come itinerario che dai fatti conduce alle condizioni a priori che li determinano. Anzi qui Jung supera gli stessi filosofi perché considera le loro idee a priori come niente affatto a priori, bensì come qualcosa di secondario e derivato... dagli archetipi appunto>>. Ivi, pp. 168-169.

archetipo, le cose si complicano.

Nelle indagini mitologiche si è sempre fatto ricorso a rappresentazioni solari, lunari, meteorologiche, vegetali o d'altro genere, senza tener conto del fatto che tutti i fenomeni naturali mitizzati non sono affatto allegorie di avvenimenti oggettivi, ma piuttosto espressioni simboliche dell'interno e inconscio dramma dell'anima, che diventa accessibile alla coscienza umana per mezzo della proiezione, del riflesso cioè nei fenomeni naturali. L'archetipo così percepito nel simbolo e nel mito è "luogo dell'anima", ed in quanto tale costruisce in un'immagine la spazialità sacrale, il *temenos*, dove offre protezione, rifugio, asilo all'anima perché trattiene l'anima là dove essa è realmente, là dove noi siamo psicologicamente.

Contrariamente all'inconscio personale, che occupa un piano relativamente superficiale, appena al di sotto della soglia della coscienza, l'inconscio collettivo, in condizioni normali, non può divenire cosciente. Di per se stesso l'inconscio collettivo non è altro che una possibilità, quella possibilità che noi ereditiamo da epoche remote in forme determinate di immagini mnemoniche. Non esistono rappresentazioni innate, ma possibilità innate di rappresentazioni, che pongono limiti definiti anche alla fantasia più audace, cioè esistono categorie delle attività della fantasia, in certo qual modo idee a priori, la cui esistenza non è dimostrabile senza l'esperienza. Il principio metodologico da cui parte Jung per trattare i prodotti dell'inconscio è il seguente: i contenuti di natura archetipica sono manifestazioni di processi che si svolgono nell'inconscio collettivo; essi non si riferiscono quindi a qualcosa di cosciente o che è stato una volta cosciente, bensì all'essenzialmente inconscio. Quindi, in ultima analisi, non si può nemmeno stabilire a che

cosa si riferiscano: ogni interpretazione rimane necessariamente al “come se...”. L’ultimo nucleo di significato può essere circoscritto, non descritto. Tuttavia, il mero fatto di circoscriverlo denota già un sostanziale progresso nella conoscenza della struttura preconsce della psiche, struttura che esisteva prima ancora dell’unità della persona e prima della coscienza stessa.

Ora, se si procede secondo il principio sopra formulato, non si tratta più di sapere se un mito riguardi il sole o la luna, il padre o la madre, la sessualità o il fuoco o l’acqua, ma si tratta solo di circoscrivere e caratterizzare approssimativamente un “nucleo di significato” inconscio. Il senso di questo nucleo non è mai stato, né sarà mai, cosciente: fu sempre e sarà sempre soltanto interpretato.

Ciò che un contenuto archetipico anzitutto attesta, quindi, è un simbolo: che parli del sole, identificandolo con il leone, con il re, con il tesoro custodito dal drago, con la salute e la vitalità degli uomini, non si tratterà né dell’una né dell’altra cosa, bensì di un terzo sconosciuto che in tutte quelle similitudini può trovare un’espressione più o meno adeguata, ma che – a eterno dispetto dell’intelletto – rimane fatalmente ignoto ed indefinibile.¹⁰

Jung non deduce mai solo dalla realtà dell’esperienza clinica le sue considerazioni relative alla natura della psiche; al contrario, cerca abitualmente nelle vicende ed esperienze collettive del passato così come nell’eredità del deposito culturale la verifica o il senso delle sue osservazioni. Oltre al sogno, al mito, anche la religione, l’arte, le teorie

¹⁰ <<L’inconscio viene proiettato nell’oggetto e l’oggetto introiettato nel soggetto, e cioè “psicologizzato”. Ed ecco che animali e piante si comportano come uomini, gli uomini sono allo stesso tempo animali, e tutto è animato da spiriti e divinità>>. C.G. Jung, *Commento al “Segreto del fiore d’oro”*, in *Opere* vol. 10-I, *Civiltà in transizione: Il periodo fra le due guerre*, Boringhieri, Torino, 1985, p. 54.

scientifiche e i sistemi filosofici vengono così considerati gli spazi privilegiati dove si manifesta la produzione simbolica della psiche e dove il rapporto tra coscienza e inconscio assume un nuovo equilibrio ed un diverso significato.

L'arte risulta essere, allora, uno dei modi per esplorare l'universo simbolico e per prendere contatto con la realtà psichica più profonda, per poter accedere al *temenos*, confrontarsi con esso e, quindi, elaborarne possibili rappresentazioni coscienti.

Psicologia analitica e arte poetica

In *Psicologia analitica e arte poetica* – saggio del 1922 – Jung da una parte evidenzia l'incommensurabilità dei due ambiti, dall'altra, i <<rapporti molto stretti>> che le uniscono, in quanto <<l'esercizio dell'arte è un'attività umana dovuta a motivi psicologici>> e dunque suscettibile di indagine psicologica. È chiaro che questa indagine deve essere sottoposta a limiti ben definiti, limiti che – come si è già avuto occasione di dire – circoscrivono i confini dell'analisi ai processi di formazione artistica, escludendola dalla ricerca dell'essenza dell'arte, dell'<<arte in sé>>, campo, questo, tutt'al più pertinente a valutazioni estetico-artistiche.

Jung assegna allora alla psicologia non riduttivistica¹¹ il compito di

¹¹ Una psicologia, cioè, non “causalistica”, che non ricorra in modo “medico-scientifico” semplicemente alla causalità biografica dell'autore, rischiando così di ridurre la spiegazione di un'opera d'arte alla spiegazione di una nevrosi. Il rifiuto è sempre nei confronti dell'impostazione freudiana: <<Tali riflessioni mi sembrano del tutto appropriate, specialmente ai giorni nostri, giacché ultimamente abbiamo spesso visto interpretare le opere poetiche con questo sistema di riduzioni a stati più elementari. Indubbiamente si possono far risalire le condizioni della creazione artistica, il soggetto e la maniera individuale di trattarlo, ai rapporti personali del poeta con i suoi genitori; ma con ciò nulla s'è guadagnato circa la comprensione della sua arte>>. PAP, p. 336.

ricercare il <<significato>> dell'opera, che, se non si identifica con l'essenza, tuttavia qualche rapporto con questa deve pur avere; <<processi formativi>> e <<significato>>, per altro, hanno comunque radici ancorate allo stesso terreno. Proprio un'analisi dei processi formativi, che ne metta in risalto l'impersonalità, ed escluda ogni riduzione al biografico, può permettere la ricerca del senso dell'opera nell'opera stessa.

L'impossibilità di raggiungere l'essenza coinvolge lo stesso esame del processo creativo, il quale può offrire solo una <<fenomenologia psichica>>. Attraverso questo si può giungere però al senso: <<La questione del senso non ha nulla a che fare con l'arte. Se mi pongo all'interno della sfera dell'arte, debbo sottomettermi alla verità di questa affermazione. Ma quando si tratta del rapporto tra psicologia e opera d'arte, noi ci troviamo fuori dall'arte, e non possiamo far altro che teorizzare e interpretare affinché le cose abbiano un senso, altrimenti non potremmo fare alcuna considerazione sull'arte. Noi dobbiamo risolvere in immagini, in significati e in concetti la vita e gli eventi che si realizzano di per sé stessi, e così facendo ci allontaniamo deliberatamente dal mistero della vita. Fintanto che siamo catturati dalla forza creativa, noi non vediamo e non conosciamo nulla, non ci è concesso neppure di conoscere, poiché nulla è più pernicioso e più pericoloso, nei confronti dell'esperienza immediata, della conoscenza. Per poter conoscere, bisogna uscire dal processo creativo e considerarlo dal di fuori; solo allora esso diviene un'immagine che esprime significati. A questo punto non solo ci è permesso di parlare di senso, ma anzi è un obbligo per noi il farlo. Ciò che prima era un puro fenomeno si trasforma ora in qualcosa che ha un significato, in qualcosa che è in

relazione con altri fenomeni, svolge un determinato ruolo, serve a particolari scopi e produce effetti ricchi di senso. Quando riusciamo a vedere tutto ciò, abbiamo la netta sensazione di essere riusciti a scoprire e a spiegare qualcosa>>.¹²

Jung cerca di realizzare una piccola rivoluzione copernicana nei confronti del freudismo spostando il centro dell'attenzione dalla soggettività dell'artista al processo creativo. In questo modo, egli dice, il poeta <<non appare più che come un oggetto che reagisce>>.¹³ Questa reazione può realizzarsi in due modi sostanzialmente diversi.¹⁴

L'artista può, da un lato, tentare di porsi fin dall'inizio a capo del processo creativo, o che è lo stesso ai fini del risultato, farsene così radicalmente strumento da identificarsi in modo totale con esso; in questo caso l'opera nasce <<dall'intenzione e dalla decisione cosciente dell'autore di provocare tale o tal altro effetto [...]. L'autore utilizza in tale lavoro la sua capacità di giudizio più affinata e sceglie le sue espressioni in piena libertà. La materia che egli tratta è per lui pura materia, sottoposta alla sua intenzione artistica; egli vuole rappresentare quello e non altro. In una simile attività, il poeta costituisce un tutt'uno con il processo creativo: o egli si è volontariamente messo a capo del movimento creativo, o questo si è così completamente impossessato di lui quale strumento, che egli ha perso coscienza di questo fatto>>.¹⁵

¹² PAP, pp. 348-349.

¹³ PAP, p. 344.

¹⁴ In *Criptomnesia* (1905), saggio dedicato alle implicazioni psicologiche del problema del plagio, Jung aveva accostato il genio e l'isterico, tutte e due sottoposti allo <<strapotere del complesso psichico>>. Alla persona di genio sono offerte due possibilità, a seconda di come reagisce al complesso: <<Se lo sopporta realizzerà con gioia gli "atti sintomatici" che il suo genio gli ispira, se non lo sopporta dovrà realizzarli soffrendo: scrive versi, dipinge, compone ciò che lo fa soffrire>> (C.G. Jung, *Opere* vol. 1 *Studi psichiatrici*, Boringhieri, Torino, 1970, p. 112).

Questa distinzione tra genio che "sopporta" il complesso e genio che non lo sopporta sembra anticipare quella che viene qui a delinearsi tra autore che domina il processo creativo e autore che viene dominato.

¹⁵ PAP, pp. 342-343.

L'altra possibilità, invece, è quella di accogliere il processo creativo come una <<potenza estranea>>, tanto che <<l'opera porta con sé la propria forma; ciò che l'autore vorrebbe aggiungervi viene respinto; ciò che egli vorrebbe respingere gli viene imposto. Mentre la sua coscienza si trova come esterrefatta e vuota di fronte al fenomeno, egli viene sommerso da un fiume di pensieri e di immagini che non sono, in alcun modo, il prodotto della sua intenzione, e che la sua volontà mai avrebbe voluto creare. Tuttavia egli deve riconoscere a malincuore che in tutto ciò è il suo Sé che si esprime, è la sua natura più profonda che si rivela, proclamando a gran voce quanto egli non avrebbe mai osato confidare alla sua lingua. Non gli resta che obbedire e seguire questo impulso apparentemente estraneo, rendendosi conto che la sua opera è più grande di lui, e perciò ha su di lui un potere al quale egli non può sottrarsi>>.¹⁶

Ciò che l'artista produce, allora, è un'opera <<ingenua>>, <<inconscia>>, <<estroversa>> e, soprattutto, <<simbolica>>: essa è impregnata di <<immagini e forme strane, idee afferrabili solo intuitivamente, un linguaggio gravido di significati, le cui espressioni avrebbero valore di veri simboli, poiché esse esprimono nel modo migliore cose ancora sconosciute, e sono come ponti gettati verso una

¹⁶ PAP, p. 343.

Bisogna considerare che Jung ritiene l'immaginazione un'attività specifica della psiche, la quale non può essere spiegata né come un'azione riflessa allo stimolo sensoriale né come forma di astrazione, bensì come un atto vitale, un atto creativo costante. L'immaginazione è l'attività riproduttiva o creativa dello spirito, in genere, senza per questo costituire una facoltà particolare, poiché essa può esplicarsi in tutte le forme fondamentali dei processi psichici, nel pensare, nel sentire, nel percepire sensoriale e nell'intuire. La fantasia, come attività immaginativa, è semplicemente l'espressione diretta dell'attività vitale psichica, dell'energia psichica, la quale è data alla coscienza solo in forma di immagini o di contenuti. Si possono distinguere fantasie attive e passive; le prime sono provocate dall'intuizione, cioè da un atteggiamento diretto alla percezione di contenuti inconsci; le altre appaiono a priori in forma chiara senza che vi sia un atteggiamento intuitivo precedente, mentre il soggetto che ne prende coscienza mantiene un atteggiamento completamente passivo. Ed è proprio quando il soggetto partecipa all'attività immaginativa come "spettatore" di una scena drammatica, cui pure interviene con la sua reazione personale e la sua sensibilità, che tale fantasia diviene forma attraverso cui emergono le immagini primordiali o archetipi. La fonte ultima della realtà psichica è trovata non in ciò che l'immaginante stesso può fare, ma nelle immagini primordiali che preformano la sua attività immaginativa.

riva invisibile>>.¹⁷

Jung inquadra le due categorie attraverso la coppia oppositiva <<introversione>> ed <<estroversione>>,¹⁸ assegnando al primo termine la creazione indirizzata dalla coscienza dell'artista che si è identificato col processo creativo, e al secondo la creazione guidata dall'inconscio e dall'impersonale. La delimitazione più importante dei due ambiti viene però raggiunta con il ricorso al <<simbolo>> come elemento discriminante.

Il vero discrimine risulta allora essere quello tra opere non-simboliche e opere simboliche, mentre alla presenza o meno del simbolo sarebbe riconducibile un diverso risultato raggiunto dall'opera: <<Il simbolo resta un perpetuo tema di riflessione e di comprensione emotiva. È senza dubbio per questo che l'opera simbolica stimola maggiormente, poiché essa penetra più profondamente in noi, e ci procura raramente un piacere estetico che sia del tutto puro; mentre l'opera che manifestamente non ha

¹⁷ PAP, p. 346.

¹⁸ Per una trattazione approfondita dei due concetti junghiani di *introversione* ed *estroversione* si rimanda al secondo capitolo di questo lavoro, *Osservazioni su Tipi psicologici*.

nulla di simbolico parla con maggior purezza alla sensibilità estetica, giacché essa ci consente la visione armoniosa della perfezione>>.¹⁹

È importante comprendere l'importanza che riveste il concetto di "simbolo" nella speculazione junghiana. In Jung, il concetto di simbolo viene caricato di una certa polisemia e rigorosamente distinto dal concetto di mero segno. Il significato simbolico differisce sia dal significato semeiotico sia dall'allegoria: esso accenna a qualche cosa che lo oltrepassa, ad un significato che lo trascende, presuppone che l'espressione scelta sia la migliore indicazione o formulazione possibile di un dato di fatto relativamente sconosciuto, magari inesplicabile, mistico o trascendente, ma la cui esistenza è riconosciuta o considerata necessaria. Fintanto che un simbolo è pregno di significato è vivo, ma quando viene svelato il suo significato, quando cioè ciò che è celato viene dato alla luce, il simbolo perde la propria carica energetica, si spegne, perde la propria efficacia e conserva ancora soltanto un valore storico. Il simbolo vivo è la formulazione di un aspetto essenziale dell'inconscio, e quanto più universalmente questo aspetto è diffuso, tanto più universale è anche l'azione del simbolo, dato che stimola un aspetto comune a tutti. Da un lato, il simbolo deve provenire da ciò che di più differenziato e complicato vi è nell'atmosfera spirituale del tempo, per poter esprimere al meglio ciò che è ancora sconosciuto; dall'altro, esso deve abbracciare proprio ciò che può essere comune a tutti i componenti di un gruppo umano di notevoli proporzioni, per poter essere universalmente valido.²⁰ Ora, questo qualcosa non può essere ciò che vi è

¹⁹ PAP, p. 348.

²⁰ Per Jung, la differenziazione è essenzialmente lo sviluppo delle differenze da parte delle funzioni psicologiche. Fin tanto che una funzione è ancora fusa con un'altra o con altre funzioni, in misura tale da non potersi affatto manifestare di per sé sola, essa si trova in uno stato arcaico, non è differenziata, cioè non è separata dal tutto come una parte speciale che, in quanto tale, sussiste di per sé. Le funzioni fondamentali sono quattro, due razionali e due irrazionali: il *pensare*, il *sentire*, il *percepire sensoriale*

di più differenziato e più difficilmente accessibile, che solo pochi raggiungono e comprendono, ma deve essere qualcosa di ancora talmente primitivo che la sua onnipresenza sia indiscussa. Solo se il simbolo abbraccia questo qualcosa e lo esprime in modo adeguato, la sua azione si estende a tutti: in questo consiste l'azione possente e liberatrice di un simbolo sociale vivo.

Il simbolo è sempre un prodotto di natura assai complessa, poiché si compone dei dati di tutte le funzioni psichiche; di conseguenza, esso non è di natura né razionale né irrazionale: possiede un lato che si concilia con la ragione, ma anche un lato inaccessibile alla ragione stessa. La ricchezza di presentimenti e la densità di significati del simbolo s'indirizzano tanto al pensare quanto al sentire, e la sua capacità di realizzarsi in immagini stimola tanto la sensazione quanto l'intuizione.

Secondo Jung, il simbolo vivo non può prodursi nella mente ottusa o primitiva, perché una mente tale si appagherà di un simbolo già esistente come quello offertogli dalla tradizione. Solo il dispiegarsi di una mente evoluta, a cui il simbolo offerto non appare più come espressione adeguata, può generare un simbolo nuovo, attingendo sia dalle funzioni mentali più altamente differenziate, sia dagli impulsi più bassi e primitivi.

Tornando ora alla questione dell'opera non simbolica, è possibile che anche il poeta che sembra creare coscientemente e liberamente sia invece

e l'intuire. La funzione meno differenziata o inferiore risulta essere quella che nel processo di differenziazione rimane in secondo piano: è praticamente impossibile che si giunga a sviluppare contemporaneamente tutte le funzioni psicologiche. Le esigenze sociali, i meccanismi di adattamento, il caso a volte, fanno sì che l'uomo differenzi anzitutto e soprattutto quella funzione per la quale ha una migliore disposizione naturale, oppure che gli offre i mezzi più efficaci per il suo successo sociale. Data la sostanziale unilateralità del processo evolutivo, una o più funzioni rimangono necessariamente arretrate nel loro sviluppo; esse si possono quindi designare come "inferiori". L'inferiorità è da considerarsi in senso psicologico ma non in senso psicopatologico, dato che queste funzioni sono solo arretrate nei confronti di quella favorita, ma non sono di per sé danneggiate. Questa "unilateralità" non è riscontrabile esclusivamente nel singolo, ma può caratterizzare la società, un'epoca, contribuendo a strutturarne lo *Zeitgeist*, lo "spirito del tempo".

talmente preso dall'impulso creativo da esserne affascinato, fino a subire una sorta di "inganno", e a non riconoscere di non essere il vero artefice dell'opera che ha realizzato. Il carattere libero e cosciente della sua opera sarebbe dunque illusorio, e anche sotto l'apparente aspetto del non-simbolico si celerebbe in realtà il simbolo. I punti di riferimento si rivelerebbero in realtà tre e non due: l'opera apertamente simbolica, l'opera velatamente simbolica, e l'opera non-simbolica (ammesso che un'opera simile davvero si dia).

Jung utilizza allora, come strumenti esplicativi, i concetti di "complesso autonomo", "inconscio collettivo" e "archetipo", elaborati in campo analitico. <<In genere si designano con questo concetto [complesso autonomo] tutte quelle strutture psichiche che dapprima si sviluppano in modo del tutto inconscio, e che solo dal momento in cui giungono alla soglia della coscienza irrompono in essa. L'associazione che avviene poi tra loro e la coscienza non il ha valore di una assimilazione ma di una percezione, il che significa che il complesso autonomo viene di certo percepito, ma che non può essere sottoposto al controllo cosciente, né all'inibizione, né può venire riprodotto volontariamente. Il complesso si dimostra autonomo apparendo e sparendo nel modo proprio alla sua tendenza intima; esso è indipendente all'arbitrio della coscienza>>.²¹ L'opera d'arte *in statu nascendi* è, dunque, un complesso autonomo, le cui componenti si riveleranno solamente nell'opera compiuta, la quale <<ci offre una perfetta *immagine*, nel senso più vasto della parola. Questa immagine è accessibile all'analisi, purché ci si possa scorgere in essa il *simbolo*. Ma fin quando non siamo capaci di scoprirvi alcun valore simbolico,

²¹ PAP, p. 349.

costatiamo che, almeno per noi, l'opera non ha altro significato se non quello che manifesta esplicitamente; in altre parole costatiamo che essa per noi non è nulla di più di ciò che sembra>>.²² Se nell'immagine si è in grado di cogliere il simbolo ci si pone sulle tracce dell'«immagine primordiale» o archetipo dell'inconscio collettivo.

Sorge ora la questione sulla “temporalità” dell'archetipo. Sarebbe sostanzialmente erroneo considerare gli archetipi come qualcosa di immobile e perenne: la loro universalità non implica una astoricità e non ne nega una certa genesi storica. Quella degli archetipi è una storicità che non ha la breve cadenza della superficie storica di qualche millennio, ma che ha il proprio dispiegarsi nell'immensità delle lunghe ere attraverso cui è avvenuta la formazione dell'uomo.²³

L'archetipo non è definibile attraverso le limitate formulazioni della storiografia: «In ciascuna di queste immagini è racchiuso un frammento di psicologia e di destino umano, un frammento dei dolori e delle gioie che si sono succedute infinite volte, secondo un ritmo su per giù sempre uguale, nelle schiere dei nostri antenati. È come un letto di fiume profondamente incavato nella psiche, in cui la vita che prima tentennava nell'incertezza e si spandeva su superfici vaste, ma poco profonde, all'improvviso riesce a fluire con forza, se si è avverato quel particolare concatenarsi di circostanze, che contribuì sempre alla

²² PAP, p. 350.

²³ Ipotesi che, per certi versi, presenta una certa convergenza con quella prospettata da Eliade nello studio delle religioni: «La psicologia del profondo, attirando l'attenzione sulla sopravvivenza dei simboli e dei temi mitici nella psiche dell'uomo moderno, mostrando che la riscoperta spontanea degli archetipi del simbolismo arcaico è cosa comune a tutti gli esseri umani, senza differenza di razza e di ambiente storico, ha fatto crollare le ultime esitazioni dello storico delle religioni. [...] Nel prospettare lo studio dell'uomo non solo quale essere storico, ma altresì quale simbolo vivente, la storia delle religioni potrebbe diventare, ci si passi il termine, una meta-psicoanalisi. Essa condurrebbe, infatti, ad un risveglio e ad una nuova presa di coscienza dei simboli e degli archetipi arcaici, viventi o fossilizzati nelle tradizioni religiose dell'intera umanità». Mircea Eliade, *Immagini e simboli*, Jaca Book, Milano, 1980, pp. 35-36.

produzione delle immagini primordiali>>.²⁴ Del resto se è nel complesso che l'archetipo viene ad emergere, se è il complesso di questo o quell'individuo a serbare in modo intimo un nucleo archetipico, allora non si fa questione dell'archetipo, non è possibile farne questione, se non storicizzandolo.

L'arte simbolica mette in gioco proprio le categorie dell'inconscio collettivo, permettendo a loro di manifestarsi attraverso le figure mitologiche, immagini primordiali che hanno preso forma sotto l'azione della fantasia creatrice: <<Il momento in cui appare la situazione mitologica è sempre contrassegnato da una particolare intensità emotiva, come se in noi fossero toccate corde che ordinariamente non suonano mai, o come se si scatenassero potenze di cui non supponevamo l'esistenza. La lotta per l'adattamento è assai faticosa, poiché abbiamo sempre a che fare con condizioni atipiche. Perciò non deve stupirci il fatto che, nel momento preciso in cui giungiamo a una situazione tipica, proviamo un improvviso sentimento di liberazione, sentimento del tutto speciale; né deve stupirci di sentirci come trasportati o afferrati da una specie di potenza sovrumana. In tali momenti non siamo più degli individui, noi siamo la specie, ed è la voce dell'umanità che risuona in noi>>.²⁵ Di qui l'efficacia dell'opera d'arte, la sua capacità di suscitare quelle <<forze soccorritrici>> che hanno permesso all'umanità di <<sfuggire ad ogni pericolo e di sopravvivere persino alle notti più lunghe.

Questo è il segreto dell'azione che può compiere l'arte. Il processo creativo, per quanto possiamo seguirlo, consiste in un'animazione inconscia dell'archetipo, nel suo sviluppo e nella sua formazione fino

²⁴ PAP, p. 352.

²⁵ PAP, p. 352.

alla realizzazione dell'opera compiuta. Il dare forma all'immagine primordiale è in certo modo un tradurla nel linguaggio del presente, ed è per mezzo di questa traduzione che ognuno può ritrovare l'accesso alle fonti più profonde della vita, che altrimenti gli sarebbero interdette. In ciò sta l'importanza sociale dell'arte: essa lavora continuamente all'educazione dello spirito di ogni epoca, facendo affiorare le forme che più gli difettano>>.²⁶

Psicologia e poesia

In *Psicologia e poesia* (1930-1950) i temi trattati nel precedente lavoro vengono rielaborati ed in parte ampliati. In particolare vi è la ripresa della discussione sul ruolo della psicologia nell'esame dell'opera letteraria, il netto distacco tra opera e poeta, infine, la considerazione del terzo termine della questione artistica: il fruitore dell'opera, il pubblico.

Nell'introduzione Jung assegna alla psicologia due compiti: il chiarimento della <<struttura psicologica dell'opera d'arte>> e quello delle <<condizioni psicologiche che creano un'artista>>, ben sapendo che, benché <<i due oggetti dell'indagine si trovino nel rapporto più intimo, legati come sono da un'interdipendenza indissolubile, purtuttavia l'uno non può spiegare l'altro. Certo, è possibile trarre dall'uno deduzioni valide per l'altro, ma queste non sono mai perentorie. Anche nel migliore dei casi sono e rimangono probabilità e felici intuizioni>>.²⁷ Psicologia ed estetica si accostano all'opera muovendo da principi diversi: <<Quello della psicologia è di far apparire un dato materiale

²⁶ PAP, p. 353.

²⁷ PP, p. 359.

psichico come deducibile da premesse causali; quello dell'estetica è di considerare il fatto psichico semplicemente come qualcosa che esiste di per sé, si tratti dell'opera d'arte o dell'artista. Entrambi i principi sono validi, nonostante la loro relatività>>.²⁸

Nell'analisi dedicata all'opera viene definito un nuovo dualismo, erede e parallelo di quello tra opera simbolica e opera non-simbolica: l'opposizione tra la modalità "visionaria" e la modalità "psicologica".

Paradossalmente, non è sul cosiddetto "romanzo psicologico" che lo psicologo può lavorare con maggior risultati: <<Al contrario, è il romanzo non psicologico a offrire in genere maggiori possibilità di essere sottoposto a un esame psicologico. Ciò perché l'autore, non avendo siffatti intenti specifici, non assegna fin dal principio una determinata psicologia ai suoi personaggi, e quindi non soltanto lascia spazio all'analisi e all'interpretazione, ma le facilita con l'imparzialità della sua presentazione>>.²⁹ Il modo "psicologico" si muove entro i limiti della coscienza; è, ad esempio, esperienza di vita, passione, commozione, materiale in genere di cui l'uomo è consapevole o che può almeno sentire. Questo tipo di creazione è chiamata quindi "psicologica" perché si muove entro i confini di ciò che si può sempre comprendere e afferrare psicologicamente: il compito che si pone l'autore è quello di esemplificare i diversi momenti della vita quotidiana dell'uomo che, fuori dell'opera sono avvertiti dal lettore in modo offuscato e penoso, proprio per il loro carattere di assoluta ripetitività e banalità.

Nella creazione artistica "visionaria", invece, il tema o gli eventi che formano il contenuto della rappresentazione artistica non sono più materia conosciuta; la loro essenza ci è estranea e sembra provenire da

²⁸ PP, p. 360.

²⁹ PP, p. 361.

un <<remotissimo sfondo di epoche oscure>>. L'argomento ci sembra un "evento primigenio" al quale la natura umana rischia di soggiacere annichilita. <<L'impressione violenta che ne riceviamo poggia sulla mostruosità dell'evento che emerge, freddo ed estraneo o significativo e sublime, da profondità senza tempo: sia che scintillante, demoniaco o grottesco mandi in pezzi valori umani e belle forme, groviglio terrificante dell'eterno caos o, per dirla con Nietzsche, *crimen laesae majestatis humanae*; sia che si riveli di altezze e profondità insondabili dall'intuito umano, ovvero di una bellezza che vanamente le parole tenterebbero di afferrare>>.³⁰ I potenti accadimenti che trascendono la portata dell'umano sentire e comprendere richiedono alla creazione artistica ben altro da quanto richiedano le comuni esperienze della vita: l'esperienza visionaria libera le immagini del cosmo e consente allo sguardo di intravedere le inafferrabili realtà del non ancora divenuto. Forse la <<visione di altri mondi? o delle oscurità dello spirito? o delle prime origini dell'anima umana? o dell'avvenire di generazioni non nate? Non possiamo rispondere a queste domande né in senso positivo né in quello negativo. "Plasmare, trasformare, eterno svago dell'Eterna Mente!">>.³¹

La grande capacità dell'artista, del poeta, è quella di poter andare oltre il sentimento, di cogliere l'intuizione che conduce verso l'ignoto e il nascosto, verso cose per natura occulte, che, anche se un tempo conosciute, sono state poi mascherate e rese misteriose, e perciò fin dai tempi antichi considerate enigmatiche, conturbanti ed ingannevoli. Esse sono nascoste all'uomo e l'uomo si ripara da esse, come da superstizioni, dietro lo scudo della ragione e della scienza.

³⁰ PP, p. 363.

³¹ PP, p. 363.

L'opera d'arte di questo tipo non è la sola forma di conoscenza ad aver origine dalla sfera oscura; da questa traggono nutrimento anche la gnosi, i veggenti e i profeti, la mistica e l'alchimia.³²

Il poeta, come il mistico o l'alchimista, vede talvolta le forme del mondo notturno, gli spiriti, i demoni e gli dèi, il segreto amalgamarsi del destino umano con le intenzioni soprannaturali e le cose inafferrabili che si compiono nel pleroma; egli è perciò coerente quando, per trovare l'espressione adatta alla sua esperienza, risale alle figure mitologiche. Non attinge ad un materiale semplicemente tramandatogli, piuttosto egli crea partendo dall'evento primigenio, la cui natura enigmatica richiede forme mitologiche, e perciò attira a sé quanto le è affine per servirsene come mezzo di espressione. Ma siccome l'espressione non raggiunge mai la pienezza della visione, il poeta ha spesso bisogno di un materiale <<quasi mostruoso>> per cercare di riprodurre ciò che intuisce; né rinuncia a espressioni contraddittorie e difficili, a volte paradossali, se vuole esprimere la sua visione.

I costituenti dell'inconscio collettivo, gli archetipi, che nel saggio precedente apparivano come condensazione e memorie delle onde della storia umana, sono ora presentati come <<cose più cariche di intenzione degli elettroni>>,³³ mostrando un volto oscuro e numinoso. Contemporaneamente, il loro carattere compensatorio delle unilateralità della coscienza, si rivela, alla luce della numinosità, del tutto ambivalente: <<In sé l'archetipo non è né buono né cattivo. È un *numen*

³² <<E la nostra vista interiore si spinse più in alto, nella contemplazione, nella enumerazione, nell'ammirazione delle tue opere; e giungemmo al pensiero umano, e passammo oltre, per raggiungere gli spazi della inesauribile ubertà ove Tu pasci eternamente Israele con il cibo della verità, dove vita è la sapienza che dà l'essere a tutte le cose, alle passate e alle future: ed essa non ha successione, ma è come fu, come sarà sempre>>. Agostino, *Confessioni*, IX. 10; nella traduzione di C. Vitali, Rizzoli, Milano, 1989.

³³ PP, p. 367.

moralmente indifferente che solo attraverso lo scontro con la coscienza può diventare l'uno o l'altro o una dualità di opposti>>.³⁴ L'opera d'arte – una certa tipologia d'arte – si radica quindi su una simbologia che avvolge passato, presente e futuro; essa discende dai riti e dai miti, di cui conserva e riproduce la tonalità numinosa: <<In opere d'arte di questo tipo (che non si debbono mai confondere con la persona dell'artista) è indubbio che la visione è un'autentica esperienza primordiale, checché ne pensino i razionalisti. Non è cosa derivata, secondaria, sintomatica, ma *simbolo* vero, cioè espressione di un'essenza sconosciuta>>.³⁵ Indubbiamente, tutto ciò comporta conseguenze sui rapporti dell'opera stessa con l'artista come persona e in quanto “creatore”, con i lettori e con l'epoca, caricando queste relazioni delle caratteristiche del terribile, del perturbante, dell'angoscioso.

Romanzo “psicologico” e romanzo “non psicologico” o “visionario”, allora, costituiscono gli esiti di due modalità creative la cui opposizione investe non solo il romanzo ma l'intera produzione letteraria, in tutte le sue forme.

Della modalità “psicologica” viene fornito un nutrito elenco di forme e generi in cui si realizza: <<Romanzi d'amore, d'ambiente, saghe familiari, il romanzo criminale e sociale, il poema didascalico, la maggior parte delle poesie liriche, la tragedia e la commedia>>,³⁶ ma un solo esempio concreto, la prima parte del *Faust* di Goethe, in contrapposizione alla seconda. Mentre, secondo Jung, è possibile incontrare le <<visioni primigenie>> in un elenco ben nutrito ed

³⁴ PP, p. 377.

³⁵ PP, p. 367.

³⁶ PP, p. 362.

alquanto eterogeneo di opere: nel <<*Poimandres*,³⁷ nel *Pastore di Erma*,³⁸ in Dante, nella seconda parte del *Faust*, nell'esperienza dionisiaca di Nietzsche, nelle opere di Wagner (*L'anello del Nibelungo*, il *Tristano*, il *Parsifal*), in *Primavera olimpica* di Spitteler, nei disegni e nelle poesie di William Blake, nella *Hypnerotomachia Poliphili* del monaco Francesco Colonna, nei balbettii filosofico-poetici di Jacob Böhme e nelle figure in parte grottesche, in parte grandiose del *Vaso d'oro* di E.T.A. Hoffman. In forma più limitata e concisa questa esperienza costituisce il contenuto essenziale degli scritti di Rider

³⁷ *Poimandres* è il titolo del primo trattato del corpus ermetico, commentato da Psello nell'undicesimo secolo e poi tradotto in latino da Marsilio Ficino. Poimandres è, nel testo, il maestro di Ermete Trismegisto.

³⁸ Opera della letteratura cristiana greca, generalmente inclusa negli scritti dei Padri apostolici, comprendente cinque visioni (II secolo d.C.).

Haggard relativi a *Lei*, di Pierre Benoît (specialmente *L'Atlantide*), di Kubin (*L'altra parte*), di Meyrink (soprattutto *La faccia verde*, che non va sottovalutato), di Goetz (*Das Reich ohne Raum* [*Il regno senza terra*]), di Barlach (*Der tote Tag* [*Il giorno morto*]) e così via>>.³⁹

Il criterio della “visionarietà” sembra annullare alcune delle classiche delimitazioni categoriali: nell’elenco si trovano accomunati, ad esempio, poeti, narratori ed autori il cui orizzonte primario non è puramente letterario (Nietzsche, Böhme); ed accanto ad alcuni tra i più importanti prodotti della letteratura mondiale sono posti testi di scarso interesse. L’elemento più importante da rilevare, però, è che le principali opere citate vengono caricate da Jung di un carattere “epocale”, inaugurano o chiudono, cioè, un’epoca, o ne segnano il culmine: quando l’inconscio collettivo diventa esperienza avvicinandosi alla coscienza del tempo, si compie un atto creativo che riguarda l’epoca intera; l’opera diventa allora, nel senso più profondo, un messaggio ai contemporanei. L’opera agisce nei confronti del suo tempo in modo profetico, costituendone l’apertura, non necessariamente in senso cronologico, ma come disvelamento delle sue possibilità, e l’artista, non meno del profeta, compensa l’unilateralità del tempo in cui vive: <<Perciò il *Faust* tocca una corda presente nell’anima di ogni tedesco [...], perciò la gloria di Dante è immortale e il *Pastore* di Erma è diventato quasi un libro canonico. Ogni epoca ha le sue unilateralità, i suoi pregiudizi e il suo malessere psichico. Un’epoca è come la psiche del singolo, ha la sua limitata specifica situazione cosciente e ha perciò bisogno di una compensazione; questa le è fornita dall’inconscio collettivo; di modo che un poeta o un veggente esprime l’inesprimibile della sua epoca e dà vita,

³⁹ PP, pp. 363-364.

nell'immagine o nell'azione, a ciò che tutti attendevano, nel bene o nel male, per la salvezza di quell'epoca o per la sua rovina>>.⁴⁰ Altri esempi paradigmatici in tal senso sono *l'Hypnerotomachia Poliphili*, lo *Zarathustra* di Nietzsche, il *Prometeo* di Carl Spitteler. Jung coglie un filo comune a molte di queste opere,⁴¹ e le considera esempi di come un'opera d'arte possa essere la forma più elevata sotto la quale l'esigenza di trasformazione si manifesta.

Come nei riti, nei miti e nei sogni, questa aspirazione di rinnovamento si configura come una vicenda oscura e ambivalente, di cui l'artista si fa interprete, conferendo alla creazione personale una pienezza di senso che coinvolge tutti. <<Così l'esigenza psichica della collettività si adempie nell'opera del poeta, che di fatto significa per lui veramente più del suo destino personale, ne sia egli conscio o no. Egli è uno strumento nel senso più profondo del termine e perciò sottoposto alla sua opera, della quale non ci dovremmo aspettare un'interpretazione da parte sua>>.⁴² Quali che siano però gli sforzi dell'autore per ambientare l'opera, il pubblico ne è "turbato": <<Il lettore esige commenti e spiegazioni, prova sentimenti di meraviglia, stupefazione, smarrimento, diffidenza o, quel ch'è peggio, ripugnanza>>.⁴³ Ma il primo compito a cui il pubblico è chiamato non è tanto quello di "capire", ma quello, ben più impegnativo e rischioso, di aprirsi al coinvolgimento. Bisogna lasciare che l'opera d'arte <<agisca su di noi come ha agito sul poeta. Per comprenderne il

⁴⁰ PP, p. 371.

⁴¹ Vedi il secondo capitolo di questo lavoro, *Considerazioni su Tipi psicologici*, p. 100.

⁴² PP, p. 377.

⁴³ PP, p. 364.

significato , bisogna lasciarsi plasmare da lei come essa ha plasmato il poeta>>.⁴⁴ Ad equiparare poeta e pubblico è, infatti, una comune passività nei confronti dell'opera. Se il lettore deve "lasciare agire" l'opera, deve "lasciarsi plasmare" da essa, l'opera cresce nell'artista comportandosi con lui <<come un figlio verso la madre>>. La passività dell'artista risulta essere in primo luogo, quella della madre che si abbandona al ritmo naturale del figlio che cresce dentro di sé: ogni volta che dall'inconscio di un individuo un'idea sale fino alla coscienza o che un simbolo rimonta dal suo archetipo fino ad assumere posizione manifesta in un sogno, una visione o una creazione artistica, il processo in questione è simile a quello della venuta alla luce di un bambino dall'oscuro ricettacolo del grembo materno. Ma poi, dato che <<la psicologia della creatività è propriamente femminile, poiché l'opera creativa erompe da profondità inconse, cioè proprio dal regno delle Madri>>,⁴⁵ è l'opera stessa che si rivela materna e creatrice nei confronti del figlio artista.

<<Soltanto un poeta potrebbe iniziare a comprendere...>>

Nel corso della propria speculazione, sia che indagasse le manifestazioni cliniche, sia che studiasse la tradizione alchimistica e gnostica, la cultura popolare e la mitologia, Jung mantenne sempre come indicatore di rotta la ricerca delle immagini primordiali, i simboli e le loro manifestazioni. Se per Freud quello della sessualità fu un vero e proprio "dogma", l'archetipo risultò, fuor di dubbio, il vero interesse di

⁴⁴ PP, p. 377.

⁴⁵ PP, p. 376.

Jung, ne influenzò per certi aspetti la biografia, e diventò l'obiettivo e il fine delle sue ricerche, anche nel campo della produzione artistica: <<Il Suo [...] è un lavoro straordinario. Sono sogni dentro altri sogni, particolarmente poetici, direi, e molto diversi dai prodotti spontanei dell'inconscio ai quali sono abituato, sebbene vi siano chiaramente discernibili ben note figure archetipiche. Il genio poetico ha trasformato il materiale primordiale in forme quasi musicali, e, del resto, Schopenhauer intende la Musica come il movimento di idee archetipiche. Il principale fattore plasmatico e formativo sembra essere una forte tendenza estetica. L'effetto che produce sul lettore è di catturarlo in un sogno crescente, in uno spazio sempre più ampio e nell'insondabile profondità del tempo. D'altro canto, l'elemento conoscitivo non vi ha un ruolo significativo, ma finisce per recedere addirittura in uno sfondo nebbioso, seppure ravvivato da una quantità di immagini ricche di colori. L'inconscio o qualsiasi cosa indichiamo con questo nome, si presenta a Lei attraverso il suo aspetto poetico, mentre da parte mia l'osservo principalmente nel suo aspetto scientifico o filosofico, o forse più accuratamente, nel suo aspetto religioso. L'Inconscio è sicuramente la *Pameter*, la Madre di Tutto (cioè, di tutta la vita psichica), essendo la matrice, lo sfondo e il fondamento di tutti quei fenomeni differenziati che chiamiamo psichici: religione, scienza, filosofia e arte. La sua esperienza, quale che sia la forma in cui avviene, è un approccio alla totalità, cioè proprio quell'esperienza che è assente nella nostra civiltà moderna. È la strada e la via regia all'*Unus Mundus*>>. ⁴⁶

⁴⁶ Così Jung manifestava la propria compiacenza a Serrano per il suo lavoro *Las Visitas de la reina de Saba*, un'opera simbolica e poetica. Miguel Serrano, *Il cerchio ermetico. Carl Gustav Jung e Hermann Hesse* (CE), Astrolabio, Roma, 1976, pp. 67-68.

Per altro, il mondo letterario junghiano, che spazia da S. Agostino a Hölderlin, da Melville a Joyce, è alquanto composito ed articolato. Jung, anche se potenzialmente aperto al confronto con le testimonianze strettamente contemporanee,⁴⁷ si riferì soprattutto agli autori dei secoli passati, paradossalmente forse a lui più vicini: <<Io ero cresciuto nell'atmosfera permeata di storia della Basilea della fine del secolo XIX, e avevo acquistato, grazie alla lettura degli antichi filosofi, una certa conoscenza della storia della psicologia. Quando riflettevo sui sogni e sui contenuti dell'inconscio non lo facevo mai senza fare dei confronti storici>>.⁴⁸

La formazione intellettuale di Jung inizia, negli anni della giovinezza, con la lettura della *Bibbia* di Lutero; legge poi testi di teologia, dai quali trae impressioni fondamentalmente negative, perché secondo lui incapaci di fornire adeguate risposte ai dubbi che lo assillavano.⁴⁹ Non sarà un libro di teologia ma un'opera letteraria, il *Faust* di Goethe, a fornirgli un orizzonte di possibili risposte per i suoi interrogativi: <<La sua lettura fu per la mia anima come un balsamo miracoloso “Ecco finalmente” pensai “qualcuno che prende sul serio il diavolo, e conclude persino un patto di sangue con lui – con l'avversario che ha il potere di frustare il proposito di Dio di fare un mondo perfetto” [...] Finalmente avevo trovato

⁴⁷ Vedi il terzo capitolo di questo lavoro, *Confronto con la contemporaneità*.

⁴⁸ *Ricordi, sogni, riflessioni di C.G. Jung. Raccolti ed editi da Aniela Jaffé, edizione riveduta e accresciuta* (RSR), Rizzoli, Milano, 1978, p. 200.

⁴⁹ <<Non vedevo Dio approfondire la Sua bontà nel mondo della natura, o almeno ne dubitavo fortemente. Evidentemente questo era un altro di quei punti sui quali non si deve ragionare, e che bisogna accettare per fede. In realtà, se Dio è il sommo bene, perché il mondo – la Sua creatura – è così imperfetto, corrotto, misero? “Naturalmente è stato corrotto e confuso dal diavolo”, pensavo. Ma anche il diavolo era una creatura di Dio! Bisognava che leggessi qualcosa sul suo conto, dopo tutto sembrava che fosse importante! Riaprii il libro di Biedermann sulla dogmatica cristiana [la *Christliche Dogmatik*] e cercai la risposta a questo scottante problema. Quali erano le ragioni della sofferenza, dell'imperfezione, del male? Non mi riuscì di trovare nulla. Questo fece traboccare il vaso. Quel pesante volume sulla dogmatica non conteneva altro che chiacchiere assurde; peggio, era un imbroglio o un esempio di stupidità non comuni, buone solo a oscurare la verità. Ero deluso, di più, ero indignato>>. RSR, p. 89.

conferma che vi erano, o vi erano stati, uomini che vedevano il male e il suo potere universale, e – cosa più importante – il compito misterioso che esso ha nel liberare l'uomo dalla sofferenza e dalle tenebre. Pertanto Goethe diventò, ai miei occhi, un profeta>>.⁵⁰ Quest'opera avrà un valore fondamentale, costitutivo, per Jung, con essa egli dialogherà lungo tutto l'arco della sua vita, e sarà un costante punto d'ispirazione per la sua indagine speculativa.⁵¹ Dal “profeta” Goethe e dall'interesse per Faust, <<una specie di filosofo, che, pur essendosi poi allontanato dalla filosofia, aveva conservato grazie ad essa, una certa apertura alla verità>>,⁵² Jung coglie lo spunto per accostarsi ai testi filosofici. Le letture filosofiche coinvolgono soprattutto quella parte di Jung che egli chiama <<personalità n. 2>>. Più o meno contemporaneamente, però, <<la personalità n. 1 palesemente leggeva tutti i romanzi di Gerstäcker e traduzioni tedesche dei romanzi classici inglesi. Cominciai anche a studiare letteratura tedesca, soffermandomi su quei classici che non mi erano stati sciupati dalla scuola, con quelle laboriose spiegazioni, niente affatto necessarie, di cose ovvie. Leggevo molto, disordinatamente, drammi, poesie, storia, in seguito libri di scienze naturali>>.⁵³

A Jung era parso di scoprire in sé la presenza di una sorta di seconda personalità, depositaria, in qualche modo, delle tracce di una sapienza antica ed oscura, fonte, tra l'altro, di turbamento: <<Naturalmente compensavo la mia interna incertezza esibendo una sicurezza esteriore, o, per meglio dire, il difetto si compensava da sé, senza intervento della

⁵⁰ RSR, pp. 90-91.

⁵¹ Il richiamo a Goethe e la citazione delle sue opere, in particolare proprio il *Faust*, sarà una costante degli scritti junghiani. Manca, pur tuttavia, un'interpretazione esaustiva del *Faust* in quella chiave alchimistica in cui Jung inquadra l'opera.

⁵² RSR, p. 91.

⁵³ RSR, p. 93.

Questa collocazione in scomparti distinti, di opere come il *Faust*, da una parte, e di non bene specificati <<romanzi classici inglesi>>, dall'altra, sembra anticipare la distinzione che realizzerà in campo critico tra opere “visionarie” e opere “psicologiche”.

mia volontà; cioè al tempo stesso mi ritenevo colpevole e desideravo essere innocente. In qualche zona remota della coscienza sapevo sempre di avere due personalità: una era il figlio dei miei genitori, che frequentava la scuola ed era meno intelligente, attento, volenteroso, decente e pulito di molti alti ragazzi; l'altra era adulta – in realtà già vecchia – scettica, sospettosa, lontana dal mondo umano ma vicina alla natura, alla terra, al sole e alla luna, a tutte le creature viventi, e vicina soprattutto alla notte, ai sogni, a tutto ciò che “Dio” produceva in lei direttamente. [...] Oltre il suo mondo [quello della personalità n. 1] esisteva un altro regno, un tempio nel quale chi entrava si sentiva trasformato e di colpo sopraffatto da una visione dell'intero cosmo, sì da dimenticare se stesso, vinto dallo stupore e dall'ammirazione. Qui viveva l'“Altro”, al quale Dio era noto come un segreto nascosto, personale e al tempo stesso più che personale; qui nulla divideva l'uomo da Dio, come se la mente umana potesse mirare la Creazione all'unisono con Lui>>. ⁵⁴

⁵⁴ RSR, pp. 73-74.

Le informazioni in merito al rapporto con questa “seconda personalità”, che Jung lascia nei *Ricordi*, sono indicazioni preziose per comprendere alcuni aspetti del suo pensiero: <<Ciò che io qui rivelo, parola per parola, è qualcosa di cui allora non ero cosciente in modo distinto, sebbene ne avessi un netto presentimento e l'avvertissi con un sentimento profondo. In quei momenti *sapevo* che ero degno di me, e che io ero il mio vero me stesso. Non appena ero solo, potevo provare questa condizione: e perciò cercavo la pace e la solitudine di questo “Altro”, la personalità numero 2.

Il gioco delle parti fra la personalità numero 1 e la numero 2, che si è protratto per tutta la mia vita, non ha nulla a che vedere con una “frattura” o una dissociazione, nell'abituale accezione medica. Al contrario, si verifica in ogni individuo. Nella mia vita il numero 2 ha avuto una parte di primo piano, e ho sempre cercato di fare posto a tutto ciò che mi fosse posto dall'intimo. Esso è una figura tipica, che però solo pochissimi percepiscono: in molti l'intelletto cosciente non ha la capacità di intendere che è anche ciò che essi sono>> (RSR, p. 74). <<D'altro canto, il n. 2 considerava il n. 1 un compito morale difficile e ingrato, una specie di peso da subire comunque, complicato da molteplici difetti, come momenti di pigrizia, di scoraggiamento, di depressione, fatuo entusiasmo per idee e cose da nessuno apprezzate, incline ad amicizie immaginarie, limitato, con pregiudizi, tardo (matematica!), incapace di capire gli altri, vago e confuso in filosofia, insomma né onesto cristiano né altro. Il n. 2 non aveva affatto un carattere definibile, era *vita peracta*; nato, vissuto e morto, tutto insieme: una visione totale della vita. [...] Il n. 2 avvertiva che ogni concepibile espressione di se stesso sarebbe stata come una pietra che venisse lanciata oltre il limite del mondo e cadesse silenziosa nella notte infinita: ma in lui regnava la luce, come nelle sale spaziose di una reggia le cui alte finestre si aprono su un paesaggio immerso nella luce del sole. Possedeva significato e continuità storica, in forte contrasto con l'incoerente fortuità della vita del n. 1, che non aveva veri punti di contatto col suo ambiente. Il n. 2,

L'approccio al pensiero filosofico avviene con la lettura del vecchio *Dizionario generale di scienze filosofiche* di Krug, lettura del tutto insoddisfacente, ma che lo inizia alla conoscenza della filosofia. Negli anni del periodo universitario questa conoscenza si amplia e, allo stesso tempo, si affina, fino a diventare una tappa fondamentale per la costruzione definitiva dei capisaldi culturali della sua formazione. Un primo orientamento lo ottiene con un approccio alla storia della filosofia; i Presocratici e Platone lo interessano, e tuttavia le loro speculazioni gli appaiono <<belle, accademiche, come dipinti di una galleria d'arte, ma un po' lontane>>.⁵⁵ La scolastica lo lascia indifferente, e solo in Meister Eckhart trova <<un soffio di vita>>. Saltata piè pari la filosofia del XVIII secolo, Hegel lo <<sconcerta>> e suscita la sua diffidenza <<con il suo linguaggio pretenzioso e complicato>>.⁵⁶

Finalmente una grande scoperta, Schopenhauer: <<Era il primo a parlare delle sofferenze del mondo, che ci circondano così visibili ed evidenti, e della confusione, delle passioni, del male, in breve di tutto ciò che gli altri sembravano appena notare e risolvevano in una onnicomprensiva armonia. Ecco finalmente un filosofo che aveva il coraggio di vedere che non tutto è per il meglio, nella fundamenta dell'universo>>.⁵⁷ Attraverso l'approfondimento di Schopenhauer giunge alla filosofia kantiana: <<Così cominciai a leggere le opere di

d'altra parte, si sentiva in segrete armonia con il medioevo, personificato in *Faust*, con la legittimità di un passato che aveva certamente commosso profondamente Goethe. Anche per Goethe, pertanto – con mia gran consolazione – il n. 2 era una realtà. *Faust*, come ora capivo, con un certo sgomento, significava per me più che l'amato Vangelo di san Giovanni; in lui c'era qualcosa che trovava immediata risposta nei miei sentimenti; il Cristo di Giovanni mi era estraneo, e ancora più estraneo mi era il Salvatore degli altri Vangeli. *Faust*, d'altronde, corrispondeva vivamente al n. 2, ed ero convinto che *egli* fosse la risposta che Goethe aveva dato agli interrogativi della sua età. Questa convinzione non mi era solo di conforto, ma mi dava anche un più saldo sentimento di sicurezza interna e di appartenenza alla comunità umana. Non ero più isolato, una pura curiosità, una beffa della crudele natura: mio autorevole padrino e mallevadore era il grande Goethe in persona>>. RSR, pp. 120-121.

⁵⁵ RSR, p. 99.

⁵⁶ RSR, p. 99-100.

⁵⁷ RSR, p. 100.

questo filosofo, specialmente la *Critica della Ragion Pura*, che mi mise di fronte a concetti piuttosto ardui. Ma i miei sforzi furono premiati, perché scoprii il punto debole, così ritenni, del sistema di Schopenhauer. Aveva commesso il peccato mortale di ipostatizzare una asserzione metafisica, e di attribuire ad un puro noumeno, a una *cosa in sé*, delle qualità in particolare. Dedussi questa conclusione dalla teoria della conoscenza di Kant, che mi illuminò ancora di più, se ciò era possibile, della “pessimistica” visione del mondo di Schopenhauer>>.⁵⁸ La gnoseologia di Kant resterà il costante riferimento della ricerca scientifica di Jung.⁵⁹

La lettura e il confronto con Nietzsche si realizzarono molto più tardi, solo quando, durante gli anni dell’università, a dispetto delle critiche imperanti e dei commenti dissacratori sull’opera di Nietzsche, Jung riesce a superare il proprio timore: <<Il celato timore che potessi somigliargli, almeno per quanto riguardava il “segreto” che lo aveva isolato dal suo ambiente. Forse – chissà? – aveva avuto esperienze interiori, intuizioni, che aveva tentato di comunicare senza successo, e aveva scoperto che nessuno lo capiva.⁶⁰ Certamente era, o almeno era

⁵⁸ RSR, p. 101.

⁵⁹ <<Da Kant Jung coglierà anche, probabilmente, una nuova accezione del concetto di “esperienza” che complica, stratificandolo, più che opporsi ad esso, quello originario di percezione dell’immediata presenza del divino. Di questa stratificazione del concetto di “esperienza” in Jung non si tiene forse sufficientemente conto, perché si tende a collocare il concetto stesso sotto un’insegna ovviamente empiristica (in chiave di contrapposizione tra uno Jung “empirista” e un Freud “metafisico”), mentre le premesse epistemologiche junghiane sono più smalziate di quanto si sia soliti pensare>>. Fulvio Salza, *La tentazione estetica. Jung, l’arte, la letteratura* (TE), Borla, Roma, 1987, pp. 35-36, nota 11.

⁶⁰ Rimando quasi esplicito all’esperienza “della cattedrale” fatta da Jung all’età di dodici anni, che segnò profondamente non solo il suo rapporto con la religione, ma il suo intero percorso intellettuale: <<Un giorno d’estate, in quello stesso anno, uscii di scuola a mezzogiorno e andai nella piazza del Duomo. Il cielo era di un bell’azzurro, il sole radioso, e il tetto della cattedrale splendeva, con le sue tegole smaltate, nuove, rilucenti. Fui rapito dalla bellezza di tale visione e pensai: “Il mondo è bello, la chiesa è bella, e tutto ciò è stato fatto da Dio, che sta su in alto nel cielo azzurro seduto su un trono e...”>> (RSR p. 64). A questo punto egli fu colto da sgomento. Solo giorni più tardi si persuase della necessità di completare la sua fantasia: vide così Dio defecare sulla cattedrale distruggendola. Contemplò questa immagine con spavento ma anche con la convinzione di adempiere ad un comando divino, è ciò gli procurò la consolante sensazione di aver fatto “esperienza” della grazia divina. Questa esperienza era “un mistero terribile”, che gettava Jung in una sorta d’elezione ma anche in una

considerato, un eccentrico, uno scherzo della natura, cosa che io, in ogni caso, non volevo essere>>.⁶¹ Nonostante tutto all'entusiastica lettura delle *Considerazioni inattuali* segue quella dello *Zarathustra*: <<Come per il *Faust* di Goethe, si trattò di un'esperienza terribile. *Zarathustra* era il *Faust* di Nietzsche, il suo n. 2, e il mio n. 2 ora corrispondeva a *Zarathustra*, sebbene ciò fosse come paragonare un mucchietto di terra al Monte Bianco. Inoltre *Zarathustra* – non v'era alcun dubbio – era morboso. Era malato anche il mio n. 2? Questa possibilità mi colmò di terrore, e per molto tempo mi rifiutai di ammetterlo; ma l'idea insistentemente si insinuava in me nei momenti meno opportuni, provocandomi un freddo brivido, così che alla fine fui costretto a riflettere su me stesso>>.⁶²

Se il rischio poteva essere quello di sprofondare nell'assurdo, come era sprofondato Nietzsche, la prima cosa possibile da fare per evitarlo era quella di non parlare di certe cose, di occultarle in modo difensivo: <<Nietzsche aveva scoperto il suo n. 2 solo tardi, quando aveva già superato la mezza età, mentre io lo avevo conosciuto sin dalla fanciullezza. Nietzsche aveva parlato ingenuamente e incautamente di questo $\alpha\rho\rho\eta\tau o v$, di questa cosa da non nominare, come se fosse una cosa comune; mentre io avevo capito in tempo che con esso si avevano brutte esperienze>>.⁶³ Lo strabiliante linguaggio di Nietzsche – linguaggio di cui Jung non poteva appropriarsi – era puramente

consapevolezza dai contenuti eretici e blasfemi, che lo escludevano dalla comunità. <<Avevo sperimentato di essere nelle mani Dio e che l'unica cosa che conti è di adempiere alla Sua volontà, altrimenti sono in balia dell'assurdo. A partire da quel momento comincio la mia vera responsabilità. Il pensiero di essere stato costretto a pensare era spaventoso per me, e con esso si destò il presentimento che Dio poteva essere terribile. Era un mistero terribile che avevo sperimentato e fu per me una vicenda oscura e angosciosa. Essa si ripercorse sulla mia vita e mi rese pensoso>>. RSR, p. 69.

⁶¹ RSR, pp. 138-139.

⁶² RSR, p. 139.

⁶³ RSR, p. 139.

simbolico, e poteva essere accettato solo se destituito da ogni pretesa di “verità”, solo se inteso come prodotto di un “poeta”. <<Questa, pensavo, era dunque stata la sua insana incomprendione: senza timori né sospetti aveva apertamente mostrato il suo n. 2 ad un mondo che di cose del genere non sapeva e non capiva nulla. Era stato sollecitato dalla puerile speranza di trovare uomini capaci di condividere le sue estasi e di intendere la sua “trasmutazione di tutti i valori”: ma aveva trovato solo filistei bene educati, e – in modo tragicomico – ne faceva parte egli stesso. Come gli altri anch’egli non aveva capito se stesso quando era precipitato nell’ineffabile mistero, e aveva voluto cantarne le lodi a un volgo ottuso disertato da tutti gli dei. Era questa la ragione di quel linguaggio roboante, di quel sovrapporsi di metafore, di quel fervore ditirambico che inutilmente tentava di farsi ascoltare da questo mondo perso dietro alle cognizioni senz’ordine e senza legame>>.⁶⁴ La strada

⁶⁴ RSR, p. 140.

scelta da Jung sarà allora un'altra: <<Se *Faust* mi aveva aperto una porta, *Zarathustra* me ne sbarrò una che rimase poi chiusa per molto tempo ancora. [...] Capii che non si raggiunge nulla nella vita se non si parla con la gente solo delle cose che essa già conosce. La persona semplice non valuta appieno che specie di insulto sia parlare ai propri simili di cose che son loro ignote. Gli uomini tollerano un tale sconsiderato comportamento solo in uno scrittore, in un giornalista, o in un poeta. Mi resi conto che un'idea nuova, o anche un aspetto insolito di una vecchia idea, può essere comunicata solo dai fatti: questi restano, non possono essere buttati via, e presto o tardi qualcuno li scoprirà e capirà che cosa ha trovato. Io parlavo solo perché non avevo di meglio, invece avrei dovuto essere capace di presentare dei fatti, e proprio di questi ero completamente privo. Non avevo nulla di concreto in mio potere. Più che mai avevo bisogno di procedere empiricamente. Mi irritava il fatto che i filosofi parlassero di tutto ciò che è al di là dei limiti dell'esperienza, e tacessero proprio quando avrebbero dovuto rispondere a un'esperienza. Mi pareva perciò di avere attraversato non so dove e non so come la valle dei diamanti, ma di non potere convincere nessuno (nemmeno me stesso, se li guardavo più da vicino), che i campioni che ne avevo portati via non fossero altro che comuni sassolini>>.⁶⁵

All'abbandono della filosofia – abbandono per altro apparente – non poteva che seguire la scelta dell'indagine “scientifica”, la sola che potesse in qualche modo concretizzare dei <<fatti>>, verificare il valore di quei <<diamanti>>. E tra i poliedrici interessi – zoologia, paleontologia, geologia, archeologia – la scelta della medicina, della psichiatria, risulterà particolarmente felice, l'unica possibile: <<Solo in

⁶⁵ RSR, pp. 140-141.

essa potevano confluire insieme le due correnti del mio interesse, e, congiunte, proseguire il loro corso. Ecco quel campo di esperienza comune ai fatti biologici e spirituali che avevo cercato dappertutto senza riuscire a trovarlo; ecco finalmente dove lo scontro di spirito e natura era una realtà. [...] Era come se due corsi d'acqua si fossero uniti in un unico impetuoso torrente spingendomi inesorabilmente verso mete lontane>>.⁶⁶ La fuga di fronte all'esperienza limite, la rinuncia per timore della caduta, spingerà Jung ad un lungo ed impervio peregrinare per raggiungere l'incontro rinviato, ma la porta chiusa da *Zarathustra* non rimarrà tale per sempre, quelle <<mete lontane>> saranno raggiunte, <<inesorabilmente>>.

<< “In qualche luogo c’era una volta un Fiore, una Pietra, un Cristallo, una Regina, un Re, un Palazzo, un Amante e la sua Amata, e questo accadeva molto tempo fa, in un’isola nell’oceano cinque mila anni fa... Questo è l’Amore, il Fiore Mistico dell’Anima. Questo è il Centro, Il Sé...”.

Jung parlava come se fosse in trance.

“nessuno comprende ciò che voglio dire; soltanto un poeta potrebbe iniziare a comprendere...”.

“Lei è un poeta”, dissi, spinto da quello che avevo udito>>.⁶⁷

⁶⁶ RSR, pp. 146-147.

⁶⁷ CE, p. 60.

OSSERVAZIONI SU *TIP* PSICOLOGICI

Introduzione

Nel 1913¹ Jung espone in abbozzo quelli che risulteranno essere i temi sviluppati successivamente in *Tipi psicologici*. Partendo dall'esperienza clinica sulle modalità opposte del comportamento affettivo e dell'attività intellettuale nell'isterico e nel demente precoce,² viene avanzata per la prima volta l'ipotesi di una naturale tendenza della libido a manifestarsi secondo modalità tipiche opposte, che Jung chiama "estroversione" e "introversione".

Jung parla di estroversione in tutti i casi in cui l'individuo volge tutto il suo interesse al mondo esterno, all'oggetto, ed a questo attribuisce un valore ed un'importanza eccezionali. Quando, invece, il mondo oggettivo perde d'importanza, la sua immagine si appanna e non risulta più essere così degna di considerazione, mentre il soggetto stesso si scopre centro del suo proprio interesse, si ha il caso dell'introversione. La relazione del 1913, per quanto importante, non rappresenta che una prima e schematica indicazione della relatività psichica, ridotta alla definizione dei tipi fondamentali di atteggiamento.

Nell'elaborazione realizzata in *Tipi psicologici*, quella iniziale e fondamentale opposizione si viene a completare con la distinzione operata da Jung di quattro funzioni psichiche,³ strumenti conoscitivi ed orientativi, due delle quali – intelletto e sentimento – considerate razionali, e due – sensazione e intuizione – irrazionali. La prevalenza di

¹ Relazione al quarto Convegno dell'Associazione Psicoanalitica Internazionale.

² Bisogna tener presente che, secondo Jung, nella "normalità" sono presenti gli stessi fondamenti psichici di cui la malattia rappresenta l'esasperazione patologica.

³ A queste quattro funzioni è già stato accennato, anche se sommariamente, nel capitolo precedente.

una o dell'altra nella psiche conscia, venendosi ad aggiungere alla prevalenza dell'uno o dell'altro dei tipi di atteggiamento, determina le modalità dell'orientamento individuale nella vita. Vengono così a definirsi otto tipi psicologici principali che non esauriscono, in modo necessario, tutti quelli che possibilmente si possono presentare all'osservazione; la realtà della tipologia resta indubbia a Jung, anche se la sua descrizione tipologica, come ogni altra possibile, rimane solo una descrizione parziale. In *Tipi psicologici*, in altre parole, Jung relativizza l'esperienza: l'orientamento del soggetto nell'esplorazione del mondo, così interno come esterno, porta il segno dell'uno o dell'altro degli strumenti conoscitivi attraverso i quali l'esperienza si attua.

Jung non basa mai solo sulla realtà dell'esperienza clinica le proprie considerazioni sulla struttura della psiche, al contrario, cerca abitualmente nelle vicende ed esperienze collettive del passato così come nell'eredità del deposito culturale la verifica ed il senso delle proprie ipotesi speculative; sicché il suo pensiero viene spesso a svilupparsi attraverso l'analisi di situazioni od opere storiche, costituendo una delle caratteristiche più rilevanti dell'euristica junghiana. La considerevole complessità di *Tipi psicologici* ne è un esempio dei più limpidi: «Mio intento è stato di non affaticare il lettore con una casistica: mi premeva invece di saldare, tanto storicamente quanto terminologicamente, i miei pensieri, nati per astrazione dall'esperienza, con le conoscenze già esistenti. Ho condotto a compimento questa impresa non tanto per bisogno di equità storica, quanto e più con l'intento di inserire le esperienze del medico specialista, traendola dal campo ristretto di una particolare disciplina, in più ampie relazioni in modo da offrire anche al profano colto la possibilità di trarre profitto da esperienze concernenti

una determinata sfera di competenza. Non mi sarei mai risolto a compiere un passo così rischioso, che sarebbe facile fraintendere come un voler invadere campi altrui, se non fossi convinto che le enunciazioni psicologiche contenute in questo libro rivestono un'importanza e un'applicabilità di carattere generale e che perciò si prestano meglio a essere trattate in un contesto più vasto piuttosto che essere lasciate sotto forma di ipotesi di una particolare disciplina scientifica>>.⁴

L'introduzione alla descrizione dei tipi si sviluppa nei primi nove capitoli del volume – di fatto i tre quarti dell'opera, mentre la trattazione vera e propria risulta quasi un'appendice – e procede per campi diversi: il problema dei tipi nella storia dello spirito antico e medioevale, l'analisi delle teorie di Schiller nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* e nel saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, quelle di Nietzsche nella *Nascita della tragedia*, la tipologia secondo il medico inglese J.F. Jordan, il *Prometeo ed Epimeteo* dello svizzero Spitteler, l'opera dello psicopatologo Otto Gross e quella di Wilhelm Worringer, infine le ricerche del filosofo William James e del biografo Wilhelm Ostwald. Come si può constatare, capitoli di un interesse poliedrico e di una complessità assolutamente non indifferente. Da un lato trattano da angolazioni differenti il problema tipologico propriamente detto, dall'altro introducono vaste digressioni, nelle quali il problema tipologico non è che lo spunto per la formulazione di alcuni dei problemi centrali del pensiero junghiano: l'unione degli opposti, il processo d'individuazione, l'archetipo, l'analisi dell'importanza del simbolo.

Concentreremo qui la nostra attenzione ai capitoli più importanti, prendendo in considerazione solo quelli che trattano i temi più pertinenti

⁴ C.G. Jung, *Tipi psicologici* (TP), Bollati Boringhieri, Torino, 1977, p. 3.

all'intento di questo lavoro.

Nell'interpretazione di Schiller la questione trattata da Jung è essenzialmente quella dello squilibrio funzionale e del suo possibile superamento, prendendo spunto dal <<tipico conflitto del tipo intellettuale introverso>>, di cui Schiller sarebbe stato esempio. Nell'analisi delle *Lettere sull'educazione estetica*, Jung riconosce nei due istinti fondamentali teorizzati da Schiller – l'<<istinto sensoriale>> e l'<<istinto di forma>> – la <<caratteristica mescolanza di sentimento e sensazione nel tipo di pensiero introverso>>,⁵ da una parte, e la cosiddetta <<funzione del pensiero>> dall'altra. Nel terzo istinto schilleriano, "l'istinto di gioco", Jung intravede quella stessa pulsione al superamento degli opposti che egli chiamava *funzione trascendente* e che considerava il cardine del processo di individuazione. L'intuizione schilleriana, come vedremo, non è certamente scevra da errori e mancanze; se è lodevole la preoccupazione di Schiller di definire un fattore di mediazione che permetta all'uomo di uscire dalla "barbarica unilateralità", Jung non manca di rimarcare la limitatezza della soluzione proposta e di contrapporre all'istinto di gioco la potenza del *simbolo* come liberazione dagli opposti.

Nel secondo saggio su Schiller, estremamente meno complesso del precedente, Jung analizza lo scritto *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, costruendo nell'analisi un parallelo tra gli atteggiamenti ingenuo e sentimentale e la dicotomia tra estroversione ed introversione.

Nel confronto con Nietzsche Jung prosegue l'articolazione dell'indagine iniziata nel commento a Schiller. Nell'analisi della *Nascita della tragedia* viene affrontata la contrapposizione di apollineo e

⁵ TP, p. 108.

dionisiaco, sviluppando così la trattazione tipologica, e si struttura un parallelo tra Schiller e Nietzsche, che mette in luce le convergenze interpretative e i differenti risultati ottenuti dai due autori.

Sulla mediazione tra istanze psichiche in opposizione, cardine della possibilità d'integrazione di realtà rimosse e presa di coscienza, è centrato anche il capitolo quinto. L'ossatura è costituita dall'analisi del *Prometeo ed Epimeteo* di Carl Spitteler, opera magari non grandiosa ma di forte interesse per Jung, perché anche se lavori come il *Faust* o lo *Zarathustra* sono, dal punto di vista estetico e stilistico, sicuramente più apprezzabili del *Prometeo* di Spitteler, quest'ultimo tuttavia costituisce, secondo Jung, un'immagine relativamente fedele di quelli che sono i reali processi dell'inconscio collettivo.

Nei personaggi, nelle immagini e nel linguaggio del mito poetico richiamato nel *Prometeo*, Jung riconosce l'universale realtà delle strutture psichiche individuali, la necessità del simbolo come trasformatore di energia e le conseguenze di tale trasformazione. Il mito, nell'esuberante versione di Spitteler, risulta avere un chiaro senso: quello di presentare <<un tentativo di soluzione sotto forma di un rinnovamento dell'atteggiamento generale>>⁶, cioè di un superamento delle opposizioni tipologiche, descrive, cioè, l'uomo nel suo bisogno di pienezza – di integrazione dell'inconscio –, e nell'innata possibilità di redenzione della libido dall'iniziale dispersione negli opposti. È perciò mito unificatore, mito <<religioso>>. Anche le lunghe digressioni che completano il capitolo sono centrate sul tema della congiunzione degli opposti; le ricerche di equivalenti storici spaziano dalla religione vedantica al taoismo, e nella cultura cristiana toccano un particolare

⁶ TP, p. 210.

aspetto del processo di redenzione, il culto della donna come simbolo del culto dell'“anima”, cioè della funzione psichica che nell'individuo presiede al rapporto con il mondo interiore. Culto che Jung ritrova straordinariamente vivo nella mistica medioevale e che prepara e introduce la vocazione dei tempi moderni a quella forma di presa di coscienza che è il processo d'individuazione.

L'interpretazione di Schiller

L'interpretazione junghiana delle *Lettere* di Schiller viene articolata su piani differenti. Un primo piano è quello che studia Schiller come colui che è stato <<il primo a proporsi consapevolmente di attuare con ampi criteri e con descrizioni particolareggiate una distinzione degli atteggiamenti tipici>>,⁷ un precursore, insomma, dell'opera di Jung. Su questo piano a Schiller viene attribuita soprattutto la descrizione del contrasto tra funzione superiore e funzione inferiore.

Il secondo piano è quello che considera Schiller stesso come “caso” psicologico, in cui cioè, si osserva come la posizione del problema e la relativa soluzione siano in lui sottoposte all'influenza dell'appartenenza ad un determinato tipo – intellettuale introverso – e dall'essere soggetto ai conflitti propri del tipo.

Il terzo piano, infine, è costituito dal carattere “epocale” di quanto Schiller dice, dalla sua capacità di saldarsi con i problemi e con le attese del suo tempo.

Jung analizza questi tre aspetti componendoli in una sorta di

⁷ TP, p. 75.

interdipendenza. I primi due piani sono collegati “inevitabilmente” dal limite intrinseco della conoscenza psicologica: <<In nessun altro campo la limitatezza delle nostre interpretazioni e delle nostre conoscenze salta agli occhi tanto chiaramente quanto nelle descrizioni psicologiche, nelle quali ci è pressoché impossibile delineare una figura diversa da quella i cui tratti fondamentali sono preformati nella nostra stessa anima>>; dunque <<non è difficile ritrovare l’immagine di Schiller medesimo nel quadro che egli traccia del tipo idealistico. Questa sua appartenenza a un tipo fa sì che le sue formulazioni sottostiano a una limitazione inevitabile della quale occorre tener conto per un’esatta comprensione>>. ⁸

Il rapporto tra l’appartenenza al tipo e il carattere epocale dell’opera è costituito dal fatto che un carattere personale può venire enunciato e reso pubblico solo nel momento in cui si incontrano <<avvenimenti esteriori i cui fattori psicologici collimano con quelli del conflitto personale. In tal caso anche il problema personale acquista una dignità che prima non possedeva, perché vi è infatti sempre un po’ di *vergogna* e di umiliazione nell’essere in disaccordo con sé stessi, ragion per cui si finisce in una situazione avvilita interiormente ed esteriormente, come uno stato disonorato dalla guerra civile. Si ha quindi ritegno a portare dinanzi a un vasto pubblico un conflitto prettamente personale, a meno che non si presuma troppo di sé. Se però ci accade di scoprire e di riconoscere la possibilità d’una connessione fra il problema personale e i più vasti eventi contemporanei, noi troviamo in una siffatta coincidenza la possibilità di uscire dalla solitudine del nostro problema personale e il problema stesso da soggettivo che era si allarga sino ad assumere il carattere di problema generale della nostra società>>. ⁹

⁸ TP, p. 76.

⁹ TP, pp. 89-90.

Il problema che spinge Schiller a scrivere le *Lettere sull'educazione estetica*, quello posto dal differenziarsi delle funzioni umane al servizio della civiltà e dalla emancipazione della funzione inferiore, è affrontato anche da Jung, che lo trasforma e lo sviluppa secondo le proprie impostazioni. Se Schiller riteneva che l'unilateralità nell'esercizio delle capacità porta la specie al successo ma l'individuo all'errore, Jung precisa che il danno provocato all'individuo non è solo dovuto al fatto che alcune sue funzioni vengono represses ma anche al fatto che a scindersi e a degradarsi è in generale proprio la funzione dotata di un più alto valore individuale. La funzione con cui, infatti, l'uomo si adatta alla società non è necessariamente la più forte, ma piuttosto la più debole, quella che presenta la più alta "educabilità": <<L'idoneità ad essere educata non significa tuttavia che la funzione possa pretendere a priori un particolare rendimento; avviene in un certo modo il contrario: l'educabilità presuppone una certa delicatezza, labilità e malleabilità della funzione; ragion per cui non è sempre in questa funzione che bisogna ricercare e trovare il più alto valore individuale, bensì forse soltanto il più alto valore collettivo, se ed in quanto questa funzione si è sviluppata fino al livello di un valore collettivo>>. ¹⁰

Ora, secondo Jung, la civiltà greca non era certo una civiltà collettiva.¹¹ La "civiltà collettiva" è una realizzazione del cristianesimo,

In *Psicologia e poesia*, come abbiamo visto nel capitolo precedente, il carattere epocale dell'opera d'arte sarà tale in quanto l'opera acquista un carattere "terapeutico", catartico, capace di compensare l'unilateralità del proprio tempo, e l'autore, trascinato dal processo creativo, crea quasi inconsapevolmente, oltrepassando l'attualità ed anticipando un nuovo traguardo. Qui, invece, l'autore sembra essere imbrigliato nell'impossibilità di esprimersi se non trovando un rifugio protetto nella realtà collettiva, un conforto nello specchiarsi nel proprio *Zeitgeist*.

¹⁰ TP, p. 83.

¹¹ <<Il vantaggio dell'uomo greco consisteva nel fatto che egli era meno differenziato dell'uomo moderno, se in ciò si vuol vedere un vantaggio, giacché gli svantaggi insiti in una tale situazione dovrebbero essere almeno altrettanto evidenti. [...] Nelle condizioni di primitività del quinto secolo il singolo individuo aveva una maggiore possibilità di sviluppare sotto i più vari aspetti le sue qualità e le sue attitudini, ma ciò accadeva solo perché migliaia di suoi simili venivano repressi e mortificati da condizioni di vita tanto più miserevoli. Certo, in singoli casi si raggiungeva un alto livello di civiltà

che si è potuta concretizzare però solo attraverso l'interiorizzazione dell'oppressione, con lo spostamento del conflitto nell'animo dell'individuo. <<Così la forma sociale esteriore della civiltà antica fu trasferita psicologicamente nel soggetto; producendo in questo modo nel singolo uno stato interiore che nell'antichità era stato una condizione esterna, cioè una funzione dominante preferita che si sviluppò e si differenziò a spese di una maggioranza di valore inferiore. Mediante questo processo psicologico si venne progressivamente formando una civiltà collettiva che, se garantisce al singolo i *droits de l'homme* in una misura incomparabilmente più alta di quanto non avesse fatto l'antichità, presenta d'altra parte lo svantaggio di fondarsi su una civiltà soggettiva da schiavi, ossia su di uno spostamento dell'antica soggezione della maggioranza sul piano psicologico>>. ¹² La salvezza offerta dal cristianesimo in termini di liberazione dal male <<non fu, in verità, una *soluzione*, ma una *liberazione*, un distacco della funzione superiore da tutte le altre funzioni che a quell'epoca volevano dominare tutte altrettanto imperiosamente. Il cristianesimo diede un determinato indirizzo, a esclusione di ogni altro possibile. Questa, forse, la circostanza che può aver essenzialmente contribuito a far sì che Schiller passasse sotto silenzio la possibilità di salvezza offerta dal cristianesimo>>. ¹³

Il richiamo al mondo greco realizzato da Schiller non convince pienamente Jung, il suo richiamarsi all'«età dell'oro» urta inevitabilmente contro un ostacolo difficilmente superabile: <<Con il riconoscimento di questa realtà psicologica, che cioè la bellezza vivente

individuale, ma una civiltà collettiva era estranea all'antichità>>. TP, p. 79.

¹² TP, p. 80.

¹³ TP, p. 85.

splende della sua luce d'oro là dove essa si dispiega su una realtà piena di tenebre, di tormento e di bruttezza, Schiller sottrae ogni base al proprio proposito; egli intendeva mostrare come la sintesi degli elementi separati potesse ottenersi mediante la contemplazione, il godimento e la creazione della bellezza. La bellezza avrebbe dovuto farsi mediatrice per ricostruire l'unità originaria dell'essere umano. Per contro, l'esperienza costante ci indica che la bellezza ha necessariamente bisogno della propria antitesi per poter esistere>>. ¹⁴

La testimonianza dell'esperienza nega alla bellezza quel ruolo conciliatore che Schiller avrebbe voluto assegnarle, e la stessa esperienza avvalorava una seconda obiezione alla soluzione proposta, un'obiezione non tanto di ordine storico ma di empiria psicologica. Il processo di riequilibrio del rapporto tra due funzioni ha un costo energetico; se quello che si vuole ottenere è di elevare le funzioni inferiori differenziandole, questo non si può realizzare direttamente, senza pagare un prezzo. Secondo Jung <<nessuna forma inferiore di energia può venire semplicemente trasformata in una superiore a meno che una fonte di maggior valore non le fornisca il suo aiuto: in altri termini la trasformazione può effettuarsi solo a spese della funzione superiore; con ciò però le forme inferiori non possono in alcun caso raggiungere il valore iniziale della forma superiore di energia, anzi neppure quest'ultima può riprendere quel livello iniziale; quel che si può e si

¹⁴ TP, p. 94.

Questo "travisamento" è simile a quello in cui è incorso Rousseau. Schiller si riferiva al modello greco, alla ricerca dell'immagine bella e fallace dell'età dell'oro, <<quando gli uomini erano ancora dèi e rallegravano il loro cuore nella contemplazione della bellezza eterna>> (TP, p. 93); Rousseau risolveva il conflitto fra individuo e funzione sociale volgendo lo sguardo all'"uomo di natura". Comune ad entrambi è l'orientamento retrospettivo, con la conseguente idealizzazione del passato. Schiller per la bellezza del mondo classico dimentica il greco della vita quotidiana, Rousseau arriva a dire che l'uomo di natura è tutto per sé, è l'unità, l'intero assoluto (*Emilio*), senza considerare <<che l'uomo di natura è completamente collettivo, che cioè egli è altrettanto in sé quanto negli altri ed è tutt'altro che unità>>. TP, p. 91.

deve ottenere è un equilibrio in una temperatura intermedia>>.¹⁵ Pura dinamica energetica, o, se si preferisce, trasposizione del principio dei vasi comunicanti dall'idraulica alla psicologia. In altre parole, la conciliazione delle funzioni umane significa, in termini di civiltà, una caduta provocata da due cause: le funzioni inferiori, una volta differenziate, non possono comunque raggiungere il valore iniziale della funzione superiore, e, contemporaneamente, quest'ultima non è più la stessa. <<Ogni educazione dell'uomo che miri all'unità e all'armonia del suo essere deve adattarsi a questa realtà. Schiller trae questa conclusione in conformità al suo modo d'essere ma>> – probabilmente per niente disponibile ad accondiscendere al principio di realtà – <<si rifiuta d'accettarne le conseguenze, anche a rischio di dover rinunciare alla bellezza>>.¹⁶ Egli sceglie, dando ascolto più al <<poeta>> che al <<pensatore>>, la “via trascendentale”, ripropone la bellezza come

¹⁵ TP, pp. 95-96.

¹⁶ TP, p. 96.

termine risolutore, <<ossia una categoria necessaria, assoluta>>, ponendola al di là dell'esperienza, al di <<fuori “dalla cerchia dei fenomeni e dalla viva presenza delle cose”>>: *Chi non andrà oltre la realtà, non conquisterà mai la verità*>>.¹⁷

Schiller, condotto dall'intelletto ad ammettere l'inconsistenza della sua ipotesi di soluzione, non accetta il responso dello stesso intelletto, lo forza a sottomettersi al sentimento e a cercare una scappatoia che possa eludere l'ostacolo. Egli mostra così di agire secondo una tipologia e di aderire al <<fantastico intellettualismo>>¹⁸ del tempo. <<Comunque sia, sono poco propenso a riconoscere un valore particolare al gesto filosofico del poeta, giacché l'intelletto al servizio del poeta è uno strumento illusorio. Ciò che l'intelletto può dare in questo caso l'ha già dato rivelando la contraddizione da parte del pensiero filosofico. E se una soluzione fosse eventualmente ancora pensabile ci si ritroverebbe pur sempre di fronte allo stesso ostacolo, giacché non si tratta affatto di pensare o di scoprire una verità razionale, ma di trovare una via che la vita reale possa accettare>>.¹⁹

Secondo Jung non è condivisibile la scelta di Schiller di affidare alla ragione il compito di avviare la cooperazione tra le forze in contrasto:²⁰ gli opposti non possono essere unificati razionalmente, possono venir unificati solo sul terreno pratico sotto forma di compromesso, oppure, in modo irrazionale, con l'insorgere di qualcosa di *nuovo*, che differisca da

¹⁷ TP, p. 96.

(Il corsivo contraddistingue le citazioni di Schiller da parte di Jung).

¹⁸ TP, p. 87.

¹⁹ TP, p. 98.

²⁰ Conflitto tra funzioni superiori e funzioni inferiori, o, secondo la terminologia schilleriana, tra “istinto formale” e “istinto materiale”.

entrambi ma che, contemporaneamente, possa rappresentarli senza identificarsi con loro. Nessuna via razionale, dunque, ma una via “possibile”: <<Per questa ragione ciò che Schiller propone non va per così dire preso alla lettera, ma come un simbolo che, a causa dell’inclinazione filosofica di Schiller, si presenta ammantato della veste di concetto filosofico>>.²¹ Se si usa la lente del simbolo per interpretare Schiller, allora risulta che non è all’uomo greco che il poeta guarda in realtà, ma <<all’antico pagano che è in noi, a quel tanto di incontaminata natura e di naturale bellezza che sta in noi inconscia ma viva, e il cui riflesso ci trasfigura le forme del passato, e per il quale commettiamo l’errore di credere che quegli uomini abbiano posseduto ciò che noi cerchiamo>>.²² E la valenza simbolica viene attribuita non solo ai contenuti ma anche alla stessa “via trascendentale” che Schiller prefigura, via che va intesa non <<come una sorta di ragionamento di tipo critico-gnoseologico, quanto piuttosto come simbolo di quella strada che l’uomo finisce sempre col percorrere, dopo essersi imbattuto in uno ostacolo, in un problema provvisoriamente insolubile e che in un primo momento non può superare con la sua ragione. Ma per poter trovare e percorrere questa via è necessario ch’egli prima si soffermi per qualche tempo su quegli opposti, in corrispondenza dei quali la via percorsa sino ad allora si era biforcata>>.²³

Quello che nella terminologia junghiana è il simbolo va forse ricercato nella “forma vivente” di Schiller, unione dell’oggetto dell’istinto sensoriale, la vita, con la forma, oggetto dell’istinto formale.²⁴

²¹ TP, p. 98.

²² TP, p. 95.

²³ TP, p. 98.

²⁴ <<L’oggetto dell’istinto sensoriale... ha nome vita nel senso più ampio della parola; un concetto che comprende ogni essere materiale e ogni cosa la cui presenza si offra immediatamente ai sensi. L’oggetto dell’istinto di forma... ha nome forma...; un concetto che racchiude in sé tutte le proprietà

Il simbolo richiede però una funzione deputata alla sua creazione, e una funzione che lo interpreti; la produzione di un simbolo non può essere di per sé un processo razionale, sarebbe altrimenti incapace di creare un'immagine il cui contenuto sia sostanzialmente inaccessibile all'intelletto. La comprensione di un simbolo, inoltre, richiede un certo grado di intuizione che sappia individuare, con approssimazione, il significato del simbolo prodotto e lo sappia annettere alla coscienza.

Schiller unifica queste funzioni e le identifica nell'“istinto di gioco”. La stessa scelta del termine rivela i limiti della soluzione schilleriana: <<Infatti l'antitesi fra le due funzioni o gruppi di funzioni è così seria e grave che il giuoco non può bastare a bilanciare la gravità e la serietà del conflitto. *Similia similibus curantur*: occorre un terzo termine che in serietà uguagli almeno gli altri due. Nell'atteggiamento rivolto al giuoco viene a mancare ogni serietà, presentandosi così la possibilità di un'assoluta cedevolezza di fronte a influenze estranee>>. ²⁵

Inoltre, per Schiller, l'oggetto dell'istinto di gioco sarebbe la bellezza;²⁶ ma qui sorge un'ulteriore problema, il problema, per così dire “estremo”. Conseguentemente all'annullamento della rimozione – come abbiamo già visto – si ottiene un livellamento fra gli opposti, livellamento che comporta necessariamente un abbassamento di quelli che erano stati i valori più elevati. Ora, <<è una catastrofe della civiltà così come noi oggi la intendiamo, quando il lato barbarico dell'europeo

formali delle cose e tutti i rapporti delle stesse con le forze del pensiero.

Ora, l'oggetto della funzione mediatrice ha nome per Schiller “forma vivente”, e sarebbe appunto il simbolo nel quale gli opposti si uniscono, *un concetto che serve a designare tutte le proprietà estetiche dei fenomeni e, in una parola, ciò che si chiama bellezza nel significato più ampio>>. TP, p. 116.*

²⁵ TP, p. 118.

Secondo Jung, la scelta fatta da Schiller di indicare come terzo istinto l'*istinto di gioco* presuppone che sensazione e pensiero siano le funzioni *serie*. Il problema è che per molti né la sensazione né il pensiero sono del tutto seri, e in tal caso in mezzo ai due dovrebbe esserci, al posto del gioco, la serietà.

²⁶ <<Con la bellezza l'uomo deve solo giocare, e solo con la bellezza egli deve giocare>>. TP, p. 117.

si manifesta: chi garantisce infatti che l'uomo di questo genere, quando comincia a giocare, si ponga come scopo proprio lo stato d'animo estetico e il godimento della vera bellezza? Sarebbe un pronostico che nulla giustifica. Ben altro invece v'è da attendersi dal necessario abbassamento dell'opera della civiltà. A ragione dice quindi Schiller:

L'istinto estetico di giuoco si potrà pertanto a stento riconoscere nei suoi primi tentativi, dato che l'istinto sensoriale s'interpone incessantemente con il suo umore capriccioso e con la sua selvaggia avidità. Perciò vediamo il gusto grossolano afferrare prima d'ogni cosa ciò che è nuovo e sorprendente, appariscente, stravagante e bizzarro, violento e selvaggio e rifuggire soprattutto dalla semplicità e dalla compostezza>>.²⁷

Si affaccia allora il tema della “caduta”, tema che Jung percorre coerentemente, giudicando la caduta necessaria, mentre diffida del ruolo della bellezza nel processo di liberazione.

<<In ogni caso l'uomo non giocherà esclusivamente con la bellezza, giacché per questo egli non dovrebbe più essere un barbaro, bensì dovrebbe già essere educato esteticamente, mentre si tratta appunto di sapere come egli possa uscire dalla sua condizione di barbaro>>.²⁸ Non solo, ma la bellezza, così come il cristianesimo, non offre una soluzione del conflitto ma solo una sua sospensione. <<L'estetismo²⁹ non è adatto ad assolvere il compito quanto mai difficile e serio dell'educazione dell'uomo, in quanto esso presuppone sempre ciò che appunto dovrebbe generare e cioè la capacità di amare la bellezza. Esso impedisce addirittura l'approfondimento del problema, in quanto distoglie sempre

²⁷ TP, pp. 117-118.

²⁸ TP, p. 118.

²⁹ Jung usa il termine “estetismo” come espressione abbreviata di “concezione estetica dell'universo”.

lo sguardo dal male, dal brutto e dal grave e mira soltanto ad un, sia pur nobile, godimento. [...] Il conflitto che ne deriva significa cioè per l'uomo una tale confusione e una tale sofferenza che con il rivolgersi alla bellezza egli può nel migliore dei casi soltanto tornare a rimuovere l'antitesi senza tuttavia liberarsene, e così si ristabilisce – nella migliore delle ipotesi – la vecchia situazione>>.³⁰

Bisogna, è vero, riconoscere che Schiller si adopera per includere nell'estetismo un motivo etico, senza però riuscirvi concretamente. La riduzione estetica cui Schiller sottopone i suoi concetti fa sì che rimanga oscuro il modo in cui si può giungere alla realizzazione di quello stato mediatore dei contrasti, che egli chiama “stato d'animo estetico”, e che identifica alternativamente ora nella pura determinabilità, ora nell'essere dedito in massimo grado alla bellezza.³¹ La tensione dei contrari rischia di scindere l'individuo, di spezzarne l'unità, e conduce alla paralisi della volontà; ma proprio da questa iniziale paralisi scaturisce, secondo Jung,

³⁰ TP, pp. 132-133.

³¹ <<Occorre dunque annientare la potenza della sensazione, prima che possa affermarsi la legge [cioè la volontà razionale]. Non basta dunque che qualche cosa che ancora non c'era incominci ad essere; bisogna che prima abbia fine ciò che esisteva. L'uomo non può passare direttamente dalla sensazione al pensiero; egli deve fare un passo indietro, perché solo annullando una delle determinazioni può prodursi quella opposta. Egli deve dunque... esser libero per un attimo da ogni determinazione, e passare attraverso uno stato di pura determinabilità. Deve quindi ritornare in certo modo allo stato negativo di pura indeterminatezza nel quale egli si trovava prima ancora che qualsiasi cosa impressionasse i suoi sensi. Quello stato però era del tutto vuoto di contenuto; e quel che ora importa è di accordare una uguale indeterminatezza e una determinabilità ugualmente illimitata con il massimo contenuto possibile, dato che da questo stato deve immediatamente risultare qualche cosa di positivo. La determinazione che esso ha ricevuto ad opera della sensazione deve dunque essere mantenuta, perché esso non deve perdere la realtà; ma contemporaneamente essa deve, in quanto limitazione, venire annullata, giacché deve verificarsi una determinabilità illimitata>> (TP, p. 127). Secondo Jung <<la “determinabilità illimitata” significa evidentemente qualche cosa di analogo a quello stato dell'Inconscio nel quale tutto può agire indistintamente su tutto. Questo stato vuoto della coscienza deve “accordarsi con il massimo contenuto possibile”. Codesto contenuto che si contrappone al vuoto della coscienza, può essere solo il contenuto inconscio, giacché non è dato nessun altro contenuto. In tal modo l'unione di coscienza e inconscio è chiaramente espressa e “da questo stato deve risultare qualcosa di positivo”. Questo “qualcosa di positivo” è per noi la *determinazione simbolica della volontà*. Per Schiller è uno “stato intermedio”, mediante il quale si ottiene l'unione della sensazione e del pensiero. Egli lo chiama uno “stato d'animo intermedio”, nel quale sensorialità e ragione sono entrambe contemporaneamente attive, ma perciò appunto eliminano reciprocamente il loro potere determinante e operano una negazione mediante la loro contrapposizione>>. TP, p. 128.

il movimento che porta alla soluzione del conflitto attraverso il distacco del Sé dagli opposti, l'affiorare dell'inconscio come <<istanza psichica nella quale tutto quello che nella coscienza è diviso e opposto confluisce in raggruppamenti e in strutture le quali, una volta venute come tali alla luce della coscienza, rivelano una natura che presenta elementi tanto dell'uno quanto dell'altro lato, senza per altro appartenere né all'uno né all'altro, e che quindi assume una posizione intermedia e autonoma>>.³² I prodotti dell'inconscio sono dunque ambivalenti: da un lato lasciano, in quanto ambigui, la coscienza in imbarazzo sull'uso che debba farne, dall'altro, proprio per il loro carattere di ambiguità, serbano <<quel carattere simbolico che deve appartenere al contenuto di una volontà mediatrice>>.³³ il problema è allora quello di giungere ad una determinazione "simbolica" della volontà, una determinazione che non sia, cioè, guidata dai contenuti razionali o sensibili che, attraverso il loro contrasto, hanno condotto alla paralisi, ma dall'immagine, dal simbolo come elemento conciliatore, elaborato utilizzando il materiale che affiora dall'inconscio.

È comunque rilevante il fatto che Schiller abbia cercato una nuova funzione mediatrice. L'istinto di gioco di Schiller corrisponderebbe sotto questo aspetto alla nostra attività formatrice di simboli, alla facoltà che Jung definisce come <<fantasia creatrice>>, quella facoltà capace di realizzare un <<centro individuale>> che può essere alternativamente soggetto ed oggetto delle funzioni opposte, rimanendo, però, sempre distinguibile da esse.³⁴

³² TP, p. 124.

³³ TP, p. 125.

³⁴ <<Tutto ciò è stato oggetto di riflessione sin dai tempi più antichi e, a quanto ne so io, è stato formulato nel modo psicologicamente più interessante da Sinesio, vescovo cristiano di Tolemaide e discepolo di Ipazia. Nel suo libro *De sommiis* egli assegna allo *spiritus phantasticus* una posizione praticamente uguale sul terreno psicologico a quella che Schiller attribuisce all'istinto di giuoco e io

Schiller definisce la “proprietà estetica” come il riferimento di una cosa <<alla totalità delle nostre diverse forze (potenze dell’anima) senza essere un oggetto determinato per alcuna di esse>>. ³⁵ Il problema è che, dato che Schiller procede per via intellettuale e razionale, non coglie appieno la dimensione della questione: per Jung l’intuizione di Schiller – vaga intuizione – non ha niente a che vedere col significato “estetico”, ma deve essere ricondotta all’<<*immagine primordiale*>>, al modello inconscio <<che dai tempi più antichi alberga nel nostro spirito>>. ³⁶

Il processo che si deve realizzare suggerisce dunque il confronto con alcune esperienze religiose: “l’immagine primordiale” è quella speciale formazione di idee nata in Oriente, che si è concretizzata nella dottrina indiana del *tapas* e dello yoga per il raggiungimento del *Brahman-Atman*, della rivelazione, e che in Cina è stata formulata da Lao-Tse. ³⁷

alla fantasia creatrice, solo che egli si esprime in termini metafisici anziché psicologici, ma ciò è da imputare all’uso di una terminologia antiquata e non ha, ad ogni modo, importanza alcuna ai nostri fini. Sinesio dice in proposito: *Spiritus phantasticus inter aeterna et temporalia medius est, quo et plurimum vivimus*>>. TP, p. 119-120.

³⁵ TP, p.129.

³⁶ Ibidem.

³⁷ La dottrina indiana insegna la liberazione dagli opposti, e come tali vengono considerati gli stati affettivi e i legami con l’oggetto. La liberazione avviene dopo il ritiro della libido da tutti i contenuti e la conseguente introversione; questo processo psicologico è designato come *tapas*, o autoincubazione, ed esprime lo stato di meditazione senza contenuto nel quale la libido viene convogliata verso il proprio Sé. Mediante la fusione del Sé con i riferimenti all’oggetto si produce l’identità del Sé (*Atman*) con l’essenza del mondo (cioè con i riferimenti che intercorrono fra soggetto ed oggetto) così che si riconosce l’identità dell’*Atman*, interiore ed esteriore. Il concetto di yoga è quasi parallelo a quello del *tapas*: lo yoga non è tanto uno stato di meditazione quanto una tecnica cosciente volta al raggiungimento dello stato del *tapas*; attraverso questa tecnica la libido viene sistematicamente “ritirata” liberandola così dai legami con gli opposti. Il concetto del *Tao*, infine, concetto che si trova nella filosofia cinese, è la “retta via”, una strada intermedia fra gli opposti, indipendente da essi pur riunendoli in sé. Il senso della vita consiste nel percorrere questa strada senza mai sconfinare negli opposti. Il senso statico manca in Lao Tse, ma viene sostituito da una superiore chiarezza filosofica, dalla saggezza intellettuale e intuitiva. <<Sarebbe facile obiettare che l’analogia del pensiero di Schiller con queste idee che sembrano tanto lontane, è quanto mai vaga. Ma non va trascurato il fatto che, poco dopo Schiller, queste idee si sono potentemente imposte nel genio di Schopenhauer e si sono così intimamente congiunte con lo spirito occidentale germanico da non più scomparire fino ai nostri giorni. Poco conta, a mio modo di vedere, il fatto che Schopenhauer potesse disporre della traduzione latina delle *Upanisad* di Anquetil du Perron, mentre Schiller non si riferisce mai, almeno coscientemente, alle notizie, del resto assai scarse, che delle *Upanisad* si avevano ai suoi tempi. Nella mia esperienza pratica ho veduto a sufficienza che non occorrono comunicazioni dirette per generare simili affinità. Qualcosa d’analogo si può osservare nelle vedute fondamentali di Maestro Eckhart e in parte anche di Kant che offrono un’analogia veramente sorprendente con le idee delle *Upanisad*,

A Schiller sembrano sfuggire il carattere e la portata religiosa della sua ricerca, anche se il suo “estetismo” viene caricato di significati e valenze religiosi: <<Non dobbiamo, è vero, incorrere nell’errore di ritenere che per Schiller le parole “estetico”, “bellezza” ecc. avessero lo stesso suono che per noi. Non credo di esagerare affermando che per Schiller la “bellezza” era un *ideale religioso*. La bellezza era la sua religione. Il suo “stato d’animo estetico” si potrebbe rendere altrettanto bene con “devozione religiosa”. Pur senza giungere ad enunciazioni simili e senza indicare esplicitamente il suo problema centrale come problema religioso, l’intuizione di Schiller è pervenuta al problema religioso; certo al problema religioso del primitivo, ch’egli nella sua indagine tratta anzi abbastanza diffusamente, pur senza seguire questa direttiva sino alla fine>>.³⁸

Per Jung, i simboli religiosi alludono anzitutto al costante processo di trasformazione psichica dell’uomo e la loro è una promessa di resurrezione, è in primo luogo trasformazione, conversione da vecchie a nuove mete. <<Prendendo il simbolo come realtà, l’umanità è pervenuta ai suoi dèi, cioè alla *concretezza del pensiero* che ha reso l’uomo signore della terra. La devozione è, come anche Schiller giustamente pensa, un movimento regressivo della libido verso l’originario, un tuffo nella sorgente dei primordi. Da essa sorge, quale immagine dell’incipiente movimento progressivo, il *simbolo* che rappresenta una risultante riassuntiva di tutti i fattori inconsci, la “forma vivente”, come Schiller chiama il simbolo, un’immagine divina come mostra la storia. Non è dunque un caso se il nostro autore ha scelto come paradigma l’immagine

senza per altro averne subito la minima influenza diretta o indiretta>>. TP, pp. 131-132.

³⁸ TP, p. 133.

di una divinità, la Giunone Ludovisi.³⁹ Goethe fa levare a volo dal tripode delle madri le immagini divine di Paride e di Elena, coppia di genitori ringiovaniti da un lato, ma dall'altro simbolo di un processo interiore di unificazione che Faust desidera appassionatamente per sé come suprema riconciliazione interiore [...] Come possiamo appunto vedere dall'esempio di Faust, la visione del simbolo significa un accenno al corso ulteriore della vita, un'attrazione della libido verso una meta ancora lontana, che tuttavia d'ora in poi opera inestinguibile in lui, cosicché la sua vita, accesa come una fiamma, continua a progredire verso lontane mete. Questo è anche il significato, specificamente promotore di vita, del simbolo. E questo è anche il valore e il senso del simbolo religioso>>>.⁴⁰

³⁹ Schiller non ha esplicitamente descritto un metodo particolare, la "tecnica", per poter produrre lo stato d'animo estetico, ma Jung vede nella descrizione della Giunone Ludovisi, che Schiller fa nella lettera quindicesima, una sorta di rapimento religioso, <<uno stato di "devozione estetica" il cui carattere consiste in una completa dedizione e immedesimazione nei riguardi dell'oggetto contemplato. Questo stato di devozione manca della caratteristica assenza di contenuto e di determinazione. Tuttavia l'esempio, unitamente a quanto si può leggere in altri passi, mostra come l'idea della "devozione" si affacci alla mente di Schiller>>>. TP, p. 135.

⁴⁰ TP, pp. 136-137.

Jung salva però un aspetto dell'estetismo schilleriano, e cioè il carattere di apparenza del simbolo, e riconosce la sua importanza nella determinazione della volontà simbolica. <<In ogni caso la volontà sarà determinata ora dall'uno ora dall'altro lato [desiderio sensoriale o giudizio razionale], fino a che dovrà ricorrere all'uno o all'altro di essi per ricevere i suoi contenuti. Ma per poter davvero risolvere il conflitto essa dovrebbe basarsi su di uno stato o processo intermedio che le desse un contenuto né troppo vicino né troppo lontano dall'uno e dall'altro lato. Secondo la definizione di Schiller, questo contenuto dovrebbe essere *simbolico*, giacché soltanto al simbolo può competere una posizione mediatrice fra gli opposti. La realtà presupposta dall'uno è diversa da quella presupposta dall'altro istinto; per l'altra essa sarebbe *irreale* o *apparenza*, e viceversa. Al simbolo, invece, compete questo duplice carattere di realtà e irrealtà. Esso non sarebbe un simbolo se fosse soltanto reale, giacché in questo caso sarebbe solo un fenomeno reale, che non potrebbe essere simbolico. Simbolico può essere solo ciò che nell'uno racchiude anche l'altro. Se fosse irreale altro non sarebbe che vuota immaginazione, priva di riferimento alla realtà, e neppure a questo modo sarebbe un simbolo>>.⁴¹

Il simbolo unifica gli opposti nella sua essenza, unifica perciò anche l'antitesi reale-irreale, in quanto da un lato costituisce una realtà psicologica oggettiva, dall'altro però non corrisponde ad alcuna realtà esterna, sensibile: esso, allora, risulta essere contemporaneamente un fatto ed un'“apparenza”. La determinazione simbolica della volontà si realizza allora attraverso quella composizione di reale ed irreale che viene concretizzata proprio dal simbolo.

⁴¹ TP, pp. 122-123.

Il secondo paragrafo, quello dedicato all'analisi del saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, affronta il tema della classificazione dei poeti in *ingenui* e *sentimentali* fatta da Schiller.

<<La definizione di Schiller è semplice: *Il poeta ingenuo è natura, il poeta sentimentale la cerca*. Questa semplice formula è allettante in quanto stabilisce due differenti modi di rapporto con l'oggetto. Si potrebbe perciò dire: colui che cerca o desidera la natura come oggetto non la possiede, egli sarebbe quindi l'introverso; viceversa colui che è già egli stesso natura e che si trova quindi in intimo rapporto con l'oggetto, è un estroverso>>. ⁴² Ma <<dopo matura riflessione>> Jung giunge a negare un così semplice approccio alla tematica; perché la classificazione schilleriana, a differenza della classificazione in tipi di Jung, non si occupa della mentalità individuale del poeta, ma del carattere della sua attività creatrice, non dell'artista quindi, ma della sua realizzazione. Così, l'aspetto individuale viene spostato sull'oggetto e viene determinato, in ultima analisi, dall'epoca a cui appartiene: <<Schiller ha chiaramente avvertito questa difficoltà e ha espresso l'opinione che il poeta sia determinato dall'epoca in cui vive, non come individuo, ma come poeta. Così egli dice:

Tutti i poeti che sono veramente tali appariranno agli ingenui o ai sentimentali a seconda della natura dell'epoca nella quale essi fioriscono o delle circostanze accidentali che esercitano un'influenza sulla loro cultura in generale o sul loro passeggero stato d'animo>>. ⁴³

Risulta allora evidente che un poeta introverso possa poetare all'occasione sia in forma ingenua che sentimentale, ed è esclusa, quindi,

⁴² TP, pp. 141-142.

⁴³ TP, p. 142.

l'identificazione tra ingenuo e sentimentale da un lato, e estroverso ed introverso dall'altro. Questo finché si tratta di *tipi*, diversa cosa, per Jung, se si parla di *meccanismi tipici*; il discorso verte allora sugli "atteggiamenti".

L'atteggiamento ingenuo è caratterizzato dalla dipendenza dall'oggetto. Il rapporto del "genio ingenuo" con l'oggetto ha un carattere coercitivo, in quanto l'oggetto viene introiettato e si costituisce una identificazione con esso, identificazione costituita da un'analogia tra l'oggetto e un contenuto inconscio.⁴⁴

L'ingenuo allora è "natura" in quanto egli "è l'oggetto", la poesia ingenua <<"è figlia della vita e alla vita riconduce". Il genio ingenuo dipende completamente dall'"esperienza", dal mondo, dal quale egli è "toccato direttamente">>.⁴⁵

Il carattere coercitivo è dato dal fatto che la libido che opera dall'inconscio agisce "tirannicamente" sulla coscienza sottomettendola ai propri intenti. <<Colui che ha un atteggiamento ingenuo è perciò condizionato in alta misura dall'oggetto; l'oggetto si esplica per così dire autonomamente in lui, e in lui realizza sé stesso, in quanto egli stesso diviene identico con l'oggetto. Così egli presta in certo modo la propria funzione espressiva all'oggetto e in tal modo lo rappresenta: non che egli lo rappresenti attivamente o intenzionalmente, ma esso oggetto si rappresenta in lui>>.⁴⁶ Egli lascia che la natura regni incontrastata in lui,

⁴⁴ Per definire questo rapporto con l'oggetto, Jung mutua da Lévy-Bruhl il concetto di *participation mystique*. Jung riprende spesso nelle sue opere questa nozione propria dell'antropologia culturale, utilizzandola al fine di affermare le sue nozioni di inconscio, inconscio collettivo e di differenziazione della coscienza dalla matrice inconscia. Per Jung l'espressione dell'Io, della coscienza individuale, deriva da una condizione originaria di incoscienza, di indifferenziazione e di identificazione con la realtà vivente, che equivale alla nozione di *participation mystique*. Si tratta di un magico coinvolgimento col mondo, dovuto al fatto che non esiste ancora un confine di demarcazione tra soggetto e oggetto, un limite tra io e mondo, prevalendo allora un'identità.

⁴⁵ TP, p. 143.

⁴⁶ TP, pp. 143-144.

ed è all'oggetto, quindi, che spetta il primato: per questo Jung considera l'atteggiamento ingenuo come estroverso.

L'atteggiamento sentimentale, invece, è caratterizzato dalla riflessione e dall'astrazione nei riguardi dell'oggetto. Il sentimentale "riflette" sull'oggetto in quanto è "distaccato" dall'oggetto, egli è totalmente separato dall'oggetto, non è certamente l'oggetto che agisce in lui ma è egli stesso a capo del processo creativo:⁴⁷ <<L'impressione esteriore dell'oggetto non è per lui qualcosa di assoluto, ma è un materiale del quale egli fa uso secondo i propri contenuti. Egli sta perciò al di sopra dell'oggetto, pur avendo con esso un rapporto, ma non un rapporto di ricettività, giacché è lui a conferire arbitrariamente all'oggetto il valore o la proprietà. Il suo è dunque un atteggiamento introverso>>.⁴⁸

Viene qui, in altri termini, anticipato il carattere dell'opera simbolica tratteggiato in *Psicologia analitica ed arte poetica*. Quella <<potenza estranea>> del processo creativo che travolge il poeta, lo piega al proprio volere fino a farne strumento, imponendogli una materia estranea alla sua intenzione trova qui la sua prima formulazione teorica.

⁴⁷ Se l'atteggiamento ingenuo corrisponde al carattere dell'opera simbolica, ecco che l'atteggiamento sentimentale è l'omologo di quello dell'opera non-simbolica.

⁴⁸ TP, p. 145.

L'apollineo e il dionisiaco

L'analisi de *La nascita della tragedia* di Nietzsche viene affrontata rincorrendo il problema avvertito ed in parte elaborato da Schiller. Nella *Nascita della tragedia* Jung coglie gli echi di Goethe e, soprattutto, di Schopenhauer, dove il legame con l'Oriente che si presagiva in Schiller diventa esplicito. In Nietzsche la tendenza verso l'oriente si ferma alla Grecia, è vero, ciò nonostante <<mentre Schiller comincia con mano esitante e leggera a dipingere luci ed ombre, a concepire il contrasto avvertito nella propria anima in termini di "ingenuo" e "sentimentale", escludendo tutto quel che di riposto e di abissale v'è nella natura umana, la concezione di Nietzsche va più a fondo costruendo un'antitesi che, se da una parte non ha nulla da invidiare alla sfolgorante bellezza della visione di Schiller, dall'altra parte trova tinte infinitamente più cupe che, se intensificano la luce, lasciano altresì intravedere, dietro, una notte ancor più profonda>>. ⁴⁹ L'opera ha in comune con quella di Schiller due motivi fondamentali, l'estetismo e l'evocazione del mondo greco, e, nonostante Nietzsche si spinga oltre i confini raggiunti da Schiller, anche per lui la riduzione estetica rimane il vero limite.

L'impulso apollineo genera lo stato paragonato al sogno, <<la "visione interiore", "l'apparire di bei mondi di sogno". Apollo "ordina" la luminosa armonia del mondo interiore della fantasia"; egli è "il Dio di tutte le energie plastiche e figurative">>. ⁵⁰

Il suo opposto, il dionisiaco, è invece la liberazione dall'insofferenza

⁴⁹ TP, p. 149.

⁵⁰ TP, p. 150.

imposta dai limiti, lo scatenarsi dell'istinto animalesco e divino, <<è l'orrore che si prova nella rottura del principio d'individuazione e insieme l'“estasi delirante” perché è infranto>>. ⁵¹ Il dionisiaco è l'ebbrezza, l'esaltazione che annulla l'elemento individuale negli istinti collettivi, l'oblio della coscienza di fronte al mondo.

Nietzsche considera la conciliazione di Apollo con Dioniso come simbolo della conciliazione di questi contrasti nel greco civilizzato. Per Jung, in realtà, si realizza anche qui uno scambio tra estetico e religioso; <<perché Nietzsche, come Schiller, ha la spiccata tendenza di attribuire all'arte una funzione di mediazione e di redenzione. E con ciò il problema rimane fermo al campo estetico: il brutto è anche “bello”; l'orrido, anzi il male stesso brillano di una luce invitante nel falso splendore dell'esteticamente bello. La natura d'artista, in Schiller come in Nietzsche, rivendica a sé e alle sue tipiche possibilità creative ed espressive il valore di redenzione>>. ⁵²

Conseguentemente sfugge a Nietzsche che il contrasto tra Apollineo e Dionisiaco e la loro possibile conciliazione non costituirono per i greci un problema solamente estetico ma un problema fondamentale religioso. <<Le feste satiresche dionisiache erano, molto probabilmente, una sorta di feste totemiche con identificazione regressiva con antenati mitici o identificazione diretta con l'animale totem. Il culto di Dioniso aveva in molti luoghi un'impronta mistico-speculativa e ha comunque esercitato sempre una fortissima influenza stimolatrice del sentimento religioso>>. ⁵³ Con il raggiungimento dello stato dionisiaco non si realizzava “un'opera d'arte”: il soggetto compiva un viaggio – un

⁵¹ TP, p. 150.

⁵² TP, p. 153.

⁵³ Ibidem.

lunghissimo viaggio – all’indietro nella storia umana, veniva afferrato dalla sua propria essenza barbarica, privato dell’individualità e fatto una cosa sola con l’inconscio collettivo. Questo stato di ebbrezza che rendeva l’uomo rappresentazione di un puro istinto doveva apparire come spregevole e bisognoso di compensazione, della conciliazione con l’apollineo appunto. Ma nel considerare il conflitto fra Apollo e Dioniso come <<una questione d’impulsi artistici contrapposti, si sposta il problema, in modo storicamente e sostanzialmente ingiustificato, sul terreno estetico, ove essa viene sottoposta a una considerazione unilaterale che mai sarà in grado di valutare appieno il vero contenuto>>. ⁵⁴

Non che questa “riduzione estetica” non fosse per certi aspetti motivata, dato che <<la contemplazione estetica dà immediatamente un’immagine del problema che l’osservatore può considerare a suo agio, ammirandone sia la bellezza che la bruttezza, lungi e al sicuro da ogni compartecipazione sentita e vissuta, in uno stato di blanda immedesimazione con le passioni presentate dall’immagine. L’atteggiamento estetico è una difesa dalla partecipazione, mantiene al di fuori da ogni personale implicazione, come accadrebbe se il problema fosse inteso dal punto di vista religioso>>. ⁵⁵

Ma, se l’estetismo è legittimato da un’esigenza di difesa, la stessa protezione estetica, negando la partecipazione, converte il problema in immagini senza utilizzarle adeguatamente, lasciandole sussistere come tali, mantenendosi <<al di fuori del problema>>. ⁵⁶

⁵⁴ TP, p. 154.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ <<Dioniso però sembra essersi vendicato di Nietzsche – si confronti il suo *Tentativo di un’autocritica* che, scritto nel 1886, funge da introduzione alla *Nascita della tragedia: Sì, che significa dionisiaco?* – La risposta è in questo libro – qui parla “uno che sa”, l’iniziato e il discepolo del suo dio. [...] La singolare profondità con la quale Nietzsche ha inteso il problema, anche sotto la

Analizzando i concetti di apollineo e di dionisiaco nelle loro caratteristiche psicologiche, Jung arriva riconoscere un apparente stato d'introversione nel primo e di estroversione nel secondo. L'apollineo è la percezione delle immagini interiori della bellezza, della misura e dell'armonia: è uno stato d'introspezione, di contemplazione rivolta verso l'interno, verso il mondo delle idee eterne. Il dionisiaco invece indica un'espandersi, una pulsione verso l'esterno, un movimento che abbraccia il mondo nella pulsione di sentimenti legati alla sfera sensoriale. Ma il fatto è che «lo stato d'introversione, allorché diviene abituale, implica sempre una differenziazione del rapporto con il mondo delle idee, mentre l'estroversione, quando è abituale, comporta una differenziazione del rapporto con l'oggetto. Di questa differenziazione noi non troviamo traccia nei concetti di Nietzsche. Il sentimento dionisiaco ha il carattere completamente arcaico della sensazione sentimentale. Esso, quindi, non è puro e non è differenziato dall'elemento istintuale, fino a divenire quell'elemento mobile che nel tipo estroverso obbedisce agli ordini della ragione e si offre ad essa quale docile strumento. Del pari l'introversione, nel concetto di Nietzsche, non implica un rapporto puro e differenziato con l'idea, un rapporto che si sia liberato dalla visione intuitiva, sia essa condizionata dai sensi, sia essa frutto di creazione autonoma, per giungere a forme pure e astratte. L'apollineo è una percezione interiore, un'intuizione del mondo delle idee. Il raffronto con il sogno mostra chiaramente che Nietzsche considera questo stato come puramente contemplativo da un lato, come puramente raffigurativo dall'altro».⁵⁷ Queste caratteristiche escludono

protezione dell'estetica, era così vicina alla realtà che la sua successiva esperienza dionisiaca sembra quasi una conseguenza inevitabile». TP, pp. 154-155.

⁵⁷ TP, p. 157.

un atteggiamento propriamente introverso o estroverso: i tipi razionali, guidati dal pensiero o dal sentimento, sono tali in quanto orientati secondo le coppie oppostive vero/falso per il tipo intellettuale, buono/cattivo per il tipo sentimentale. <<Esiste però anche un punto di vista totalmente diverso, per il quale l'elaborazione logico-razionale non è valida. *Quest'altro punto di vista è quello estetico*. Nell'introversione esso si ferma alla *visione* delle idee, sviluppa l'intuizione, la visione interiore; nell'estroversione si ferma alla *sensazione* e sviluppa i sensi, l'istinto, la suscettibilità. Secondo questo punto di vista il pensiero non è mai il principio della percezione interiore delle idee come non lo è il sentimento, anzi pensiero e sentimento sono per esso meri derivati dell'intuizione interiore o della percezione sensoriale>>.⁵⁸

L'analisi di Nietzsche conduce così ad esaminare, accanto ai tipi razionali, due tipi irrazionali, o altresì chiamati "tipi estetici": <<Essi sono il *tipo intuitivo* e il *tipo sensazione o percettivo*. Questi due tipi hanno sì in comune con i tipi razionali l'elemento dell'introversione e dell'estroversione, non differenziano però la percezione e la visione delle immagini interiori in pensiero, come invece fa il tipo intellettuale, né differenziano il contenuto affettivo delle immagini interiori in sentimento, come fa il tipo sentimentale>>.⁵⁹

⁵⁸ TP, pp. 157-158.

⁵⁹ TP, p. 158.

Infine, secondo Jung, il fatto che Nietzsche metta in rilievo proprio la funzione psicologica dell'intuizione da un lato e quella della sensazione dall'altro, risulta essere indicativo della sua psicologia personale: <<Egli è certamente da annoverare nel tipo intuitivo con tendenza all'introversione. A favore della prima formulazione depone il genere prevalentemente intuitivo-artistico della sua produzione, fra cui particolarmente caratteristica è l'opera sulla *Nascita della tragedia*, della quale ci stiamo occupando, ma più ancora la sua opera principale *Così parlò Zarathustra*.⁶⁰ Del suo lato introverso-intellettuale sono caratteristici i suoi aforismi, i quali, nonostante una forte vena sentimentale, rivelano uno spiccato intellettualismo critico alla maniera degli intellettuali francesi del diciottesimo secolo. La mancanza di limiti e concisione razionali denota il suo tipo intuitivo. Stando così le cose, non deve stupire il fatto che nella sua prima opera egli abbia messo inconsciamente in primo piano i fatti della sua psicologia personale>>.⁶¹

Prometeo ed Epimeteo

Prima di analizzare l'interpretazione che Jung fa del *Prometeo ed Epimeteo*⁶² di Spitteler, è opportuna una minima introduzione all'opera.

Il *Prometeo*, in realtà, ha poco a che spartire con il mito classico; il poema, composto in una prosa piuttosto ritmata, si avvale delle figure

⁶⁰ Jung dedicò al lavoro di Nietzsche un lungo ciclo di seminari tenuti dal 1934 al 1939. Questi seminari sono ora pubblicati in *Nietzsche's Zarathustra. Notes of the seminar given in 1934-1939 by C.G. Jung. Edited by James L. Jarrett*, Princeton University Press, Princeton, 1988.

⁶¹ TP, pp. 158-159.

⁶² Il *Prometeo ed Epimeteo* (PE) è disponibile nella versione italiana, assieme alla *Primavera olimpica* ed altri scritti, in *C. Spitteler*, UTET, Torino, 1970. Vengono qui riportate, se non diversamente indicato, le citazioni inserite da Jung in *Tipi psicologici*.

classiche a cui aggiunge personaggi fantastici propri del mondo medioevale e del periodo romantico.

Il richiamo al mito classico non va, per lo più, oltre i nomi che il poeta applica ai propri eroi, mentre il loro carattere e le loro imprese sono generate dalla fantasia dell'autore. Prometeo non è il titano ellenico o l'eroe di Goethe, non ha neanche rapito il fuoco degli dei: il Prometeo di Spitteler è una fantastica rappresentazione dell'ideale etico ed umano del suo autore. In questa forma di allegoria egli non è altri che Spitteler, o, più propriamente, colui che Spitteler avrebbe voluto essere.

L'intera vicenda del poema è una rappresentazione simbolica del contrasto tra due concezioni della vita: quella esaltata e proclamata dall'autore e quella a cui, lusingata, tanta parte dell'umanità aderisce; e il bene che Prometeo mette sopra ogni altro è la libertà della propria anima, intesa come virtù generatrice delle gioie più pure e più alte. L'allegoria trasferisce un contrasto etico nel mondo epico, ma si tratta di un trasferimento puramente scenico: del mito Spitteler utilizza soltanto le immagini ma poco vi è di leggendario nelle vicende narrate.

L'opera deve essere vista come espressione della mentalità di un poeta che al termine dell'epoca positivista⁶³ insegue simboli e allegorie, crea personaggi irreali e antistorici. Per questo si trovano divinità che poco ricordano quelle tramandate da leggende e religioni: un Dio creatore infelice, condannato a muoversi in eterno in un cerchio di dolore tra lacrime e sospiri, dèi che si ammalano e muoiono; c'è un regno del cielo con una sua città popolata da non ben definiti cittadini, un Angelo di Dio vedovo e convivente con un'amante; ci sono un leone e un cagnolino parlanti che accompagnano Prometeo, il primo sempre ostile, l'altro

⁶³ Il poema viene pubblicato in versione completa nel 1881.

invece suo affettuosissimo amico.

Possiamo riassumere solo brevemente la complessa – ed oscura – trama del racconto: il celeste sovrano della Terra, l'Angelo di Dio, vuole eleggere un re che governi il paese degli Uomini, mentre egli si occupa alle più alte ed importanti cure ultraterrene. Soggetto idoneo gli sembra Prometeo, anima elevata e coscienza purissima, che solo riconosce i supremi valori dello spirito; ma Prometeo non accetta e, in sua vece, l'Angelo incarica reggente il fratello Epimeteo, che, di spirito bonario, è sensibile soltanto agli stimoli degli affetti terreni. Epimeteo si fa amare dal popolo che asseconda sia sulla via del bene che su quella del male, ma non è affatto all'altezza del suo compito: si rivela inetto in ogni campo, non riesce neanche ad apprezzare il mirabile dono dell'arte⁶⁴ che Pandora, figlia di Dio, ha recato sulla terra sotto forma di un gioiello di infinita – ma oscura – bellezza. Infine cede alle lusinghe di Behemoth e del suo servo Leviathan, stringendo con loro un patto d'intima alleanza, tradendo così i figli mortali dell'Angelo affidati alle sue cure. Deluso e pentito, l'Angelo torna ad offrire il regno a Prometeo che per la seconda volta lo rifiuta e che, salvando il fratello, salva anche il regno di Dio: la vittoria squisitamente spirituale di Prometeo.

Jung considera il *Prometeo ed Epimeteo* <<un'opera poetica fondata quasi esclusivamente sul motivo del problema dei tipi>>, dove nei personaggi, nelle immagini e nel linguaggio del mito poetico è possibile riconoscere l'universale realtà delle strutture psichiche individuali, delle condizioni di emergenza del simbolo e delle sue conseguenze. <<Non

⁶⁴ Nella sua produzione poetica Spitteler era animato da un impulso mistico-estatico, guidato dal bisogno di spiegare gli eventi e di risolvere i problemi che angosciano la vita, e che l'esperienza e le leggi fisiche non sono in grado di chiarire. Avversario del positivismo trasferito nell'arte e nemico del materialismo ateo, Spitteler professava un culto religioso della bellezza: la grazia e la provvidenza divina si manifestavano, per lui, nell'armonia delle forme artistiche e poetiche.

intendo affatto affermare che Prometeo, colui che riflette prima di agire, rappresenta l'introverso, ed Epimeteo, colui che prima agisce e poi riflette, l'estroverso. Il conflitto tra queste due figure esprime soprattutto la lotta che si scatena nel medesimo individuo fra la linea di sviluppo introversa e quella estroversa, lotta che la rappresentazione poetica ha incarnato in due figure distinte ognuna con il suo destino tipico>>. ⁶⁵

Secondo Jung è indubbio che Prometeo presenti caratteri introversi: offre l'immagine di un introverso fedele al suo mondo interiore, instaura un rapporto privilegiato ed esclusivo con la propria anima⁶⁶ – cioè con la funzione che presiede al rapporto con il mondo interiore –, togliendo interesse alla dimensione del mondo.

<<Egli sacrifica il suo Io individuale all'anima, al rapporto con l'inconscio, matrice delle immagini e dei valori eterni, perdendo così di vista il proprio centro, in quanto gli viene a mancare il contrappeso della "Persona",⁶⁷ del rapporto con l'oggetto esteriore>>. ⁶⁸ Dato che Prometeo parteggia in modo così esclusivo per l'anima, tutte le tendenze volte ad un adattamento al mondo esterno vengono eliminate, cadendo così nell'inconscio.

Prometeo rifiuta di adattarsi alla realtà così com'è, si indirizza

⁶⁵ TP, p. 181.

⁶⁶ <<Ma non sta a me giudicare l'aspetto della mia anima, poiché, vedi, essa è la mia signora e il mio Dio nella gioia e nel dolore, e qualsiasi cosa io sia, a lei lo debbo. Perciò con lei voglio dividere la mia gloria; e se deve accadere, ebbene, posso rinunciare anche alla gloria>>. Ibidem.

(Il corsivo contraddistingue le citazioni di Spitteler da parte di Jung).

⁶⁷ Se esiste una psiche collettiva inconscia, esiste anche una psiche collettiva cosciente: la prima è costituita dall'insieme degli archetipi, la seconda è costituita da tutti i valori, i canoni, i modelli culturali, gli stereotipi che caratterizzano una determinata società in un determinato momento storico. L'uomo è soggetto al duplice rischio di cadere vittima sia dell'uno che dell'altro aspetto della psiche collettiva: il processo di individuazione costituisce la possibilità di evitare questi rischi, instaurando rapporti creativi tra il singolo e gli elementi archetipici da una parte e tra il singolo e gli elementi sociali dall'altra. Jung utilizza il termine *Persona* – mutuandolo dal latino *maschera* – per definire l'insieme degli atteggiamenti desunti dalla psiche collettiva conscia: essa è una "maschera che simula l'individualità", che fa credere agli altri che chi la porta sia individuale, mentre non si tratta che di una parte recitata, nella quale parla la psiche collettiva.

⁶⁸ TP, p. 182.

completamente verso l'interno e si riduce a sognare la propria vita esteriore, la vita reale: <<Come il mondo inconscio delle immagini mitologiche parla indirettamente, attraverso l'esperienza delle cose esterne, a colui che si dà completamente al mondo esteriore, così anche il mondo reale esterno e le sue esigenze parlano indirettamente a colui che si dà tutto all'anima; poiché nessuno può sottrarsi a entrambe le realtà>>. ⁶⁹ Ecco perché secondo Jung, la linea di vita scelta da Prometeo è quella dell'introversione: egli sacrifica il presente e il suo rapporto con esso per creare intellettualmente un lontano futuro.

Tutto il contrario per Epimeteo: egli volge le proprie aspirazioni al mondo e ai suoi valori. Diventa arbitro ed artefice del proprio destino, aderisce completamente al mondo, "svende" la propria anima e segue la sua estroversione, si apre ai desideri e alle aspettative del mondo, traendone in un primo tempo notevole vantaggio.

<<Egli è divenuto un estroverso, dopo aver vissuto per anni in solitudine all'ombra del fratello, ma un *falso estroverso* influenzato dall'imitazione dell'introverso. Una tale involontaria *simulation dans le caractèr* (Paulhan) non è rara. La sua evoluzione in estroverso reale è perciò un progresso verso la "verità" e merita la ricompensa che gli verrà destinata>>. ⁷⁰ Mentre in Prometeo il rapporto con l'oggetto è ostacolato

⁶⁹ TP, p. 184.

⁷⁰ TP, p. 186.

Jung confronta, poi, la concezione di Prometeo che appare in Spitteler con quella data dall'interpretazione di Goethe. <<Credo di avere fondati motivi per supporre che Goethe appartenesse al tipo estroverso piuttosto che all'introverso, mentre il tipo di Spitteler va, secondo me, compreso in questo secondo gruppo>>, anche se <<l'esattezza di una tale supposizione potrebbe essere provata soltanto attraverso l'indagine e l'analisi ampia e accurata della biografia di Goethe>>. ⁷³ L'importante, comunque, è che il Prometeo goethiano non presenta gli stessi caratteri di quello di Spitteler. ⁷⁴

Nel *Frammento del Prometeo*, una delle due versioni del mito in Goethe, Prometeo appare tracotante, fiducioso solo in se stesso, deciso e sprezzante; anche qui Prometeo si trova in un rapporto di dipendenza con la sua anima – Minerva –, come in Spitteler, tuttavia, nonostante la somiglianza delle due figure e dei loro rapporti con l'anima, c'è una sostanziale differenza: <<Il Prometeo di Goethe è un creatore e un plasmatore e Minerva anima le sue figure d'argilla. Il Prometeo di Spitteler non è creativo, bensì passivo, solo la sua anima è creativa, ma il suo è un creare occulto e misterioso. [...] Sembra che in Spitteler l'opera creatrice prometeica spetti all'anima, mentre lo stesso Prometeo è semplicemente tormentato da un'anima creatrice. Invece il Prometeo di Goethe agisce da solo e agisce fundamentalmente ed esclusivamente in senso creativo, sfidando gli dèi, forte della sua energia creatrice>>. ⁷⁵ Mentre il Prometeo di Goethe crea ed opera all'esterno, nel mondo, in

⁷³ TP, p. 188.

⁷⁴ In effetti, secondo Jung, la figura di Prometeo non deve necessariamente coincidere con l'atteggiamento introverso: <<Questa differente versione si trova ad esempio nel *Protagora* di Platone, nel quale il dispensatore delle energie vitali agli esseri forgiati dagli dèi con terra e fuoco non è Prometeo, bensì Epimeteo. In quest'opera, come sempre nel mito, Prometeo (secondo il gusto degli antichi) è soprattutto molto astuto e ingegnoso>>. Ibidem.

⁷⁵ TP, pp. 189-190.

quello di Spitteler tutto procede verso il buio dell'interiorità, come una sorta di implosione, di scomparsa, fino a lasciare attiva in modo preponderante l'anima, la personificazione dell'inconscio. In *Pandora*, poi, mentre Prometeo è lo stesso creatore che quotidianamente agisce e plasma per la collettività con indomita energia, viene caratterizzato il carattere introverso di Epimeteo: egli è immerso in fantasticherie, sogni, ricordi, è preda di ansie e preoccupazioni, immerso in inquietanti riflessioni. Pandora appare come creatura di Efesto, respinta da Prometeo ma scelta in moglie da Epimeteo, di cui rappresenta un'immagine dell'anima.

A questo punto, l'interpretazione di Jung raggiunge il proprio culmine.

Nella versione mitologica, così come in Goethe, il rapporto di Prometeo con l'anima è il rapporto con Pandora o Atena. <<In Spitteler si produce invece una notevole scissione cui già si accenna del resto anche nel mito storico ove, cioè, Prometeo-Pandora si contaminano con l'analogia Efesto-Atena. In Goethe prevale la versione Prometeo-Atena. In Spitteler invece Prometeo è tolto alla sfera divina e fornito di un'anima propria. Tuttavia la somiglianza con Dio e il suo accoppiamento mitico con Pandora sono conservati come contropartita cosmica in un mondo celeste trascendente e agiscono in modo autonomo. Le cose che accadono nell'al di là sono cose che accadono in una sfera che è al di là della nostra coscienza, cioè nell'inconscio. Così *l'Intermezzo di Pandora*⁷⁶ è una descrizione di quanto accade nell'inconscio durante le sofferenze di Prometeo. Scomparendo dal mondo e rompendo anche l'ultimo ponte con l'umanità, Prometeo

⁷⁶ Jung si riferisce all'inizio della seconda parte del poema di Spitteler, dove, appunto, si vede in opera la figlia del Dio, Pandora.

sprofonda nell'abisso del proprio Sé e il suo unico ambiente, il suo unico oggetto è lui stesso. Con ciò egli è "simile a Dio", poiché Dio è, per sua propria definizione, l'essere che dovunque si fonda su sé stesso, e che sempre e dovunque, in virtù della sua onnipresenza, ha sé stesso per oggetto>>.⁷⁷ La morsa che serra il cuore di Prometeo è paragonabile alla zavorra che limita il Dio, Prometeo ha <<lo stesso male>> di Dio: <<*E nel fosco mattino dello stesso giorno, Dio, creatore di ogni vita, camminava su di un tranquillo prato solitario, al di sopra di tutti i mondi, compiendo il giro maledetto secondo la strana natura del suo maligno e misterioso morbo.*

Poiché, a causa del suo male, egli non poteva mai metter fine a questo suo faticoso girare, né poteva mai trovar pace sul suo cammino, ma, giorno per giorno, anno per anno, con passo sempre uguale, egli faceva il giro del prato silenzioso, con incedere pesante, il capo reclinato, la fronte corrugata, il volto stravolto, lo sguardo costantemente velato e rivolto al punto centrale del cerchio.

E mentre così faceva, oggi, come tutti i giorni nel loro ineluttabile susseguirsi, e reclinava sempre di più il capo per l'angoscia, e più strascicato si faceva per la stanchezza il suo passo e la fonte stessa della vita appariva in lui inaridita dopo la notte trascorsa in dura veglia: venne, attraverso la notte e l'alba, Pandora, la sua figlia più giovane, si avvicinò con passo incerto e riservato al sacro luogo, gli si pose umilmente accanto, salutandolo con sguardo discreto e interrogando con un silenzio colmo di rispetto>>.⁷⁸

Come Prometeo è prossimo a estinguersi così il suo Dio si esaurisce compiendo <<ineluttabilmente>> il giro ozioso attorno al centro del

⁷⁷ TP, p. 191.

⁷⁸ TP, p. 192.

mondo; e come Pandora porta al padre il gioiello che vorrebbe dare agli uomini per lenire le loro sofferenze, così l'anima di Prometeo cerca di avvicinarsi agli uomini, predispone un'opera destinata a lenirne le sofferenze. Il problema è che l'opera progettata e realizzata dall'anima non è identica all'opera di Pandora: <<Il gioiello di Pandora è un'immagine inconscia, riflessa da uno specchio, che rappresenta *simbolicamente* la vera opera dell'anima di Prometeo. Dal testo risulta in modo evidente che cosa sia il gioiello: è un Dio-redentore, una reincarnazione del sole. Quest'aspirazione è espressa nel morbo del dio, che anela alla rinascita; perciò tutta la sua forza vitale viene fatta rifluire al centro del Sé, cioè nella profondità dell'inconscio, da cui la vita torna a rigenerarsi>>. ⁷⁹ Se il gioiello di Pandora è un rinnovamento del dio, un nuovo dio, questo succede nell'inconscio – nella “sfera divina” – e non viene afferrato dalla coscienza, dall'elemento epimeteico dominato dal rapporto con il mondo: ecco perché il gioiello viene perduto. Per Jung, in Spitteler sia l'atteggiamento epimeteico sia quello prometeico si rivelano, quindi, insufficienti: le due tendenze si dissociano, la prima si adatta al mondo così com'è, la seconda si dedica al rinnovamento della vita, produce un nuovo atteggiamento nei confronti del mondo – il

⁷⁹ TP, p. 193.

gioiello –, senza però riuscire ad armonizzarsi con la propria antagonista. <<Nonostante ciò, possiamo riconoscere facilmente nel dono di Pandora, secondo Spitteler, un tentativo simbolico di soluzione del problema da noi già messo in luce quando avemmo a trattare delle lettere di Schiller, il problema, cioè, di conciliare la funzione differenziata con quella indifferenziata>>.⁸⁰

Come il suo Dio, il Prometeo di Spitteler volge le spalle al mondo per concentrare lo sguardo verso l'interno, verso lo stretto passaggio che porta alla rinascita: l'anima comincia ad attivarsi, a costruire un prodotto che dall'inconscio vorrebbe salire alla coscienza. Quando Pandora porge il proprio dono al mondo, significa, in termini psicologici, che un prodotto inconscio di valore sta per raggiungere la coscienza estroversa, cioè il mondo; l'impossibilità di accogliere pienamente il dono è data dall'introversione che tenta di interpretare l'opera solo come arte e non nel suo significato di simbolo.⁸¹

Perché l'opera si liberi dal suo significato meramente estetico e penetri nella vita deve realizzarsi l'enantiodromia:⁸² <<Contrariamente alle previsioni di ogni razionalista e di ogni ottimista secondo le quali a una condizione buona dovrebbe seguirne una migliore, dato che tutto si muoverebbe secondo un "progresso ascendente", l'uomo dalla coscienza a posto e dai principi morali universalmente riconosciuti stringe un patto con Behemoth e con la sua schiera malvagia e vende i figli del Dio che gli erano stati affidati. In termini psicologici ciò significa che

⁸⁰ TP, p. 195.

⁸¹ Un'altra forma di quella "riduzione estetica" che abbiamo riscontrato in Schiller e in Nietzsche.

⁸² Con il termine "enantiodromia" Jung intende il "ritorno all'opposto": alcuni processi mentali si trasformano a un certo punto nei loro opposti, come ad opera di una sorta di autoregolazione. Questo concetto è stato esemplificato simbolicamente nella *Divina Commedia*, dove Dante e Virgilio, dopo aver raggiunto il punto più profondo dell'Inferno, iniziano da lì il viaggio verso l'alto, in opposta direzione verso il Purgatorio e il Paradiso. Questo fenomeno di spontaneo capovolgimento della regressione è sperimentabile da coloro che passano con successo attraverso una "malattia creativa", ed è diventato un aspetto caratteristico della terapia junghiana.

l'atteggiamento collettivo indifferenziato nei riguardi del mondo soffoca i più alti valori umani diventando una forza distruttiva la cui azione aumenta fino a che la componente prometeica, cioè l'atteggiamento ideale e astratto, non si pone al servizio del gioiello dell'anima e, autentico Prometeo, accende nel mondo una nuova fiamma. Il Prometeo di Spitteler deve uscire dal suo isolamento, a rischio della vita, per spiegare agli uomini che essi sono in errore e in che cosa consiste il loro errore. Egli deve riconoscere il carattere inesorabile della verità così come il Prometeo di Goethe deve sperimentare in Phileros⁸³ il carattere inesorabile dell'amore>>.⁸⁴

Il tentativo è sempre quello di realizzare la compensazione, <<di conciliare in qualche modo la funzione più altamente differenziata, corrispondente all'ideale cristiano della preminenza accordata al bene, con la funzione meno differenziata, la cui rimozione e il cui disconoscimento corrispondono anch'essi all'ideale cristiano della riprovazione del male. Con il simbolo di Prometeo ed Epimeteo la difficoltà che Schiller aveva tentato di superare sul piano filosofico-estetico viene avviluppata nella veste del mito antico>>.⁸⁵

La scelta del simbolo nel *Prometeo* di Goethe è determinata dal pensiero contemporaneo che vedeva nello spirito pagano dell'antichità una compensazione in termini di "libertà", "bellezza", "ingenuità". Ma <<la scissione cristiana dell'uomo in una parte superiore e in una spregevole divenne insopportabile in quest'epoca più sensibilizzata delle precedenti. Il senso del peccato urtava contro la sensazione dell'eterna

⁸³ Nel *Pandora* Phileros (*colui che ama l'eros*) è il figlio di Prometeo. Come figlio deve recuperare ciò che è stato poco vissuto dal genitore. Phileros ama Epimelia (*l'angoscia*), figlia di Pandora e di Epimeteo: così viene espiata la colpa di Prometeo che aveva respinto Pandora.

⁸⁴ TP, p. 200.

⁸⁵ TP, p. 202.

bellezza naturale, la cui contemplazione era già possibile in quel tempo; perciò esso si volse a un'età nella quale l'idea dell'inclinazione al peccato non aveva ancora scisso la totalità dell'uomo e nella quale le due componenti, superiore e inferiore, della natura umana potevano ancora ingenuamente coesistere con tutta naturalezza senza offendere la sensibilità morale o estetica>>.⁸⁶ Così il tentativo del *Frammento del Prometeo* e del *Pandora* si concretizza nel *Faust*: la soluzione, prima ricercata nelle tracce del classicismo, si trova nell'ambientazione medioevale, dove <<la scommessa divina fra il bene e il male viene accettata. Faust, il Prometeo medioevale, va incontro a Mefistofele, l'Epimeteo medioevale, e stringe un patto con lui. A questo punto il problema ha già assunto proporzioni tali che è possibile vedere come Faust e Mefistofele siano una sola persona. [...] L'ingenua passione di Epimeteo per Pandora, quale la troviamo nel *Prometeo*, diventa la mira diabolica di Mefistofele sull'anima di Faust. E la saggia previdenza di Prometeo nel rinunciare alla divina Pandora si tramuta nel tragico episodio di Margherita, nel successivo appagarsi della brama per Elena e nell'ascesa senza fine alla Madre superne. ("L'eterno femminile ci trasporta in alto")>>.⁸⁷

In Spitteler, il patto con il maligno spetta ad Epimeteo e non a Prometeo, alla sconsideratezza di colui che possiede solo una coscienza

⁸⁶ TP, p. 203.

⁸⁷ Ibidem.

morale collettiva e che difetta della capacità di discernere delle cose del mondo interiore. L'incontestabile moralità di Epimeteo non esclude l'insinuazione del male, l'infiltrazione dello spirito di distruzione: per preservarsi dall'oscuro occorre possedere la visione delle cose interne, bisogna avere un'"anima", non solo il rapporto con le cose esterne.

<<Quest'invasione del male significa la trasformazione di quanto prima era bene in qualche cosa di dannoso. Con ciò Spitteler vuol dire che il principio morale valido fino ad un determinato momento è in un primo momento senz'altro ottimo, ma con il tempo perde ogni rapporto con la vita in quanto è incapace di accogliere in sé le manifestazioni della vita stessa in tutta la loro pienezza. Il concetto del ragionevolmente giusto è troppo ristretto per poter abbracciare ed esprimere la vita in modo sufficientemente completo e durevole>>. ⁸⁸

Per Jung, occorre allora che si realizzi una <<più elevata intensità di vita>>, travalicando la ristrettezza della pura razionalità, con tutte le implicazioni, anche dolorose e tragiche, che questo comporta. Bisogna allora accettare che nella costruzione del nuovo simbolo e nella sua vivente bellezza sia riversato l'elemento del male, altrimenti esso sarebbe privato della sua maggiore energia di vita e bellezza, visto che, per loro natura, vita e bellezza sono moralmente indifferenti.

<<Questa constatazione potrebbe non interessarci affatto se i poeti non fossero in grado di leggere nell'inconscio collettivo. Essi indovinano per primi le misteriose correnti sotterranee e le esprimono, secondo le proprie capacità individuali, in simboli più o meno eloquenti. Perciò, da veri profeti, essi proclamano ciò che avviene nell'inconscio, "quello che è la volontà di Dio" per usare il linguaggio dell'Antico Testamento, ciò

⁸⁸ TP, p. 205.

che inevitabilmente si attuerà, in futuro, come fenomeno universale. La funzione redentrica dell'atto di Prometeo in Spitteler, il tramonto di Epimeteo, la riconciliazione con il fratello vivente della sua anima e la vendetta consumata da Epimeteo nei confronti dell'agnellino,⁸⁹ che nel suo orrore ricorda la scena fra Ugolino e l'arcivescovo Ruggieri, preparano una soluzione del conflitto che è legata a una rivolta sanguinosa contro la morale collettiva tradizionale.

Per un poeta di modesta levatura si può ammettere che il vertice della sua opera non superi il livello delle sue gioie, dei suoi dolori e delle sue aspirazioni personali. In Spitteler invece l'opera va al di là delle vicende personali. Perciò la soluzione che egli dà al problema non rimane isolata. Da qui a Zarathustra, a colui che infrange le tavole della legge il passo è breve>>.⁹⁰

A questo punto Jung anticipa alcuni dei temi che saranno trattati in *Psicologia e poesia*: il rapporto tra il poeta, l'opera e il pubblico.

Benché i poeti si esprimano anche con energia e violenza, non fanno altro che dar forma e voce al simbolo, sperimentando un piacere estetico senza però riuscire a penetrare il vero significato del loro prodotto. Più il poeta attinge dal profondo dell'inconscio, più rimane estraneo alla collettività; la massa difficilmente comprende l'opera, magari la vive

⁸⁹ Dopo che Prometeo ed Epimeteo si sono riconciliati incontrano sul loro cammino un agnellino che, con fare saputo e profetico, dispensa parole di mansuetudine e pace, protesta sdegnato contro la cecità stolta del popolo. All'indifferenza di Prometeo fa da contrappunto l'ira e la collera di Epimeteo che, avutone il permesso dal fratello, si scaglia con ferocia sull'animale e lo sbrana letteralmente, ricevendone così più gioia e soddisfazione che dalla propria redenzione.

Riferendosi all'episodio, Jung identifica nell'agnellino il punto di vista tradizionalmente cristiano, unilateralmente accecato dalla morale, incapace di vedere nel simbolo nulla di pregevole. <<Il furore di Epimeteo contro l'“agnellino” non è dunque altro che una nuova forma dell'*écrasez l'infâme*, una ribellione contro il cristianesimo tradizionale incapace d'intendere il nuovo simbolo e di dare perciò un nuovo indirizzo alla vita>>. TP, p. 206.

⁹⁰ TP, pp. 206-207.

Si ripresenta qui la differenziazione tra le due forme di poesia: il poeta <<di modesta levatura>> si limita all'opera “personale”, che possiamo intendere non-simbolica o introversa; in Spitteler invece l'opera è simbolica, ingenua, o estroversa, secondo le classificazioni che abbiamo già visto.

inconsciamente ma raramente riesce a cogliere il vero significato del lavoro. Quando la conoscenza dell'inconscio raggiunge una profondità tale da non poter essere colta dalla coscienza, risulta difficile riconoscere l'esistenza di un eventuale contenuto morboso: <<Per questa ragione un contenuto imperfettamente compreso, ma ricco di profondo significato, può presentarsi spesso come qualche cosa di morboso, ed è per questa ragione che i contenuti morbosi possono in genere avere un loro significato>>.⁹¹

Sia nel *Faust*, nel *Parsifal*, che in Schopenhauer e nello *Zarathustra*, Jung intravede quella soluzione "religiosa" del problema, soluzione che era sfuggita a Schiller; <<nulla di sorprendente quindi se anche Spitteler è portato a dare un contenuto religioso al problema. Quando un problema viene inteso in senso religioso, in termini psicologici ciò vuol dire che esso è denso di significato, di valore particolare e che investe la totalità dell'uomo, quindi anche l'inconscio (il mondo degli dèi, l'al di là ecc.). in Spitteler la forma religiosa è di una fecondità addirittura esuberante, tanto che l'elemento specificamente religioso, se perde in profondità, acquista, in compenso, in ricchezza mitologica, in arcaismo e quindi anche in simbolismo prospettico>>.⁹² La sovrabbondanza mitologica nell'opera, se dal punto di vista puramente estetico e formale può risultare pesante, impedisce la vera immedesimazione, isola il significato dell'opera e le conferisce una particolare originalità; non solo, presenta

⁹¹ TP, p. 208.

⁹² TP, p. 209.

anche un importante vantaggio funzionale: in essa il simbolo può svilupparsi in modo talmente inconscio che il poeta non riesce a darne chiaramente il significato, concentrando così la propria energia sullo sviluppo dell'elemento mitologico e sulla sua perfezione espressiva.

<<L'opera poetica di Spitteler si distingue dal *Faust* come dallo *Zarathustra* in quanto in questi due casi la partecipazione cosciente del poeta al significato del simbolo è maggiore; così che l'esuberanza degli elementi mitologici nel *Faust* e la rigogliosa proliferazione concettuale nello *Zarathustra* sono contenuti, a tutto vantaggio della soluzione cui il poeta desidera pervenire. Per questo motivo sia il *Faust* che lo *Zarathustra* sono di gran lunga *più belli* del *Prometeo* di Spitteler; quest'ultimo tuttavia è *più vero* in quanto immagine relativamente fedele di quello che sono i processi dell'inconscio collettivo>>.⁹³

Nei contenuti religiosi inconsci rivelati dal Spitteler, Jung individua emergere con evidenza il simbolo del rinnovamento del dio. <<Questo simbolo appare intimamente connesso con l'antitesi dei tipi e delle funzioni e ha manifestamente il significato di un tentativo di soluzione sotto forma di un rinnovamento dell'atteggiamento generale: il che nel linguaggio dell'inconscio viene espresso come rinnovamento del dio. [...] L'immagine indica che l'atteggiamento si è modificato e che quindi si è prodotta una nuova tensione energetica, una nuova possibilità di manifestazione della vita, una nuova fecondità>>.⁹⁴

Ogni simbolo di rinnovamento non è altro che una composizione degli

⁹³ TP, p. 209.

La riduzione estetica realizza una mitigazione dei contenuti inconsci che investono l'opera, permette una maggior adeguazione con i canoni di gusto comunemente condivisi; l'astruso, il grottesco e l'antiestetico che accompagnano l'elemento mitologico guidano verso la "verità". Il poeta si muove tra questi due poli contrapposti: da una parte la dimensione puramente estetica, dall'altra la profondità dell'inconscio collettivo.

⁹⁴ TP, p. 210.

buddismo <<posseggono la nozione di un *sentiero intermedio* di efficacia magica, redentore e raggiungibile mediante un atteggiamento cosciente. La concezione vedica cerca coscientemente la librazione dalle coppie di opposti per giungere sul sentiero della redenzione>>.⁹⁶ L'articolato viaggio di Jung all'interno della soluzione orientale spazia dall'analisi dei concetti brahmanici di *dvandva* e *Rita* a quella del concetto cinese del *Tao*,

⁹⁶ Ibidem.

indagando come il simbolismo unificatore degli opposti sia stato individuato da secoli nella cultura orientale, e come sia stato costruito su una teoria psicologica della salvezza che sposta la via della redenzione nel campo delle intenzioni umane.⁹⁷

Se per Jung il principio della sintesi degli opposti è il culto di Dio – per quanto riguarda la storia della civiltà cristiana – e il culto del Sé nel buddismo, <<in Goethe e in Spitteler il culto dell’anima viene indicato nel *simbolo del culto della donna* come principio di redenzione>>.⁹⁸ “Culto della donna” significa infatti “culto dell’anima”, meccanismo attraverso il quale <<l’anima dell’uomo è stata notevolmente rinforzata quale fattore psicologico>>. Jung ritrova espresso tutto ciò, <<nel modo più bello e più completo>>, nella *Divina Commedia*.

<<Dante è il cavaliere spirituale della sua donna; per essa egli supera l’avventura del mondo inferiore e superiore. E in quest’eroica impresa l’immagine di lei si eleva per lui sino a divenire la trascendente mistica figura della Madre di Dio, una figura che s’è staccata dall’oggetto per diventare la personificazione di un fatto puramente psicologico, cioè di quei contenuti inconsci alla cui personalità io ho dato il nome di Anima>>.⁹⁹

La stessa trasformazione che avviene in Dante avviene in Faust, che

⁹⁷ Cfr. TP, pp. 211-239.

⁹⁸ TP, p. 239.

⁹⁹ TP, pp. 239-140.

Jung vede espressa l’evoluzione psichica di Dante nella preghiera di S. Bernardo alla Madonna (*Paradiso XXXIII*), e nella successiva supplica. <<Vergine madre, figlia del tuo figlio,/ umile e alta più che creatura,/ termine fisso d’eterno consiglio,/ tu se’ colei che l’umana natura/ nobilitasti sí, che ‘l suo fattore/ non disdegnò di farsi sua fattura. (vv. 1-6) Or questi, che da l’infima lacuna/ de l’universo infin qui ha vedute/ le vite spirituali ad una ad una,/ supplica a te, per grazia, di virtute/ tanto, che possa con li occhi levarsi/ piú alto verso l’ultima salute. (vv. 22- 27) perché tu ogni nube li dislegghi/ di sua mortalità co’ prieghi tuoi,/ sí che ‘l sommo piacer li dispieghi. (vv. 31-33) Vinca tua guardia i movimenti umani:/ vedi Beatrice con quanti beati/ per li miei prieghi ti chiudun le mani! (vv. 37-39). Questa sorta di identificazione tra Beatrice e Maria, se da un punto di vista puramente dottrinale e filologico può apparire più che forzata, è un’ottima metafora per rappresentare lo “sviluppo psichico” inteso da Jung.

da Margherita ascende ad Elena a da questa alla Madre di Dio e, mutando il proprio essere attraverso una morte figurata, raggiunge il culmine come Doctor Marianus.¹⁰⁰

Il passaggio dal culto della donna al culto dell'anima Jung lo riscontra anche nel *Pastore* di Hermas.¹⁰¹ Qui, la figura di Rhoda, donna-signora-padrone di Hermas, si trasforma attraverso un susseguirsi di fantasie e visioni da soggetto erotico ad una forma "divina", immagine di dea. La trasformazione di Rhoda nella divina signora sottrae all'oggetto reale il suo fascino suscitatore di passione e riconduce Hermas alle legge della propria anima e ai suoi compiti nell'ambito della società. <<Dall'oggetto doveva essere estirpato anche l'ultimo residuo di passione, perché potesse attuarsi il compito storico legato a quella determinata epoca e che consisteva in un distacco dell'uomo dal legame sensoriale, dalla primitiva *participation mystique*. Per l'uomo d'allora questo legame era divenuto insopportabile. Quindi, per ristabilire l'equilibrio psichico, doveva attuarsi una differenziazione dell'elemento spirituale>>.¹⁰²

Non meno necessario il passaggio successivo, che vede sostituirsi alla figura di Rhoda quella di una donna anziana, metafora della Chiesa stessa: <<Con ciò il fattore personale concreto si risolve nell'astrazione e l'idea acquista un'effettività e una realtà che prima non aveva>>.¹⁰³ Dopo una visione, attraverso una trasformazione ulteriore, il simbolo

¹⁰⁰ Lo "stato di crisalide" di Faust si spiega col fatto che, nel momento in cui egli entra a far parte del "coro dei fanciulli beati" è ancora avvolto di elementi terrestri; solo dopo l'intercessione della Penitente presso la Mater Gloriosa saprà mondarsi dagli errori. <<Con gioia lo accogliamo, così, crisalide; in lui abbiamo pegno di vita angelica. Togliete il bozzolo che lo rinserra! Ecco che già splende grande e bello di vita santificata>> [...] <<Ciò che trapassa/ Non è che un simbolo;/ L'irraggiungibile/ Si compie qua;/ Ciò ch'è ineffabile/ Qui divien atto;/ Femmineo eterno/ Qui ci trarrà>>. Parte seconda, atto quinto, nella traduzione di Barbara Allason, Einaudi, Torino, 1965.

¹⁰¹ Il libro, come abbiamo già avuto occasione di dire, consiste in una serie di visioni e rivelazioni. Scritto nei primi tempi del cristianesimo (circa intorno al 140 d.C.) vuole rappresentare il consolidamento della nuova fede.

¹⁰² TP, p. 246.

¹⁰³ TP, p. 247.

della Chiesa, la vecchia signora, viene sostituito dall'equivalente simbolo della torre, immagine di sicurezza e solidità. Se a prima vista questo mutamento può risultare oscuro, per comprendere il rapporto che lega il passaggio vecchia-Chiesa-torre è utile, secondo Jung, risalire agli attributi di Maria contenuti nelle *Litanie lauretane*,¹⁰⁴ dove, appunto, la Vergine viene indicata come “torre”, *turris davidica* e *turris eburnea*.¹⁰⁵ <<Questi attributi mostrano il significato funzionale dell'immagine della Vergine-Madre; essi fanno vedere come l'immagine dell'anima agisca sull'atteggiamento cosciente è cioè come vaso di devozione, come forma stabile, come fonte di saggezza e di rinnovamento>>.¹⁰⁶

A guidare Hermas non è più dunque la vecchia signora o la Rhoda

¹⁰⁴ Mater amabilis, Mater admirabilis, Mater boni consilii, Speculum justitiae, Sedes sapientiae, Causa nostrae laetitiae, Vas spirituale, Vas honorabile, Vas insigne devotionis, Rosa mystica, Turris davidica, Turris eburnea, Domus aurea, Foederis arca, Janua coeli, Stella matutina.

¹⁰⁵ Non solo: nelle stesse *Litanie* il simbolo della “torre” viene accostato a quello del “vaso”, simbolo “preminentemente femminile”, e che, nelle sue diverse interpretazioni, è presente tanto negli scritti testamentari e nella speculazione patristica, quanto nelle tradizioni medioevali. L'analisi di Jung attinge dal *Cantico dei Cantici*, dai testi gnostici, dagli scritti di Ambrogio, Agostino, Tertulliano, dove il simbolo da “vaso” diventa ora “cesto”, “utero”, “grembo”, fino a collegarsi con la “coppa” del mito del Gral.

Per comprendere meglio la reale potenza che Jung assegna al simbolo e alla sua influenza sul pensiero collettivo, è possibile prendere in esame lo sviluppo dell'analisi junghiana. <<La sopravvivenza o l'inconscia resurrezione del simbolo della coppa dimostra un'accentuazione del principio femminile nella psicologia maschile di quel tempo. La raffigurazione simbolica per mezzo di un'immagine misteriosa significa una spiritualizzazione dell'erotismo ravvivata dal culto della donna>> (TP, p. 255). Ora, perché un simbolo svolga la sua funzione, deve essere così <<inafferrabile, che l'intelletto critico non possa risolverlo adeguatamente; e infine la sua forma estetica deve essere così persuasiva per il sentimento da non suscitare contro di sé argomenti di natura sentimentale. Il simbolo del Gral evidentemente ha soddisfatto queste esigenze e per un certo tempo dovette a ciò la sua vitalità, la quale, come dimostra l'esempio di Wagner, ancor oggi non è del tutto spenta, benché il nostro tempo e la nostra psicologia spingano irresistibilmente alla sua risoluzione>> (TP, p. 256). Se il cristianesimo assimilava elementi gnostici che si erano manifestati nella psicologia del culto della donna trasformandoli nella venerazione di Maria, unitamente alla creazione del simbolo universale cristiano <<andò perduto in un primo tempo il germe di un'evoluzione psichica maschile, sviluppatosi nel culto della donna. La sua anima, che si esprimeva nell'immagine della Signora scelta spontaneamente, con il suo passaggio nel simbolo generale perse l'espressione individuale>> (TP, p. 256). Mentre, cioè, la relazione spirituale con la donna si esprimeva collettivamente attraverso la venerazione di Maria, l'immagine della donna veniva a perdere un valore corrispondente, caricandosi nell'inconscio di tratti negativi ed oscuri: <<La svalutazione relativa della donna viene così compensata da tratti demoniaci, giacché tutti i contenuti inconsci, in quanto attivati da componenti libidiche separate, appaiono proiettati sull'oggetto. La svalutazione relativa della donna significa che l'uomo in un certo senso l'ama in misura minore: con ciò però la donna si presenta come persecutrice, cioè come strega. In tal modo in seguito all'accentuato culto per Maria si sviluppò la follia delle streghe, vergognosa e indelebile macchia del tardo medioevo>>. TP, pp. 256-257.

¹⁰⁶ TP, p. 242.

reale, ma la “costruzione della torre”, simbolo della Chiesa: <<L’idea di una Chiesa unitaria e universale, espressa attraverso il simbolo di una torre incrollabile e senza commessure nello spirito di Hermas diventa così una realtà che non può più essere annullata>>.¹⁰⁷ La mentalità di Hermas fa dell’immagine inconsciamente risvegliata un termine a sé, incorporandovi quei concetti che per la mentalità dell’epoca erano di estrema importanza: il consolidamento e l’organizzazione della concezione e dell’atteggiamento cristiani di recente conquistati.

Così il *Pastore* è accomunato al *Prometeo*, al *Faust* e alla *Commedia*: il rapporto dell’autore con l’inconscio è reso visibile attraverso la personificazione di figure femminili, che compendiano non tanto la vita amorosa dell’autore, quanto la profondità dell’inconscio. Gli autori hanno cioè proiettato su una figura femminile la loro esigenza di rinnovamento, che coincide con la sofferta aspirazione al nuovo della propria epoca: <<Immergendosi nella corrente, l’anima deve anche creare il simbolo che in sé contiene, mantiene ed esprime l’energia. Questo processo che si svolge nella psiche collettiva viene sentito o presentito da quei poeti e da quegli artisti che creano soprattutto in base alle percezioni provenienti dall’inconscio, e quindi in base ai contenuti inconsci; e il cui orizzonte spirituale è sufficientemente vasto per

¹⁰⁷ TP, p. 257.

comprendere i problemi fondamentali dell'epoca, per lo meno nelle loro manifestazioni esteriori>>.¹⁰⁸

Secondo Jung, il *Prometeo* di Spitteler, pur avendo le <<radici nell'esperienza intima dell'autore>>, è contraddistinto dal carattere dell'universalità, carattere derivante dal fatto che il poema rappresenta e tratta non solo questioni individuali ma soprattutto problemi collettivi del suo tempo vissuti in forma personale.

L'indifferenza con cui i contemporanei accolsero l'opera non è di per sé determinante: i contemporanei, per lo più, tendono a preservare e a esaltare il presente immediato, <<promuovendo in tal modo quell'esito fatale, le cui complicazioni il presago spirito creatore aveva tentato di risolvere>>;¹⁰⁹ rimangono, in altre parole, incapaci di cogliere il simbolo nella totalità del proprio messaggio, muti ed inattivi di fronte all'offerta di liberazione.

Il simbolo, quale che sia la sua natura, è sempre la forma nella quale è possibile una nuova manifestazione di vita, <<una liberazione dagli impacci e dal tedio della vita>>; esso è apportatore di gioia e redenzione, fautore di uno stato di natura paradisiaca, di felicità e serenità. Il motivo del rinnovamento del dio, del dio ringiovanito, del "fanciullo divino", che si ripercuote nel tempo e nelle diverse culture,¹¹⁰ è rappresentazione dell'energia liberata, dispensatore del "messaggio", della "buona novella". Ma la nascita del redentore, cioè del simbolo, avviene sempre nei posti più infelici, tra coloro che non lo comprendono e non sanno

¹⁰⁸ TP, pp. 278-279.

¹⁰⁹ TP, p. 279.

¹¹⁰ Cfr. C.G. Jung, *Simboli della trasformazione*, e C.G. Jung e K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*. Secondo Jung, il "rinnovamento del dio" è riscontrabile anche nella trasformazione del dio veterotestamentario, Jahvè, nel dio del cristianesimo, padre amoroso, portatore di una moralità più alta e più spirituale.

accoglierlo.¹¹¹ La natura del simbolo liberatore è quella del redentore ripudiato, e la sua funzione è sempre quella dell'unificazione degli opposti.¹¹²

<<L'elemento apportatore di salvezza è il simbolo, che in sé può comprendere e unire coscienza e inconscio. Mentre la libido disponibile nella coscienza viene progressivamente esaurendosi nella funzione differenziata e può venire integrata con lentezza e fra difficoltà ognor crescenti, e mentre si fanno più frequenti i sintomi di un intimo dissidio, cresce il pericolo di rimanere sommersi e distrutti dai contenuti inconsci: ma contemporaneamente si sviluppa anche il simbolo che è destinato a risolvere il conflitto. Tuttavia il simbolo è intimamente connesso con l'elemento pericoloso e minaccioso così che esso può essere scambiato con quello, oppure può, al suo apparire, suscitare proprio il male e la distruzione. Comunque sia, l'apparizione del principio di salvezza è collegata intimamente alla distruzione e alla devastazione>>.¹¹³ Se da una parte il simbolo appare come l'unica formula per poter superare il contrasto funzionale, la sua necessaria "intimità" con la profondità dell'inconscio lo rende oscuro ed inquietante, di difficile accettabilità. Ciò che nel simbolo viene rifiutato è il richiamo a tutti quei contenuti psichici rimossi per la loro incompatibilità con i valori coscienti condivisi, tutto ciò, quindi, che secondo tali valori può apparire immorale, brutto, ingiusto, inadatto. Il pericolo è insito nel fatto che a

¹¹¹ <<Chi avrebbe creduto alla nostra rivelazione? A chi sarebbe stato manifestato il braccio del Signore? È cresciuto come un virgulto davanti a lui e come una radice in terra arida. Non ha apparenza né bellezza per attirare i nostri sguardi, non splendore per provare in lui diletto. Disprezzato e reietto dagli uomini, uomo dei dolori che ben conosce il patire, come uno davanti al quale ci si copre la faccia, era disprezzato e non ne avevamo alcuna stima>>. Isaia, 53, 1-3.

¹¹² <<Il lupo dimorerà insieme con l'agnello, la pantera si sdraierà accanto al capretto; il vitello e il leoncello pascoleranno insieme e un fanciullo li guiderà. La vacca e l'orsa pascoleranno insieme; si sdraieranno insieme i loro piccoli. Il leone si ciberà di paglia, come il bue. Il lattante si trastullerà sulla buca dell'aspide; il bambino metterà la mano nel covo di serpenti velenosi>>. Isaia, 11, 6-8.

¹¹³ TP, p. 285.

causa dell'energia e dell'evidenza con cui queste cose riappaiono in nuova luce, l'uomo ne possa essere affascinato, ammaliato, e, dimentico dei valori coscienti, ne possa essere rapito. Si corre il rischio di esaltare ciò che prima era disprezzato, di negare in *toto* ciò che prima era considerato principio di "verità": una completa inversione di ruoli.

In Spitteler il gioiello donato da Pandora, non compreso nella sua reale natura, viene rifiutato da tutti e si rivela portatore di sventura.¹¹⁴

Non lo comprendono i contadini, i primi a trovare il gioiello, che se pur affascinati dall'oggetto rimangono inebetiti, attoniti davanti <<a tale strano evento, contrario ad ogni costume e ad ogni legge>>.¹¹⁵ Portatolo al re, questi lo presentò alla Coscienza¹¹⁶ per sottoporlo al suo giudizio, ma appena questa lo vide scappò terrorizzata, e contro ogni previsione <<più Epimeteo le avvicinava il gioiello, più essa si ritraeva facendo gesti di disgusto>>.¹¹⁷

Non meglio del re riescono a fare il sommo sacerdote e gli accademici, che trovano il gioiello, <<antidivino>> l'uno, mancante di <<sentimento e di anima>> e <<inoltre anche di serietà e soprattutto anche di un pensiero direttivo>>,¹¹⁸ gli altri. L'orafo trova il gioiello falso e di materiale non prezioso, mentre i poliziotti, accorsi al mercato dove i contadini volevano disfarsene, alla sua vista inorridiscono di fronte a <<una simile sconcia e lasciva nudità>>, capace <<d'insozzare

¹¹⁴ Come nella versione classica del mito, dove dal famoso vaso fuoriescono tutti i mali che affliggeranno il mondo. Una versione tarda del mito ricordava invece che il vaso di Pandora conteneva tutte le benedizioni del cielo, che sarebbero state destinate ai mortali, se Pandora non avesse aperto il coperchio, lasciandole così sfuggire.

¹¹⁵ PE, p. 108.

¹¹⁶ L'Angelo di Dio aveva fatto dono ad Epimeteo di questa ancella-serva: <<Mi ha tradito oggi la mia Coscienza: quella stessa che tu, di tuo volere, mi desti dicendomi allora: "Sempre essa saprà guidarti sulla via del giusto!">> (PE, p. 137). <<"Ma non avevi anche un'anima, se, rozzo e irragionevole come gli animali, hai potuto così nasconderti davanti alla divinità taumaturga?">. A questo rimprovero Epimeteo perdetto la calma: "Ma non mi hai tolto tu stesso, di mano tua, l'anima in un tranquillo giorno di sabato, in quel luogo segreto?">>. TP, p. 138.

¹¹⁷ PE, p. 115.

¹¹⁸ TP, p. 288.

l'innocenza dei nostri fanciulli e il candore delle nostre donne>>.¹¹⁹ Il gioiello eccita tutti i contenuti rimossi e non conosciuti – o meglio non più conosciuti –, e l'energia liberata si traduce nella carica emotiva con cui reagisce chi sente questi contenuti avvicinarsi alla soglia della coscienza: <<Il simbolo è caratterizzato dal poeta come strano, immorale e anormale, ripugnante alla sensibilità morale, in contrasto con il nostro sentimento e la nostra rappresentazione della spiritualità e con il nostro concetto del divino; esso parla alla nostra sensualità, è impudico e atto a mettere in grave pericolo la pubblica moralità in quanto suscitatore di fantasie sessuali. Tali attributi definiscono quindi un'entità che contrasta in modo particolare con i nostri valori morali, e secondariamente, anche con le nostre valutazioni estetiche, in quanto che ad essa fanno difetto i più alti valori del sentimento, mentre l'essenza di “un pensiero direttivo” sta ad indicare l'irrazionalità del suo contenuto intellettuale. Il giudizio di antidivino si potrebbe agevolmente tradurre con anticristiano, dato che questa vicenda non è localizzata né in Cina né nella remota antichità. Questo simbolo dunque, in corrispondenza con tutti i suoi attributi, è un rappresentante della funzione inferiore, ossia dei contenuti psichici non riconosciuti. L'immagine rappresenta palesemente – benché ciò non sia detto in alcun luogo – una figura umana nuda – “forma vivente”>>.¹²⁰

Questa figura rappresenta per Jung <<il senso totale della libertà>>, ciò che l'uomo può essere e contemporaneamente *deve* essere, tutto ciò a cui – in natura e non in una forma ideale imposta – l'uomo può aspirare: <<Essa significa quindi la più alta possibilità di bellezza sia morale che estetica>>.¹²¹ Questa immagine presentata all'uomo, incapace di

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ TP, pp. 288-289.

¹²¹ TP, p. 289.

accoglierla, non può che scatenare la sua reazione violenta e carica d'ira: <<L'odio dell'uomo si concentra sempre su qualche cosa che rivela alla sua coscienza le sue cattive qualità. Perciò il destino del gioiello era già deciso irrevocabilmente fin dal suo primo apparire nel mondo. Il pastorello muto che l'ha trovato per primo viene picchiato quasi a morte dai contadini furenti; poi i contadini "scaraventano" sulla strada il gioiello. Che il gioiello rappresenti il redentore risulta anche dal fatto che esso appare soltanto una volta ogni mille anni; è un avvenimento raro, questo "fiorire del tesoro", questa comparsa di un salvatore, di un Saoshyant, di un Buddha>>. ¹²²

Certamente il simbolo non è stato accolto nella sua forma più pura, è stato anche ripudiato, ma, nonostante tutto, la sua apparizione ha cominciato ad agire. Esso è stato consumato dalle forze più primitive ed indifferenziate con la cooperazione della moralità e dell'estetica

Una formulazione più che felice per indicare la completezza del Sé, raggiunto attraverso il processo d'individuazione.

¹²² Ibidem.

Nel poema, la fine del gioiello è lasciata piuttosto nel mistero. Dopo essere stato infine gettato dai contadini viene raccolto da un ebreo non <<di questa Terra>> e di abito <<quanto mai forestiero>> (PE, p.142): <<Senza curarsi di lui essi soltanto lo guardarono e continuarono tranquilli e sprezzanti il proprio cammino, ma quando le loro vie si incrociarono, si accorsero che sul viso dell'ebreo affiorava una singolare espressione di scherno. Incapaci d'intendere ciò che egli pensava, lo seguirono con lo sguardo, e quello ancora si piegò e inchinò e si voltò indietro più volte prostrandosi umilmente; e non appena fu giunto al cespuglio sotto il melo si fece piccolo piccolo e ancora s'inchinò e curvò raggomitandosi fino a terra e sogghignando. Ma quando si rialzò il suo aspetto e i suoi modi erano completamente mutati, e si allontanò velocemente con la schiena eretta, la testa alta e il passo risoluto>>. PE, pp. 127-128.

Più che affascinante è l'interpretazione proposta da Jung: <<Questo ebreo particolare può essere soltanto *Ahasvero*, che non accolse il vero redentore e che qui ne ha per così dire rubato l'immagine. La leggenda di *Ahasvero* è una tarda leggenda cristiana che come tale non si può far risalire a un'epoca anteriore agli inizi del tredicesimo secolo (Koenig). Per ciò che concerne la sua genesi psicologica essa risulta da una componente libidica, o da una parte della personalità, che non trova impiego nell'atteggiamento cristiano verso la vita e il mondo e che perciò viene rimossa. Gli ebrei sono sempre stati il simbolo di questa parte, e di qui la follia delle persecuzioni contro di essi nel medioevo. L'idea dell'assassinio rituale contiene il pensiero del rifiuto del redentore in forma aggravata, poiché si vede la pagliuzza nell'occhio proprio come trave nell'occhio del fratello. Un'allusione all'idea dell'assassinio rituale si trova anche in Spitteler, dato che l'ebreo ruba il fanciullo miracoloso donato dal cielo. Questa idea è una proiezione mitologica della percezione inconscia che l'azione redentrice viene costantemente frustrata per la presenza nell'inconscio di un elemento non redento>>. TP, pp. 289-290.

coscienti, ma lungi da essere un mero sterile insuccesso, questo dà inizio all'enantiodromia. Così il regno dei buoni, di cui era re Epimeteo, si allea con quello di Behemoth, o in altri termini, la coscienza morale contrae una pericolosa alleanza con i contenuti inconsci. Dall'unificazione con il proprio opposto inconscio, senza la soluzione proposta dal simbolo, sorge il pericolo della devastazione, della rovina: i valori della coscienza potrebbero andar persi, soccombendo sotto l'energia dell'inconscio. <<Se quell'immagine della bellezza e della moralità naturale fosse stata accettata e conservata e non fosse servita solo a eccitare con la sua innocente naturalezza il torbido sudiciume che si cela dietro la nostra civiltà "morale", i figli di Dio, nonostante l'alleanza con Behemoth, non avrebbero corso pericolo, giacché Epimeteo avrebbe sempre potuto distinguere fra valore e disvalore. Ma poiché il simbolo della nostra unilateralità, della nostra differenziazione razionalistica e insieme della nostra deformazione appare inaccettabile, manca anche ogni criterio per il valore e il disvalore>>. ¹²³

Solo l'intervento di Prometeo impedisce la disfatta completa del bene:¹²⁴ dopo che Epimeteo ha consegnato i figli dell'Angelo alle forze oscure e Mythos e Hiero sono stati uccisi, egli salva l'ultimo figlio di Dio, il giovane Messias, dalle mire assassine di Leviathan e Behemoth. Messias diviene il sostituto di Epimeteo e regnerà al suo posto, mentre i due fratelli, personificazione degli opposti separati, si riconciliano, rimanendo entrambi privi di potere: Prometeo perché lo ha sempre

¹²³ TP, p. 292.

¹²⁴ L'Angelo di Dio: <<"Ebbene, proprio questa mi sembra che sia l'ora di confessare il nostro vero errore, poiché noi stessi, a nostro eterno pregiudizio, abbiamo scelto a preferenza d'ogni altro, Epimeteo, il traditore e lo abbiamo onorato e protetto perché egli ci menasse a rovina. [...] E quel Prometeo che, nella funesta cecità del nostro giudizio, abbiamo sempre perseguitato, se invece lo avessimo, per i suoi alti meriti, eletto al posto di suo fratello, oggi il regno in terra di Dio prospererebbe in un'insperata fioritura, e sarebbero in vita i miei figli, e il mondo trarrebbe conforto dall'indistruttibile possesso del gioiello della figlia di Dio>>. PE, pp. 155-156.

rifiutato, Epimeteo perché è stato costretto a rinunciarvi.

<<Sotto l'aspetto psicologico ciò significa: introversione ed estroversione cessano di dominare quali linee direttive unilaterali e cessa in tal modo anche la dissociazione della psiche. Al suo posto sorge una nuova funzione rappresentata simbolicamente da un fanciullo chiamato Messia e che era rimasto a lungo addormentato. Il Messia è il mediatore, simbolo di un nuovo atteggiamento che unifica gli opposti. Egli è un fanciullo, un ragazzo, secondo l'antico modello del *puer aeternus*, la cui giovinezza è un'allusione alla rinascita e al ritorno di quanto è andato perduto (*apokatastasis*). Ciò che Pandora aveva portato sulla terra come immagine, ciò che dagli uomini era stato respinto ed era per essi divenuto sventura, si compie nel Messia>>.¹²⁵

¹²⁵ TP, p. 293.

IL CONFRONTO CON LA CONTEMPORANEITÀ

Introduzione

Che l'orizzonte culturale di Jung non vada ricercato nella contemporaneità penso possa apparire chiaramente da quanto abbiamo fin qua visto; che i suoi rapporti con le avanguardie letterarie ed artistiche del primo Novecento non siano stati tra i meno problematici, poi, appare altrettanto evidente da numerosi pronunciamenti sull'argomento da parte dello stesso Jung: <<Devo spesso pensare a Meister Eckhart che restò nell'oblio per ben seicento anni. Mi chiedo perché fino ad oggi nessuno abbia almeno notato contro che cosa combatto. Credo, da parte mia, di non essere mosso solo da vanità e da bisogno di riconoscimenti, ma piuttosto da un'autentica preoccupazione per i miei simili. Probabilmente si tratta del rapporto primigenio dello stregone con la propria tribù, *participation mystique* che scaturisce dalla sua funzione, e della vera e propria essenza dell'etica medica. Ritrovo la sofferenza dell'umanità nella dolorosa situazione del singolo e viceversa. In quanto psicologo e medico non si tratta per me di una semplice ipotesi di lavoro, ma della profonda convinzione che il *nil humanum a me alienum esse* costituisca addirittura il mio dovere. Vi includo anche l'“arte moderna”, e con entusiasmo, anche se mi immagino il Suo sorriso indulgente>>. Così scriveva Jung in una lettera del 1960 indirizzata a Herbert Read;¹ e così, per esempio, si sfogava con Hans Welti: <<Dal punto di vista artistico ho capito benissimo il Suo articolo nella *Neue Zürcher Zeitung*² ma non riesco ad approvare ugualmente l'arte moderna, cioè a trovarla bella. Mi sembra decisamente orribile... Le

¹ C.G. Jung, *Esperienza e mistero – 100 lettere* (EM), Boringhieri, Torino, 1982, p. 164.

² *Picasso auf Zürichsee*, ispirato alla mostra zurighese delle opere di Picasso, da cui aveva preso lo spunto Jung per il suo scritto analogo.

opere d'arte moderne esteticamente non mi toccano. È certo ben possibile che il mio punto di vista sia quello di un filisteo, ma io non posso, Dio mi è testimone, trovarle belle. Forse la loro è una bellezza destinata ad altri secoli, in questo caso sono grato al Creatore del fatto che l'uomo non viva duecento anni, perché finirebbe per trovarsi all'improvviso in un tempo in cui dovrebbe morire di soffocamento>>.³ Secondo Jung, l'arte moderna può essere guardata con un certo interesse tutt'al più in quanto <<esprime la malattia del nostro tempo>>; si avverte allora che le obiezioni non sono solamente di natura estetica ma sono accompagnate anche da un giudizio morale non meno negativo: <<Purtroppo sono prevenuto contro tutte le tendenze dell'arte moderna. Nella maggior parte dei casi questa è morbosa e per giunta di natura maligna>>.⁴ Tanto che è il Medioevo l'unica epoca che ritiene "moderna": <<Odio il nuovo stile, la nuova arte, la nuova musica, letteratura, politica e soprattutto l'uomo nuovo. È una vecchia bestia, immutata dal tempo dei trogloditi>>.⁵ E a circa dieci anni di distanza, nel 1951, Jung si esprime in modo ancora più deciso: <<Se oggi i concetti metafisici hanno pressoché perduto il loro fascino, ciò non è certamente dovuto a mancanza di spontaneità e primitività dell'anima europea, ma solo e unicamente al fatto che i simboli finora usati non esprimono più ciò che dall'inconscio si fa ormai sentire come risultato dei molti secoli di sviluppo della coscienza cristiana. Si tratta di un vero *antimimon pneuma*, un falso spirito di arroganza, isteria, confusione, amoralità criminale, caparbia dottrina; un falso spirito creatore di beni

³ C.G. Jung, *Briefe I – 1906/1945 (B-I)*, Walter-Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau, 1972, p. 153.

⁴ Così, senza mezzi termini, Jung rispondeva a Esther Harding, che si era arrischiata a consigliargli la lettura di Eliot. C.G. Jung, *Letters I: 1906/1950*, Princeton University Press, Princeton N.J., 1973, p. 469.

⁵ EM, p. 48.

spirituali di scarto, di arte spuria, di balbettii filosofici e di menzogne utopistiche, buone soltanto da dare in pasto all'odierno uomo-massa. Ecco come si presenta lo spirito postcristiano>>>. ⁶

Nell'ultimo periodo lo scoramento di Jung raggiungeva il punto di non ritorno, arrivando a gravare i suoi ultimi anni di preoccupazione e rassegnazione per ciò che riscontrava nella società contemporanea e che non poteva condividere: <<Anch'io ritengo che, nel nostro mondo occidentale, molti uomini dotati di sufficiente perspicacia e di buona volontà farebbero meglio a occuparsi della loro "anima", piuttosto che predicare alle masse o stare a riflettere su cosa sia bene per gli altri. Questo li preoccupa perché non sanno quale sia il loro bene. [...] Senza dubbio l'arte moderna sta facendo del suo meglio per mostrare i lati oscuri della realtà, ma purtroppo gli artisti stessi non sono consapevoli del significato di ciò che stanno facendo. Il semplice pensiero che l'umanità debba fare un passo avanti nell'ampliare e differenziare la propria coscienza appare così difficile che nessuno riesce a comprenderlo, oppure è talmente spaventoso che tutti ne rimangono scoraggiati.

Sono colmo di ansia e timore, quando penso ai mezzi di autodistruzione che le potenze mondiali, nella loro impotenza, vanno accumulando. Nel frattempo ognuno dà lezioni all'altro e nessuno sembra capire la necessità di iniziare lui per primo il cammino verso il

⁶ C.G. Jung, *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé*, in *Opere* vol. 9-II, Bollati Boringhieri, Torino, 1997, p. 35.

Già in *Tipi psicologici* Jung manifestava con chiarezza il suo pensiero: <<Non v'è quindi da stupirsi se proprio nell'epoca nostra e proprio nei movimenti d'avanguardia il fattore soggettivo si esprime in forme esagerate e quindi caricaturali e prive di gusto. Voglio con ciò alludere all'arte contemporanea. La sottovalutazione del proprio principio rende l'introverso egoista e gli fa assumere la mentalità dell'oppresso. E quanto più egli diviene egoista tanto più ha l'impressione che gli altri, coloro cioè che senz'altro possono partecipare allo stile dell'epoca, siano gli oppressori contro cui egli deve difendersi e stare in guardia>>. TP, p. 430.

miglioramento, malgrado si tratti di una verità del tutto elementare>>.⁷

La critica⁸ junghiana dell'arte del ventesimo secolo è basata sulla constatazione che l'artista contemporaneo è incapace di assolvere ai compiti che Jung gli assegna: non riuscendo a realizzare nei confronti dello *Zeitgeist* ciò che in modo analogo il sogno fa nei confronti della vita conscia, l'artista è bloccato dall'incapacità di compensare l'unilateralità del tempo, incatenato, impossibilitato a procedere verso nuove integrazioni della coscienza. <<Il grande problema del nostro tempo è l'incomprensione di ciò che succede nel mondo. Siamo messi a confronto con l'oscurità della nostra anima, con l'inconscio dal quale nascono impulsi oscuri e irriconoscibili. Le nostre forme culturali, e le loro relative dominanti storiche, ne vengono frantumate e scavate. Di conseguenza non possediamo più immagini dominanti, ma le abbiamo spostate nel futuro. I nostri valori vacillano, tutto perde certezza, persino la *sanctissima causalitas* è scesa dal trono degli assiomi e si è trasformata in un campo di probabilità. [...] La sfiducia dell'artista creativo si risveglia quando un impulso lo spinge a realizzarsi in una forma nota. Egli dirà: "Tu non sei quello che sembri", e scaverà e frammenterà le forme. Oggi ci troviamo a questo punto. L'artista non ha ancora imparato a distinguere tra la propria volontà e la manifestazione obiettiva della psiche. Non ha ancora imparato a porsi in modo obiettivo

⁷ Così si sfogava e confidava nel marzo del 1960 con Miguel Serrano. EM, pp. 157-158.

⁸ Bisogna considerare che in taluni casi il biasimo di Jung tocca i toni di una vera e propria condanna.

di fronte alla propria psiche, cioè a [distinguere] tra ciò che fa e ciò che gli succede>>.⁹ La soluzione sarebbe relativamente semplice, tanto che basterebbe <<soltanto lasciar parlare spontaneamente la psiche. Ciò che il sogno ci comunica, va preso *così com'è*, perché il sogno non lo abbiamo creato noi. Lo si esprime quanto meglio si può!¹⁰ *Quod Natura relinquit imperfectum, ars perficit*. È il grande sogno che da sempre parla per bocca dell'artista>>. In realtà però <<gli aspetti negativi dell'arte moderna dimostrano l'intensità della nostra prevenzione di fronte al futuro: caparbiamente vorremmo formarlo a nostra immagine. Noi decidiamo come se sapessimo, sappiamo solo ciò che sappiamo. Ma potremmo sapere molto di più purché smettessimo di ostinarci su ciò che sappiamo. Il sogno ci farebbe procedere oltre; perciò lo disprezziamo e continuiamo a dissolverlo ad *infinitum*. Qual è il grande sogno? È costituito da molti piccoli sogni¹¹ e da tanti atti di umiltà e di sottomissione alle allusioni in essi presenti. Esso è il futuro e l'immagine del nuovo mondo che non capiamo ancora>>.¹²

La nostra epoca storica appare a Jung come sbilanciata, contrassegnata dall'insistente preoccupazione di anticipare, di prefigurare scenari avveniristici, con la pretesa e l'illusione di poter modellare a piacere il futuro, come trascinata da un delirio di potenza. L'unico risultato ottenibile, però, è la perdita dell'identità intesa come "completezza", la frammentazione e la dispersione in mille rivoli. E l'arte moderna non è che specchio fedele dello spirito del tempo, e dunque <<non è né

⁹ Dalla lettera a Herbert Read. EM, pp. 165-166.

¹⁰ Non è un azzardo il parallelo con l'arte visionaria che possiede l'artista e lo piega al proprio volere, facendogli esprimere un contenuto a lui in parte estraneo.

¹¹ <<Bisogna trovare il proprio sogno perché la strada diventi facile. Ma non esiste un sogno perpetuo. Ogni sogno cede il posto a un sogno nuovo, e non bisogna volerne trattenere alcuno>>. Hermann Hesse, *Demian* (D), Mondadori, Milano, 1979, p. 186.

¹² EM, pp. 166-167.

piacevole né capace di elevarci, ma come tu molto giustamente dici, un “grido”. Ma un grido è pur sempre quello che è, cioè un rumore e non una musica>>.¹³

L’abbandonarsi alla frammentazione della forma testimonia l’incapacità dell’artista di portare a termine un processo che, se realizzato, risulterebbe foriero di ben altri risultati: <<Questo non ammette rovine, anche se di aspetto ancora così attraente e seducente, ma un mondo nuovo, costituitosi dopo il crollo di quello vecchio. La natura ha un *horror vacui* e non crede ai mucchi di macerie e alla rovina; al contrario fa nascere erba e fiori a coprire le rovine, solo che cada dal cielo un po’ di pioggia>>.¹⁴

Jung arriva a considerare due artisti simbolo del XX secolo come Picasso e Joyce, due <<maestri nella frammentazione dei contenuti estetici e nell’accumulare macerie geniali>>.¹⁵ In Picasso <<agiva una forza finalizzata alla dissoluzione dell’opera. Notò e colse il significato dell’impetuosità emergente dal profondo e si accinse perciò a sfidare, in modo quasi consapevole, lo spirito onnipotente del tempo. Tradusse la sua “capacità” (*Kunst* [arte] deriva da *können* [essere capace]) nell’arte di una geniale frammentazione: “S’intraprenderà questa strada, se non è possibile seguirne altre”.¹⁶ [...] Picasso è una forza scatenata, che cattura

¹³ In una lettera di Jung a Mertens. B-I, p. 144.

¹⁴ EM, p. 165.

¹⁵ EM, p. 164.

¹⁶ Se non lo giudica in *toto* come schizofrenico, Jung riscontra però nel suo agire un’analogia con il processo schizofrenico: <<Nella sua opera non riscontro alcun indizio di vera e propria schizofrenia, ma solo una certa analogia, la quale non ha però valore diagnostico, dato che esiste un gran numero di casi analoghi, dove non è attestata la presenza di una schizofrenia>> (EM, p. 165). Già in *Picasso* (1934), a fronte di possibili fraintendimenti: <<Il termine schizofrenico qui non vuole assolutamente significare che sussista quella specifica malattia mentale che è la schizofrenia, ma soltanto una disposizione o abito sulla cui base una grave complicazione psichica potrebbe produrre una schizofrenia. Non intendo affatto definire psicotico né Picasso né Joyce; mi limito ad ascriverli a quel vasto gruppo di individui la cui costituzione li porterebbe, nel caso di un profondo perturbamento psichico, a reagire non con una comune psicnevrosi, ma con una sindrome schizoide>>. C.G. Jung, *Picasso* (P), in *Opere* vol. 10-I, *Civiltà in transizione: Il periodo fra le due guerre*, Boringhieri, Torino, 1985, p. 409, nota 2.

l'impulso inconscio e lo grida ai quattro venti>>.¹⁷

Nel lavoro dedicato al pittore spagnolo Jung traccia una differenziazione tra l'arte oggettiva e l'arte non oggettiva che trae i propri contenuti <<dall'“interno”>>: <<La successione cronologica [dell'opera di Picasso] ci mostra un progressivo allontanamento dall'oggetto empirico e un aumento di quegli elementi che non corrispondono più ad alcuna esperienza esterna e derivano invece da un “interno” posto dietro alla coscienza, e comunque dietro a quella coscienza che è rivolta al mondo esterno come organo percettivo sovrastante ai cinque sensi>>.¹⁸ A differenza della rappresentazione oggettiva, di pertinenza della coscienza, i contenuti tratti da quell'“interno” sono contenuti simbolici, sono cioè proprio quelle forme di rappresentazione che nel “miglior modo possibile” rappresentano un significato non ancora del tutto noto: il simbolo risulta essere tema d'indagine anche nell'arte figurativa, oltre che nella poesia e nella letteratura in genere.

L'elaborazione del materiale simbolico da parte di Picasso da una parte risulta avere un'analogia formale con le raffigurazioni prodotte da pazienti schizofrenici,¹⁹ dall'altra rappresenta la discesa nell'inconscio, il distacco dal mondo superiore, una vera e propria *nekyia* psicologica.²⁰

<<Ciò che accade poi è ancora espresso nelle forme e figure del

¹⁷ EM, p. 165.

¹⁸ P, p. 408.

¹⁹ I dipinti dei pazienti schizofrenici sono caratterizzati da una <<estraneità affettiva. Non rivelano mai un sentimento unitario, armonico, ma contraddizioni tra sentimenti o addirittura una totale estraneità ad essi. Dal punto di vista formale predomina il carattere della lacerazione, che si esprime con le cosiddette “linee spezzate”, tracciate attraverso la figura quasi come tagli di rifiuto psichico. La figura ci lascia freddi o induce spavento nell'osservatore a causa della sua durezza, che si presenta paradossale, perturbante, orrida o grottesca>>. P, pp. 408-409.

²⁰ *Nekyia* (o *nekuia*), da νεκρῶν (cadavere), si riferisce all'undicesimo capitolo dell'*Odissea*. Significa sacrificio funebre compiuto per evocare i morti dell'Ade; è perciò una denominazione adatta per una discesa nel regno dei morti. Jung usa il termine in senso metaforico ed allude con esso alla “discesa” nel mondo delle immagini dell'inconscio. Cfr. RSR, p. 133.

mondo diurno, ma allude a un carattere a un significato nascosto e ha quindi un carattere simbolico. Così Picasso comincia con i quadri, ancora concreti, in azzurro: l'azzurro della notte, della luce lunare e dell'acqua, l'azzurro Tuat del mondo sotterraneo egizio. Egli muore e la sua anima cavalca sopra un cavallo nell'aldilà. La vita diurna gli si aggrappa e una donna con il bambino viene verso di lui, in atteggiamento di monito. Come il giorno, così anche la notte è per lui donna: ciò che sotto il profilo psicologico viene designato come l'anima chiara e quella oscura (Anima). Siede in attesa l'Oscura, lo aspetta in un crepuscolo azzurro, e desta un presentimento patologico. Col cambiamento dei colori entriamo nel mondo infero. La concretezza dell'oggetto è consacrata alla morte, espressa nel raccapricciante capolavoro delle prostitute adolescenti sifilitico-tubercolose. Il motivo delle prostitute inizia con l'ingresso nell'aldilà, dove, anima defunta, egli s'incontra con esse>>.²¹ In Picasso Jung riconosce quella parte di personalità che sprofonda nell'oscurità, seguendo la <<demoniaca forza d'attrazione dell'orrido e del male che, gonfiandosi in modo anticristiano e luciferino nell'uomo moderno, fino a raggiungere il tono di una catastrofe universale, avvolge nelle nebbie dell'Ade questo luminoso mondo diurno, lo dilania mortalmente e alla fine, come in un terremoto, lo dissolve in frammenti, linee spezzate, avanzi, rottami, brandelli, elementi disorganici>>.²² L'Arlecchino che compare nelle prime tele di Picasso è, contemporaneamente, l'emblema di quella frammentazione che caratterizza la contemporaneità e *l'alter ego*, la trasfigurazione di Picasso stesso. <<La discesa nel passato remoto appartiene, dalla testimonianza di Omero in poi, alla *nekya*. Faust si rivolge al primitivo

²¹ P, pp. 409-410.

²² P, p. 410.

mondo illusorio del *Blocksberg* e alle chimere dell'antichità. Picasso riesuma le tozze forme terrestri di una grottesca primitività e fa chiaramente rivivere in una fredda luce l'inanimata antichità pompeiana, come peggio non potrebbe un Giulio Romano.²³ Raramente, forse mai, ho veduto fra i miei pazienti un caso che non sia risalito alle forme dell'arte neolitica e non abbia finito con l'evocare antichi dionisismi>>. Muto testimone, <<Arlecchino, come Faust, passa per tutte quelle forme pur quando nulla svela la sua presenza, se non il vino, il liuto o perlomeno le losanghe variopinte del suo abito di buffone. E che cosa impara nel suo folle viaggio attraverso i millenni dell'umanità? Quale quintessenza distillerà da quel conglomerato di rottami e di rovine, di possibilità, formali e cromatiche, nate a mezzo o premorte? Quale simbolo apparirà come causa ultima e come senso di ogni liberazione? >>.²⁴ Quesiti destinati a risuonare drammaticamente senza risposta. <<La figura dell'Arlecchino è di una tragica ambiguità; tuttavia per l'esperto il suo costume contiene già in sé i simboli delle prossime fasi di sviluppo. Egli è l'eroe che deve passare attraverso i pericoli dell'Ade; vi potrà riuscire? A tale quesito non posso rispondere>>.

Nella figura di Arlecchino Jung intravede il perturbante: <<Egli mi

²³ Giulio Romano (Roma 1499 ca. - Mantova 1546), nato Giulio Pippi, pittore e architetto italiano, rappresentante del manierismo. Allievo prediletto di Raffaello, lo assistette in molte delle sue ultime opere. Dopo la morte del maestro, ne ereditò una parte del patrimonio, comprese le opere d'arte, portò a compimento i suoi affreschi della *Battaglia di Costantino* e dell'*Apparizione della Croce* (Musei Vaticani, Roma) e gli succedette alla guida della scuola romana. Nel Palazzo Te di Mantova, considerato una sorta di ricapitolazione del classicismo, Giulio affrescò la *Sala di Psiche* (1527-1531), dedicata all'elogio del piacere, e la *Sala dei giganti*, consacrata alla celebrazione della potenza e del trionfo. Altre stanze, come la *Sala dei venti* e la *Sala delle aquile*, sono dipinte con soggetti allegorici e a tema astrologico. In queste opere emerge appieno la sua arte, che, basata sulla vasta conoscenza figurativa e su una grande abilità tecnica nel modulare il linguaggio classico in forme nuove e sorprendenti, supera definitivamente l'ideale rinascimentale della misura e dell'armonia. A Bologna, Giulio Romano disegnò la facciata della chiesa di San Petronio. Tra le altre sue opere, si ricorda il *Martirio di santo Stefano* (1519-1521, Santo Stefano, Genova), dove è visibile il tentativo di una sintesi tra la pittura di Raffaello e quella di Sebastiano del Piombo. L'attività di Giulio ebbe grandissima risonanza e influenzò profondamente lo sviluppo artistico successivo.

²⁴ P, pp. 410-411.

ricorda troppo quel “variopinto garzone, simile a un buffone” dello *Zarathustra* di Nietzsche, che saltò sopra l’ignaro funambolo (il parallelo del Pagliaccio di Picasso) uccidendolo>>. E spingendo il parallelo fino all’estremo tragico: <<Allora Zarathustra pronunciò le parole che si sono avverate poi in modo atroce per Nietzsche: “La tua anima sarà morta ancor prima del tuo corpo: ormai non hai più nulla da temere!” Chi sia il “buffone” lo dicono le parole che egli rivolge al funambolo, al suo più debole alter ego: “Tu sei d’impaccio a chi è meglio di te!” egli è il più grande, colui che fa scoppiare il guscio, e il guscio è talvolta... il cervello>>. ²⁵

Joyce e l’*Ulisse*

Il rapporto con l’*Ulisse* joyciano fu per Jung tutt’altro che semplice, come del resto accade per chiunque si accosti a quest’opera rivoluzionaria; e comunque lo stesso rapporto personale con Joyce non fu certamente tra i più facili e sereni.

La rivisitazione del mito omerico nella giornata di Leopold Bloom, i suoi rapporti con la moglie Molly-Penelope e con il “figlio” Stephen Dedalus-Telemaco furono fonte di <<sforzi inusitati>> per Jung. Lo *stream of consciousness*, che Joyce affina nell’opera, lo entusiasma e contemporaneamente lo riempie di sconcerto: <<L’*Ulisse* si è rivelato un boccone straordinariamente coriaceo e ha costretto la mia mente non solo a sforzi inusitati e troppo intensi, ma anche a peregrinazioni troppo ardite (dal punto di vista delle scienze naturali!). Nel complesso il libro

²⁵ P, p. 412.

mi ha procurato un'enorme fatica; ho dovuto meditarci su per quasi tre anni, prima che mi riuscisse di lasciarmi coinvolgere. Devo dirLe tuttavia che sono profondamente riconoscente a Lei e alla Sua opera immane, per tutto quello che vi ho imparato. Non saprò mai con sicurezza se davvero mi sia piaciuta, tanto mi ha logorato nervi e materia grigia. Non so, d'altra parte, se Le piacerà ciò che ho scritto sull'*Ulisse*,²⁶ ma non potevo far altro che comunicare al mondo quanto mi annoiavo, brontolavo, bestemmiavo e quanto mi entusiasmavo. Le quaranta pagine a flusso continuo che concludono il libro costituiscono una vera e propria collana di perle psicologiche. Ignoravo che la nonna del diavolo la sapesse così lunga sulla vera psicologia della donna.

Ora tento solo di raccomandarLe il mio breve saggio come un divertente tentativo da parte di un vero e proprio profano che s'è smarrito nel Suo *Ulisse*, e per caso e per pura fortuna, ne è uscito. Potrà comunque ricavare dal mio articolo quali impressioni l'*Ulisse* abbia provocato in uno psicologo a quanto si dice equilibrato>>.²⁷

Al di là della *querelle* che induceva Joyce a dubitare della lucidità del giudizio di Jung e quindi a rifiutarlo, è indubbio che lo scrittore conoscesse il pensiero dello psichiatra svizzero;²⁸ durante i numerosi soggiorni a Zurigo – il più lungo dei quali, quello dal 1915 al 1919 vede la stesura dell'*Ulisse* – Joyce ha probabilmente modo di venire in contatto con il pensiero junghiano. La conoscenza con Jung stesso

²⁶ C.G. Jung, *Ulisse. Un monologo* (U), in *Opere* vol. 10-I, *Civiltà in transizione: Il periodo fra le due guerre*, Boringhieri, Torino, 1985.

Il saggio fu scritto probabilmente per soddisfare una richiesta di Daniel Brody, direttore della casa editrice Rhein di Zurigo, che intendeva pubblicare un contributo di Jung su Joyce in una rivista letteraria. Lo scritto però non incontrò assolutamente il gradimento di Joyce, che acconsentì comunque alla pubblicazione, se pur con intenzione polemica. Venuto a cadere il progetto della rivista da parte di Brody, Jung rivide il proprio lavoro rielaborandolo e mitigandolo e lo pubblicò sulla *Europäische Revue*, inviando a Joyce una copia definitiva del saggio e una lettera conciliante che, presumibilmente, non convinse lo scrittore irlandese.

²⁷ Dalla lettera a Joyce del 27 settembre 1932. EM, pp. 24-25.

²⁸ Cfr. Richard Elmann, *James Joyce* (JJ), Feltrinelli, Milano, 1982, p. 782.

avverrà quando le condizioni mentali della figlia Lucia si aggraveranno fino a sfociare in un'aperta e irreversibile follia che Jung cercherà di curare, per altro invano.²⁹

Accomunati da una notevole immaginazione, James e Lucia erano uniti, secondo Jung, da un rapporto d'Anima,³⁰ sussisteva tra i due una sorta d'identità che andava al di là di un classico, se pur intenso, rapporto padre-figlia. «Quando lo psicologo richiamò l'attenzione su certi elementi schizofrenici in alcune poesie che Lucia aveva scritto, Joyce, ricordando le osservazioni di Jung su *Ulysses*, sostenne che si trattava di prodromi di una nuova letteratura e disse che sua figlia era un'innovatrice ancora incompresa. Jung ammise che certi neologismi erano notevoli, ma disse che erano creazioni casuali; sia Lucia che suo padre, osservò più tardi, erano come due persone che affondano in un fiume, una perché vi è caduta e l'altra perché vi si è tuffata.³¹ Era vero che la ragazza, senza rendersene conto imitava idee, fissazioni e linguaggio che nel padre erano creazioni coscienti. Jung vedeva, in quel rapporto fra padre e figlia, una specie d'identità o partecipazione mistica; definiva Lucia l'anima *inspiratrix* del padre. Ma Jung, come già aveva

²⁹ La conoscenza personale tra i due avvenne nel 1934, in circostanze drammatiche, legate alla schizofrenia catatonica della figlia dello scrittore. Joyce si rivolse a malincuore a Jung – nei confronti del quale non riponeva grande fiducia –, nella speranza che potesse fare qualcosa per la figlia; fece ricoverare Lucia nella clinica del dottor Brunner, a Küsnacht e la affidò alle cure di Jung, che era uno dei direttori della clinica. In realtà dopo un'apparente iniziale miglioramento, i rapporti tra Jung e Lucia non portarono alla fine ad un risultato soddisfacente. Cfr. JJ, pp.763 sg.

³⁰ In una lettera a Patricia Hutchins, Jung riassume così la propria interpretazione: «Se sa qualcosa della mia teoria dell'Anima, Joyce e sua figlia ne sono un classico esempio. La figlia era in definitiva per lui la *femme inspiratrice*, il che spiega l'ostinazione con cui egli si opponeva a farla dichiarare malata. L'Anima, cioè la psiche inconscia di lui, s'identificava a tal punto con lei, che farla dichiarare malata sarebbe equivalso ad ammettere che anche lui aveva una latente psicosi. È comprensibile perciò che non volesse cedere. Lo stile "psicologico" di lui è in ultima analisi schizofrenico, con la differenza, però, che il paziente ordinario non può fare a meno di parlare e pensare a quel modo, mentre Joyce l'ha voluto e per giunta l'ha sviluppato con tutte le sue forze creative: il che, per inciso, spiega perché personalmente egli non abbia oltrepassato il limite. La figlia invece sí, perché non era un genio come il padre, ma semplicemente una vittima del proprio squilibrio. In qualunque altra epoca le opere di Joyce non sarebbero arrivate in tipografia ma nel nostro benedetto XX secolo esse sono un messaggio, per quanto incompreso»». Cit. in JJ, p. 767, note a fondo pagina.

³¹ Il paragone fu fatto durante un'intervista del 1953 rilasciata da Jung a Elmann.

fatto con *Ulysses*, stava leggendo Joyce all'incontrario.³² Non era Lucia quella che, di testa propria, inventava neologismi; era suo padre, dopo un quarto di secolo di studi sulle possibilità della lingua. Joyce, è vero, spingeva Lucia, come aveva spinto Nora, ad assumere un ruolo superiore; si sentiva responsabile della sua malattia e si puniva per questa colpa immaginaria soddisfacendo servilmente i suoi desideri, anche i più capricciosi. Ma Lucia era sua figlia, non la sua musa>>.³³

Furono forse quegli elementi "schizofrenici" che Jung vedeva nella scrittura di Joyce a scavare un solco tra lo scrittore e lo psichiatra.

"Posseduto" dall'archetipo della congiunzione, interessato ai processi d'integrazione psichica, Jung manifestava una certa difficoltà ad ammirare opere nelle quali fossero presenti – e magari volutamente esposti – elementi di scissione. Questa sua difficoltà non contribuiva certo a facilitare i suoi rapporti con Joyce, il quale si sentiva, a torto o a ragione, come perseguitato dall'incomprensione di Jung che, se pur con un accento d'indulgenza, definiva il suo <<nemico>>.³⁴

Fin dalle prime battute del saggio, appare evidente come il *Monologo* junghiano potesse irritare Joyce, e, allo stesso tempo, come lo psichiatra svizzero scrivesse incurante dell'incomprensione a cui il suo linguaggio

³² <<Giunto a pagina 135, caddi definitivamente in un sonno profondo, dopo alquanti tentativi di accostarmi al libro e di "rendergli giustizia", come si suol dire. Mi risvegliai dopo parecchio tempo e, per un certo chiarimento delle mie idee, cominciai a leggere il libro a ritroso, risalendolo dalla fine. Risultò che tal metodo valeva quanto quello ordinario; il libro può anche essere letto a ritroso, poiché manca in esso un avanti o un indietro, l'alto e il basso. Tutto potrebbe essere stato o potrà essere nell'avvenire. Qualsiasi conversazione contenuta nel libro può anche essere letta a ritroso, senza tema di distruggere l'esito finale>>. U, p. 383.

<<All'osservazione di Jung, secondo cui *Ulysses* si poteva leggere sia in avanti che all'indietro, Joyce allude in *Finnegans Wake*: "Le parole che seguono si posson leggere in qualunque ordine" (121). Fra i titoli dei temi degli scolari ne incluse uno, *È la coeducazione di Animus e Anima pienamente desiderabile?* (307), che indica come capisse perfettamente a che cosa Jung tendesse. Altrove si divertì alle spalle di Jung: "We grisly old Sykos who have done our unsmiling bit on 'alice, when they were yung and easily freudened" (115); "Anama anamaba anamabapa" (267); "The law of the jungerl" (268) [i rimandi si riferiscono alle pagine dell'edizione inglese Viking Press-Faber & Faber, 1939]>>. JJ, p. 767, note a fondo pagina.

³³ JJ, p. 767.

³⁴ JJ, p. 768.

sarebbe potuto andare incontro. A onor del vero, occorre ricordare che Jung scriveva il suo commento all'*Ulisse* senza alcuna intenzione di realizzare una vera critica artistica o linguistica, e senza essere mosso da alcuna velleità “scientifica” (come viene dichiarato nella stessa *Avvertenza dell'autore* inserita nelle *Opere*³⁵), ma solo per mostrare come potessero essere “applicate praticamente” le sue idee. Nonostante tutto non si può non rilevare come il saggio potesse apparire aspro e pungente, soprattutto a Joyce che ne era personalmente coinvolto.

<<Con un'esatta contrapposizione al suo antico omonimo, l'*Ulisse* di Joyce rappresenta una coscienza inattiva, puramente recettiva, anzi, soltanto un occhio, un orecchio, un naso, una bocca, un nervo tattile, esposti senza capacità di scelta e senza inibizioni alla rombante, caotica, folle cateratta degli eventi psichici e fisici, registrati in modo pressoché fotografico>>.³⁶ Il romanzo appare a Jung come imperniato sul vuoto, un vuoto <<eminentemente disperato>>, composto di un'infinità caleidoscopica di elementi: <<Esso non solo comincia e finisce nel nulla, ma consiste di tanti nulla. Tutto è diabolicamente nullo in esso; è un parto certamente brillante dell'inferno, qualora si voglia considerare il libro dal punto di vista del virtuosismo tecnico. [...] Ogni frase del libro è un'attesa incompiuta; rassegnato, alla fine il lettore non si aspetta più nulla, ma con nuovo orrore s'accorge di avere ragione: in realtà non accade nulla, non succede niente; eppure una segreta attesa ci trascina da una pagina all'altra, in contrasto con la nostra rassegnazione>>.³⁷ Se

³⁵ <<Questo saggio letterario [...] non è [...] uno studio scientifico. L'ho accolto ugualmente nella presente raccolta perché l'*Ulisse* è un documento umano essenziale e caratteristico dei nostri tempi e perché le opinioni a questo proposito costituiscono a loro volta un documento psicologico che mostra come vengano applicate in pratica a una materia concreta certe mie idee che rivestono un'importanza non trascurabile nelle mie opere. Dal mio saggio è assente non solo ogni intento scientifico, ma anche qualsiasi scopo didattico; il lettore è quindi pregato di considerarlo come un'espressione, libera e soggettiva, delle mie opinioni>>. U, p. 381.

³⁶ U, p. 381.

³⁷ U, p. 382.

tutt'altro che chiaro gli appare l'intento dell'opera, il "messaggio" formulato da Joyce,³⁸ sembra non ci siano particolari problemi per Jung nel riconoscere nell'opera una natura a dir poco ambigua, visto che <<anche i profani si accorgeranno facilmente dall'analogia tra lo stato mentale schizofrenico e l'*Ulisse*; anzi, la somiglianza è tale da indurre facilmente il lettore infastidito a mettere da parte il libro con una diagnosi di "schizofrenia". Anche per uno psichiatra l'analogia è sorprendente; ma>>, per fortuna, <<egli non mancherebbe di rilevare che nel libro spicca l'assenza di un segno distintivo caratteristico delle produzioni dei malati di mente, ossia la stereotipia>>.³⁹ Così, forse come atto di giustizia nei confronti del povero Joyce, Jung non può fare a meno di riconoscere che <<l'*Ulisse* è tutto fuorché monotono nel senso della ripetizione. (Ciò non è in contraddizione con quanto si è detto in precedenza. In genere, parlando dell'*Ulisse*, è impossibile incorrere in contraddizioni). L'esposizione è coerente e scorrevole,⁴⁰ tutto è in movimento e nulla è fissato; è come se tutto fosse portato da un vivo fiume sotterraneo che palesi l'esistenza di una tendenza unitaria e di una scelta rigorosissima: segno indiscusso dell'esistenza di una volontà personale unitaria e di un'intenzione diretta a uno scopo!>>. E

³⁸ <<Ma siamo poi sicuri che Joyce voglia dire alcunché di essenziale? Questo antico pregiudizio ha ancora ragione di esistere di fronte a lui? Secondo Oscar Wilde l'opera d'arte è una cosa assolutamente inutile. Ai tempi nostri neppure i filistei della cultura avrebbero più nulla da obiettare a questa tesi; ma il loro cuore continua ad aspettarsi dall'opera d'arte un che di "essenziale". Sennonché dove potremmo trovarlo in Joyce? Perché egli non lo dice? Perché non lo offre al lettore, additandolo con un gesto espressivo – una *semita* (via) *sancta ubi stulti non errent?* [...] In fin dei conti, ogni libro ha un contenuto e rappresenta qualche cosa; ma io sospetto che Joyce non abbia voluto "rappresentare" nulla. Che il libro abbia finito col rappresentare *lui*? Ecco il perché di quella solitudine assoluta, di quella procedura senza testimoni, di quella scortesia irritante di fronte al lettore coscienzioso?>>. U, pp. 384-385.

³⁹ U, p. 388.

⁴⁰ Piccola *captatio benevolentiae*? In realtà, se è possibile riconoscere la coerenza dell'*Ulisse*, ritenerne l'esposizione scorrevole vuol dire essere in contraddizione col giudizio che lo stesso Jung ha modo di esprimere, più o meno esplicitamente, lungo tutto il saggio. Il fatto che l'opera joyciana sia di difficile classificazione non implica, poi, che si possa dirne di tutto senza per questo <<incorrere in contraddizioni>> .

comunque, <<non mi passerebbe mai per la mente di considerare l'*Ulisse* come un prodotto schizofrenico; e poi>>, cosa più importante, << con ciò non si otterrebbe nulla, dato che a noi interessa sapere per quale ragione quel libro abbia avuto tanto successo e non se l'autore sia più o meno schizofrenico. L'*Ulisse* non è il prodotto di un cervello malato, come non lo è l'arte moderna. Esso è "cubista" nel senso più profondo, poiché dissolve l'immagine della realtà in un quadro immensamente complesso, il cui tono fondamentale è dato dalla malinconia dell'obiettività astratta>>.⁴¹ E se – per fortuna – il cubismo non è una malattia ma una <<tendenza>>, questa tendenza presenta solo delle mere analogie con la schizofrenia, perché se nello schizofrenico l'alienazione dalla realtà è un sintomo derivante della disgregazione della personalità, <<nell'artista moderno tale tendenza non è dovuta a malattia individuale, ma costituisce invece un *fenomeno* dei tempi; l'artista non obbedisce a un impulso individuale, bensì a una corrente collettiva, la quale non ha certamente la sua origine direttamente nella coscienza, bensì nell'inconscio collettivo della psiche moderna. Poiché si tratta di un fenomeno collettivo, esso si esplica in maniera identica nei campi più diversi, nella pittura come nella letteratura, nella scultura come nell'architettura>>.⁴² La differenza vera tra la malattia e l'arte non è allora da riscontrare nella differenza obiettiva dei loro prodotti, ma nelle cause e nelle finalità che stanno alla base della loro realizzazione: <<La deformazione della bellezza e del senso per mezzo di una grottesca obiettività o di una non meno grottesca irrealtà costituisce nel malato una conseguenza dello sfacelo della personalità, ma nel caso dell'artista si tratta di un intento creativo. Ben lontano dallo sperimentare e soffrire

⁴¹ U, pp. 388-389.

⁴² U, p. 389.

nella sua opera l'espressione della disgregazione della propria personalità,⁴³ l'artista moderno scopre nell'elemento distruttivo la vera unità della sua personalità artistica. Il rovesciamento mefistotelico del senso in non-senso, della bellezza in bruttezza, la somiglianza quasi dolorosa del non-senso col senso, la bellezza addirittura eccitante del brutto, esprimono un atto creativo quale la storia dello spirito non ha ancora conosciuto, anche se in linea di principio esso non è nuovo in sé e per sé>>.⁴⁴ Il valore che Jung riconosce all'*Ulisse* è la capacità di distruggere i canoni di bellezza e di senso sino ad allora condivisi attraverso una <<*distruzione creatrice*>>:⁴⁵ annullando e abbattendo il presente-passato si creano le possibilità per un nuovo sviluppo, per un arricchimento altrimenti irrealizzabile.⁴⁶ <<Noi non ci troviamo di fronte a un attacco sferrato una volta tanto in un punto determinato, bensì di fronte a un sovvertimento pressoché universale dell'uomo moderno, il quale evidentemente si libera da tutto un mondo antico>>, e l'*Ulisse* risulta essere <<uno sforzo molto serio di mettere sotto il naso dei contemporanei un'altra realtà, ma con la ingenuità innocente dell'obiettività artistica>>.⁴⁷

La contrarietà con cui si affronta l'*Ulisse*, allora, non è che una prova del suo valore, perché non fa che testimoniare il risentimento dell'uomo non moderno nei confronti di <<ciò che "gli dèi" ancora "velano pietosamente". Gli elementi indomabili e inafferrabili che insorsero con

⁴³ Un'ennesima presa di distanza dalla causalità biografica cara all'impostazione freudiana.

⁴⁴ U, p. 389.

⁴⁵ U, p. 391.

⁴⁶ <<Possiamo osservare qualcosa di simile nella perversa modificazione stilistica di Amenofi IV, nello sciocco simbolismo dell'agnello dei primi cristiani, nella miserevole figura umana dei primitivi anteriori a Raffaello e nei soffocanti ghirigori del barocco morente. Nonostante le loro grandissime diversità, tutte queste epoche palesano una specie di intima parentela: sono periodi di incubazione creativa, il cui senso non può essere spiegato se non in modo assolutamente insoddisfacente, attraverso un esame causale. Questi fenomeni psicologici collettivi rivelano il loro significato soltanto se vengono considerati come anticipazioni, ossia sotto un profilo teleologico>>. U, pp. 389-390.

⁴⁷ U, p. 391.

dionisiaca profusione in Nietzsche, inondando il suo intelletto psicologico (che si sarebbe senz'altro inchinato dinanzi all'*ancien régime*), scaturiscono finalmente in forma pura negli artisti moderni. Persino i passi più tenebrosi della seconda parte del *Faust*, lo *Zarathustra* e sicuramente l'*Ecce Homo* volevano raccomandarsi al mondo in un modo o nell'altro; ma solo i moderni sono riusciti a creare un'arte a rovescio o il rovescio dell'arte, ossia un'arte che non si raccomanda, né a bassa né ad alta voce, un'arte che dice chiaramente che cos'è che non vuole partecipare al gioco, un'arte che si esprime con quella restia non-volontà che già s'infiltrava, timidamente ma in modo evidentemente disturbatore, nell'espressione di tutti i predecessori dei moderni (non dimentichiamo Hölderlin!), facendo sbriciolare i vecchi ideali>>. ⁴⁸ L'enorme diffusione del libro poi, ⁴⁹ testimonia, secondo Jung, la capacità dell'*Ulisse* di rivolgersi ad una vasta <<comunità di uomini moderni>>; bisogna, effettivamente, che il libro offra loro qualcosa che essi altrimenti non sapevano o non sentivano: <<Anziché annoiarli maledettamente, il libro li fa progredire, li ristora, li istruisce, li converte o, viceversa, li trasporta evidentemente in uno stato desiderabile, ché altrimenti bisognerebbe ricorrere all'ipotesi dell'odio più feroce, per spiegare come mai una persona riesca a leggere quel libro dalla prima all'ultima pagina con attenzione e senza soccombere a fatali attacchi di sonno>>. ⁵⁰ Quelle ambientazioni medioevali – di quel Medioevo prettamente cattolico ed irlandese –, che Jung riscontra nella quotidianità

⁴⁸ U, pp. 390-391.

Certamente l'*Ulisse* non è accondiscendente con il lettore, ma se prima <<questa noncuranza, questa insensibilità di fronte al tentativo benevolo, comprensivo, benigno ed equo di un rappresentante intelligente e colto del pubblico>> (U, p. 385) non faceva che irritare e indispettire Jung, adesso "l'impossibilità" del romanzo sembra rivalutarsi come emblema di rigida schiettezza, come un genuino rifiuto di possibili ammiccamenti nei confronti del lettore.

⁴⁹ Dal 1922 al 1932, quando Jung scrive l'*Ulisse*, ne furono date alla stampa ben dieci edizioni.

⁵⁰ U, p. 392.

di Dedalus e Bloom, sembrano riverberarsi universalmente: <<Ossia, bisogna che vi siano in certo senso, delle classi sociali talmente soggette – al pari dell'*Ulisse* – a una localizzazione spirituale, che si debba

ricorrere agli esplosivi di Joyce per infrangere il loro ermetico isolamento. Io sono convinto che noi siamo ancora profondamente radicati nel Medioevo; non c'è nulla da fare; ed ecco perché abbiamo bisogno di profeti negativi sul tipo di Joyce (o di Freud): per mostrare ai medioevali contemporanei, completamente soggetti ai pregiudizi, l'“altra faccia” della realtà>>.⁵¹ Quest'opera di “svelamento” non potrebbe riuscire a chi tentasse di confrontarsi <<con cristiana benevolenza>> con l'Ombra del mondo, mentre può essere realizzata solamente con un atteggiamento ad essa consono, con una “visione” partecipe: e in ciò Joyce <<è un vero maestro. [...] L'*Ulisse* mostra come si debba compiere quella “sacrilega presa a rovescio” di cui ci aveva parlato Nietzsche; Joyce la opera freddamente e obiettivamente, in un modo talmente “sdivinizzato” come Nietzsche non se lo sarebbe mai sognato; e tutto ciò col tacito ma giustissimo presupposto che l'azione fascinatrice dell'ambiente spirituale non abbia nulla in comune con l'intelligenza ma tutto con l'umore! Non ci si lasci traviare dalla considerazione che Joyce ci mostra un mondo terribilmente desolato, senza Dio e senza spirito, e che non si possa perciò capire come vi sia della gente che riesce a trarre dal libro alcunché di confortante. Per quanto strano ciò possa suonare, il mondo dell'*Ulisse* è *migliore* del mondo di coloro che sono legati irrimediabilmente all'oscurità della loro nativa provincia dello spirito>>.⁵² Gli elementi malvagi e distruttivi convivono accanto e, soprattutto, al di sopra, al di là del bene, di quel “bene” tradizionale che agli occhi di Jung si rivela come un tiranno impaziente, come un

⁵¹ U, p. 392.

⁵² U, p. 393.

illusorio sistema di preconcetti che depaupera, con fare crudele, la possibile ricchezza della vita reale, ed esercita, su tutti coloro che gli sono sottomessi, <<una costrizione del pensiero e della coscienza che a lungo andare risulta intollerabile. “Rivolta di schiavi nella morale” sarebbe un motto nietzscheano non inadatto all’*Ulisse*. Per coloro che sono legati, l’elemento liberatorio è dato dal riconoscimento “obiettivo” del proprio mondo e del proprio “essere fatti così”. [...] Per coloro che sono abbacinati, coprire la luce è un beneficio; per i prigionieri, il deserto sconfinato è un paradiso. Il non dover più essere bello e buono e intelligente è addirittura una redenzione per l’uomo medievale, poiché per l’uomo d’Ombra gli ideali non sono atti creativi o fari posti sulle montagne, bensì carcerieri e carceri; sono come una polizia metafisica, inventata originariamente sul Sinai, ad opera di Mosè, tirannico conduttore di orde selvagge, e imposta all’umanità con abile inganno>>.⁵³ Joyce appare a Jung come un “profeta” liberatore, come, da un punto di vista causale, una vittima dell’autorità cattolica, dal punto di vista teleologico un riformatore a cui, per il momento, riesce molto bene solo la negazione. La stessa mancanza di sentimento che caratterizza l’*Ulisse* è testimone dell’atrofia del sentimento nell’uomo moderno, atrofia che sorge solitamente come una reazione contro il troppo sentimento o contro i falsi sentimenti. <<Il sentimentalismo è una sovrastruttura della brutalità. L’insensibilità ne è il necessario contrapposto, inevitabilmente colpito dagli stessi difetti. Il successo dell’*Ulisse* prova che anche l’insensibilità insita in esso agisce in modo positivo; bisogna quindi inferirne l’esistenza di un eccesso di sentimenti, la cui mitigazione sembra giovevole all’individuo. Io sono

⁵³ U, p. 393.

profondamente convinto che noi siamo prigionieri non solo del Medioevo, bensì anche del sentimentalismo; quindi ci riuscirà plausibile che dalla nostra cultura debba sorgere un profeta dell'insensibilità compensatoria>>.⁵⁴

Non è facile accettare l'*Ulisse*: come ogni profeta Joyce non riesce ad essere né simpatico né accomodante, ma sa cogliere nel segno: in quanto artista si fa portavoce dei segreti spirituali del suo tempo, <<involontario come ogni profeta autentico e spesso incosciente come un sonnambulo. Egli crede di parlare di sé: ma la parola gli è conferita dallo spirito del tempo, e ciò che questo dice è, perché opera>>.⁵⁵ Per quanto tutto ciò che Jung riesce a cogliere nell'*Ulisse* sembra essere qualcosa di negativo e dissolvente, egli non può negare un <<che di inafferrabile>>, uno scopo nascosto e recondito, che conferisce comunque all'opera un significato, e dunque, in ultima analisi, una sua positività. <<Che in fin dei conti questo variopinto tappeto di parole e di immagini sia "simbolico"? Non posso negare questa possibilità, ma non so trovarne la chiave>>.⁵⁶ Sembra veramente difficile per Jung riscontrare nell'*Ulisse* gli elementi dell'opera simbolica: non c'è la natura inafferrabile e potente, l'energia primigenia dell'archetipo, l'esperienza "visionaria" capace di trascendere la portata dell'umano sentire e di piegare la coscienza, non si odono affatto <<suoni già uditi in altri tempi e luoghi, magari in rari sogni o nella oscura saggezza di popoli dimenticati. [...] Il libro mi sembra anzi scritto con una coscienza lucidissima; non è né un sogno né una manifestazione dell'inconscio. Possiede un'intenzionalità più forte e una tendenza più assoluta che non lo *Zarathustra* di Nietzsche

⁵⁴ U, p. 394.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ U, pp. 394-395.

o la seconda parte del *Faust* di Goethe. Ecco probabilmente perché all'*Ulisse* manca il carattere simbolico. Eppure si avverte in esso uno sfondo archetipico; dietro a Dedalus e a Bloom si nascondono indubbiamente le eterne figure dell'uomo spirituale e dell'uomo sensuale. Mrs Bloom nasconde forse un'Anima irretita nel mondo di qui, Ulisse stesso sarebbe l'eroe; ma l'opera non accenna affatto a quegli sfondi, bensì mette in evidenza la coscienza più vasta e illuminata. Evidentemente il libro non è né intende affatto essere simbolico. Se, ciò malgrado, lo fosse in certe sue parti, sarebbe un segno che nonostante le precauzioni l'inconscio ha giocato un suo tiro all'autore>>.⁵⁷ Cosa nasconde allora l'*Ulisse*, cosa cela così gelosamente? Jung sembra non avere alcun dubbio in proposito: il nulla. L'*Ulisse* non si rivolge né al mondo né allo spirito, ma <<freddo come la luna, guardando da cosmiche lontananze, esso lascia che scorra la commedia del divenire dell'essere e del morire>>.⁵⁸ Nell'opera di Joyce non può, non "deve", essere nascosto nulla, altrimenti la nostra coscienza verrebbe nuovamente portata nello spirito e nel mondo, perpetuando così Dedalus e Bloom, e dispersa dalle e nelle infinite superfici. <<L'*Ulisse* vuole evitare proprio questo; vuole essere un occhio lunare, una coscienza staccata dall'oggetto, libero dagli dèi e dalla voluttà, libero da ogni

⁵⁷ U, p. 395.

Traspare forse qualche incertezza di troppo. Jung appare indeciso tra le attribuzioni di simbolico e non-simbolico, e, nei passi finali, per quanto possa apparire assurdo, sembra non considerare che un'opera simbolica non è mai *intenzionalmente* simbolica, e che in un'opera simbolica – appunto in quanto simbolica – l'inconscio "gioca" sempre "un tiro all'autore".

⁵⁸ Ibidem.

legame dell'amore e dell'odio, della convinzione e del pregiudizio. L'*Ulisse* non lo dice, ma lo fa: la meta che traspare dietro il muro di nebbia di questo libro è il *distacco della coscienza*. Ecco la nuova coscienza del mondo che si rivela non a chi ha letto diligentemente le 735 pagine,⁵⁹ ma a chi ha contemplato il proprio mondo e il proprio spirito per 735 giorni con gli occhi dell'*Ulisse*>>.⁶⁰ Distacco e dispersione della coscienza. Secondo Jung, in tutte le innumerevoli figure che agiscono, che si agitano nell'*Ulisse*, è possibile riscontare un solo Io reale, un <<centro umano acutamente cosciente>>:⁶¹ tutti gli interpreti della vicenda si muovono in un gigantesco palcoscenico come in un sogno comune senza principio né fine, che ha dignità di esistere solo in quanto qualcuno – un folle? un artista? – lo sogna. <<Ma quell'Io che tutti li contiene non compare mai, non si tradisce mai né con un giudizio, né manifestando partecipazione, e neppure con un antropomorfismo. L'Io del creatore di quelle figure non si ritrova più ed è come se si fosse disciolto nelle innumerevoli figure dell'*Ulisse*. Eppure, ed anzi proprio per ciò, tutto quanto, persino l'interpunzione mancante del capitolo finale, è Joyce stesso. La sua coscienza staccata, contemplante, che abbraccia con indifferenza e con un solo sguardo la coesistenza atemporale degli avvenimenti del 16 giugno 1904, deve dire a quel fenomeno: "Questo sei tu", tu in senso superiore: non l'Io ma il Sé, poiché soltanto il Sé può contenere l'Io e il non-Io, il mondo sotterraneo, le viscere, le *images et lares* e il cielo>>.⁶²

⁵⁹ Jung si riferisce all'edizione inglese, Parigi, 10° ed. 1928.

⁶⁰ U, p. 396.

⁶¹ Ibidem.

⁶² U, p. 397.

Polverizzazione e sublimazione della coscienza; fino a richiamare in Jung l'idea dello stato spirituale dello yogin che si libera dal suo Io per passare nello stato più pieno del Sé, <<nello stato del “disco lunare che riposa solitario”, del *sat-chit-ananda*, concetto dell' essere-non-essere, ultima meta della via orientale della redenzione, la perla più preziosa della sapienza indiana e cinese, cercata ed esaltata nei millenni>>. ⁶³

Ulisse è l'uomo paziente che cerca la sua Itaca cercando se stesso, cerca il ritorno a sé liberandosi dalle illusioni del mondo, spingendo la sua ricerca lungo tutto il libro; <<ma “guarda da lontano” e non partecipa. Con ciò egli compie il medesimo percorso del Buddha o di Gesù, ossia supera il mondo dei folli, si libera dei contrari; questa era anche l'ambizione di Faust. E come Faust si dissolve nell'Eterno Femminino, così anche nell'*Ulisse* viene data l'ultima parola a Mrs Bloom – che Stuard Gilbert chiama giustamente “terra verdeggiante” – con un monologo senza interpunzione;⁶⁴ spetta a lei la grazia di fare risuonare l'armonioso accordo finale, dopo lo strepito di tante diaboliche dissonanze.⁶⁵ In Joyce Ulisse è il dio creatore, vero demiurgo che ha saputo liberarsi dall'avviluppamento nel suo mondo di natura spirituale e fisica, così che riesce a contemplare quel mondo con coscienza distaccata. Il rapporto fra l'uomo Joyce e l'*Ulisse* è simile a quello tra il

⁶³ U, p. 397.

⁶⁴ Nell'edizione italiana il monologo, raccolto nell'ultimo episodio che Joyce designò come <<Penelope>> *Il letto*, si dipana per ben 66 pagine.

⁶⁵ <<Oh quel pauroso torrente laggiù in fondo Oh e il mare il mare qualche volta cremisi come il fuoco e gli splendidi tramonti e i fichi nei giardini dell'Alameda sì e tutte quelle stradine curiose e le case rosa e azzurre e gialle e i roseti e i gelsomini e i gerani e i cactus e Gibilterra da ragazza dov'ero un Fior di montagna sì quando mi misi la rosa nei capelli come facevano le ragazze andaluse o ne porterò una rossa sì e come mi baciò sotto il muro moresco e io pensavo be' lui ne vale un altro e poi gli chiesi con gli occhi di chiedere ancora sì e allora mi chiese se io volevo sì dire di sì mio fior di montagna e per prima cosa gli misi le braccia intorno sì e me lo tirai addosso in modo che mi potesse sentire il petto tutto profumato sì e il suo cuore batteva come impazzito e sì dissi sì voglio Sì>>. James Joyce, *Ulisse*, Mondadori, Milano, 1984, pp. 1047-1048.

<<Nulla vieta che si giudichi pessimistico il libro, benché alla fin fine, all'incirca sull'ultima pagina, spunti tra le nuvole una luce di redenzione. Non è che *una sola* pagina contro 734 sorte tutte quante dall'Orco>>. U, p. 391.

Faust e Goethe o a quello tra *Zarathustra* e Nietzsche>>.⁶⁶ Ulisse, dunque, è il Sé superiore, capace di tornare alla patria divina dopo essersi disperso nel mondo. Solo che nel libro non compare alcun Ulisse, <<il libro stesso è Ulisse, in Joyce un microcosmo, nello stesso tempo il mondo del Sé e il Sé del mondo>>.⁶⁷

Quel 16 giugno 1904, quel disperato, tragico 16 giugno, secondo Jung, non è nient'altro che l'immagine del mondo senza principio e senza meta, il mondo capace dell'atmosfera <<da cosmico Mercoledì delle Ceneri>>, l'immagine del mondo che con blasfemo nichilismo grida con vigore la contraddizione con il racconto della Creazione, con <<l'ottimismo del settimo giorno>>.⁶⁸ Fortuna, allora, che nell'*Ulisse* non c'è traccia di sentimento: se così non fosse, se nell'*Ulisse* la coscienza non fosse <<una fredda luna>> ma un Io pensante e un cuore capace di sentimento e di passione, <<allora il cammino attraverso i diciotto capitoli, più che un dispiacere, sarebbe un vero calvario, e al calare della sera, ogni viandante, vinto dal dolore e dall'insensatezza di questo mondo, portato alla disperazione, cadrebbe fra le braccia della Grande Madre, che significa il principio e la fine>>.⁶⁹

Che “la fredda luna” possa svolgere per l'uomo moderno la stessa “funzione protettiva” di quella realizzata dalla *riduzione estetica* di Schiller e Nietzsche?

<<Sotto il cinismo dell'*Ulisse* si nasconde una grande pietà, si soffre un mondo che non è né buono né bello, ma anzi, ciò che è peggio, disperato, perché scorre attraverso una quotidianità eternamente ripetuta,

⁶⁶ U, p. 398.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Jung, tra l'altro, annota con puntiglio che la tragicità dell'epoca in cui fu scritto l'*Ulisse* (1914-1921) difficilmente poteva ispirare una visione del mondo particolarmente serena.

⁶⁹ U, p. 399.

trascinando la coscienza umana nella sua folle danza attraverso le ore, i mesi e gli anni>>.⁷⁰ Tutto ciò che di negativo, grottesco, infernale – e dunque ordinario – c'è nell'*Ulisse* costituisce le virtù, le innervazioni positive del poema. <<L'orrenda noia e la spaventosa monotonia>> di un linguaggio assurdamente e orribilmente verboso finiscono per essere, secondo Jung, <<di un'epica grandiosità>>, e alla fine formare <<un vero *Mahabharata* delle insufficienze di un mondo umano nascosto negli angoli e dei suoi sfondi folli e demoniaci: “Da fogne, fessure, pozzi neri, mucchi d'immondizie, si alzano da ogni parte fumi stagnanti”. In quel pantano si specchiano – come nei sogni – con una distorsione blasfema, le supreme ed estreme idee religiose. [...] Posso accettare di buon grado anche questo; infatti non si può negarlo. Al contrario: l'apparizione dell'escatologia nella scatologia prova la verità enunciata da Tertulliano: *Anima naturaliter christiana*. Ulisse si mostra un buon Anticristo e prova con ciò la solidità del suo cristianesimo cattolico>>.⁷¹ La redenzione spetta solo a colui che è caduto, solo chi ha esperito il fango può riconoscere la luce; <<Stephen Dedalus, l'uomo spirituale dalla testa d'uccello, si è irretito nel fetido fango dell'alvo terrestre, quando ha voluto trasvolare nel troppo rarefatto regno dell'aria; e ha ritrovato nell'Infimo quel Supremo a cui sfuggiva. [...] Bloom, il fiutafatti sensuale, perverso e impotente, sperimenta nella profondità

⁷⁰ U, p. 399.

⁷¹ U, p. 400.

della lordura ciò che non ha mai provato: la trasfigurazione in Dio-uomo>>. ⁷² Nella sua assoluta onestà Ulisse testimonia la potenza e la nullità dello spirito e del mondo; solo Ulisse è significato, vita e realtà: in lui è riposta la fusione fantastica di spirito e mondo.

<<Io vorrei chiedere ora a Joyce se si è accorto di essere una rappresentazione, un pensiero, forse un complesso di Ulisse; se si è accorto che in tutte le pagine Ulisse sta intorno a lui come un Argo dai cento occhi e ha pensato per lui un mondo insieme a un contro-mondo, perché lui abbia degli oggetti senza i quali non riuscirebbe a essere cosciente del proprio Io>>. ⁷³ Solo ora Jung tenta di dare una risposta alla domanda cruciale, alla domanda che schiude il senso ultimo. <<Chi è dunque Ulisse? È senza dubbio il *simbolo* di ciò che riassume e forma l'unità dei singoli fenomeni di tutto il libro: Mr Bloom, Stephen, Mrs Bloom, compreso Mr James Joyce. Si rifletta bene: un essere che non è soltanto un'incolore anima collettiva e che non consiste soltanto in un numero imprecisato di anime individuali indocili ed non omogenee tra loro, bensì anche di case, di tramvie, di chiese, della Liffey, di alcuni bordelli e di un volantino accartocciato che scende verso il mare;⁷⁴ e che

⁷² U, p. 400.

⁷³ U, p. 401.

⁷⁴ <<Credo, con buona pace di Joyce, d'aver capito il significato del volantino accartocciato in preda ai flutti della Liffey. Conosco bene la sofferenza che egli risolse nella sua intensità creativa. Non avevo forse osservato ripetutamente questa tragedia nei miei pazienti schizofrenici? Nell'*Ulisse* crolla un mondo, un flusso quasi infinito e vertiginoso di macerie, un mondo "cattolico", cioè un universo pieno di singhiozzi, grida inascoltate e lacrime non piante, perché il dolore stesso rimaneva soffocato; un enorme mucchio di cocci cominciò a rivelare i suoi "valori" estetici. Ma non si levò alcuna voce a raccontare le vicende della sua anima>> (EM, pp. 164-165).

Sembra che per Jung il vagare del volantino abbia un significato altamente simbolico: <<Il *distacco della coscienza*: in Omero, l'eroe stupendamente paziente, Odisseo, che passa lo stretto di mare fra Scilla e Cariddi, fra le Simplegadi dello spirito e del mondo; nell'Ade di Dublino, "un lieve volantino accartocciato" in preda ai flutti della Liffey, fra Padre John Conmee e il Vicerè dell'Irlanda: "Elia, canotto, lieve volantino accartocciato, veleggia verso est lungo le fiancate delle navi e dei pescherecci, in mezzo a un arcipelago di sugheri, di là della New Wapping street oltre il traghetto di Benson, e lungo il tre alberi *Rosevean* proveniente da Bridgewater con un carico di mattoni". Questo distacco della coscienza, questa spersonalizzazione della personalità non potrebbe essere l'Itaca dell'*Odissea* di Joyce?>> (U, p. 396). <<Il lieve volantino accartocciato nuota "verso est", verso l'Oriente. Quel volantino compare tre volte nell'*Ulisse*, misteriosamente collegato ogni volta con la parola "Elia".

ciò malgrado possiede una coscienza percipiente e riprodotte. [...] Io debbo confessare il mio sospetto che, quale Sé più ampio, il soggetto da mettere sotto il vetrino, di fronte a tutti gli oggetti, sia Ulisse, l'essere che si comporta come se fosse Mr Bloom o una tipografia o un volantino accartocciato, mentre in realtà non è che il "padre oscuro e celato" dei suoi oggetti>>. ⁷⁵

Hesse, Abraxas e i *Septem sermones ad mortuos*

Il confronto tra Jung e Hermann Hesse fu complesso ed articolato. Da una parte, lo psichiatra manifestò un estremo interesse nei confronti di alcune opere dello scrittore svizzero, dall'altra, l'incontro di Hesse con il pensiero junghiano non fu solo un percorso intellettuale, ma un cammino

Due volte è detto: "Elia viene". In realtà Elia compare nella scena del bordello (opportunitamente accostata da Middleton Murry alla notte di Valpurga [e sappiamo quanta importanza riveste per Jung l'episodio del *Faust*]) e spiega [?] in *slang* americano il segreto del volantino-biglietto:

Ragazzi, a voi ora. L'ora di Dio è 12,25. Dite alle mamme che ci sarete. Passate subito l'ordine e avrete giocato l'asso buono. Aggregatevi a noi sui due piedi! Prendete i biglietti con coincidenza per l'eternità, vettura diretta. Ancora una parola. Siete un dio o una zollaccia da cani? Se il secondo avvento avvenisse a Coney Island, siamo noi pronti? Florry Cristo, Stephen Cristo, Zoe Cristo, Bloom Cristo, Lynch Cristo, sta a voi di intuire quella forza cosmica. Abbiamo fifa forse del cosmo? No. Mettetevi dalla parte degli angeli. Siate dei prismi. Lo avete in voi, quel certo non so che, l'io più alto. Potete trovarvi spalla a spalla con un Gesù, un Gautama, un *Ingersoll* [corsivo di Jung]. Siete entrati tutti in vibrazione? Vi dico di sì. Una volta che l'infilate, miei fedeli, la gita di piacere in paradiso diventa una cosa risaputa. Ci siamo? È un tonico davvero. Il liquido più caldo che abbiate mai ingozzato. È la torta intera con in più la marmellata. È la trovata più sensazionale. È immensa, extralusso. Vi rinfranca. [J. Joyce, *Ulisse*, pp. 685-686]

Si vede che cosa è accaduto: il distacco della coscienza umana e di conseguenza il suo accostamento alla coscienza "divina" – fondamento e vetta artistica dell'Ulisse – subisce una diabolica deformazione nel bordello, in quella ubriaca caverna di pazzi, quando il pensiero ne viene espresso nelle vesti della formulazione verbale tradizionale. Ulisse, l'uomo paziente e tante volte fuorviato, cerca la sua isola natia, cerca sé stesso, forzando la sua via attraverso le confusioni dei diciotto capitoli e liberandosi dal folle mondo delle illusioni; ma "guarda da lontano" e non partecipa>>. U, pp. 397-398.

⁷⁵ U, pp. 401-402.

personale intrapreso alla ricerca di un sollievo al disagio psichico che accompagnò la sua esistenza. Tanto che Hesse cercò un rimedio all'intensa sofferenza interiore sottoponendosi all'analisi, prima, nel 1916, con Josef Lang, che per tutta la vita rimase amico dello scrittore, e poi, nel 1921, con lo stesso Jung, quando un senso di stagnazione e mancanza di produttività avevano bloccato la realizzazione del *Siddharta* cristallizzato da una paralisi creativa durata un anno e mezzo.⁷⁶

Introducendolo al viaggio nella profondità dell'inconscio, l'analisi sembra esercitare una notevole influenza su Hesse e sulla sua produzione artistica: <<Per me l'analisi frattanto è diventata un fuoco, attraverso cui devo passare e che fa molto male...ne derivano doveri e sacrifici per me, di cui mi riesce difficile pensare la realizzazione... posso solo dire che il dr. Jung conduce la mia analisi con straordinaria sicurezza, anzi con genialità>>⁷⁷. Nell'arco di poche settimane Hesse è in grado di proseguire il proprio lavoro, il blocco della produttività è superato, perché lo scrittore ora ha vissuto ciò che prima aveva tentato invano di rappresentare senza averlo realmente sperimentato.

Le elaborazioni scritte, i disegni e le forme di immaginazione attiva, utilizzati nell'analisi ed esperiti direttamente, diventano per Hesse altrettanti strumenti per penetrare dentro di sé e dentro la propria ispirazione letteraria. Esperienze personali e temi artistici si incontrano e si amalgamano dinamicamente, viene definitivamente abbandonato il

⁷⁶ <<La mia creazione indiana procedeva splendidamente finché poetavo ciò che avevo vissuto: lo stato d'animo del giovane bramino, che si tormenta e si mortifica. Quando ebbi terminato con Siddharta il paziente e l'asceta e volevo poetare Siddharta il trionfatore, l'asseverativo e il dominatore, non ne sono più stato capace>>. Cit. da Volker Michels nella Nota sulla genesi di *Le trasformazioni di Pictor*, in Hermann Hesse, *Favola d'amore. Le trasformazioni di Pictor* (PK), Stampa Alternativa, Viterbo, 1996, p. 46.

⁷⁷ PK, pp. 46-47.

descrittivismo esteriore che aveva caratterizzato la struttura narrativa dei primi romanzi a favore di una più complessa visione interiore, visione finalizzata alla trattazione dei temi della morte e della rinascita, e dello sviluppo della personalità. Il pensiero junghiano sembra nutrire ed animare quello di Hesse, riverberandosi nelle tematiche care allo scrittore: lacerazione e unificazione interiore, *coniunctio oppositorum*, *unio mystica*, espliciti riferimenti agli archetipi della Persona, dell'Ombra, dell'Anima/Animus e del Sé percorrono le opere hessiane più importanti; lo stesso concetto junghiano del Sé come *imago Dei* appare fondamentale per comprendere la ricerca dei personaggi ed il loro difficile cammino d'individuazione. Lo stesso Jung era propenso ad attribuirsi un considerevole credito nei confronti dell'ispirazione di Hesse, così come egli stesso racconta a Emanuel Maier⁷⁸ in una lettera del marzo 1950: «Conosco le opere di Hesse e conosco anche lui personalmente. Ho conosciuto lo psichiatra che lo ha curato. È morto alcuni anni fa. Per mezzo suo i miei scritti hanno avuto una certa influenza su Hesse (com'è evidente nel *Demian*, in *Siddharta* e nel *Lupo della steppa*). All'incirca in quell'anno (1916) ho fatto conoscenza personalmente con Hesse. Lo psichiatra era il dottor Lang, uomo piuttosto curioso, ma enormemente colto, che aveva studiato lingue orientali (ebraico, arabo e siriano) e s'interessava soprattutto al mondo della gnosi. Da me aveva acquisito una ricca cultura della gnosi, che poi aveva trasmessa a Hesse. Da questo materiale trasse il suo *Demian*. Più nascosta resta invece l'origine di *Siddharta* e del *Lupo della steppa*, che – almeno in parte – derivano, più o meno direttamente, da alcuni miei colloqui con Hesse. Mi rincresce di non poterLe indicare fino a che

⁷⁸ Maier, professore di letteratura tedesca all'Università di Miami, stava realizzando un lavoro sull'influenza rivestita dalle teorie junghiane nei confronti dell'opera di Hesse.

punto egli abbia seguito consapevolmente i miei accenni e le mie suggestioni. Purtroppo non sono in condizioni di informarla esaurientemente, perché le mie conoscenze sono solo professionali.

Non ho analizzato sistematicamente nessun romanzo di Hesse, e certamente sarebbe stata una ricerca psicologica interessante, specialmente dal punto di vista dei miei concetti teorici. Tutti coloro che abbiano una buona conoscenza dei miei scritti sarebbero in grado di farlo. Purtroppo il poco tempo che ho a disposizione non mi consente di entrare nei particolari, perché ne sortirebbe un nuovo trattato, un lavoro extra che non sono in grado di affrontare>>. ⁷⁹

I grandi romanzi di Hesse, da *Siddharta* a *Il lupo della steppa*, da *Narciso e Boccadoro* a *Il gioco delle perle di vetro*, oscillano tra i due poli della scissione e della riunificazione, percorrendo in un cammino a spirale la distanza che li separa: la visione junghiana di un cammino di crescita psichica che ha bisogno di una continua trasformazione e di un continuo confronto tra gli opposti è uno dei grandi temi che si riflette nelle opere di Hesse. Per Siddharta come per gli altri personaggi, anch'essi viandanti in cerca di qualcosa che non sanno definire, il problema centrale è infatti quello di trovare dentro le loro anime il senso delle loro esistenze. Come Siddharta, anche Piktor⁸⁰ è impegnato a

⁷⁹ EM, p. 93.

⁸⁰ Nell'autunno del 1922, dopo aver terminato il *Siddharta*, Hesse scrisse una favola dedicata alla cantante lirica Ruth Wenger, che diventerà successivamente la sua seconda moglie. Hesse definì la favola, direttamente scaturita dalle illustrazioni che per essa aveva realizzato, come una "fantasia orientale-occidentale", una seria parafrasi del mistero della vita per il sapiente, ma allo stesso tempo accessibile persino ad una lettura infantile, proprio come una favola gioiosa. Hesse non pensò né di inserire questa favola in uno dei suoi libri, né di pubblicarla in un giornale o una rivista, era invece solito regalarne versioni manoscritte ed arricchite da illustrazioni ad amici e conoscenti più vicini. <<Vorrei trovare un'espressione per la dualità, vorrei scrivere capitoli e frasi dove fossero sempre visibili contemporaneamente canto e contro canto, dove accanto ad ogni varietà vi fosse l'unità, accanto ad ogni scherzo la serietà. Perché solo in questo consiste per me la vita, nel fluttuare tra due poli, nell'oscillazione tra i due pilastri portanti del mondo. Vorrei con gioia far vedere sempre la beata varietà del mondo ed anche sempre ricordare che al fondo di questa verità vi è un'unità>>. H. Hesse, *Psychologia Balnearia*, 1923; cit. in PK, p. 35.

riconoscere e vivere il senso di unità interiore, un'unità che può esistere solo nel fondo comune di tutti gli esseri, e che si manifesta nel continuo fluire di una forma nell'altra. Nella sua ingenuità ed inesperienza Piktör viene sorpreso dall'apparente contraddizione, dalla bipolarità di ogni cosa vivente, che, nel giardino del Paradiso, prende forma in due alberi, di cui uno è contemporaneamente uomo e donna, l'altro sole e luna insieme. Non è l'albero con la coppia umana – dove il serpente vuole insinuarsi – ma l'albero con i corpi celesti quello che Piktör cerca: “l'albero della vita”. Ma prigioniero della propria ignoranza Piktör dovrà passare attraverso numerose esperienze prima di poter conquistare la conoscenza. Dovrà essere testimone della varietà delle trasformazioni – il trasformarsi dell'uccello in farfalla, in fiore, in cristallo –, comprendere l'esempio e arrivare a sperimentare direttamente il potere della metamorfosi, diventare albero, congiungersi con la fanciulla, divenire una coppia uomo-albero e contemporaneamente uomo-donna, un albero fatto di uomo e di donna: <<Era trasformato. E poiché questa volta aveva raggiunto la vera, l'eterna trasformazione, perché da una metà era diventato un tutto, da quell'istante poté continuare a trasformarsi, tanto quanto voleva. Incessantemente il flusso fatato del divenire scorreva nelle sue vene, perennemente partecipava della creazione risorgente ad ogni ora.

Divenne capriolo, divenne pesce, divenne uomo e serpente, nuvola e uccello. In ogni forma però era intero, era una “coppia”, aveva in sé luna e sole, uomo e donna, scorreva come fiume gemello per le terre, stava come stella doppia in cielo>>.⁸¹ Solo dopo aver raggiunto la possibilità di una perenne trasformazione Piktör aveva raggiunto l'armonia, la

⁸¹ PK, p.15.

felicità: solo attraverso la coniugazione delle bipolarità il paradiso era stato trovato.

Piktor/Piktorìa con la sua continua trasformazione è la rappresentazione della complementarità, complementarità riconducibile alla composizione tra le forme opposte come maschile e femminile, animale e vegetale, chiaro e scuro, positivo e negativo, buono e cattivo. Ma il tema della corrispondenza di valore di principi antagonisti è fortemente presente in tutte le opere di Hesse, sia che egli lo rappresenti come campo di tensione tra gli opposti, sia che lo raffiguri come rapporto dialettico tra pensiero ed azione, tra analisi e sintesi, intelletto e senso, psiche e corpo, rivoluzione ed evoluzione, utopia e tradizione.

Siddharta e Govinda personificano le opposte caratteristiche della devozione e della ribellione; Narciso e Boccadoro rappresentano due tendenze essenziali nell'uomo – contemplazione e azione –, l'equilibrio fra due poli contrari, la tensione fra il cuore e la mente, la luce e le tenebre: è la storia di un'amicizia, di due uomini diversi tra loro che non si combattono, ma si affrontano, si avvicinano e fuggono l'un l'altro, tesi a realizzare se stessi col superamento del contrasto tra la vita dello spirito e la vita dei sensi.

Il *Demian* è invece la storia di un giovane – Emil Sinclair – combattuto fra due mondi, il mondo “chiaro e giusto”, che scorre sulla linea del bene e della tradizione, e il mondo buio, cattivo e proibito: due mondi vicini e confusi tra loro, che hanno origini da due poli distinti ma che si incontrano tendendo ad amalgamarsi in una identità.

Nel romanzo i due protagonisti, Sinclair e Demian, pur apparendo come due soggetti distinti, costituiscono l'unità della stessa persona: Demian non è realmente un essere fisico, giacché egli non è mai separato

da Sinclair; in realtà Demian è Sinclair stesso, il suo Sé più profondo, una sorta di eroe archetipo che sussiste nelle profondità di tutti noi. In una parola, Demian è il Sé essenziale che permane immutato e imperturbato; e attraverso di lui il libro cerca di istruire sulla magica essenza dell'esistenza.

Demian, che sembra vivere fuori dal tempo e provenire da un passato senza età, porta al giovane Sinclair quella consapevolezza redentrice dell'essere millenario che esiste in lui, consentendogli in tal modo di vincere il caos e superare il pericolo, specialmente durante gli anni della giovinezza. Alla fine del libro, Demian si avvicina a Sinclair, che giace su un pagliericcio in un ospedale da campo, e mentre con fare paterno lo bacia, lo rassicura e lo mette in guardia: <<Piccolo Sinclair, sta' attento. Io dovrò andarmene. Un giorno avrai forse bisogno di me, di nuovo contro Kromer⁸² o altri. Se mi chiamerai, non verrò più così volgarmente a cavallo o col treno. Allora dovrai ascoltare il tuo cuore, e ti accorgerai che dentro ci sarò io. Intendi?...>>.⁸³ Hesse lo scrisse in un periodo di grande tormento personale, mentre stava per abbandonare il suo paese a causa della guerra che sconvolgeva tutta l'Europa. Egli era stato costretto a trovare Demian in se stesso così come era toccato a Sinclair: <<Talvolta, quando trovo la chiave scendo dentro di me, dove le visioni del destino dormono nello specchio buio, basta che mi chini sopra questo specchio per vedere la mia propria immagine che è in tutto uguale a lui, a lui, mio amico e mia guida>>.⁸⁴

Il *Demian*, in effetti, è l'opera in cui il mondo hessiano e il pensiero junghiano si incontrano con più vividezza, e di tutta la produzione di

⁸² Franz Kromer, soggetto oscuro e negativo, è un ragazzo poco più vecchio di Sinclair che lo perseguita fin dall'infanzia, e lo spinge, sotto il suo nefasto influsso, alla menzogna e al furto.

⁸³ D, p. 211.

⁸⁴ D, p. 212.

Hesse fu il libro che stimolò il più vivo interesse nello psichiatra svizzero. Il *Demian* – confessava Jung a Hesse – aveva agito su di lui come una rivelazione, illuminando un momento di grande crisi collettiva.⁸⁵ Il divenire della personalità era lì presentato secondo Jung con profonda problematicità: i temi della morte e della rinascita vi s'intrecciavano e concorrevano a delineare lo sviluppo dell'individualità. Ma, aggiungeva Jung, alla sintonia che la lettura dell'opera aveva destato in lui, s'univa un'ulteriore scoperta, sulla quale egli voleva mantenere il silenzio. È possibile supporre che Jung si riferisse alla coincidenza che aveva condotto lui e Hesse a evocare quasi nello stesso tempo una figura gnostica che simboleggiava la divinità: la figura di Abraxas.

<<Caro signor Hesse, debbo ringraziarLa davvero di cuore per il Suo libro *Demian*, un capolavoro, che è anche tanto aderente alla realtà. È stato invero molto presuntuoso e indiscreto da parte mia svelare il Suo pseudonimo, ma, nel leggere il libro, ebbi la sensazione che esso fosse in qualche modo passato per Lucerna.⁸⁶ Negli interventi di Sinclair sulla “*Neue Zürcher Zeitung*” non L'avevo riconosciuta, ma mi sono sempre chiesto con meraviglia che tipo d'uomo dovesse essere questo Sinclair: la sua psicologia mi sembrava degna di nota.⁸⁷ Il Suo libro mi è giunto in

⁸⁵ Era appunto il tempo della prima guerra mondiale, e nel libro vibrano ben chiari gli echi dell'orrore che era toccato all'Europa.

⁸⁶ A Lucerna risiedeva il dottor Lang con il quale Hesse aveva iniziato l'analisi.

⁸⁷ Il romanzo *Demian. Die Geschichte einer Jugend (Demian. Storia di una giovinezza)* venne pubblicato nel 1919 con lo pseudonimo di Emil Sinclair, nome che forse fu suggerito a Hesse da Eduard von Sinclair che fu amico e benefattore di Hölderlin. L'ambiguità del sottotitolo *Storia di una giovinezza* può portare ad attribuire alla vicenda un senso globale, come se fosse storia di tutta una generazione, oppure a considerarla come storia individuale. Ed è lo stesso Sinclair, all'inizio del libro, a connotare questa storia così difficilmente decifrabile: <<La mia storia però ha per me più importanza di quanta non ne abbia per altri scrittori la loro; è infatti la mia, è la storia di un uomo non inventato e possibile, non ideale o in qualche modo non esistente, ma di un uomo vero, unico, vivente. Certo, che cosa sia un uomo realmente vivo si sa oggi meno che mai, e perciò si ammazzano gli uomini in grandi quantità, mentre ognuno di essi è un tentativo prezioso e unico della natura. [...] Ogni uomo però non è soltanto lui stesso; è anche il punto unico, particolarissimo, in ogni caso importante, curioso, dove i fenomeni del mondo s'incrociano una volta sola, senza ripetizione. Perciò la storia di ogni uomo è importante, eterna, divina, perciò ogni uomo fintanto che vive in qualche modo e adempie il volere della natura è meraviglioso e degno di ogni attenzione. In ognuno lo spirito

un momento in cui ero oppresso dall'offuscamento e dalla disperata ostinazione dell'uomo contemporaneo, come il piccolo Knauer⁸⁸ di Sinclair. Mi ha fatto perciò l'effetto della luce d'un faro in una notte di tempesta.

Un buon libro, come ogni normale vita umana, deve avere un termine. Il Suo libro ha la migliore conclusione possibile: esso termina cioè laddove tutto il passato ha realmente fine e ricomincia tutto ciò con cui il libro ha avuto inizio, la nascita e il risveglio dell'uomo nuovo. La grande Madre è stata ingravidata dalla solitudine di colui che ricerca. Essa ha partorito (nell'esplosione della granata)⁸⁹ il vecchio uomo nella morte e nel nuovo ha innestato la monade eterna, il mistero dell'individualità. E come riappare l'uomo rinnovato, così riappare anche la madre, nelle vesti d'una donna di questa terra.

Di Demian posso svelarLe ancora un piccolo segreto, di cui Lei è divenuto testimone, il cui significato ha però tenuto nascosto al lettore e forse anche a sé stesso. Di ciò posso fornirLe una spiegazione soddisfacente, perché sono da lungo tempo buon amico di Demian ed egli mi ha di recente iniziato alle sue faccende particolari, con il suggello della più profonda discrezione. Col procedere degli anni troverà tuttavia

ha preso forma, in ognuno soffre il creato, in ognuno si crocefigge un Redentore>> (D, pp. 35-36). Hesse non volle far apparire il racconto con il proprio nome, nascondendosi dietro lo pseudonimo, solo la nona edizione fu data alle stampe col nome del vero autore, dopo che la verità iniziò a trapelare attraverso attribuzioni stilistiche e grazie ad alcune indiscrezioni. Quando uscì il libro, Thomas Mann confessò allo scrittore Joseph Ponten: <<... un libro che recentemente mi ha fatto molta impressione è *Demian. Storia di una giovinezza* di Emil Sinclair pubblicato prima nella *Neue Rundschau*, ora anche in volume da Fischer. Molto compreso e commosso, mi sono subito informato dell'autore, della sua età, eccetera. Se ha tempo, legga questo racconto! Secondo me è una cosa straordinaria...>>. In seguito: <<Intorno a quel Sinclair non ho potuto apprendere quasi nulla, egli si circonda di mistero. Fischer, al quale mi ero rivolto, mi rispose di aver ricevuto il manoscritto tramite Hermann Hesse; sarebbe opera di uno scrittore giovane, malato, che vive in Svizzera>>. Cit. in D, p. 10.

⁸⁸ Un compagno di studi di Sinclair.

⁸⁹ Alla fine del romanzo, nell'esplosione di una granata che lo ferisce, Sinclair ha la visione di una <<grandiosa figura di una divinità alta come una montagna, con astri scintillanti nei capelli e coi lineamenti di Eva [la madre di Demian, per la quale Sinclair ha un sentimento di trasporto ed amore] . in essa le schiere umane scomparivano come in un'immensa caverna>>. D, p. 209.

una sorprendente conferma a tale allusione.

Spero che Lei non creda che io voglia rendermi interessante ammantandomi di tali misteri: mi è troppo sacro il mio *amor fati*. Volevo presentarLe, con gratitudine, il piccolo dono della mia più grande stima della sua fedeltà e sincerità, doti senza le quali è impossibile avere intuizioni così nitide. Forse può persino indovinare a quale punto del Suo libro mi riferisca>>.⁹⁰

Come si legge all'inizio del quinto capitolo del *Demian*,⁹¹ il protagonista, il giovane Sinclair, scopre infilato in un libro un foglio, sul quale, col cuore che <<si stringeva in un presentimento fatale come sotto l'azione di un gran gelo>>, può leggere: <<"L'uccello si sforza di uscire dall'uovo. L'uovo è il mondo. Chi vuol nascere deve distruggere un mondo. L'uccello vola a Dio. Il Dio si chiama Abraxas">>.⁹²

⁹⁰ Dalla lettera del 3 dicembre 1919, EM, pp. 17-18.

⁹¹ Capitolo che ha per titolo *L'uccello lotta per uscire dall'uovo*.

⁹² D, p. 130.

La divinità Abraxas e l'uovo erano presenti anche in un disegno mandalico fatto da Jung nel 1916, disegno riprodotto nell'edizione inglese e in quella tedesca delle opere di Jung, nel frontespizio del vol. 9, tomo 1.

Il testo del biglietto era la risposta dell'*alter ego*, di Demian cioè, ad un sogno che prospettava l'intensificarsi del confronto con l'inconscio da parte del protagonista: in esso faceva spicco l'immagine di un uccello ricorrente sia nel sogno sia in un disegno dipinto da Sinclair. «Dopo aver letto più volte quelle righe, m'immersi in profonde riflessioni. Non c'era dubbio, la risposta veniva da Demian. Nessuno, tranne lui ed io, sapeva dell'uccello. Aveva dunque ricevuto il mio disegno, aveva capito e mi aiutava a interpretarlo. Ma qual era il nesso? E, mio tormento principale, che cosa significava Abraxas? Non avevo mai udito o letto questa parola. "Il Dio si chiama Abraxas!"»⁹³.

E la conoscenza di Abraxas sarà per Sinclair una tappa ineludibile per il raggiungimento della consapevolezza.

Nonostante che la vita sia composta di luci ed ombre, normalmente non viene mai accettata come tale. A partire dall'infanzia, quando le prime forme di educazione incominciano a curare il terreno incolto dell'anima del fanciullo, la cultura occidentale cerca di instillare valori che rimandano ad un mondo meramente ideale. Il lato d'ombra viene del tutto ignorato e negato, e non si offrono gli strumenti capaci di interpretare l'esistenza della "parte oscura". Questo fa sì che il pensiero cristiano – così come succede a Emil Sinclair – si ritrovi incapace di maneggiare la mescolanza di positività e negatività di cui è costituita la vita: mancano i tralci per connettere i fatti reali dell'esistenza con le preconette nozioni di assoluto. I nessi che legano la vita ai simboli universali sono perciò recisi, lasciando, così, spazio alla disintegrazione.

Nella cultura orientale, e soprattutto in India, la situazione è molto

⁹³ D, pp. 130-131.

diversa.⁹⁴ da una parte, non sussiste una così netta distinzione tra uomo e natura, tra pensiero razionale e sentimento, tra l'Io soggettivo e l'anima stessa dell'universo.⁹⁵ Dall'altra, viene facilmente accettato un cosmo di dei sfaccettati, polimorfi, consentendo con ciò di comprendere la simultanea esistenza di bene e di male, di luce e di ombra; gli assoluti allora non esistono, e se in questo modo Dio è disarmato, lo stesso accade per il Diavolo. Il prezzo di una siffatta concezione è il tributo pagato direttamente alla natura stessa, di conseguenza l'indiano è meno individualizzato dell'occidentale, egli è poco più che una parte della natura, un elemento nell'anima collettiva.

Il problema a cui il cristiano occidentale deve dare una risposta è se, senza perdere la propria individualità, sia in grado di accettare la coesistenza di luce ed ombra, di Dio e del Diavolo.⁹⁶ Per riuscirci, dovrà scoprire il Dio che ha anticipato Cristo e che ne rappresenta l'adeguata continuazione: questo Dio è Abraxas, che è contemporaneamente Dio e Diavolo, il Dio che un tempo esisteva pubblicamente e che ancora continua a esistere, anche se sommerso dalle profonde acque della nostra civiltà. Abraxas è il Dio gnostico la cui esistenza risale ad un periodo molto anteriore a quello di Cristo, egli è il Dio delle formule magiche dei greci, è il Dio conosciuto con diversi nomi presso i popoli selvaggi, *ignis fatuus* dove le fiamme del cielo e dell'inferno coesistono. <<"Unire insieme il divino e il diabolico" ripensai come un'eco. Poteva essere un

⁹⁴ È notorio, tra l'altro, quanto la cultura e la religiosità dell'Oriente – e dell'India in particolare – abbiano contribuito nella formazione spirituale di Hesse.

⁹⁵ La sete dell'Assoluto è alla base d'ogni concezione religiosa indiana, tanto antica e ortodossa, quanto di quelle riformate, come, per esempio, quella presentata nel *Siddharta*. L'Assoluto è, per la dottrina ortodossa, il Brahma, ossia l'universo, Dio. Ma il punto sovrano della speculazione brahminica sta nell'identità di Brahma e dell'Atman. L'Atman è l'interiorità dell'Io, l'anima individuale opposta (contrapposizione verbale visto che v'è identità di natura) al Brahma, principio divino del mondo esterno, unica essenza e anima divina diffusa in tutto l'universo. L'Atman, o anima dell'individuo, è considerata allora identica con il Brahma e destinata, in seguito al raggiungimento della sua massima perfezione, a fondersi totalmente con l'anima del mondo.

⁹⁶ E questo è il compito che lo stesso Jung affida al pensiero occidentale.

punto di partenza. Ci ero avvezzo dai colloqui con Demian negli ultimi tempi della nostra dimestichezza. Demian aveva detto allora che possediamo bensì un Dio da noi venerato, ma egli rappresenta soltanto una metà del mondo arbitrariamente staccata (il mondo “chiaro”, ufficiale, lecito). Si deve però poter venerare il mondo intero e perciò o si deve avere un Dio che è anche diavolo o bisogna introdurre accanto al servizio divino anche un servizio diabolico. Ed ecco ora Abraxas, il Dio che era Dio e diavolo insieme.

Per un po' cercai di seguire con molto zelo questa traccia, ma senza fare progressi>>.⁹⁷ Ma più che con la ricerca diretta e consapevole è con le immaginazioni, figure e desideri dell'intuizione onirica che Sinclair può raggiungere Abraxas e scrutarne la natura: <<Grande importanza assunse un determinato sogno o giuoco di fantasia che continuamente si ripeteva. Il sogno, importante e tenace più di qualunque altro, era all'incirca il seguente: ritornavo nella casa paterna, sopra il portone brillava l'uccello araldico in giallo su fondo azzurro, in casa mi veniva incontro la mamma, ma quando stavo per abbracciarla non era più lei, bensì una figura mai vista, alta e poderosa, simile a Demian e al mio disegno, eppure diversa e nonostante la robustezza in tutto femminile. Questa figura mi attirava a sé e mi accoglieva in un abbraccio amoroso accompagnato da brividi. Voluttà e raccapriccio erano fusi insieme, l'amplesso era un atto religioso e nello stesso tempo un delitto. Troppi ricordi di mia madre e dell'amico Demian erano presenti nella figura che mi abbracciava. Era un amplesso che urtava contro ogni rispetto, eppure dava la beatitudine>>.⁹⁸

Ma gradualmente verrà a chiarirsi la relazione tra la visione interiore e

⁹⁷ D, pp. 132-133.

⁹⁸ D, p. 134.

l'aspirazione alla ricerca del Dio: <<La relazione si fece più stretta e intima mentre cominciavo a sentire che proprio in quei sogni presaghi invocavo Abraxas. Voluttà e orrore, uomo e donna, la cosa più sacra e la più ripugnante mescolate insieme, un grave senso di colpa guizzante nella più tenera innocenza: questo era il mio sogno d'amore e questo era anche Abraxas. L'amore non era più l'oscuro istinto animale che nella mia angoscia mi era parso da principio, né era la pia e spirituale adorazione che avevo avuto per Beatrice. Era l'uno e l'altra, era più ancora, angelo e Satana, uomo e donna insieme, umanità e bestialità, supremo bene e male estremo. Questa era la vita che credevo riservata a me, questo il destino che dovevo assaporare. Di esso avevo nostalgia e paura, ma era sempre presente, sempre vicino a me>>.⁹⁹

Il destino a cui viene assoggettato Sinclair è quello che accomuna il cristiano moderno e il mondo occidentale; il raggiungimento del punto critico mette a disposizione scelte possibili tutt'altro che attraenti: o il baratro di una di quelle catastrofi che hanno tanto sfigurato la nostra storia passata – abbandonandosi ed inseguendo l'assolutismo della ragione –, o la scelta “disumanizzante” fatta dall'Oriente, che sfocerebbe in una irrimediabile modificazione dei livelli della coscienza, come in un *abaissement du niveau mental*.¹⁰⁰

Forse, a questo punto, l'unica possibilità che rimarrebbe è proprio Abraxas, ovvero una proiezione delle nostre anime sia all'interno che all'esterno, sia verso la luce che verso le profonde ombre delle nostre radici biografiche, nella speranza di ritrovare in tale combinazione il

⁹⁹ D, pp. 134-135.

¹⁰⁰ Jung usa frequentemente il concetto formulato da Pierre Janet (*Les névroses*, Paris, 1919). Si tratta di una riduzione dell'ambito della coscienza, dove alcuni processi psichici che in circostanze normali sono funzioni della volontà, possono diventare processi pulsionali, quando vengono accompagnati da un'energia inconscia. La coscienza, cioè, non controlla più, o non controlla ancora, i processi di più forte rilievo.

puro archetipo. Questo puro archetipo equivale al Dio che è dentro di noi stessi e che è rimasto sommerso tanto a lungo sotto le profondità della nostra coscienza. E Abraxas finirebbe allora per significare l'Uomo Totale: ecco il mistero a cui Sinclair è stato iniziato. <<Guardi il fuoco, guardi le nuvole, e non appena le vengono i presentimenti e nel suo cuore ode parlare le voci, le segua con abbandono e non chieda se ciò piaccia o non piaccia al signor maestro o al babbo o a qualche buon Dio. Così non si fa che rovinarsi, si finisce sul marciapiede e si diventa fossili. Caro Sinclair, il nostro Dio si chiama Abraxas ed è Dio e Satana e abbraccia in sé il mondo chiaro e il mondo scuro. Abraxas non ha nulla da obiettare contro i suoi pensieri o i suoi sogni. Non se ne dimentichi. Ma se lei diventa normale e senza pecca, egli l'abbandonerà e si cercherà un'altra pentola per cuocervi i suoi pensieri>>. ¹⁰¹

La figura di Abraxas viene menzionata da Jung in quella che può essere considerata la sua realizzazione più particolare ed oscura: i *Septem sermones ad mortuos*. Il testo fu composto nel 1916, nel periodo in cui egli era particolarmente occupato ad analizzare, per quanto gli era possibile, le proprie fantasie. Inizialmente i *Septem sermones* furono pubblicati privatamente in forma di opuscoli che venivano fatti omaggio occasionale agli amici. ¹⁰² Il libro non fu mai disponibile al pubblico, più tardi fu definito dallo stesso Jung come <<un peccato di gioventù>> e divenne per lui fonte di rammarico. Successivamente, <<solo per amore di onestà>> Jung permise che fossero inseriti in appendice ai *Ricordi*.

I *Septem Sermones* furono composti di getto, come risposta ad una sorta di invasione spiritica della casa di Küsnacht, avvertita non solo da

¹⁰¹ D, p. 151.

¹⁰² È probabile, ad esempio, che Jung ne abbia inviato una copia ad Hermann Hesse (forse quel <<piccolo dono>> menzionato nella lettera del 3-12-1919), in risposta all'omaggio del *Demian*.

Jung ma anche da tutti i suoi familiari. Poco prima che il libro fosse scritto si verificò una serie di cose straordinarie: la casa di Jung era piena di rumori, l'atmosfera tesa ed inquietante, e le stanze parevano popolate di presenze invisibili. Sia Jung che i suoi figli ebbero strani sogni, e tutti avvertirono che qualcosa, come un destino personificato, era entrato nella loro vita di tutti i giorni e li spiava e attendeva. <<Allora capii che doveva accadere qualcosa. Tutta la casa era come abitata da una folla di gente, come se fosse stipata di spiriti. Si affollavano fin sotto la porta, e si aveva la sensazione di poter respirare a fatica. Ero naturalmente tormentato dalla domanda: "Per amor di Dio, di che mai si tratta?" Allora in coro gridarono: "Ritorniamo da Gerusalemme, dove non abbiamo trovato ciò che cercavamo." Queste parole corrispondono alle prime righe dei *Septem Sermones ad Mortuos*.

Poi cominciò a fluire da me ininterrottamente, e in tre sole sere avevo scritto tutto. Appena avevo preso la penna, tutta quella folla di spiriti era svanita. La stanza era tornata quieta, l'atmosfera limpida: l'invasione era finita. Fino alla sera dopo ci fu ancora qualcosa, poi di nuovo svanì>>.¹⁰³

Sembrava a prima vista un esercizio di scrittura automatica, scritto come se fosse dettato dall'"altro mondo" o, si potrebbe dire, dall'inconscio collettivo. <<Poco prima di questa esperienza avevo annotato una fantasia: la mia anima era volata via da me. Era un fatto significativo: l'"anima" stabilisce il rapporto con l'inconscio. In un certo senso questo è anche un rapporto con la collettività dei morti, perché l'inconscio corrisponde alla mitica terra dei morti, la terra degli antenati. [...] Perciò, subito dopo la sparizione della mia anima mi erano apparsi i "morti", e i *Septem Sermones ad Mortuos* ne furono la conseguenza.

¹⁰³ RSR, pp. 234-235.

Da allora in poi per me i morti sono divenuti sempre più chiaramente le voci dell'Inesplicabile, dell'Irrisolto, dell'Irredento; poiché dal momento che le domande e le richieste alle quali il mio destino mi imponeva di rispondere non mi giungevano dall'esterno, dovevano venirmi dal mondo interiore. Questi dialoghi coi defunti, i *Septem Sermones*, costituirono una specie di preludio a ciò che avevo da comunicare al mondo circa l'inconscio: una specie di modello di ordine e di interpretazione dei comuni contenuti dell'inconscio>>. ¹⁰⁴

I *Sermones*, scritti con un <<loro peculiare linguaggio>> – un po' poesia visionaria, un po' prosa enfatica –, testimoniano oltre che delle esperienze interiori di Jung in quel periodo, del suo interesse per la Gnosi e per i testi e gli stilemi gnostici: il titolo completo, infatti, è *Sette sermoni ai morti. Scritti da Basilide in Alessandria, la città in cui l'Oriente tocca l'Occidente*. ¹⁰⁵

I morti che non hanno trovato risposte alle loro inquietudini nel pellegrinaggio a Gerusalemme, giungono per interrogare Basilide, con la speranza di trovare nel suo insegnamento l'aiuto di cui vanno in cerca. ¹⁰⁶ Basilide inizia il proprio discorso parlando a loro del pleroma, ¹⁰⁷ che è il nulla e il tutto assieme, poiché possiede tutte le coppie di contrari che si annullano reciprocamente. Al pleroma e alla sua paradossale completezza come totalità che si annulla, si contrappone la creatura; questa infatti, al contrario del pleroma, è per natura “distinzione”.

Basilide parla del pleroma <<per avere un qualsiasi punto d'inizio, e per [liberare] dall'illusione che in qualche luogo, fuori o dentro, vi sia un

¹⁰⁴ RSR, pp. 235-236.

¹⁰⁵ Jung si identifica qui con lo scrittore gnostico Basilide dell'inizio del II secolo d.C.

¹⁰⁶ Chiaro riferimento all'impotenza del cristianesimo, le cui risposte simboliche e teologiche, secondo Jung, non sono più soddisfacenti.

¹⁰⁷ Lo gnostico Valentino (II secolo) indica con *pleroma* (π λ η ρ ω μ α) la totalità della vita divina in quanto piena o perfetta.

qualcosa di fermo o in qualche modo di stabilito fin dall'inizio. Ogni cosa cosiddetta fissa e certa è soltanto relativa. Soltanto ciò che è soggetto a mutare è fisso e certo>>.¹⁰⁸ Ciò che è mutevole, però, è soltanto la creatura, in quanto distingue le qualità che nel pleroma di fatto non esistono perché si annullano reciprocamente, e l'uomo di conseguenza distingue perché la sua natura è distinzione. Cessare di distinguere significa cadere nel pleroma, cioè cadere <<preda della dissoluzione nel nulla. Questa è la morte della creatura. Perciò moriamo nella misura in cui non distinguiamo. E quindi l'aspirazione naturale della creatura procede verso la distinzione, verso la lotta contro l'originaria, pericolosa identità. Questo è chiamato il PRINCIPIUM INDIVIDUATIONIS. Di qui potete vedere perché l'indistinzione e il non distinguere sono un grande pericolo per la creatura>>.¹⁰⁹ In primo

¹⁰⁸ RSR, p. 451.

¹⁰⁹ RSR, p. 452.

Fin dalle battute iniziali si può rilevare come nell'opera risuonino echi della speculazione plotiniana e neoplatonica in genere.

luogo, si tratta di distinguere e di separare le qualità in noi, in modo che non si bilancino e non si annullino ma siano <<attive e operanti>>, cadendo però in questo modo <<vittime delle coppie di opposti>>, perché tesi tra essi come tra due poli: infatti <<in noi il pleroma è lacerato>>.¹¹⁰ In secondo luogo, dobbiamo distinguere noi stessi dalle qualità; queste infatti appartengono al pleroma e solo in nome della distinzione noi possiamo possederle o viverle. <<Nel pleroma esse si eliminano, non in noi. Distinguerci da loro ci salva>>.¹¹¹ Viene di fatto messa in discussione la tensione verso una totale identificazione con una qualità: <<Quando noi aspiriamo al buono o al bello dimentichiamo perciò la nostra natura, che è distinzione, e cadiamo in preda alle qualità del pleroma, che sono le coppie di opposti. Noi ci sforziamo di raggiungere il buono e il bello ma al tempo stesso ci impadroniamo anche di ciò che è malvagio e brutto, poiché nel pleroma formano un tutt'uno col buono e col bello. Quando però restiamo fedeli alla nostra natura, cioè alla distinzione, distinguiamo noi stessi dal buono e dal bello; e perciò anche dal malvagio e dal brutto. E quindi non cadiamo nel pleroma, ossia nel nulla e nella dissoluzione>>.¹¹²

Ora, se differenza e identità sono una coppia di opposti, e se compito della creatura è la differenza, aspirare alla differenza vorrebbe dire ancora identificarsi con una qualità. Non bisogna però dimenticare – dice Basilide – che il pleroma non ha qualità, che le qualità sono cercate da noi mediante il pensiero. <<Se quindi voi tendete alla differenza o all'identità o a qualsiasi qualità, tendete verso pensieri che fluiscono a

¹¹⁰ RSR, p. 453.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Ibidem.

voi dal pleroma; ossia pensieri che riguardano le qualità inesistenti del pleroma. Quando rincorrete questi pensieri, ricadete nel pleroma, e raggiungete differenza e identità simultaneamente. Non il vostro pensiero ma il vostro essere è distinzione. Perciò non è alla differenza come voi la pensate che dovete tendere; ma al VOSTRO STESSO ESSERE. In fondo quindi c'è una sola aspirazione, quella al vostro essere. Se aveste questa aspirazione non avreste bisogno di conoscere nulla sul pleroma e sulle sue qualità, e giungereste al vostro vero fine in virtù del vostro stesso essere>>.¹¹³ Sembra che allo stesso Basilide/Jung la soluzione proposta non appaia del tutto scevra da dubbi, tanto che, consapevole della fallacia della creatura, si impegna ad aiutarla a permanere nella differenza. Proponimento lodevole, anche se non meno oscuro della tesi precedente: <<Dal momento che il pensiero estrania dall'essere, devo insegnarvi la conoscenza con cui possiate tenere a bada il vostro pensiero>>.¹¹⁴ Allora, col secondo sermone Basilide affronta il tema di Dio.

<<Dio non è morto, egli vive come sempre. Dio è creatura, perché è qualcosa di definito e quindi distinto dal pleroma. Dio è qualità del pleroma, e tutto ciò che ho detto della creatura vale anche per lui>>.¹¹⁵ Le sue qualità sono la pienezza e la generazione, il suo opposto che però gli appartiene nel pleroma, è il demonio, le cui qualità sono il vuoto e la distruzione. Se pienezza-vuoto e generazione-distruzione differenziano Dio e il demonio, l'effettività è comune ad entrambi. <<L'effettività li unisce. Quindi l'effettività è al di sopra di loro ed è un Dio sopra Dio, poiché nel suo effetto unisce pienezza e vuotezza>>.¹¹⁶ Questo Dio

¹¹³ RSR, p. 453.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ RSR, p. 454.

¹¹⁶ RSR, p. 455.

sconosciuto – perché <<gli uomini lo hanno dimenticato>> – è dunque Abraxas. <<Abraxas è effetto. Niente gli sta opposto se non l'ineffettivo; perciò la sua natura effettiva si dispiega liberamente. L'ineffettivo non è, e non esiste. Abraxas sta al di sopra del sole e al di sopra del demonio. È probabilità improbabile, realtà irreali.¹¹⁷ Se il pleroma avesse un essere, Abraxas sarebbe la sua manifestazione>>.¹¹⁸

La menzione di Abraxas come divinità ultima provoca le reazioni dei morti, <<perché erano cristiani>>;¹¹⁹ e tuttavia Basilide viene implorato di continuare a parlar loro del Dio supremo.

Nel terzo sermone Abraxas viene definito come <<il Dio duro a conoscere>>, il Dio il cui potere <<è il più grande perché l'uomo non lo vede>>: infatti <<del sole egli vede il *summum bonum*, del demonio l'*infimum malum*; ma di Abraxas la VITA, indefinita sotto tutti gli aspetti, che è la madre del bene e del male>>.¹²⁰

Il suo potere è duplice: <<Abraxas genera verità e menzogna, bene e male, luce e tenebra, nella stessa parola e nello stesso atto. Perciò Abraxas è terribile.

È splendido come il leone nell'attimo in cui abbatte la preda. È bello come un giorno di primavera.

Sì, è il grande Pan in persona e anche il piccolo. È Priapo>>.¹²¹

E allora il discorso si fa come pazzia e fantastico vaneggiamento: <<È il mostro del mondo sotterraneo, un polipo dalle mille braccia, nodo intricato di serpenti alati, frenesia.

¹¹⁷ Gli echi neoplatonici perpetuano non solo i contenuti ma anche – e forse soprattutto – la forma delle speculazioni plotiniane. Così, possiamo più volte ritrovare l'impiego più ampio della licenza linguistica, il ricorso al paradosso che afferma e nega assieme, la *dialettica negativa* attuata in modo intensivo.

¹¹⁸ RSR, p. 455.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ RSR, p. 456.

È l'ermafrodito del primissimo inizio.

È il signore dei rospi e delle rane che vivono nell'acqua e calpestano la terra, che cantano in coro a mezzogiorno e a mezzanotte.

È la pienezza che si unisce col vuoto.

È il santo accoppiamento,

È l'amore e il suo assassinio,

È il santo e il suo traditore.

È la luce più splendente del giorno e la notte più oscura della follia,

Vederlo significa cecità,

Conoscerlo è malattia,

Adorarlo è morte,

Temerlo è saggezza,

Non resistergli è redenzione.

Dio dimora dietro il sole, il demonio dietro la notte.

Ciò che Dio genera dalla luce, il demonio lo spinge nella notte. Ma Abraxas è il mondo, il suo divenire e il suo passare. Su ogni dono del Dio sole il demonio getta la sua maledizione.

Ogni cosa che chiedete supplicando al Dio sole genera un atto del demonio.

Ogni cosa che create col Dio sole dà al demonio il potere di agire.

Questo è il terribile Abraxas.

È la creatura più possente, e in lui la creatura ha timore di se stessa.

È l'opposizione manifesta della creatura al pleroma e al nulla.

È l'orrore che il figlio prova per la madre.

È l'amore che la madre prova per il figlio.

È la gioia della terra e la crudeltà del cielo.

Di fronte al suo volto l'uomo impietrisce.

Di fronte a lui non c'è domanda né risposta.

È la vita della creatura.

È l'operazione della distinzione.

È l'amore dell'uomo.

È la voce dell'uomo.

È l'apparenza e l'ombra dell'uomo.

È la realtà illusoria>>. ¹²²

Di fronte a tanta perfezione <<allora i morti ulularono e si infuriarono, perché essi erano imperfetti>>. ¹²³

Nel quarto sermone, di fronte ai suoi ascoltatori sempre più irrequieti, Basilide parla degli dei e dei demoni. Qui oggetto principale dell'insegnamento è la quaternità, ¹²⁴ composta oltre che da Dio e dal demonio, da altre due divinità: <<Uno è QUELLO CHE BRUCIA, l'altro e QUELLO CHE CRESCE.

Quello che brucia è EROS, in forma di fiamma. La fiamma dà luce consumandosi.

Quello che cresce è l'ALBERO DELLA VITA. Esso germoglia ammassando nel crescere materia vivente>>. ¹²⁵ Per quanto bene e male si trovino in entrambi, essi sono, per un altro verso, "naturalmente" antitetici: <<Eros s'infiama e muore, invece l'Albero della Vita cresce

¹²² RSR, pp. 456-457.

Il lungo passo qui riportato vuole essere un esempio paradigmatico della forma con cui sono scritti i *Septem Sermones*.

¹²³ RSR, p. 457.

¹²⁴ Quello della quaternità sarà il tema ricorrente nell'ultima fase dell'opera di Jung e verrà esposto compiutamente in *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé*, pubblicato per la prima volta nel 1951. Il problema è quello dell'integrazione del "quarto": l'integrazione, cioè, non di un generico "rimosso", ma di quel rimosso originario, il *male*, di cui, nella storia del Cristianesimo, è stata persino sottratta ogni realtà sostanziale, attraverso la dottrina della *privatio boni*. La ricerca volta a ripristinare la consapevolezza di questa dimensione dimenticata ed occultata ha animato, secondo Jung, la gnosi e le correnti ereticali del Cristianesimo, così come l'esperienza di maghi ed alchimisti, tesi alla redenzione della materia vile, e sostituiti nell'era moderna da tecnologi e scienziati.

¹²⁵ RSR, p. 457.

lento e costante per tempi incommensurabili>>. ¹²⁶

La quaternità che qui compare, viene costituita da questa doppia coppia di opposti che è proiettata simbolicamente sulla struttura fisica del mondo: <<Quattro è il numero degli dèi principali, come quattro è il numero delle misure del mondo.

Uno è l'inizio, il Dio sole.

Due è Eros, perché unisce due insieme e si distende in splendore.

Tre è l'Albero della Vita, perché colma spazio con forme corporee.

Quattro è il demonio, perché apre tutto ciò che è chiuso. Tutto ciò che ha forma e corpo, egli lo dissolve; è il distruttore nel quale ogni cosa diventa nulla>>. ¹²⁷ Oltre ai quattro dèi principali sussiste un'infinita gamma di dèi e di demoni, <<incommensurabile come la moltitudine delle stelle>>. Per l'uomo il misconoscimento di questa moltitudine è un grave errore, perché lo pone in contrasto con il carattere fondante della creatura, la distinzione: <<Guai a voi, che sostituite questa irriducibile molteplicità con l'unico Dio. Così facendo provocate il tormento causato dall'incomprensione, e mutilate la creatura, la cui natura e il cui scopo è la distinzione. Come potete essere fedeli alla vostra natura se cercate di mutare i molti in uno? Ciò che voi fate degli dèi è fatto a voi. Diventate tutti uguali e perciò la vostra natura è mutilata>>. ¹²⁸ Tuttavia gli uomini

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ RSR, p. 458.

¹²⁸ Ibidem.

hanno una giustificazione per la loro incapacità di accettare la molteplicità degli dèi, infatti <<gli dèi sono potenti e sopportano la loro molteplicità, perché al pari delle stelle dimorano in solitudine, divisi l'uno dall'altro da immense distanze. Ma gli uomini sono deboli e non sopportano la loro molteplicità, perciò dimorano insieme e abbisognano di comunanza per poter reggere alla loro particolarità>>. ¹²⁹

Così nel quinto sermone viene trattato il tema della Chiesa e della Santa Comunione. <<L'uomo è debole, perciò la comunione è indispensabile>>;¹³⁰ ma la comunione degli uomini può avvenire secondo le divinità celesti o secondo la natura terrestre: <<Il mondo degli dèi si manifesta nella spiritualità e nella sessualità. Gli dèi celesti compaiono nella spiritualità, quelli terrestri nella sessualità>>. ¹³¹ Si viene così a definire una nuova coppia polare: la spiritualità e la sensualità. Basilide assegna alla spiritualità il genere femminile – *Mater Coelestis* – e alla sessualità quello maschile – *Phallos* –, anche se precisa che <<la sessualità dell'uomo è più terrestre, la sessualità della donna è più spirituale. La spiritualità dell'uomo è più celeste, procede verso il più grande, la spiritualità della donna è più terrestre, procede verso il più piccolo>>. ¹³² Il destino dell'uomo è quello di distinguersi sia dalla spiritualità che dalla sessualità ed adorarle come demoni. <<Nessun uomo ha una spiritualità di per sé, o una sessualità di per sé, ma sta sotto la legge della spiritualità e della sessualità. Perciò nessuno sfugge a questi demoni. Dovete considerarli demoni, e un compito e pericolo

¹²⁹ RSR, p. 458.

¹³⁰ RSR, p. 460.

¹³¹ RSR, p. 459.

¹³² Ibidem.

comune, un fardello comune che la vita ha posto sulle vostre spalle. Quindi la vita è per voi anche un compito e un pericolo comune, come lo sono gli dèi, e primo fra tutti il terribile Abraxas>>. ¹³³ Come abbiamo visto, data la sua debolezza l'uomo non può fare a meno della comunione, ma ci deve essere tanta comunione quanta è necessaria, <<non a causa degli uomini ma a causa degli dèi>>. ¹³⁴ Nella comunione ogni uomo si deve sottomettere agli altri perché la comunione sia mantenuta, ma, contemporaneamente, nell'unicità il singolo deve essere superiore agli altri, <<di modo che ogni uomo appartenga solo a se stesso ed eviti la schiavitù.

Nella comunione ci dev'essere continenza,

Nell'unicità ci dev'essere prodigalità.

La comunione è la profondità,

L'unicità è altezza.

La giusta misura nella comunione purifica e preserva.

La giusta misura nell'unicità purifica e aggiunge.

La comunione ci dà il calore.

L'unicità ci dà la luce>>. ¹³⁵

Nel sesto sermone i due demoni – *sessualità* e *spiritualità* – vengono raffigurati attraverso le due immagini della <<serpe>> e dell'<<uccello bianco>>. La serpe è <<un'anima terrena, per metà demoniaca, uno spirito, e simile agli spiriti dei morti>>; essa è di <<natura femminile>> e <<seduce alla comunione più malvagia>>. ¹³⁶ Certamente senza

¹³³ RSR, p. 460.

¹³⁴ RSR, p. 461.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Ibidem.

volerlo, ci è anche utile: <<Essa sfugge alla nostra presa, mostrandoci così la via che con la nostra intelligenza umana non troveremmo>>. ¹³⁷

L'uccello bianco è maschile, <<è un'anima semi-celeste dell'uomo. Esso dimora presso la Madre e discende di quando in quando. [...] È casto e solitario, messaggero della Madre. Vola alto sulla terra. Ispira unicità. Porta conoscenza dai lontani che vennero prima e sono perfetti>>. ¹³⁸ Mentre l'uccello bianco <<porta la nostra parola in alto, alla Madre>>, la serpe <<paralizza con l'astuzia il demone fallico, oppure lo pungola. Porta alla luce i pensieri astutissimi del terrestre, che strisciano per ogni crepa e aderiscono dovunque succhiando con bramosia>>. ¹³⁹

Nel settimo sermone, il conclusivo, l'insegnamento di Basilide è dedicato all'uomo. Ad ogni uomo viene assegnato un <<Dio singolo>>, una <<singola stella allo zenith>>, posta a <<incommensurabile distanza>>. ¹⁴⁰ Questa stella costituisce il mondo dell'uomo a cui è dedicata, essa è il suo pleroma e la sua divinità, e costituisce la meta dell'uomo. <<In questo mondo l'uomo è Abraxas, che genera o ingoia il suo mondo>>. ¹⁴¹ Questa stella è la guida dell'uomo e l'unico Dio che l'uomo deve pregare: <<In lui l'uomo giunge al riposo, verso di lui procede il lungo viaggio dell'anima dopo la morte, in lui brilla come luce tutto ciò che l'uomo riporta dal mondo più grande. [...] Nulla c'è tra l'uomo e il suo singolo Dio, per quanto l'uomo possa distogliere gli occhi dallo spettacolo fiammeggiante di Abraxas>>. ¹⁴² Con quest'ultimo richiamo ad Abraxas si concludono i *Septem Sermones*.

¹³⁷ RSR, p. 462.

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² RSR, p. 463.

Se da una parte sarebbe improprio ritenere i *Sermones* un elemento organico del *corpus* junghiano, non è neanche corretto considerarli un elemento totalmente estraneo, misconoscendone di fatto l'importanza e il valore. Abbiamo visto come la genesi dell'opera sia stata travagliata e burrascosa, e come lo scritto abbia finito con l'assumere un aspetto "terapeutico" nei confronti del disagio psichico dell'autore. Anche se stilisticamente per niente ortodossi e sprofondati in ambientazioni mistiche e teosofiche, i *Sermones* sono certamente più preziosi di quanto non possa sembrare ad una analisi superficiale. Il libro, ad esempio, al di là di tutte le forme fantastiche, contiene numerosi cenni ed anticipazioni metaforiche dei pensieri e delle speculazioni che assunsero peso nella successiva opera scientifica dello psichiatra.

Lo stesso Jung, del resto, nei *Ricordi* fece riferimento allo scritto come ad <<una specie di preludio a ciò che avevo da comunicare al mondo circa l'inconscio: una specie di modello di ordine e di interpretazione dei comuni contenuti dell'inconscio>>. ¹⁴³

<<Le conoscenze delle quali mi interessavo, o che cercavo, non potevano ancora far parte della scienza di quel tempo. Dovetti farne io stesso l'esperienza iniziale, e cercare inoltre di fissare i risultati nel terreno della realtà, perché altrimenti sarebbero rimasti affermazioni

¹⁴³ RSR, p. 236.

In effetti, non è difficile riconoscere le valenze psicologiche del testo, ed è possibile anche tentare una traduzione psicologica di alcuni degli elementi dei *Sermones*. Il *pleroma*, ad esempio, sarebbe allora l'inconscio collettivo e la creatura risulterebbe l'energia libidinale del soggetto. Il *pleroma* è l'inconscio in quanto contenitore, ambiente in cui sono compresi gli opposti da cui la coscienza – la creatura cioè – emerge differenziando le cose, e differenziando se stessa dalle cose. In questo senso è possibile riconoscere nelle qualità che si annullano nel *pleroma* anticipazioni di ciò che saranno per Jung gli archetipi: anche con esse non ci si deve identificare, pena la morte psichica. La follia infatti è la conseguenza della caduta nell'inconscio collettivo, è la resa alla sua fascinazione, il ripiegarsi sulla potenza dell'archetipo. La cosiddetta "distinzione", allora, sarebbe una prima formulazione del tema junghiano del confronto tra coscienza e inconscio, di per sé mai banalmente conciliabili, e struttura portante del continuo processo d'individuazione. Perché il problema degli opposti, per Jung, non è tanto quello di una loro conciliazione in una totalità in quiete ed armonica, ma quello del campo di gioco della creatura, in cui essa può realizzare un equilibrio dinamico che egli chiama appunto "distinzione".

soggettive, senza valore. [...] Tutte le mie opere, tutta la mia attività creatrice è sorta da quelle iniziali fantasie, e dai sogni che cominciarono nel 1912 [...]. Tutto ciò che in seguito ho fatto nella mia vita vi era già contenuto, anche se dapprima solo in forma di emozioni e di immagini>>.¹⁴⁴ Tutto sufficientemente chiaro quindi: prima le intuizioni dell'inconscio, in forma oscura, ma cariche di energia e vitalità, poi le elaborazioni coscienti e chiare dell'euristica rigorosa.¹⁴⁵

Quelle stesse <<iniziali fantasie>> furono imbrigliate da Jung e fissate nelle pagine del *Libro rosso*¹⁴⁶ prima, e poi, più concretamente, nella stesura dei *Sermones*, appunto.

<<Nel *Libro rosso* ho tentato un'elaborazione estetica delle mie fantasie, ma non l'ho mai portato a termine: mi resi conto di non aver trovato ancora il linguaggio appropriato, e di dovere ancora tradurlo in qualcos'altro. Perciò smisi in tempo debito questa tendenza estetizzante per interessarmi piuttosto di una rigorosa comprensione>>.¹⁴⁷ È possibile allora considerare i *Sermones* come un secondo tentativo di arginare il conflitto con l'inconscio attraverso un'elaborazione estetica? Probabilmente sì, anche se magari in forma involontaria. Lo stesso successivo abbandono della scelta estetica suona più come una prova a favore dell'ipotesi che contro:¹⁴⁸ attraverso i *Sermones* si manifestarono,

¹⁴⁴ RSR, p. 236.

¹⁴⁵ <<Alla resa dei conti il fattore decisivo è sempre la coscienza, che è capace di intendere le manifestazioni dell'inconscio e di prendere posizione di fronte ad esse>>. RSR, p. 230.

¹⁴⁶ Jung aveva cominciato, nel 1914 circa, ad annotare le proprie fantasie su alcuni quaderni che poi, rilegati in pelle nera, avrebbero costituito il cosiddetto *Libro nero*. Ad un certo punto iniziò a trascrivere le annotazioni in un volume in folio rilegato in pelle rossa. Il *Libro rosso* conteneva le stesse fantasie espresse in linguaggio e stile elaborati, con scritte in stile gotico, alla maniera dei manoscritti medioevali. Era inoltre ornato con disegni, miniature e con la maggior parte dei mandala realizzati da Jung.

¹⁴⁷ RSR, p. 231.

Per un'analisi approfondita del tema della "tendenza estetizzante" si rimanda alla lettura dei *Ricordi* e al testo di Salza, *La tentazione estetica...*, cit.

¹⁴⁸ <<Se queste fantasie dell'inconscio mi fossero apparse come arte, allora avrei potuto guardarle come se fossero le immagini di un film: non avrebbero avuto il potere di convincere più che qualsiasi altra appercezione dei sensi e non ne sarebbe sorto alcun obbligo morale. L'"anima" allora avrebbe

con tutta la loro energia, le <<visioni di altri mondi>>, le <<oscurità dello spirito>> e le <<prime origini dell'anima umana>>.¹⁴⁹ più che depotenziare i pericoli dell'inconscio collettivo, l'opera ne aveva denunciato e svelato i reali pericoli.

I *Sermones* sarebbero allora un'opera <<visionaria>>, e con essi Jung avrebbe sperimentato la potenza del simbolo, sarebbe stato schiacciato e trascinato nel processo creativo da quelle <<visioni primigenie>> che molti anni più tardi sarebbero state uno degli oggetti d'interesse di *Psicologia e poesia*. Basilide non avrebbe fatto altro che parlare dello <<sconcertante spettacolo di potenti accadimenti che trascendono la portata dell'umano sentire e dell'umano comprendere>>, consapevole che <<l'esperienza visionaria [...] strappa dall'alto al basso il velo sul quale sono dipinte le immagini del cosmo, e consente allo sguardo d'intravedere le inafferrabili profondità di ciò che non è ancora nato>>.¹⁵⁰

La scelta dell'elaborazione razionale-scientifica, piuttosto che quella artistica, dovette sembrare a Jung la più efficace per arginare il rischio di caduta, e quella "deontologicamente" più idonea: <<La mia scienza era il solo mezzo che avessi di districarmi da quel caos. Altrimenti il materiale mi sarebbe rimasto attaccato come lappole o piante di palude. Misi ogni cura nel cercare di intendere tutte le immagini, tutti i dettagli del mio inventario psichico, di classificarli scientificamente, per quanto

potuto facilmente indurmi a credere di essere un artista incompreso, e di avere il diritto di trascurare la realtà grazie alla mia cosiddetta natura artistica. Ma in tal caso se avessi seguito la sua voce un bel giorno molto probabilmente mi avrebbe detto: "Credi davvero che le sciocchezze che fai siano arte? Nemmeno per sogno!" Così le ambiguità dell'"anima" – messaggero dell'inconscio – possono letteralmente annientare un uomo>> (RSR, p. 230). Qui Jung si riferisce alle fantasie del *Libro rosso*, ma non bisogna dimenticare che gli stessi *Sermones* furono per lui fonte di uguale disagio e di un vero senso di vergogna. Alcuni dei collaboratori di Jung, poi, erano contrari alla circolazione del libro, perché temevano che potesse nuocere alla reputazione scientifica del suo autore e confermare l'accusa di folle misticismo avanzata da molti dei suoi critici.

¹⁴⁹ PP, p. 363.

¹⁵⁰ Ibidem.

possibile, e, soprattutto, di attuarli nella vita. Ciò è quanto di solito trascuriamo di fare. Lasciamo sorgere le immagini, e forse ce ne sorprendiamo, ma questo è tutto: non ci diamo la pena di capirle, ne traiamo solo delle conclusioni morali>>.¹⁵¹ Dopo tanti anni Jung ebbe modo di ritornare su questa scelta nodale per la sua esistenza umana e di studioso. In una lettera dell'ottobre 1954 ad Aniela Jaffé, scritta in relazione ad un saggio della stessa Jaffé sul romanzo di Broch *La morte di Virgilio*, Jung confessa: <<Stamane mi è venuta l'idea: ero geloso di Broch, perché a lui era riuscito ciò che io, a suo tempo, dovetti proibirmi, pena la morte. Preso negli stessi gorgi del mondo infero e affascinato sino all'estasi dalla visione di immagini abissali, sentivo una voce che mi voleva suggerire che ciò si poteva fare, per così dire, "esteticamente". Tuttavia io sapevo che l'artefice del linguaggio necessario a ciò era in me solo un embrione, incapace di una reale creazione. Non avrei prodotto se non un mucchio di cocci, da cui non si sarebbe mai ricavato un vaso. Malgrado questa idea sempre presente l'*homunculus* artista che alberga in me ha nutrito risentimenti di ogni genere e, a quanto pare, se l'è presa molto male per il fatto che non gli ponevo in capo una corona di poeta>>.¹⁵² Ed in una successiva lettera: <<Io devo per altro francamente essere lieto di essere stato privo di [espressione linguistica], perché se mi fossero state offerte simili possibilità negli anni dal 1914 al 1918 la mia evoluzione successiva avrebbe preso una strada completamente diversa e meno adatta a me. Comunque Broch ed io avevamo qualcosa in comune: oppresso dalla numinosità di ciò che aveva visto, l'uno ha avvolto la sua visione in un'impenetrabile (o quasi!) nebbia d'immagini, mentre l'altro ha coperto

¹⁵¹ RSR, p. 236.

¹⁵² Cit. in TE, p. 92.

la stessa visione con una montagna di esperienze pratiche e di paralleli storici>>.¹⁵³ Quella possibilità d'essere artista, quella "tentazione estetica", può essere intesa allora come *poiesis* aristotelica, ovvero come un far emergere, un portare alla luce, nel tentativo di disvelare significati ancora celati alla coscienza: ermeneutica dell'universo psichico attraverso il "primato della visione". <<Tutti e due volevamo dimostrare e svelare e tutti e due abbiamo, per eccesso di motivi, di nuovo ripristinato il mistero dell'ineffabile e aperto nuove strade all'errore; non ci è andata diversamente che a Goethe con il secondo *Faust*: "Piena di mistero alla luce del sole, la natura non si lascia derubare del suo velo..." Tuttavia alcune nuove luci sono state accese, [...] cosicché anche nel nostro tempo può accadere a colui che cerca di trovare un cammino verso l'essenziale>>.¹⁵⁴

¹⁵³ C.G. Jung, *Briefe II* – 1946/1955, Walter-Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau, 1972, p. 430.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

MITO E SIMBOLO NELLA LETTERATURA MODERNA

Nonostante la sua scarsa comprensione dell'arte e della letteratura contemporanea, Jung non poteva rimanere indifferente al dinamismo culturale che caratterizzava l'ambiente artistico del primo Novecento, e al tempo stesso il mondo dell'arte non poteva rimanere estraneo all'impatto che la psicoanalisi, nelle sue diverse versioni, ebbe sul panorama culturale. Mentre Freud apre al pensiero moderno le porte della psicologia del profondo, dal fermento artistico di fine Ottocento ed inizio Novecento prendono vita movimenti come il simbolismo e il surrealismo, correnti importanti nello scenario europeo, che attraversano, per certi versi, anche il percorso junghiano nel mondo dell'archetipo e dell'inconscio. Viene così a prospettarsi una nuova frontiera sia per gli orizzonti artistici che per l'evoluzione della psicologia.

Se nei manifesti del surrealismo,¹ André Breton si ricollega esplicitamente al pensiero freudiano e fa della tecnica delle libere associazioni il presupposto per l'arte surrealista, il mondo visionario che popola l'universo di Dalì, come quello di Max Ernst o di René Magritte, non può essere compreso meglio alla luce delle indicazioni della sola psicoanalisi. Sessualità e aggressività, Eros e Thanatos costituiscono soltanto alcuni dei temi che animano i quadri di questi artisti, e per quanto non sia immediato provare una diretta influenza di Jung su questi autori, le loro creazioni appaiono tendenzialmente più vicine alla lettura dell'universo mitico e simbolico a cui fa riferimento Jung, che al modello freudiano. Gli inquietanti mostri partoriti da Max Ernst, le ambientazioni oniriche di De Chirico, le allucinazioni di Dalì, la

¹ I *Manifesti* furono pubblicati nel 1924, 1930 e 1942.

personalissima interpretazione del quotidiano realizzata da Magritte, o la ripetizione di particolari figure, tipica in Picasso, Klee e Kandinskij, non aprono solamente le porte di un immaginario soggettivo e privato dell'artista, ma evocano anche il lato archetipico e collettivo di questo immaginario.² Ma la scena in cui si agitano le avanguardie d'inizio secolo è comune, e le teorie junghiane finiscono – per una sorta di osmosi culturale – con l'influenzare trasversalmente le varie discipline artistiche. E come nel campo delle arti figurative, allora, anche nella letteratura sono diversi i collegamenti e le intersezioni che vengono a formarsi con Jung e la psicologia analitica.

Uno dei temi che caratterizza la produzione letteraria del Novecento è costituito dalla discesa nelle profondità della psiche: introspezione,

² Sotto la pressione dell'imperante pensiero scientifico, che aveva decisamente separato il soggetto dall'oggetto colto nella sua pura esistenza materiale, all'arte moderna non spettava più la conoscenza della realtà universalmente vincolante. Essa ripiegò allora sulla soggettività, cogliendola nella sua globalità, in primo luogo come soggettività della pura percezione (impressionismo e sua prosecuzione nel suprematismo-astratto), in secondo luogo come soggettività del pensiero, soggettività dell'operazione razionale, dando vita a quell'*art conceptuel* che è il cubismo (successivamente proseguito nella pittura costruttivo-astratta); in terzo luogo, infine, strutturando la soggettività dell'inconscio nel surrealismo e nell'astrazione informale o lirica, sua logica prosecuzione. Se l'impressionismo dissolse la realtà nella percezione, il cubismo mostrò la realtà in quanto prodotta dal completamento della percezione, cioè dal pensiero, e se nel godimento sensibile perseguito dall'impressionismo può intravedersi un riflesso della trasfigurazione mitica del mondo perpetuata nel classicismo, «neppure il cubismo ha potuto sottrarsi completamente a questo incantesimo. Si può osservarlo in particolare in Gris. [...] Dobbiamo ora trasferire il paragone istituito da Gris [il cubismo analitico sta a quello sintetico come una “descrizione di fenomeni fisici” alla fisica stessa] al quadro del cubismo sintetico: qui sorge un sistema in sé concluso di oggetti, che per Gris sono idee. Sono idee, perché il mondo dal quale egli “trae”, per usare le sue parole, “gli elementi della realtà”, è un mondo “non visibile, bensì rappresentato”. Ma appunto perché nel cubismo sintetico si esprime un sistema chiuso di oggetti in quanto idee che esclude l'osservatore, la consapevolezza del fatto che tali oggetti in fondo sono soltanto costruzioni dello spirito umano torna ad attenuarsi; in modo misterioso essi all'improvviso si rendono di nuovo autonomi e diventano qualcosa di archetipico, di esemplare. Le idee dipinte da Gris al vertice della sua produzione sono circondate da un soffio di eterno, di sottratto al soggetto, che costituisce anche il fondamento mitico della filosofia di Platone. Ne emana qualcosa di quella pace e serenità, di quello stato d'animo apollineo che deve infondere la visione delle idee platoniche» (Kurt Hübner, *La verità del mito*, Feltrinelli, Milano, 1990, pp. 337-338). Similmente, anche l'opera surrealista appare sì indissolubilmente legata alla persona dell'artista, ma d'altro canto «rivendica una validità universale in quanto porta all'intuizione gli archetipi dell'inconscio quali sono rappresentati dalla psicoanalisi. Anche qui, come nell'impressionismo e nel cubismo sintetico, ci imbattiamo in un confine dove risplende il mito, certo spezzato, e tuttavia ancora riconoscibile. Infatti, sebbene in genere con gli archetipi raffigurati nel surrealismo si intendano più che altro i concetti fondamentali della psicoanalisi, di essi fanno però parte anche gli archetipi di C.G. Jung, che stanno appunto in un determinato rapporto con il mito». Ivi, p. 339.

scissione della personalità ed emersione del mondo onirico e fantastico sono aspetti della psicoanalisi che hanno caratterizzato buona parte della produzione letteraria contemporanea, e che sono facilmente riscontrabili nelle opere di alcuni dei più grandi autori del Novecento, come, ad esempio, Svevo, Pirandello, Joyce, Kafka.

Il legame – e l'eventuale debito – che la letteratura ha con la psicologia analitica appare forse meno delineato, eppure elementi junghiani emergono da un'attenta analisi di autori come D.H. Lawrence, T.S. Eliot, Thomas Mann e Yeats. È ragionevole supporre che questa relazione possa essersi instaurata attraverso due diversi meccanismi: in certi casi può essere considerata come un prodotto dello *Zeitgeist*, che ha spinto Jung e questi artisti a percorrere strade parallele e talvolta incidenti, in altri il legame può derivare invece da una conoscenza diretta di Jung e del suo pensiero. Questa doppia possibilità interpretativa è applicabile, ad esempio, per l'opera di Joyce – come abbiamo visto –, per l'opera di Thomas Mann e anche per quella di Lawrence.

Risulta difficile, invece, documentare un rapporto diretto tra Eliot e il pensiero junghiano, nonostante ciò è comunque possibile riscontare nell'opera dello scrittore inglese un interesse condiviso con Jung, e cioè quello per la dimensione mitica.³ Nei temi del tempo e della redenzione, che si sviluppano da *La terra desolata* a *Quattro quartetti*, la struttura poetica di Eliot è strettamente intrecciata con la mitologia e con l'idea

³ Il primo interesse per Eliot fu quello di strutturare il rapporto tra presente e passato, realtà e mito, creando quello che fu il «metodo mitico». «Nell'usare il mito, nel manipolare un continuo parallelismo fra il mondo contemporaneo e il mondo antico, Joyce sta seguendo un metodo che altri devono seguire dopo di lui [...] È semplicemente un modo di controllare, ordinare, dare forma e significato all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea. È un metodo già adombrato da Yeats, e della cui necessità credo che Yeats sia stato il primo contemporaneo a rendersi conto. È, lo credo seriamente, un passo verso la possibile resa del mondo moderno in termini artistici [...] Invece del metodo narrativo, noi possiamo ora usare il metodo mitico». Così scriveva lo stesso Eliot nella recensione dell'*Ulisse* che venne pubblicata sulla rivista americana "The Dial", nel novembre del 1923. Cit. da Alessandro Serpieri nell'Introduzione in Thomas S. Eliot, *La terra desolata* (TD), Rizzoli, Milano, 1982, p. 10.

dell'eterno ritorno e della purificazione attraverso il tempo.⁴

Il mito della rigenerazione, come appare nelle leggende del Graal e del Re Pescatore, come si trova nelle figure di Tammuz, Adone e Osiride, e come è descritto da Frazer nel *Ramo d'oro*,⁵ costituisce il fondo unitario che lega il grande *collage* di immagini e la fitta trama "intertestuale" de *La terra desolata*. La desolazione è quella della terra invernale, che sembra chiudere definitivamente il ciclo della vita e che deve essere esorcizzata ritualmente perché torni la stagione piena di vita, la primavera, e con essa la fioritura delle messi. La metafora offre un paradigma simbolico ed antropologico, che può essere ricondotto alle più diverse occorrenze storiche; ogni epoca è diversa, ma tutte le epoche si mantengono entro i confini di uno schema ricorrente: morte-rinascita, fertilità-aridità, gioia-dolore. Così la *Terra desolata* ingloba la discesa *ad inferos* dantesca, il deserto biblico come la terra devastata del Re Pescatore, il gelido squallore invernale come l'arsura estiva, fino alla

⁴ <<Poi la conscia impotenza della rabbia/ Per la follia degli uomini, e la lacerazione/ Delle risa per ciò che non diverte più./ Per ultimo lo strazio di passare in rivista/ Tutto ciò che facesti e fosti; la vergogna/ Dei motivi di un tempo svelati, a la coscienza/ Di cose fatte male e fatte a danno degli altri/ Che una volta prendevi per esercizio di virtù>>. Thomas S. Eliot, *Quattro quartetti* (QQ), in *T.S. Eliot*, UTET, Torino, 1970, p. 125.

⁵ <<Non solo il titolo, ma anche il piano e buona parte del simbolismo insito nel poema furono suggeriti dal libro di Miss Jessie L. Weston sulla leggenda del Graal, *From Ritual to Romance* (Cambridge). In verità vi sono così profondamente indebitato che il libro di Miss Weston spiegherà le difficoltà del poema molto meglio di quanto possano fare le mie note; e lo raccomando (indipendentemente dal grande interesse del libro in se stesso) a chiunque ritenga che valga la pena giungere a una simile delucidazione del poema. Verso un'altra opera di antropologia sono indebitato in generale, un'opera che ha influenzato profondamente la nostra generazione, cioè *The Golden Bough*; mi son servito in particolare dei due volumi *Adonis*, *Attis*, *Osiris*. Chiunque abbia dimestichezza con queste opere riconoscerà immediatamente nel poema certi riferimenti a riti della vegetazione>> (TD, p. 72, nota 1).

Mentre il libro della Weston dichiarava nella prefazione un esplicito debito nei confronti del *Golden Bough*, Eliot riconduce l'ispirazione della *Waste Land* al lavoro della Weston, piuttosto che alla fonte antropologica primaria. Questo perché mentre il lavoro di Frazer era una ricognizione sistematica degli antichi riti della fertilità delle culture mediterranee precristiane, l'opera della Weston costituiva un ponte analogico fra mondo precristiano e mondo cristiano medioevale: veniva così offerto ad Eliot un materiale simbolico vasto e duttile allo stesso tempo, in cui antichissimi schemi antropologici – simboli ed archetipi – rivelavano una sorprendente continuità a dispetto di tutte le trasformazioni subite nel corso del tempo.

rinascita, alla risalita, risurrezione collettiva ed individuale,⁶ ultimando il viaggio, congiungendo inizio e fine, maschile e femminile: <<Io Tiresia, benché cieco, pulsante fra due vite,/ Vecchio con avvizzite mammelle femminili, posso vedere/ All'ora viola, l'ora della sera che volge/ Al ritorno, e porta a casa dal mare il marinaio,/ La dattilografa a casa all'ora del tè, sparcchia la colazione,/ Accende il fornello e tira fuori cibo in scatola>>.⁷

Ciò che maggiormente unisce l'opera di Eliot a quella di Jung è la propensione alla *nekyia*, al viaggio nelle profondità della psiche. Il cammino che percorre il poeta, dal mondo inaridito della *Terra desolata* fino alla ricomposizione tracciata nei *Quattro quartetti*, evoca il processo che, in un altro tempo, su un altro piano, veniva simboleggiato dalle fasi alchemiche di *nigredo*, *albedo* e *rubedo*.⁸

⁶ Composto durante un periodo di grave crisi psicologica, il poemetto dovette avere quasi un effetto taumaturgico sull'autore, come ricordava lo stesso Eliot durante una conferenza tenuta all'Università di Harvard: <<Vari critici mi hanno fatto l'onore di interpretare il poema nei termini di una critica del mondo contemporaneo, l'hanno considerato davvero come un importante pezzo di critica sociale. Per me fu solo il sollievo da una personale e del tutto insignificante lagnanza contro la vita; è proprio un pezzo di lamentela ritmica>>. Cit. da A. Serpieri, TD, p. 15.

⁷ TD, p.103.

<<Tiresia, benché semplice spettatore e non un "personaggio", è tuttavia la figura più importante del poema, che unisce tutti gli altri. Proprio come il mercante con un occhio solo, venditore d'uva passa, si confonde con il Marinaio Fenicio, e quest'ultimo non è del tutto distinto da Ferdinando Principe di Napoli [il personaggio della *Tempesta* di Shakespeare], così tutte le donne sono una sola donna, e i due sessi si incontrano in Tiresia. Ciò che Tiresia vede costituisce, di fatto, la sostanza del poema>> (TD, p. 102, nota 16). Eliot, nel prosieguo della nota, cita come riferimento l'episodio delle *Metamorfosi* di Ovidio (III, 320-328) dove Tiresia è presentato come colui che ha potuto conoscere sia la dimensione maschile che quella femminile. Eliot attribuiva alla figura di Tiresia una grande importanza come centro unificatore del poema, ad un tempo uomo e donna, cieco e veggente, figura mitica e coscienza moderna.

⁸ <<Com'è noto, l'alchimia descrive un processo di trasmutazione chimica, per effettuare il quale dà infinite indicazioni. [...] Vengono distinte quattro fasi, che sono caratterizzate dai colori originari già menzionati da Eraclito: e precisamente la melanosi (innerimento), la leucosi (imbiancamento), la xanthosi (ingiallimento), la iosi (irrossimento). Questa quadripartizione del processo fu chiamata τετραμερειν την φιλοσοφιαν, quadripartizione della filosofia. Più tardi, cioè all'incirca nel quindicesimo-sedicesimo secolo, i colori furono ridotti a tre, poiché la xanthosi, la cosiddetta *citrinitas*, cadde gradualmente in disuso o non fu menzionata che pochissime volte. [...] Mentre la tetrameria originaria era un esatto equivalente della quaternità degli elementi, ora veniva rilevata frequentemente la presenza l'esistenza di quattro elementi (terra, acqua, aria, fuoco) e di quattro qualità (caldo, freddo, umido, asciutto), e però di tre colori soltanto: nero, bianco, e rosso. Poiché il processo non conseguì mai il risultato desiderato, e poiché non fu mai eseguito in forma tipica nemmeno nelle sue singole parti, questo mutamento nella divisioni delle fasi non può essere

In definitiva, il complesso universo simbolico e mitologico che attraversa queste opere si presta ad essere interpretato sulle orme di quel simbolismo che Jung considera caratteristico del processo d'individuazione. La tensione religiosa che ricompone e vivifica la terra interiore nei *Quattro quartetti* tratteggia un percorso temporale nel quale l'anima compie il proprio destino, raggiungendo la congiunzione degli opposti.⁹ I simboli circolari che compaiono in ciascun quartetto, dal vaso

spiegato con cause esterne, ma dipende piuttosto dal significato simbolico della quaternità e della trinità, dunque da cause esterne, psichiche.

La nerezza, *nigredo*, è lo stato iniziale: o preesistente come qualità della *prima materia*, del caos o della *massa confusa*, oppure provocato dalla decomposizione (*solutio, separatio, divisio, putrefactio*) degli elementi. Se, come talvolta accadeva, si partiva dallo stato di decomposizione, poi si procedeva a un'unione degli opposti sul modello dell'unione di maschile e femminile (il cosiddetto *coniugium, matrimonium, coniunctio, coitus*), seguita dalla morte del prodotto dell'unione (*mortificatio, calcinatio, putrefactio*) e corrispondente innerimento. Dalla *nigredo* si poteva passare mediante lavaggio (*ablutio, baptisma*) o direttamente all'imbianchimento, oppure l'anima fuggita dal corpo al momento della morte era unita nuovamente al corpo morto per vivificarlo, oppure ancora i molti colori (*omnes colores, cauda pavonis*) servivano di passaggio a un colore unico, il bianco, contenente tutti i colori. Con ciò era raggiunta la prima meta principale del progresso, ossia l'*albedo, tinctura alba, terra alba foliata, lapis albus* ecc., meta che certi autori decantavano in modo tale e quale si trattasse della meta definita. Era lo stato argenteo o lunare, che però doveva essere ancora innalzato allo stato solare. L'*albedo* è, in un certo modo, l'alba; ma soltanto la *rubedo* è il sorgere del sole. Il passaggio alla *rubedo* è costituito dall'ingiallimento (*citrinitas*), il quale, come ho già detto, venne più avanti soppresso. Aumentando l'intensità del fuoco fino al suo grado massimo, la *rubedo* sorge direttamente dall'albedo. Il bianco e il rosso denotano la Regina e il Re, che anche in questa fase possono celebrare le loro *nuptiae chymicae* [rappresentazione della composizione degli opposti, la *coniunctio oppositorum*]>>. C.G. Jung, *Opere* vol. 12, *Psicologia e alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995, pp. 227-230.

⁹ <<Il tempo presente e il tempo passato/ Son forse presenti entrambi nel tempo futuro./ E il tempo futuro è contenuto nel tempo passato./ Se tutto il tempo è eternamente presente/ Tutto il tempo è irredimibile. [...] Via, via, via, disse l'uccello: il genere umano/ Non può sopportare troppa realtà./ Il tempo passato e il tempo futuro/ Ciò che poteva essere e ciò che è stato/ Tendono a un solo fine, che è sempre presente>>. QQ, pp. 91-92.

cinese¹⁰ alla danza dei morti,¹¹ dal giro di boa¹² fino alla rosa mistica in cui culmina il quarto quartetto,¹³ sono immagini di una ritrovata unità che, come nell'*unio mystica*, si allarga dall'individuo al mondo.

Se nell'analisi dell'opera di Eliot ci si deve limitare ad evidenziare una serie di simmetrie con il pensiero junghiano, per Thomas Mann è possibile rilevare più che semplici paralleli con Jung. Nella tetralogia dedicata alla figura biblica di Giuseppe,¹⁴ Mann utilizza un materiale composito, che comprende, oltre ad una adeguata documentazione storica, anche una conoscenza approfondita del panorama mitico delineato nei saggi di Jung e Kerényi: sia gli scritti sul fanciullo divino e sui misteri eleusini, sia quelli sul briccone divino,¹⁵ influenzano profondamente l'opera di Mann, che arriva a considerare la figura di

¹⁰ <<Al silenzio. Solo per mezzo della forma, della trama/ Posson parole o musica raggiungere/ La quiete, come un vaso cinese ancora/ Perpetuamente si muove nella sua quiete./ Non la quiete del violino, fin che dura la nota./ Non quella soltanto, ma la coesistenza./ O diciamo che la fine precede il principio./ E la fine e il principio erano sempre lì/ Prima del principio e dopo la fine>>. QQ, p. 97.

¹¹ <<Una mezzanotte d'estate potete udire la musica/ Del flauto esile e del piccolo tamburo/ E vederli danzare intorno al falò/ L'associazione dell'uomo e della donna/ In danza, quale de matrimonio est significatione.../ Un sacramento pieno de dignità et convenientia./ A due per due, conjunctione necessaria./ Tenendosi l'uno et l'altro per la mano o il braccio/ Che figura est de concordia. Giro giro al fuoco/ Saltando tra le fiamme, o uniti in cerchio./ Rusticamente solenni o in rustiche risate [...] Allegria di quelli che tanto tempo sono sotto terra/ A nutrire il grano. Attenti al tempo./ Attenti al ritmo della loro danza/ Come a quello della vita alle lor vive stagioni/ Il tempo delle stagioni e delle costellazioni/ Il tempo della mungitura e il tempo del raccolto/ Il tempo dell'accoppiamento dell'uomo e della donna/ E quello delle bestie. Piedi che s'alzano e cadono./ Mangiare e bere. Letame e morte>>. QQ, pp. 100-101.

¹² <<L'ululato del mare/ E il guaito del mare, son voci differenti/ Che s'odono spesso insieme: il pianto del cordame./ La minaccia e carezza dell'onda che si rompe sull'acqua./ Il brontolio lontano tra i denti di granito./ E il monito lamentoso dal promontorio che s'appressa./ Son tutti voci del mare, e il fischio della boa sballottata/ Doppia nel viaggio di ritorno, e il gabbiano:/ E sotto l'oppressione della nebbia silenziosa/ La campana che rintocca/ Misura un tempo che non è il nostro>>. QQ, pp. 110-111.

¹³ <<Il momento della rosa e quello del tasso/ Hanno eguale durata. Un popolo senza storia/ non è redento dal tempo, perché la storia è una trama/ Di momenti senza tempo. [...] Su, presto, qui, ora, sempre.../ Condizione di semplicità assoluta/ (Che costa non meno di ogni cosa)/ E tutto sarà bene, e/ Ogni sorta di cose sarà bene/ Quando lingue di fuoco s'incurvino/ Nel nodo di fuoco in corona/ E il fuoco e la rosa sian uno>>. QQ, pp. 129-130.

¹⁴ *Giuseppe e i suoi fratelli: le storie di Giacobbe* (1933), *Il giovane Giuseppe* (1934), *Giuseppe in Egitto* (1936), *Giuseppe il nutrittore* (1943).

¹⁵ C.G. Jung e K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino, 1972; Radin, Jung, Kerényi, *Il briccone divino*, Bompiani, Milano, 1965.

Tadzio nella *Morte a Venezia* come un fanciullo divino, il cui ruolo è quello dello psicopompo: «Il *Fanciullo divino* mi è arrivato regolarmente. È un libro interessantissimo, e non c'è da meravigliarsi che quando due iniziati [Jung e Kerényi] di tal fatta lavorano insieme, ne nasca un interessamento meraviglioso. [...] Per parte mia sono lieto di vedere con quanto zelo e con quanta commozione sono ancora capace di leggere quando mi trovo davvero nel mio elemento; e quale dovrebbe essere ora il mio elemento se non il mito aggiunto alla psicologia? Da un pezzo sono un amico appassionato di questa combinazione poiché di fatto la psicologia è il mezzo per strappar di mano il mito agli oscurantisti fascisti e “trasfunzionarlo” in umanità.¹⁶ Questa unione rappresenta per me addirittura il mondo avvenire, un'umanità benedetta dall'alto, dallo spirito, e “dal profondo che è sotto di noi”.¹⁷

Lei vede cosa sia per me, già come principio, la Sua opera in comune, anche prescindendo dal contenuto concreto, ricco e affascinante, che oltre a tutto mi ha dimostrato, attraverso alcuni particolari, come nei miei sogni mitologici senza erudizione, io abbia, in fondo, rivelato un giusto istinto. Non ho potuto fare a meno di rallegrarmi vedendo lo psicopompo definito come divinità essenzialmente puerile: mi ha fatto ricordare Tadzio nella *Morte a Venezia*. L'ermetica mancanza di “unità della persona” della quale parla Jung, l'ho poi trattata, per conto mio, come

¹⁶ Alcuni mesi più tardi (settembre 1941) Mann si ripeterà ribadendo con forza il concetto espresso: «Tra noi si è stabilita da un pezzo una specie di collaborazione lontana e, beninteso, del tutto ignorata dai non iniziati, che è legittima, se anche in minor grado dichiarata, come la sua tanto feconda e scientificamente fortunata collaborazione con Jung. Questo aiuto reciproco fra mitologia e psicologia è un fenomeno molto confortante. Bisogna togliere il mito al fascismo intellettuale e “trasfunzionarlo” sul piano umano. Si può dire che da molto tempo non faccio altro». T. Mann, K. Kerényi, *Dialogo* (DMK), il Saggiatore, Milano, 1960, p. 85.

¹⁷ Citazione dal discorso di Giuseppe davanti ad Amenhotep IV nel quarto volume del romanzo dove l'elemento mitologico è definito «norma e modello del profondo». Giuseppe dice: «La tradizione che è norma e modello viene dal profondo, che è sotto di noi, ed è l'elemento che ci lega. Ma l'io viene da Dio e dallo spirito che è libero. Umana civiltà e moralità nascono quando nella tradizione che viene dal profondo e ci lega si trasforma la libertà divina dell'io. Non vi è civiltà umana senza l'una e senza l'altra». Cit. in DMK, p. 97, nota 61.

fatto umoristico nelle Storie di Giacobbe (Eliezer). Questi sono due esempi. La figura mitologica che ora necessariamente mi attrae sempre più, e a proposito della quale ho trovato in questo libro tante belle cose, è l'Ermete collegato con la Luna. Già prima vagolava qua e là nei libri di Giuseppe; ma nell'ultimo volume che presenta il protagonista come uomo di Stato di notevole scaltrezza, questi tramuta sempre più la parte originaria di Tammuz-Adone in quella d'un Ermete>>>.¹⁸

La notevole scaltrezza è anche un tratto distintivo di Felix Krull, il geniale avventuriero delle *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*. Questo esteta dell'inganno, la cui figura ha accompagnato Mann per più di quarant'anni, può essere paragonato al *trickster*¹⁹ e al briccone divino. Nelle sue avventure picaresche Felix si muove con un'agilità felina nella giungla dell'imbroglio, con disinvoltura estrema esprime il gusto raffinato del camuffamento e dell'inventiva, con la maestria di un giocoliere nobilita la truffa, sciogliendosi dai vincoli del lecito e dell'illecito dell'etica corrente: moderno Hermes in una Lisbona ed in una Parigi *fin de siècle*.

La montagna incantata, poi, è un vero romanzo d'iniziazione. È la storia di Hans Castorp giovane ingegnere amburghese che, entrato in un mondo per lui nuovo, passa di stupore in stupore e impara; impara attraverso i dibattiti di forze avverse, impara dall'amore per Claudia, impara dalle discussioni dei due sedicenti pedagoghi che si contendono il suo spirito: il sereno umanista Settembrini, liberale ed assertore del progresso umano, e l'ascetico e violento gesuita Naptha, dogmatico e

¹⁸ Da una lettera di Mann a Kerényi del 18 febbraio 1941. DMK, pp. 82-84; per la corrispondenza tra Mann e Kerényi cfr. anche Thomas Mann, *Lettere*, Mondadori, Milano, 1986.

¹⁹ Il termine *trickster* viene ripreso da Jung dalla terminologia etnologica inglese ed è divenuto di uso comune. *Trickster* deriva dal verbo *to trick*, giocare dei tiri, che tradisce la sua origine dal mondo dei commedianti nomadi. Cfr. C.G. Jung, *Psicologia della figura del Briccone* (PB), in *Opere* vol. 9-I, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997.

negatore dell'umanesimo progressista. Impara interrogando e interrogandosi,²⁰ vivendo le proprie esperienze come formazione spirituale, arrivando così a mostrare che l'esperienza della morte è in ultima analisi un'esperienza di vita che conduce l'uomo alla conoscenza della propria natura: lezione che si cristallizza, nel culmine del romanzo, in quel sogno-visione-allucinazione che ci presenta la simbolica visione di un mondo ideale, sereno ed armonioso, quella <<grande anima>> figlia e *mater gloriosa* dell'uomo, così vicina al concetto di inconscio collettivo di Jung.²¹

²⁰ <<Poco tempo fa mi è giunto un manoscritto in inglese, dovuto alla penna di un giovane studioso della Harvard University. S'intitola: *The Quester Hero. Myth as Universal Symbol in the Works of Thomas Mann* e la lettura mi è servita non poco a rinfrescare il ricordo e la coscienza di me stesso. L'autore colloca la *Magic Mountain* e il suo semplice eroe in una grande tradizione, ... non solo tedesca, ma mondiale; la inquadra in un tipo letterario che egli chiama "The Quester Legend" e che risale lontano nella letteratura [il termine inglese "quest" indica la ricerca del cavaliere o dell'eroe che è contemporaneamente la lotta di questi contro il nemico malvagio e la sua esaltazione finale]. La sua più famosa manifestazione tedesca è il *Faust* di Goethe. Ma dietro a Faust, l'eterno cercatore, sta quel gruppo di opere che portano il nome generico di "Sangraal" o "Holy Grail-romances". Il loro protagonista, si chiami Gavain o Galahad o Perceval, è appunto il Quester, colui che cerca e interroga, che percorre il cielo e l'inferno che tiene testa al cielo e all'inferno e stringe un patto col mistero, con la malattia, col male, con la morte, con l'altro mondo, con l'occulto, con quel mondo che nella *Montagna incantata* è detto "problematico"... alla ricerca del "Gral", cioè del supremo, del sapere, di conoscenza e iniziazione, della pietra filosofale, dell'*aurum potabile*, della bevanda di vita. Un siffatto Quester, dichiara l'autore – e non lo dichiara forse a ragione? – è anche Hans Castorp. Il Quester del Gral, in particolare, Perceval, all'inizio delle sue peregrinazioni è spesso definito "Fool", "Great Fool", "Guilles Fool": cioè corrisponde alla "semplicità", alla "schiettezza" che viene di continuo attribuita all'eroe del mio romanzo... come se un oscuro senso della tradizione mi avesse costretto a insistere su questa qualità. [!] Non è forse anche il Wilhelm Meister goethiano un "Guilles Fool", certo largamente identico all'autore, ma sempre anche oggetto della sua ironia? Ed ecco che anche il grande romanzo di Goethe, il quale è tra gli alti ascendenti della *Montagna incantata*, s'inserisce nella serie tradizionale delle "Quester-legends">>. Così raccontava Mann nella lezione tenuta nel maggio 1939 a Princeton (raccolta in Appendice in Thomas Mann, *La montagna incantata* (MI), Corbaccio, Milano, 1992, p. 688). Del valore e del carattere mitico dell'opera di Mann era convinto Kerényi, che nell'aprile del 1934 scriveva allo scrittore: <<Stimatissimo dottore, nel momento in cui ricevo il Suo gentile scritto ho già terminato la lettura del *Giovane Giuseppe*, ma col libro stesso non sono venuto a una fine, come non si viene mai "a una fine" con la seconda parte del *Faust*. Probabilmente ciò dipende anche dalla natura ermetica di quest'opera. Ermetica era già la situazione del "viaggiatore culturale" Hans Castorp in quanto questi doveva fare assegnamento sulla guida all'Ade e fuori dell'Ade. E non per nulla mi è venuta in mente la seconda parte del *Faust*: ermetico è il viaggio alle *Madri*, alla classica *Notte di Walpurga*, al regno dei Lemuri, dovunque la zona sia pagana e ad un tempo tedesca, nella (non mai raggiunta altrimenti nella Europa postpagana) maniera del mito. ("Tra gli dei vénerano soprattutto Mercurio..." Tacito, *Germania*, Cap. 9). Al "mito" ermetico dei tedeschi, si aggiunge ora il loro "romanzo" ermetico, nel senso in cui credo di aver situato il romanzo accanto al mito>>. DKM, pp. 38-39.

²¹ La visione sopraggiunge a Castorp quando, intorpidito e mezzo assiderato da una tormenta di neve, si abbandona ad un sonno rivelatore: <<Lo sapevo che era un sogno. [...] Un sogno delizioso e terrificante. In fondo, me ne rendevo conto, in tutto questo tempo me lo sono fabbricato da me, ... il

Diverse concezioni del mito si rintracciano in un saggio di Mann su Freud, dove lo scrittore arriva ad approfondire il discorso junghiano relativo alla mitologia. La visione che ne emerge appare più vicina alle posizioni di Jung piuttosto che a quelle di Freud; il mito è per Mann la via per rintracciare le origini dell'anima umana: ciò che una visione mitica della realtà può infatti regalare a chi la sappia utilizzare è <<lo sguardo per la verità più alta che si mostra nel reale, la sorridente sapienza di ciò che è eterno, immutabile, sempre valido, dello schema in cui e *secondo cui* vive anche chi crede di vivere in maniera individuale, ingenuamente convinto di essere il primo e l'unico, nemmeno sospettando come la sua vita sia il ripetersi di una formula fissa, un procedere su orme già mille volte calcate>>. ²² Il carattere di ciascuno, allora, più che essere solo una creazione unica ed originale, porta ineluttabilmente incise le tracce del mito, che costituisce le norme e le forme prime della vita, e gli archetipi e l'inconscio collettivo formano

parco frondoso e il dolce umidore e tutto il resto, il bello e il brutto, lo sapevo quasi in anticipo. Ma come si possono sapere queste cose e fabbricarsele, e procurarsi felicità e angoscia? [...] I sogni non nascono soltanto dalla propria anima, direi, ma possono essere anonimi e comuni, sia pure a modo loro. La grande anima, della quale sei soltanto una particella, sogna, sì, talvolta per opera tua, a tuo modo, cose che in segreto sogna sempre,... la sua giovinezza, la sua speranza, la felicità, la pace... e il suo banchetto cruento. [...] e ho ancora in corpo i residui reali del mio sogno, il gelido orrore del sanguinoso pasto, e anche la grande gioia precedente, la gioia della felicità e delle pie consuetudini degli uomini bianchi. [...] Bisogna tener conto dell'altra metà, del contrario. Ogni interessamento alla morte e alla malattia non è che un modo di esprimere l'interessamento alla vita. [...] Ho sognato le condizioni dell'uomo, della sua cortese, comprensiva, rispettosa comunità, dietro alla quale ha luogo nel tempio l'orrendo banchetto di sangue. [...] Oh, i due pedagoghi! [Settembrini e Naptha] Le loro liti e i loro contrasti sono a loro volta un guazzabuglio e un confuso strepito di battaglia, dal quale non si lascia stordire chi abbia soltanto un poco la testa libera e il cuore buono. [...] La sconsideratezza della morte è nella vita, senza di essa la vita non sarebbe vita, e nel mezzo sta l'*homo Dei* – nel mezzo tra leggerezza e ragione – come nel mezzo tra mistica comunità e vana individualità è il suo stato. [...] L'uomo è signore delle antitesi, esse devono a lui la loro esistenza, perciò è più nobile di esse. Più nobile di esse. Più nobile della morte, troppo nobile per essa,... ecco la libertà della sua testa. Più nobile della vita, troppo nobile per essa,... ecco la bontà del suo cuore. Ho combinato una poesia, un sogno poetico dell'uomo. [...] Voglio restare fedele alla morte dentro al mio cuore, ma rammentare con chiarezza che la fedeltà alla morte e al passato è soltanto cattiveria e tetra voluttà e misantropia, se determina il pensare e governare. *Per rispetto alla bontà e all'amore l'uomo ha l'obbligo di non concedere alla morte il dominio sui propri pensieri.* E con ciò mi sveglio... Con ciò ho terminato di sognare e sono alla meta>>. MI, pp. 462-464.

²² T. Mann, *Freud e l'avvenire*, in *Saggi. Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Mondadori, Milano, 1980, p. 150.

una concezione del mito quale “fondazione di vita”, come uno schema senza tempo a cui la vita si adegua.

Per quanto riguarda Lawrence, bisogna considerare che lo scrittore inglese lesse con attenzione *Trasformazioni e simboli della libido*²³ nella traduzione inglese del 1916. Espliciti riferimenti a Jung appaiono in *Fantasia dell'inconscio*,²⁴ dove Lawrence, dopo aver inizialmente affrontato ed aspramente criticato le tematiche del freudismo, finisce con lo strutturare un ampio e personalissimo impianto teorico che mostra alcune convergenze con la speculazione junghiana: Lawrence subisce l'influenza della psicoanalisi come altri scrittori suoi contemporanei, per poi avvicinarsi alle teorie di Jung.²⁵

Tale attrazione si fonda forse su una simmetria e un comune interesse per la tensione fra polarità psichiche e per la possibilità di coniugarle. Il conflitto degli opposti – soprattutto la polarità spirito-carnalità – e la necessità di superarlo sono motivi dominanti dell'intera opera di

²³ Successivamente intitolato *Simboli della trasformazione*.

²⁴ Lo scritto del 1921 è pubblicato in italiano in David H. Lawrence, *Fantasia dell'inconscio e altri saggi sul desiderio, l'amore, il piacere* (FI), Mondadori, Milano, 1978.

²⁵ Agli inizi degli anni Venti, la psicoanalisi, anche in virtù degli influssi e del potenziale di estensione che il freudismo andava conseguendo nella cultura mitteleuropea, era entrata nel circuito culturale della società borghese del centroeuropa, anche per la presenza determinante – se pur problematica – dell'universo ebraico all'interno di quel reticolo culturale. In un simile contesto si collocano i due saggi lawrenciani, *Psicoanalisi e inconscio* e *Fantasia dell'inconscio*, ambedue del 1921, e a voler riconoscere questi due testi come chiarificatori di un'operazione letteraria che lo scrittore andava realizzando proprio in quegli anni, bisogna ricordare anche che quello era il periodo di *Donne innamorate* e de *La verga di Aronne. Psicoanalisi e inconscio*, cronologicamente precedente, anticipa e sintetizza motivazioni e tematiche della riflessione critica che verranno poi sviluppate nel secondo scritto, *Fantasia dell'inconscio*. Se Lawrence non esita a riconoscere meriti “storici” alla psicoanalisi e alle sue formulazioni teoriche, ciò che rifiuta è l'impostazione freudiana e la sua visione “deterministica” e “disumanizzante” della sessualità, che si sviluppa concettualmente al di fuori di ogni possibile, trasgressiva – e quindi “creativa” – imprevedibilità dell'atto sessuale. In opposizione, Lawrence formula le tesi della spontaneità del rapporto d'amore e della piena integrazione di sessualità e amore, l'idea del confronto sessuale come etica in grado di sconfiggere e superare ogni impedimento all'autodeterminazione. Ecco allora l'importanza fondamentale che lo scrittore attribuisce all'universo femminile inteso come cardine essenziale del rapporto e del confronto fra i sessi: punto di partenza di un processo d'individuazione che tende ad assumere il crisma dell'autenticità e della naturalezza, quando intervengono i motivi di un ribaltamento fondamentale, e cioè quello dell'inconscio che tende a mutarsi da condizione prenatale a edificazione intellettuale.

Lawrence, così come sono tema della teorizzazione e della ricerca empirica di Jung.

In *Fantasia dell'inconscio* viene attuata una critica radicale delle teorie sulla sessualità formulate da Freud. La psicoanalisi, secondo Lawrence, sterilizza la sessualità attraverso un artificioso intreccio di razionalizzazioni, che la rimettono in circolazione in una nuova gabbia concettuale, ormai controllata e svuotata da imprevedibili trasgressioni, finendo così col presentare un solo obiettivo, quello di controllare le pulsioni. L'errore di Freud, secondo lo scrittore inglese, consiste nel voler attribuire all'inconscio una natura "ideale", che rende l'inconscio stesso l'esatto contrario della coscienza: l'inconscio appare quindi come mera costruzione intellettuale. In una forma appassionata, carica di metafore e risonanze poetiche, Lawrence prospetta invece una formulazione delle forze inconsce che ha profonde affinità con le elaborazioni junghiane, e la stessa euristica – l'approccio esperienziale – ed una capacità intuitiva non comune uniscono i due artisti-studiosi.

<<Questa mia pseudofilosofia – "pollianalitica", come potrebbe dire uno dei miei rispettati critici – è dedotta dai romanzi e dalle poesie, non viceversa. I romanzi e le poesie ti scaturiscono spontaneamente dalla penna. Dopodiché il bisogno assoluto che hai, di un qualche tipo di soddisfacente atteggiamento mentale verso te stesso e le cose in genere, ti fa tentare di estrarre qualche conclusione precisa dalle tue esperienze di scrittore e di uomo. I romanzi e le poesie sono pura esperienza appassionata. Questa "pollianalitica" sono deduzioni fatte in un secondo tempo dall'esperienza>>.²⁶ E poi, visto che <<non abbiamo futuro; né per le nostre speranze, né per le nostre aspirazioni, né per la nostra

²⁶ FI, p. 29.

arte>>, rimane una sola opportunità: <<Dobbiamo lacerare in senso trasversale il vecchio velo della vista e trovare quello in cui il cuore crede veramente, dopotutto: e quello che il cuore vuole, per il prossimo futuro. E dobbiamo metterlo giù in termini di fede e di sapere. E quindi andare ancora avanti, verso il compimento nella vita e nell'arte.

Lacerare il velo della vecchia vista, e entrare nello squarcio>>.²⁷

La fiducia nell'esperienza psicologica personale, elaborata soggettivamente, conduce Lawrence ad altre formulazioni in consonanza con le enunciazioni junghiane; prima fra tutte la riflessione sulla soggettività delle formulazioni scientifiche e sulla validità del pensiero cosiddetto "prescientifico": <<Secondo me esiste un grande campo scientifico a noi tuttora interamente precluso. Intendo quella scienza che procede in termini di vita e che si fonda sui dati dell'esperienza viva e

²⁷ FI, pp. 29-30

dell'intuizione certa. Chiamatela scienza soggettiva se volete. La nostra scienza oggettiva del sapere moderno si occupa soltanto dei fenomeni, e dei fenomeni considerati nei loro rapporti di causa ed effetto. Io non ho niente da dire contro la nostra scienza. Entro i suoi limiti è perfetta. Ma ritenere che esaurisca l'intera gamma delle possibilità umane nel campo del sapere mi sembra semplicemente puerile. La nostra scienza è una scienza del mondo morto. Perfino la biologia non considera mai la vita, ma soltanto il funzionamento e l'apparato meccanicistico della vita>>.²⁸

Proprio la fiducia nell'esperienza empirica porta Lawrence ad interessarsi al sapere del <<grande mondo pagano di cui Egitto e Grecia furono le ultime propaggini viventi>>,²⁹ alle scienze esoteriche e ai miti antichi. Egli è profondamente affascinato dalla sostanziale corrispondenza di mitologemi appartenenti a popolazioni distanti nel tempo e nello spazio,³⁰ e dall'<<intensa potenza dei simboli>>. Tali simboli, vere creazioni dell'inconscio, costituiscono un sapere prezioso, <<e così l'intensa potenza dei simboli è almeno in parte memoria. Ed è così che tutti i grandi simboli e miti dominanti il mondo agli inizi della nostra storia si assomigliano moltissimo in ogni paese e presso ogni popolo; i grandi miti sono tutti in rapporto reciproco. Ed è così che questi miti ora incominciano ad ipnotizzarci di nuovo, essendosi quasi esaurito il nostro impulso verso il nostro modo scientifico di capire>>.³¹ Perché non bisogna dimenticare che <<niente estinguerà mai la sete

²⁸ FI, p. 26.

²⁹ Ibidem.

³⁰ <<Proprio come oggi la matematica, la meccanica e la fisica sono definite ed esposte allo stesso modo nelle università della Cina o della Bolivia, di Londra o di Mosca, così mi sembra che nel grande mondo precedente il nostro una grande scienza e cosmologia sia stata insegnata in modo esoterico in tutti i paesi del globo, in Asia, in Polinesia, in America, nell'Atlantide e in Europa>>. FI, pp. 26-27.

³¹ FI, p. 27.

dell'umanità e del potenziale umano, di elaborare qualcosa di magnifico da un caos rinnovato>>:³² dare ordine al caos controllandone e sfruttandone l'energia.

Analogamente a Jung – e chissà quanto intenzionalmente – Lawrence propone le proprie tesi partendo dalla critica alla teoria pansessualistica di Freud: <<Dobbiamo riconoscere che in ogni rapporto umano, in particolare in ogni rapporto umano adulto, entra un largo elemento di sesso. Siamo grati a Freud per aver insistito su questo punto. Siamo grati a Freud per averci tirati un po' verso terra, giù da tutte le nostre nuvole di iperrarefazione. Quello che Freud dice è sempre *parzialmente vero*. [...] E il movente sessuale *non* va attribuito a tutte le attività umane. [...] Certo, il sesso ha un significato specifico. [...] Ma noi non siamo confinati in una sola direzione, o in un'unica consumazione esclusiva. La costruzione delle cattedrali fu un'elaborazione diretta all'atto del coito? L'impulso dinamico era sessuale? No. L'elemento sessuale era presente, e importante. Ma non predominante>>.³³ In realtà, dice Lawrence, il più importante motore è il desiderio dell'uomo <<di costruire qualcosa di meraviglioso dal proprio io e dalla propria fede e dal proprio sforzo. Non semplicemente qualcosa di utile. Qualcosa di meraviglioso>>.³⁴

Nel momento in cui scrive *Fantasia dell'inconscio* Lawrence ha già conosciuto profondamente il pensiero di Jung, al quale non risparmia certamente anche critiche pungenti, accusandolo di confondere gli ambiti di ricerca, rendendo così difficile il tentativo di comprensione da parte dei lettori;³⁵ ma anche se dichiara di preferire <<il Sesso di Freud alla

³² FI, p. 28.

³³ FI, pp. 31-32.

³⁴ FI, p. 32.

³⁵ <<Jung passa dalla toga universitaria alla cotta talare finché non sappiamo più dove ci troviamo>>. FI, p. 33.

Libido di Jung o all'*Elan Vital* di Bergson>>, propendendo per una certa “scientificità” piuttosto che per una presunta “metafisica esoterica”, finisce col proporre le sue ipotesi sulla vita segreta oltre i confini della coscienza in un modo molto affine alle teorie dell'inconscio collettivo di Jung.

Secondo Lawrence quella dell'inconscio non è una natura ideale – come sembra debba essere secondo le speculazioni freudiane –, ed esiste un inconscio anteriore ad ogni forma mentale, inconscio che è all'origine della vita e che non è il risultato della vita psichica stessa del soggetto: <<La consapevolezza primaria nell'uomo è pre-mentale, e non ha niente a che fare con la cognizione. È lo stesso che negli animali. E questa consapevolezza pre-mentale rimane fintantoché viviamo la potente radice e il corpo della nostra consapevolezza. La mente non è che l'ultimo fiore, il *cul de sac*>>. ³⁶

Lawrence arriva a ipotizzare che l'inconscio, precedendo la vita cosciente, sia all'origine anche della struttura biologica dell'individuo. La sua attività spontanea ha inizio nell'istante della fecondazione dell'organismo e poi guida lo sviluppo psichico e fisico del soggetto dal momento della nascita in poi, legando l'individuo alla vita del cosmo: esso è come una “dualità nell'identità”, una “individualità polarizzata”, è un insieme di funzioni psichiche e organiche con figure cosmiche.³⁷ Nella sua esposizione colorita e ridondante Lawrence si concentra sul rapporto inconscio che unisce la donna al suo bambino il quale, pur non avendo una coscienza oggettiva della madre, è inserito in una dinamica

³⁶ FI, p. 47.

³⁷ La metafora è parte strutturale del testo: <<Non bisogna dimenticare che l'analisi di Lawrence non avveniva in forma di concetti, ma per un immediato processo d'intuizione: egli poteva, per così dire, *sentire* il carbonio nei diamanti e nel carbone, gustare l'ossigeno e il carbonio nel suo bicchiere d'acqua>>. Aldous Huxley cit. da Stefano Zecchi nell'Introduzione a *Fantasia dell'inconscio*, FI, p. 9.

di attrazione e separazione da lei. Questa dinamica, attraverso la diade madre-figlio, sintetizza il bisogno fondamentale dell'essere umano di fondare una relazione profonda con l'"altro": <<Costretto dal centro consapevole primario nell'addome, il bambino cerca la madre, cerca il petto, apre una bocca cieca e cerca a tentoni il capezzolo. Non diretto mentalmente, eppure certamente diretto. Diretto dall'oscuro centro prementale del plesso solare. Da questo centro il bambino cerca, la madre sa. Di qui l'autentica non-cura della madre primitiva, sana. Costei non ha bisogno di pensare, di conoscere mentalmente. Sa così profondamente e attivamente, nel grande centro vitale addominale>>.³⁸

La tensione che anima ogni individuo nasce, secondo Lawrence, da due opposte spinte che tendono all'equilibrio: una è la ricerca della fusione emotiva con l'esterno, l'altra, l'aspirazione alla propria integrità psicofisica. Il mediatore necessario di questa dinamica psichica è l'amore sessuale: amando l'"altro" si esperisce l'ambivalente aspirazione all'unità e all'individuazione. In questo modo, amare è inteso come un fondersi con l'"altro" e contemporaneamente un conoscere l'"altro", ma conoscendo l'alterità si rende possibile l'esperienza dell'io. <<Nell'atto stesso in cui io conosco la frattura, l'incolmabile abisso che ci divide, in quello stesso istante apprendo la sua realtà. Nella prima forma abbiamo un superamento totale di ogni senso di separazione fra l'io e l'essere amato: si genera la sensazione di totale e ineffabile fusione con l'essere amato. Se ci fosse soltanto questa attività, l'io si staccerebbe decisamente dalla sua stessa integrità: uscirebbe da se stesso per fondersi con l'essere amato. Ma la stessa scoperta della realtà dell'essere amato contiene la piena consapevolezza di quell'abisso irreparabile e

³⁸ FI, p. 45.

insuperabile. Questa è conoscenza oggettiva, distinta dall'emozione. Comprende la conoscenza dei limiti dell'io>>.³⁹ L'eros diventa allora un valore, è ciò che mette in grado di comprendere il continuo processo di composizione, di rigenerazione dell'individualità, e il mondo femminile è il cardine attorno a cui ruota la spiegazione di Lawrence del rapporto tra i sessi. <<La donna è protagonista perché nella sua ricerca di realizzazione dell'amore sessuale, Lawrence riesce a tracciare simbolicamente il cammino che scorre tra continuità (tradizione-abitudine) e rottura (proiezione nel nuovo-ricerca dell'identità), proprio di ogni individuo.

È un tema ricorrente e unificante l'opera e la vita di Lawrence. Nessuno dei due sessi è privilegiato, "ciascuno" si legge in *Fantasia dell'inconscio* "realizza la perfezione del circuito polarizzato dei sessi": l'amore sessuale richiede una circolarità in cui soggetto-oggetto (i sessi contrapposti) sono polarizzati secondo una perfetta necessità dell'uno per l'esistenza del polo opposto; l'uno è contemporaneamente soggetto e oggetto, né l'uomo né la donna sono realtà spezzate e mancanti di qualcosa rispetto alla coppia>>.⁴⁰ Ma questa circolarità non si realizza automaticamente al momento dell'unione tra i sessi: essa si concretizza soltanto se si abbandonano le pretese dell'Io, le maschere e

³⁹ D.H. Lawrence, *La psicoanalisi e l'inconscio*, cit. da S. Zecchi, FI, p. 12.

⁴⁰ S. Zecchi, FI, pp. 16-17.

le paure dell'Io, solo se cadono le barriere della personalità. Solo esponendosi al rischio dell'incontro con l'"altro" può accadere questo "miracolo".

Queste tesi vengono concretizzate da Lawrence attraverso le quattro figure di donna che caratterizzano i suoi maggiori romanzi,⁴¹ e che assumono il ruolo di personificazioni simboliche di quattro modalità psicologiche di incontro erotico e di coscienza femminile.⁴²

La prima è Miriam, protagonista di *Figli e amanti* (1913), che rappresenta l'amore cerebrale e l'incapacità di abbandono sensuale: Miriam è capace d'affetto, ma la scissione tra razionalità e corporeità le impedisce l'esperienza dell'integrazione psichica attraverso l'unione amorosa. La seconda figura è Ursula, di *Donne innamorate* (1920): la creatura destinata al raggiungimento dell'esperienza di trasformazione, che riesce, attraverso l'unione col suo compagno Bikrin, a superare i limiti del proprio Io. Cosa che non può riuscire nell'altra coppia del romanzo, dove i due personaggi – Gudrun e Garard –, schiavi delle rappresentazioni culturali, usano il sesso come strumento di affermazione del proprio orgoglio e della propria individualità.

Con *Il serpente piumato* (1926) Lawrence struttura un universo simbolico e misterico. La protagonista, Kate, rappresenta la vittoria sul moralismo perbenista e puritano, e mette in scena una nuova capacità di

⁴¹ Come per Lawrence così per Jung la dimensione femminile è di estremo rilievo, entrambi hanno "un conto in sospeso" con il femminile. Jung viene particolarmente influenzato da quelli che possiamo definire "incontri d'Anima", ovvero incontri con la femminilità inconscia dell'uomo. L'unione con la moglie Emma, i rapporti con Sabine Spielrein e con Toni Wolf (cfr. anche Barbara Hannah, *Vita e Opere di C.G. Jung*, Rusconi, Milano, 1980), nonché il rapporto con immagini interne e visioni sono testimonianze di questo faticoso confronto. Da qui gli scritti dedicati all'archetipo del femminile, all'identità con l'Anima, alle immagini dell'Anima, all'Anima come personificazione dell'inconscio collettivo. Jung, tra l'altro, lesse e apprezzò alcuni testi letterari relativi a queste tematiche: come il romanzo *The Well-Beloved* di Thomas Hardy, o il *Lei* di Rider Haggard e l'*Atlantide* di Pierre Benoit (cfr. Henri F. Ellenberger, *La scoperta dell'inconscio: storia della psichiatria dinamica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1976, pp. 820-822; e il primo capitolo di questo lavoro *Arte e archetipo*, p. 36).

⁴² Così come "l'eterno femminile" junghiano è rappresentato dalle quattro figure mitologiche simboleggianti i diversi livelli di coscienza: Eva, Elena, Maria e Sophia.

vivere: abbattendo le recinzioni del “volontarismo” e dell’“intellettualismo” morale recupera la dimensione della spontaneità sensitiva ed affettiva, riscoprendo il mistero della potenza sessuale femminile capace di dar vita all’uomo in una fusione con le forze del mondo naturale.⁴³

Il più famoso dei romanzi di Lawrence, *L’amante di Lady Chatterley* (1928), è la storia della presa di coscienza, da parte di una nobildonna, dell’amore e dell’erotismo. La scoperta della propria sessualità avviene attraverso l’incontro con un “estraneo”, con un uomo, cioè, che non appartiene per cultura, educazione e ceto al “mondo maschile” a lei consueto. Ma proprio questa “estraneità” permette a Connie di abbattere l’insieme delle maschere sociali e dei pregiudizi, e dar vita insieme a Mellors, il guardacaccia suo amante, ad un evento primario, un <<qualcosa di originario, legato agli stessi eventi della natura>>,⁴⁴ ovvero alla riappropriazione del senso della vita.

L’analisi di Lawrence della sessualità femminile, ricettiva e curiosa, e di quella maschile che, prigioniera della volontà di potenza, solo dalla donna può essere trasformata,⁴⁵ riporta alla tematica junghiana delle polarità psichiche e al compito di congiunzione-integrazione, compito che spetta all’individuo che abbia raggiunto la consapevolezza. Il fine della ricerca di Lawrence è la complementarità tra i sessi, che rende

⁴³ <<Kate sentiva che il suo sesso s’identificava con la sua femminilità nell’oceano lentamente ruotante della vita in formazione, nell’oscuro cielo roteante degli uomini. Non era più se stessa, la sua individualità era svanita, e così i suoi desideri individuali erano svaniti nell’oceano del grande desiderio. ...Kate poté convincersi alla fine di questo: che il seme di tutto il vivere, e della possibilità di avanzare verso una nuova forma di vita, è che ci sia fra l’uomo e la donna una calda relazione di sangue. L’uomo e la donna, in questa unione, sono il seme di tutta la vita al presente e di tutte le possibilità per l’avvenire. La pienezza di una nuova vita sorge da questo vincolo fra uomo e donna, vincolo che è al centro di tutto>>. D.H. Lawrence, *Il serpente piumato*, cit. da S. Zecchi, FI, pp. 17-18.

⁴⁴ S. Zecchi, FI, p. 18.

⁴⁵ <<L’uomo può partecipare a questa rigenerazione solo se è disposto alla stessa ricostruzione di senso del proprio essere sociale che ha compiuto la donna>>. S. Zecchi, FI, p. 18.

possibile quella “perfezione” circolare che genera nell’individuo il senso di completezza, il sentimento dell’unione cosmica, vitale e divina: <<Noi siamo creature del tempo e dello spazio. Ma siamo come una rosa: noi attuiamo la perfezione, giungiamo all’assoluto. Siamo creature del tempo e dello spazio. E siamo, contemporaneamente, creature della trascendenza pura, sciolti dal tempo e dallo spazio, perfetti nel regno dell’assoluto, nel mondo della beatitudine ultraterrena.

E l’amore, l’amore viene compreso e superato. L’amore è sempre stato compreso e superato dai veri amanti. Noi siamo come una rosa, un vero e proprio punto d’arrivo. [...] Siamo come la rosa. Nella passione pura per l’unicità, per la distinzione e la separazione, passione duplice di separazione ineffabile e di dolce unione dei due esseri, si profila la nuova configurazione, la trascendenza, i due esseri nella loro individualità perfetta, trasportati nell’unico supremo paradiso d’un boccio di rosa>>. ⁴⁶

È possibile riscontrare una ricca trama di <<corrispondenze>>⁴⁷ anche tra l’opera di Jung e quella del poeta irlandese W.B. Yeats, a incominciare da un comune atteggiamento verso l’inconscio.⁴⁸ Nelle proprie autobiografie Yeats, rendendo evidente la sua passione per il regno dello psichismo, parla proprio di “inconscio”, distinguendo tra inconscio personale (*subconscious*) e psiche della specie (*mind of the race*), una sorta di Memoria della Natura o Grande Memoria, la quale

⁴⁶ D.H. Lawrence, *L’Amore*, in FI, pp. 202-203.

⁴⁷ Cfr. Renato Oliva, “*Hodos Chameliontos*”. *La via dell’inconscio: W.B. Yeats e C.G. Jung* (HC), Le Lettere, Firenze, 1989.

⁴⁸ È notevole il fatto che Jung e Yeats abbiano seguito più o meno una comune formazione intellettuale, partendo dalla lettura dei presocratici e da Platone, passando poi per il Neoplatonismo, gli scritti gnostici, la Qabbalà, la letteratura alchemica, Giocchino da Fiore, Böhme e Swedenborg, giungendo al Romanticismo e a Nietzsche.

possiede un'energia autonoma che si esprime per simboli. <<I miei amici credevano che la parte oscura della mente – il subconscio – avesse un potere incalcolabile anche sugli eventi esterni. Per esercitare un'influenza sugli eventi o sulla propria mente, bisogna attirare l'attenzione di quella parte oscura, volgendola, per così dire, in una nuova direzione. Mathers descriveva come da bambino avesse disegnato più e più volte un evento che desiderava accadesse; e chiamava quei disegni magia istintiva. Ma perlopiù ripetevamo certi nomi e disegnavamo o immaginavamo certe forme simboliche che avevano assunto un significato preciso non solo per la parte oscura della nostra mente individuale, ma anche per la mente della specie>>. ⁴⁹

Il riferimento, più o meno scoperto, è alla teoria platonica e neoplatonica dell'*Anima Mundi*. A questa Grande Memoria il singolo può accedere, in quanto le menti individuali ne costituiscono dei frammenti che comunicano con essa e tra di loro. <<Credo nella pratica e nella filosofia di ciò che definiamo convenzionalmente magia, credo in ciò che devo definire evocazione degli spiriti, anche se non so che cosa siano, credo nel potere di creare illusioni magiche, credo nelle visioni di verità che ci vengono dalle profondità della mente quando si chiudono gli occhi; e credo in tre dottrine che ritengo ci siano state tramandate da tempi antichissimi, e sono sempre state il fondamento di quasi tutte le pratiche magiche. Queste dottrine sono:

- 1) I confini delle nostre menti si spostano continuamente, e le diverse menti possono per così dire fluire l'una nell'altra, e creare o rivelare un'unica mente, un'unica energia.
- 2) I confini delle nostre memorie si spostano nello stesso modo, e le

⁴⁹ W.B. Yeats, *Autobiographies*, Macmillan, London, 1955, p. 372; cit. in HC, p. 1.

nostre memorie sono parte di un'unica grande memoria, la memoria della Natura stessa.

3) Questa grande mente, questa grande memoria, può essere evocata per mezzo di simboli>>.⁵⁰

Un aspetto in cui il parallelismo tra Yeats e Jung è ancora più marcato, è dunque l'importanza attribuita al simbolo, la centralità del simbolo. Se per Jung il simbolo è un'immagine che getta un ponte tra coscienza ed inconscio, tra razionale ed irrazionale, e che ha il compito di mediare tra gli opposti, Yeats attribuisce al simbolo un'importanza centrale, vedendo nel linguaggio simbolico l'unica forma di espressione che egli si sente di affrontare, tanto che il simbolo è per lui una necessità: <<I have no speech but symbols>>,⁵¹ dichiara.

In Yeats il simbolo travalica la sfera poetica, divenendo lo strumento che permette all'uomo di comunicare, di entrare in comunione con l'*Anima Mundi* e di attivarne l'energia. Per Yeats, i simboli stessi sono dotati di energia, un'energia capace di modificare psichicamente la realtà interiore e magicamente quella esteriore: <<Ritengo ora che i simboli siano la più grande di tutte le forze, sia che vengano usati coscientemente da chi è padrone delle arti magiche, sia che vengano usati semiconsciamente dai successori dei maghi, il poeta, il musicista e

⁵⁰ W.B. Yeats, *Magic*, in *Essay and Introduction* (EI), Macmillan, London, 1961, p. 2; cit. in HC, p. 2.

⁵¹ W.B. Yeats, *Mythologies* (MYT), Macmillan, London, 1959, p. 269; cit. in HC, p. 10.

l'artista. Dapprima avevo cercato di distinguere simbolo da simbolo, di distinguere i simboli che definivo intrinseci (*inherent symbols*) da quelli che definivo arbitrari (*arbitrary symbols*), ma sono distinzioni che ormai significano ben poco. Che la loro forza sia intrinseca, che nasca cioè dal simbolo stesso, o che abbia invece origine arbitraria, è di scarsa importanza, poiché essi agiscono, secondo me, in quanto la Grande Memoria li associa a certi eventi, a certi umori (*moods*) e a certe persone. Tutto ciò a cui le passioni umane si sono concentrate diventa un simbolo nella Grande Memoria, e nelle mani di chi ne conosca il segreto, diventa uno strumento che opera meraviglie, ed evoca angeli o diavoli>>.⁵² Per Yeats, come per Jung, il simbolo non è mai fine a se stesso, ma è uno strumento d'azione carico di potenzialità, uno strumento di conoscenza sia interiore che esteriore, sia collettiva che individuale, e la Grande Memoria della natura è <<l'abitazione dei simboli, di quelle immagini che sono anime vive>>.⁵³

Legata al mondo dei simboli – quel simbolo che Jung considera un trasformatore d'energia – l'arte ne condivide tutto il carattere trasformativo – esattamente come la terapia per Jung – in quanto in entrambi i casi si opera con la dimensione immaginale. La trasformazione che si può ottenere attraverso il processo artistico non è però solo un evento interiore e strettamente circoscritto all'individuo che lo sperimenta, ma un processo che “magicamente” si allarga all'esterno, esplicandosi anche nel mondo. <<L'arte simbolica>>, scrive Yeats, <<ha lo scopo di quei talismani che i maghi facevano con forme e colori

⁵² EI, pp. 49-50; cit. in HC, p. 12.

⁵³ EI, p. 79; cit. in HC, p. 20.

complessi, e che ordinavano ai loro pazienti di custodire per meditarvi su quotidianamente>>. ⁵⁴

Una tale concezione dell'arte non è poi molto distante da quella che Jung ha esposto in *Psicologia analitica e arte poetica*, dove, come abbiamo visto, è evidenziata la natura simbolica e archetipica del processo creativo e dove i simboli sono considerati <<ponti gettati verso una riva invisibile>>. ⁵⁵

<<Se in un verso qualsiasi di una poesia scrivo bianco o rosso, queste parole mi toccano emotivamente, in modo così esclusivamente emotivo che non so nemmeno dire perché mi suscitino qualcosa dentro; ma se le colloco in una frase insieme a simboli ovviamente intellettuali come la croce o la corona di spine, penso alla purezza e alla regalità. Inoltre, innumerevoli significati collegati, sia emotivamente che intellettualmente, a bianco e a rosso da una sottile trama di allusioni, si muovono visibilmente nella mia mente, e invisibilmente oltre la soglia della coscienza (*beyond the threshold of sleep*), gettando luci ed ombre d'indefinibile saggezza su quanto fino a poco prima sembrava solo sterilità o tumultuosa violenza. [...] Se osservo una stagno folto di giunchi sotto la luce della luna, l'emozione che la sua bellezza mi fa provare si mescola al ricordo del contadino che ho visto arare presso la riva, e degli amanti che erano lì la notte scorsa; ma se guardo la luna e ricordo qualcuno dei suoi antichi nomi e significati, mi muovo in mezzo a esseri divini, a cose che si sono svestite della loro mortalità, la torre

⁵⁴ HC, p. 12.

Oliva mette l'accento sul termine "patients" usato da Yeats, che sembra sottolineare la funzione anche terapeutica del simbolo.

⁵⁵ PAP, p. 346.

d'avorio, la regina delle acque, il cervo splendente nei boschi incantati, la lepre bianca seduta in cima alla collina, il matto del Regno Fatato con la sua coppa scintillante piena di sogni, e forse “mi faccio amica una di queste immagini meravigliose” e “incontro il Signore nell'aria”. Allo stesso modo, se a commuoverci è Shakespeare, che si accontenta di simboli emozionali per guadagnarsi la nostra empatia, ci troviamo immersi nel grande spettacolo del mondo; ma se a commuoverci è Dante, o il mito di Demetra, ci troviamo immersi nell'ombra di Dio e di una dea. Così, anche, siamo lontanissimi dai simboli quando siamo occupati in questa o quell'altra attività, ma l'anima si muove in mezzo ai simboli e si manifesta in simboli quando la trance, la pazzia o la meditazione profonda la sottraggono a ogni impulso che non sia suo proprio. “Allora vidi”, ha scritto Gérard de Nerval a proposito della sua pazzia, “immagini plastiche dell'antichità che a poco a poco prendevano forma, si delineavano, diventavano chiare, e sembravano rappresentare simboli di cui mi era difficile cogliere il senso”. In tempi più antichi avrebbe fatto parte di quella moltitudine di uomini che mediante pratiche austere liberavano la propria anima, meglio di quanto la pazzia non avesse liberato la sua, dalla speranza e dal ricordo, dal desiderio e dal rimpianto, per poter rivelare quelle processioni di simboli cui gli uomini s'inclinano davanti agli altari, e che cercano di propiziarsi con offerte e incenso. Ma, appartenendo alla nostra epoca, egli è stato come Maeterlink, come Villiers de l'Isle-Adam in *Axël*, come tutti coloro che oggi hanno a cuore i simboli intellettuali,⁵⁶

⁵⁶ Oliva nota come il termine <<intellettuale>> usato da Yeats, definisca una conoscenza “spirituale”, cioè una conoscenza che va oltre la sfera dei sensi. <<Parimenti, definendo “intellettuali” certi simboli, vuol significare che la conoscenza che essi ci offrono – mentre ci mettono in contatto emotivo con l'oggetto della conoscenza stessa – va oltre l'emozione individuale, il sentimento estroverso e la concreta esperienza storica del mondo e dà accesso a una dimensione interiore, psichica, mitica e archetipica, una dimensione metastorica e più universale, la dimensione

un precursore del nuovo libro sacro, di cui tutte le arti, come ha detto qualcuno, cominciano ora a sognare>>.⁵⁷

Il confronto tra Yeats e Jung viene spinto da Oliva fino ad analizzare ulteriori punti d'incontro. Una delle coincidenze di pensiero è rilevata nella concezione dell'emozione come energia psichica, come *dynamis* del simbolo e dell'archetipo. Per Yeats sussiste una relazione di interdipendenza tra l'emozione (*mood*) e il simbolo: i simboli evocano emozioni, e le emozioni hanno bisogno di simboli per manifestarsi. L'emozione è una forma di potenza che in modo misterioso è capace di modificare la realtà, collegare l'alto al basso, il visibile all'invisibile, e con il simbolo, che la evoca o la esprime, ha anche una qualità sovraindividuale: essa *scende* o *risale* tra gli uomini, provenendo cioè dal mondo archetipo degli dèi e dei demoni, e attraverso l'immaginazione "costruisce il mondo".⁵⁸

Le emozioni prendono così anima e corpo, si personificano e si manifestano come esseri indipendenti, come personaggi psichicamente reali. Possono essere considerate soggettive solo in quanto vengono esperite da un soggetto, ma hanno una loro dimensione autonoma e oggettiva, in quanto si oppongono all'Io che deve entrare in rapporto con

transpersonale della Grande Memoria>>. HC, p. 11.

⁵⁷ W.B. Yeats, *The Symbolism of Poetry*, in EI, pp. 160-62; cit. in HC, pp. 10-11.

⁵⁸ <<I nostri pensieri più elaborati, le nostre decisioni più complesse, le nostre emozioni più nette spesso, secondo me, non sono veramente nostre, ma sono all'improvviso, scese, per così dire, dal Cielo o salite dall'Inferno. Lo storico dovrebbe, perché no?, ricordare angeli e diavoli non meno di re e soldati, cospiratori e pensatori. Cosa importa che l'angelo o il diavolo, come invero ritenevano certi antichi scrittori, assumano in primo luogo una forma organica (*an organised shape*) nella fantasia di qualche uomo? Cosa importa che Dio stesso agisca o sia solamente negli esseri esistenti o negli uomini, come credeva Blake? Dobbiamo nondimeno ammettere che esseri invisibili, influenze a largo raggio, forme che avrebbero potuto essere trasmesse attraverso l'aria da un eremita del deserto, aleggiano su camere del consiglio, su studi e campi di battaglia. Come si può esser certi che non sia stata una qualche donna che pigiava l'uva nel torchio a dare inizio a quell'indefinibile mutamento di pensiero e di fantasia di cui hanno scritto tanti Tedeschi; o che le passioni che hanno trascinato in guerra tante nazioni non siano nate nella mente di qualche pastorello, illuminando per un attimo i suoi occhi prima di seguire il loro corso impetuoso?>>. W.B. Yeats, *Magic*, in EI, pp. 40-41; cit. in HC, pp. 20-21.

loro come qualcosa di altro da sé che tende a rendersi indipendente al suo controllo: <<Le anime incorporee che scendono a dimorare in queste forme vengon chiamate umori (*moods*) dagli uomini; ed ogni grande cambiamento che si verifichi nel mondo è opera loro; ché come il mago o l'artista possono evocarle a piacimento, così esse a loro volta, possono evocare e far sorgere dalla mente del mago o dell'artista, o da quella del pazzo o dell'uomo turpe, se son demoni, qualsiasi forma vogliano, ed esprimersi attraverso la sua voce e i suoi gesti, e riversarsi nel mondo. Così si compiono tutti i grandi eventi; un umore (*mood*), una divinità, o un demone, scesi dapprima come un debole sussurro nelle menti degli uomini ne modificarono poi i pensieri e le azioni finché capelli che erano biondi diventarono corvini, o capelli che erano corvini diventarono biondi, ed imperi mossero i loro confini, come se fossero foglie portate dal vento>>.⁵⁹

Nei simboli e negli archetipi si condensano tutte le emozioni umane, l'affettività e l'istintualità profonda della specie, e l'artista lavora incanalando, con strumenti simbolici, l'energia di emozioni e sentimenti: per Yeats non si dà arte senza emozione, e l'arte è trasformativa solo in quanto rende nuova forma alla materia attraverso l'energia dell'affetto e del sentimento. È dunque dalla sostanza emozionale racchiusa nel simbolo e nell'archetipo che scaturisce la sua energia, la quale la rende lo strumento che permette di compensare nel modo più efficace l'imperfezione e la parzialità dello spirito contemporaneo, troppo sbilanciato verso il razionalismo e l'intellettualismo.⁶⁰

Chi come l'artista, il folle, l'alchimista e lo stregone riesce a riversare l'energia emotiva in simboli e miti, può dare l'avvio ad un processo di

⁵⁹ W.B. Yeats, *Rosa Alchemica*, in MYT, pp. 285-286; cit. in HC, p. 24.

⁶⁰ Coincidente con lo Jung di *Psicologia e poesia* e *Psicologia analitica e arte poetica*.

trasformazione del mondo e della storia: <<Yeats crede che il poeta-mago che conosce i simboli e il loro potere possa “rifare il mondo”, modificare la realtà e la storia; crede che siano la parola poetica e l’occulta emozione del solitario a muover segretamente con la loro forza immateriale le vicende del mondo, a influenzare morale e politica, scienza e guerra, pensiero e azione. All’arte – che dovrà essere simbolica, perché solo il simbolo può esprimere “l’essenza invisibile” e “sfuggire alla povertà di un ordinamento troppo cosciente attingendo alla ricchezza e alla profondità della natura” – è delegata una missione salvifica. L’arte deve accollarsi gli oneri che erano della religione e restituirci, invece delle cose, la loro essenza: “Stiamo per sostituire nuovamente la distillazione dell’alchimia alle analisi della chimica”. Si arresterà così il processo che conduce la civiltà sull’arida strada dello scientismo e dell’astrazione, si tornerà sulla strada dell’emozione, universale e concreta allo stesso tempo, e si rientrerà in sintonia con l’immaginazione creatrice, fonte di ogni rinnovamento>>. ⁶¹

L’universo yeatsiano è popolato da elfi e folletti, da spiritelli e gnomi, *brownies* e *fairies* – alcuni esempi dell’infinita varietà di quel *little people* che anima la cultura popolare irlandese –, vere personificazioni dell’inconscio, ⁶² interpretate da Yeats come personalità parziali, come

⁶¹ HC, p. 35.

⁶² <<Per l’esperienza primitiva la personificazione della presenza invisibile in spettro o demone è ovvia. Le anime o gli spiriti dei morti sono identici con l’attività psichica del vivente, che essi continuano. Con ciò è dato senz’altro il concetto della psiche come spirito. perciò quando nell’individuo accade qualcosa di psichico, ch’egli sente come appartenente a se stesso, questo è il suo proprio spirito; se invece lo sente estraneo, si tratta di un altro spirito, che forse provoca un’ossessione>> (C.G. Jung, *La simbolica dello spirito*, Einaudi, Torino, 1975, p. 20). <<[...] ogni complesso autonomo o relativamente autonomo ha la caratteristica di manifestarsi come personalità, ovvero “personificato”. Lo si può osservare facilmente nelle cosiddette manifestazioni spiritistiche della scrittura automatica e simili. Le frasi scritte sono sempre sentenze personali dette in prima persona, come se dietro ogni frase stesse una personalità. La mente ingenua è subito indotta a pensare agli spiriti>> (C.G. Jung, *L’io e l’inconscio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1985, p. 112). È notevole il fatto che, mentre Jung incomincia ad indagare l’importanza della personificazione attraverso lo studio dei “cosiddetti fenomeni occulti” – a cui dedicò la tesi di dottorato –, similmente Yeats, dieci anni prima (1889), si avvicina, se pur dubbiosamente, a risultati simili partecipando ai lavori della Sezione

figure dell'inconscio collettivo che in veste di Vecchi Saggi prendono corpo parlando la lingua archetipica della specie. <<Questa lingua è *the trance principle of nature* nel senso che è la voce del *principio naturale* così come si manifesta nello stato inconscio di trance, la voce della natura profonda inconscia, dell'inconscio collettivo e delle sue strutture e potenzialità ereditarie e comuni a tutta la specie (*principi di natura*). Il che si può anche formulare sinteticamente in questo modo: quelle figure (archetipiche) manifestano *il principio naturale della trance*, cioè la natura dell'inconscio (personale e collettivo), che tende naturalmente alla personificazione>>. ⁶³

Queste figure si comportano proprio come il *trickster*, sono autori di scherzi velenosi, confondono la mente, ottenebrano la memoria, sono causa di avviliti figuracce per il malcapitato che diventa oggetto dei loro tiri mancini. Una singolare combinazione di tipici motivi "bricconeschi" si riscontra, per esempio, nella figura alchimistica di Mercurio: la tendenza a giocare scherzi, ora divertenti ora cattivi, la facoltà di trasformarsi, la sua duplice natura, animale e divina al tempo

Esoterica della Società Teosofica di Madame Blavatsky, di cui faceva parte: <<Credo che i maestri di Madame Blavatsky siano retti e dotti maestri e ho in loro tutta la fiducia che un allievo deve a un maestro [...] Io, comunque, avendo troppo pochi fatti su cui basarmi, non voglio scegliere tra le seguenti alternative: 1) Essi sono probabilmente degli occultisti viventi, come sostiene HPB [Madame Blavatsky] 2) Sono forse drammatizzazioni inconscie della natura di trance della stessa HPB 3) Potrebbero anche essere, come asseriscono i medium, degli spiriti, ma mi pare poco probabile 4) Possono essere il principio della natura della trance che si esprime simbolicamente. Non ho mai aderito, se non in modo assolutamente provvisorio e per una durata mai superiore a qualche minuto, alla teoria della frode che è totalmente insufficiente per spiegare i fatti>> (W.B. Yeats, *Memoirs: Autobiography-First Draft, Journal, transcribed and edited by Denis Donoghue*, Macmillan, London, 1972; cit. in HC, p. 40). <<Yeats cercò un linguaggio di simboli in due luoghi ovvii: nella mitologia tradizionale dell'Irlanda, comprendente sia la sua saga eroica che il *folklore* popolare, e nell'occultismo del suo tempo, che aveva la sua dottrina nella teosofia e la sua disciplina nello spiritualismo. L'associazione tra l'occulto e l'irlandese autoctono è di vecchia data, e la decisione di Yeats d'accostare la Blavatsky, Swedenborg e F.W.H. Myers a Fionn e a Cuchulain non è dovuta semplicemente a un suo personale sghiribizzo. Egli cercava in questo miscuglio un modulo psicologico che, anche se non era quello del cristianesimo tradizionale, potesse conciliarsi in quanto altra illustrazione della stessa comprensione immaginativa della realtà>>. N. Frye, *Yeats e il linguaggio del simbolismo*, in *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica*, Einaudi, Torino, 1973, p. 288.

⁶³ HC, p. 41.

stesso, sono elementi paradigmatici. Tutti questi tratti “bricconeschi” hanno alcuni punti in comune con certe figure folcloristiche note attraverso le fiabe, il *folk tale*: le figure del sempliciotto, dello sciocco o del pagliaccio, un eroe negativo che ottiene con la sua scempiaggine ciò che altri non riescono ad ottenere con le loro migliori prestazioni.

Come accade con buona parte delle figure mitiche che corrispondono ad esperienze interiori dalle quali originariamente provengono, non dovrebbe stupire osservare anche nell’ambito dell’esperienza parapsicologica fenomeni che mostrano tratti propri del briccone. Sono le esperienze dello sciamanismo, le “visioni”, le manifestazioni del *Poltergeist*.⁶⁴ I tiri scherzosi e maligni di questo spirito sono noti, com’è nota la scarsa intelligenza, o addirittura la stupidità, che contrassegna le sue “comunicazioni”.

<<Il fantasma del briccone vaga attraverso la mitologia di tutti i tempi e luoghi, nei racconti burleschi, nei carnevali esuberanti, nei riti magici e risanatori, nelle paure, nelle illuminazioni religiose, sotto forme a volte precise, a volte indeterminate>>.⁶⁵ Secondo Jung, si tratta evidentemente

⁶⁴ Lo stesso etimo del termine tedesco “Poltergeist” – “spirito chiassone” – appare emblematico del carattere “bricconesco” del fenomeno.

⁶⁵ PB, p. 252.

Particolarmente interessante è l’analisi “storico-antropologica”, effettuata da Jung, degli strani costumi ecclesiastici che, attraverso il ricordo degli antichi Saturnali, si manifestarono in Occidente fin dal primo medioevo. Queste usanze dimostrano la parte svolta dalla figura del briccone. Quando scomparvero dalla sfera ecclesiastica, esse trovarono posto sulla scena delle commedie profane italiane come tipi comici, spesso caratterizzati come itifallici, destinati a divertire un pubblico decisamente poco *prude* con gli scherzi più spinti, nello stile di Gargantua. I vari Pulcinella, Cucorogna, Chico Sgarra sono validi esempi di questi classici personaggi (cfr. PB, pp. 249-252). Di notevole interesse è anche la menzione degli studi di Radin: <<Il ciclo del briccone riferito da Radin [Jung si riferisce al contributo raccolto ne *Il Briccone divino*, ma cfr. anche *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*. Paul Radin, rappresentante della scuola antropologica americana facente capo a Franz Boas e nota come “Particolarismo storico”, si specializzò nello studio degli indigeni del Nord America] ha conservato l’originaria forma mitica dell’Ombra. Esso rinvia perciò a un livello di coscienza molto anteriore alla nascita del mito, a una fase in cui l’indiano si trovava ancora in uno stato di oscurità mentale sensibilmente vicino a quello espresso dal mito. Soltanto quand’ebbe raggiunto un livello più elevato, la sua coscienza fu in grado di staccarsi dallo stato anteriore, di vederlo come “altro da sé”, di oggettivarlo, di farlo cioè oggetto di affermazioni. Finché la coscienza era simile a quella del briccone, una tale contrapposizione non era evidentemente possibile. Lo divenne quando un nuovo, più elevato livello di coscienza permise di rivolgere uno sguardo

di una struttura psichica archetipica che risale ai tempi remoti; nelle sue manifestazioni più nette esso è una riproduzione di una coscienza umana ancora indifferenziata, uno stadio di coscienza anteriore, elementare.

Il briccone è un essere primordiale, di natura “divino-animale”: da un lato superiore all’uomo per le sue qualità sovrumane, dall’altro a lui inferiore per la sua incoscienza, la sua goffaggine e la sua insensatezza. Questi difetti contraddistinguono la natura “umana” del briccone, meno capace di adattarsi all’ambiente naturale di quanto lo sia un animale, ma dotata per contro di una potenzialità di sviluppo cosciente assai superiore, cioè di un considerevole “desiderio di apprendere”, aspetto che il mito giustamente non manca di sottolineare. Tutto questo dovrebbe farci capire perché il mito del briccone è stato conservato e sviluppato: anch’esso, come tanti altri miti, potrebbe possedere un’“efficacia psicoterapeutica”. Esso mantiene visibile, per l’individuo più evoluto, lo stadio precedente di inferiorità intellettuale e morale affinché non si dimentichi com’era il passato. Non è che ciò che noi non comprendiamo non abbia di per sé alcun effetto: è frequente che l’uomo comprenda non soltanto con l’intelletto. Grazie alla sua numinosità, il mito esercita un’azione indiretta sull’inconscio, che sia o no compreso coscientemente non conta. Mettersi in rapporto con queste creature, con queste figure mitiche, coglierne gli umori e interpretarne il linguaggio, equivale a comunicare con certi aspetti dell’inconscio, a non temerli, a conoscerli, a seguirne in certi casi le indicazioni traendone un insperato beneficio, scendendo a patti con loro se necessario, o contrastando il loro

retrospettivo allo stadio più profondo e inferiore>> (PB, pp.254-255). <<Come nota Paul Radin, il processo di civilizzazione comincia già all’interno del ciclo del briccone, il che indica chiaramente che lo stadio primordiale è superato. Il briccone perde almeno le caratteristiche della più completa incoscienza: anziché comportarsi in maniera brutale, crudele, stupida, insensata, comincia verso la fine del ciclo a far cose utili e ad agire in maniera sensata. Questo fatto esprime la svalorizzazione, nel corso stesso del mito, dell’iniziale incoscienza>>. PB, p. 258.

eccessivo potere in altri casi.

Yeats cerca il contatto illuminante con il *little people* mediante la raccolta, lo studio e l'elaborazione del folklore e della mitologia, lavorando costantemente con le *personificazioni*, con questi contenuti inconsci divenuti personaggi, attuando così un recupero degli antichi dèi pagani dimenticati ed abbandonati, così come insegna Jung-Basilide: <<Me beato, a cui è stato dato di conoscere la molteplicità e diversità degli dèi. Guai a voi, che sostituite questa irriducibile molteplicità con l'unico Dio. Così facendo provocate il tormento causato dall'incomprensione, e mutilate la creatura, la cui natura e il cui scopo è la distinzione. Come potete essere fedeli alla vostra natura se cercate di mutare i molti in uno? Ciò che voi fate degli dèi è fatto a voi. Diventate tutti uguali e perciò la vostra natura è mutilata>>. ⁶⁶

<<In Yeats, poeta che ha scoperto le divine presenze nella vita dell'uomo, c'è sempre un *chi* – folletto, spiritello, fata, daimon, semidio, dio – che incarna i contenuti inconsci, e con cui bisogna mettersi

⁶⁶ RSR, p. 458.

personalmente in rapporto. Il tema dell'incontro e della, impossibile o possibile, congiunzione, tra uomo e dio, è una metafora ossessiva che attraversa la vita e l'opera di Yeats, da *The Wisdom of the King* e *Rosa Alchemica* fino a *Leda and the Swan* e *A Vision*. Ripetutamente, nei momenti cruciali, il poeta riceve annunciamenti e visitazioni di un Altro, di un *numinosum* cui deve di volta in volta dar nome, identificandone il volto e la forma, antropomorfa o teriomorfa, infera o celeste, benevola o minacciosa, avvicinabile o inavvicinabile>>. ⁶⁷ Dopotutto, Yeats, come Jung, è uno di <<coloro che non possono tollerare la perdita del mito, che non riescono a trovare la via d'accesso verso un mondo soltanto esteriore, un mondo come è visto dalla scienza, e non si soddisfano con intellettualistici giochetti di parole, che non hanno nulla a che vedere con la saggezza>>; ⁶⁸ tanto che se Jung vede la scienza comunque "radicata" nel mito, ⁶⁹ Yeats si ripropone di reinserire il mito nella speculazione storica e filosofica, per arricchire il pensiero astratto con il simbolo, trasformandolo in pensiero simbolico, riconoscendo al mito un effetto rivitalizzante contro l'eccesso di ragione. Il mito è per Yeats un'espressione della natura più profonda dell'uomo stesso, tanto che l'uomo è fatto dal proprio mito, il mito è suo e non è suo, ha una dimensione soggettiva e una oggettiva, una dimensione personale e una impersonale: noi lo formiamo nella misura in cui comprendiamo in quale

⁶⁷ HC, p. 44.

⁶⁸ RSR, p. 184.

⁶⁹ <<La psicologia, in quanto è una delle tante espressioni della vita psichica, opera con rappresentazioni e concetti i quali a loro volta derivano da strutture archetipiche e creano perciò un mito alquanto astratto. La psicologia traduce così il linguaggio arcaico del mito in un mitologema moderno, che ancora non si riconosce per tale e che costituisce un elemento del mito "scienza">>. C.G. Jung, *Psicologia dell'archetipo del fanciullo*, in *Opere* vol. 9-I, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997, p. 172.

modo esso ci forma e collaboriamo a questa formazione. <<Il mito non è, come forse pensava Vico, una forma rudimentale soppiantata dalla riflessione. La fede è la molla di ogni azione: diamo il nostro assenso alle conclusioni della riflessione ma crediamo con fede in ciò che il mito ci presenta; la fede è amore, e si ama solo ciò che è concreto; né è vero che l'unico scopo del mito sia di preludere alla scoperta di qualche principio o di qualche fatto>>. ⁷⁰ Così di mito in mito, attraverso le figure del Matto e del Cieco, di Cuchulain e di Conchubar, della bestia spietata di *The Second Coming*, dell'unicorno di *The Unicorn from the Stars*, Yeats arriva al suo sistema mitico-simbolico definitivo fondato sulla tensione e sull'interazione degli opposti: <<Alcuni anni dopo mi venne il pensiero che un uomo cerca sempre di diventare il proprio opposto, di diventare ciò che aborrisce se al tempo stesso non lo desiderasse [...] Poi, inaspettatamente, [...] venne un sistema simbolico che manifestava il conflitto in tutte le sue forme>>. ⁷¹

E la fonte di quella intuizione non poteva essere altro che l'inconscio:

<<Dove ho trovato quella verità?

Dalla bocca di un medium

Dal nulla è venuta,

Dal terriccio della foresta,

Dalla nera notte ove giacquero

Le corone di Ninive>>. ⁷²

⁷⁰ W.B. Yeats, *Exploration* (EX), Macmillan, London, 1962, p. 400; cit. in HC, p. 64.

⁷¹ W.B. Yeats, EX, p. 394; cit. in HC, p. 63.

⁷² W.B. Yeats, *The Collected Poems of W.B. Yeats*, Macmillan, London, 1950, p. 241; cit. in HC, p. 63.

Mentre per gli scrittori fin qui trattati il rapporto col modello junghiano appare rilevante, sia che si tratti di un influsso diretto piuttosto che di semplici parallelismi, alcune tracce si possono anche intravedere in autori come Jack London e Samuel Beckett,⁷³ oppure in autori “minori” della letteratura europea; risulta, comunque, estremamente difficile stilare una mappa esaustiva delle opere nelle quali è possibile riscontrare elementi junghiani.⁷⁴

Al di là del rapporto quanto mai ricco e diversificato tra letteratura e psicologia analitica, una rete altrettanto vasta è quella venutasi a creare nell’ambito della critica letteraria. Anche in questo caso vanno individuati due filoni. Il primo è costituito dagli scritti di studiosi

⁷³ London, nel 1916, ebbe occasione di leggere *Trasformazioni e simboli della libido* e ne trasse, con buona probabilità, ispirazione per alcuni suoi racconti, come *The Red One* e *The Water baby*; Beckett, come è stato rilevato da Salza, fu chiaramente influenzato dall’incontro con Jung: «L’ascolto della terza delle cinque conferenze tenute alla Clinica Tavistock di Londra, in cui Jung espose, tra l’altro, la sua concezione del “complesso creatore autonomo”, influì sulle modalità di stesura del romanzo *Murphy*. Nel corso della stessa conferenza Jung introdusse il racconto della vicenda della “bambina mai nata del tutto” che lo scrittore riprese fedelmente nel radiodramma *All that fall*, e che lavorò lungamente nell’immaginario beckettiano». F. Salza, *Jung e l’arte*, in A. Carotenuto, *Trattato di Psicologia Analitica*, UTET, Torino, 1992, pp. 291-192.

⁷⁴ Difficoltà analoga a quella che riscontrava Michel David nell’analizzare le influenze di Jung nel panorama letterario francese: «Nel campo strettamente letterario (anche se Jung è stato tra quelli che hanno costretto ad estendere il concetto di “letteratura” a ben altro che ai soliti romanzi, colle sue esplorazioni gnostiche ed alchimistiche), non pare, ora, facile indicare con precisione gli influssi diretti e confessati. I belgi Franz Hellens, Noël Delvaux, gli svizzeri Charles Albert Cingria, e forse Ramuz, il Baudouin e l’Eliade romanziera, il primo Adamov (*L’Aveu* è ancora junghiano?), Marcel Schneider, Julien Gracq, Henri Bosco, Raymond Abellio, Louis Pauwels (ex-discepolo di Gourdjef, di cui si è sostenuto una specie di junghismo inconsapevole), Jean Pichon, e certamente Ionesco [...], sono i nomi che posso presentare all’analisi di un più attento lettore. Non mi pare che il Nouveau Roman abbia ceduto alle lusinghe junghiane, come invece ha fatto per quelle freudiane; e non so fino a che punto il neosurrealismo di un Mandiargues, di un Klossowski, di un Blanchot, o di un Bataille, possa essersi nutrito nei testi gnostici rivelati da Jung» (Michel David, *Jung e la cultura francese*, in “Rivista di Psicologia Analitica”, 2, 1973, p. 491). C’è da dire che anche l’ambiente culturale italiano non rimase del tutto indifferente alla psicologia analitica e al pensiero junghiano (per un’analisi storica dell’influenza junghiana in Italia cfr. A. Carotenuto, *Jung e la cultura italiana*, Astrolabio, Roma, 1977). È il caso, per esempio, del ciclo poetico *Laborintus* di Edoardo Sanguineti, in cui l’ispirazione è soprattutto tematica e fa riferimento ad alcuni passaggi degli scritti sull’alchimia, o di Giorgio Manganelli, che con la sua pirotecnica affabulazione dà voce alla nekyia, alla «vocazione discendente» dell’uomo, al suo destino “adediretto”: «Dalla guglia, dalla garguglia della tua testa d’osso, amico mio, mia comproprietaria di genitali, mio complice in distillazione d’urina, fratello in escremento; e tu anche, preventivo cui faticosamente mi adegua, modello di teschio, mio niente scricchiolante ed ottuso, mio conaborto, conversevole litopedio; dalla infima cima sporgiti, abbandónati al tuo precipizio. Sii fedele alla tua discesa, homo. Amico». Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia*, Adelphi, Milano, 1987, p. 10.

d'impostazione junghiana che si sono occupati di opere letterarie. È questo il caso dello psicologo svizzero Charles Baudouin,⁷⁵ di Neumann coi suoi scritti su Kafka e Trakl,⁷⁶ del lavoro della Fierz-David sullo scritto rinascimentale *Hypnerotomachia Poliphili*,⁷⁷ degli articoli di Henderson su Eliot,⁷⁸ dei libri di Kirsch sul *Moby Dick* di Melville e su Shakespeare,⁷⁹ dei saggi di Edinger sul *Faust* e sul *Moby Dick*,⁸⁰ dello studio di June Singer su William Blake⁸¹ e di quello della von Franz su *L'asino d'oro* di Apuleio,⁸² degli scritti di Carotenuto su Pasolini, Kafka e Apuleio.⁸³

Il secondo filone è quello della critica letteraria non psicologica che utilizza chiavi di lettura derivanti dalle ipotesi junghiane. La presenza di Jung nel mondo della teoria e della critica letteraria è testimoniata nel lavoro di Van Meurs che ha passato in rassegna sessanta anni di critica letteraria junghiana,⁸⁴ ma bisogna ricordare anche l'impresa di Bodking,

⁷⁵ Charles Baudouin, *Psicoanalisi dell'arte*, Guaraldi, Rimini, 1972; *Il trionfo dell'eroe. Psicoanalisi delle grandi epopee*, SAIE, Torino, 1973.

⁷⁶ Erich Neumann, *Il tribunale: un'interpretazione psicologica del Processo di Kafka*, Marsilio, Venezia, 1976; *Georg Trakl: Person und Mythos*, in *Der schöpferische Mensch*, Rascher Verlag, Zurigo, 1959.

⁷⁷ Linda Fierz-David, *The Dream of Poliphilo. The Soul in Love*, Spring Publications, Dallas, 1987.

⁷⁸ Joseph L. Henderson, *Stages of psychological development exemplified in the poetical work of T.S. Eliot*, in "Journal of Analytical Psychology", 1, 1956; 2, 1957.

⁷⁹ James Kirsch, *The enigma of Moby Dick*, in "Journal of Analytical Psychology", 3, 1958; *Shakespeare's Royal Self*, Putnam's Sons, New York, 1966.

⁸⁰ Edward F. Edinger, *Goethe's Faust. Notes For a Jungian Commentary*, Inner City Book, Toronto, 1990; *Melville's Moby Dick: A Jungian Commentary*, New Directions, New York, 1978.

⁸¹ June Singer, *The Unholy Bible. Blake, Jung and the Collective Unconscious*, Sigo Press, Boston, 1986.

⁸² Marie Luise von Franz, *L'asino d'oro*, Bollati Boringhieri, Torino, 1985.

⁸³ A. Carotenuto, *L'autunno della coscienza. Ricerche psicologiche su Pier Paolo Pasolini*, Bollati Boringhieri, Torino, 1985; *La chiamata del daimon. Gli orizzonti della verità e dell'amore in Kafka*, Bompiani, Milano, 1989; *Le rose nella mangiatoia. Metamorfosi e individuazione in Apuleio*, Cortina, Milano, 1990.

⁸⁴ Jos Van Meurs, *A Survey of Jungian Literary Criticism in English*, in K. Barnaby e P. D'Acerno, *C.G. Jung and the Humanities. Toward a Hermeneutics of Culture*, Routledge, London, 1990.

finalizzata al rintracciare temi archetipici nell'ambito della letteratura mondiale (Virgilio, Dante, Shakespeare, Milton, Blake, Coleridge, D.H. Lawrence, Eliot),⁸⁵ le suggestioni esercitate dalla teoria degli archetipi su Ernst Curtius, l'analisi di Mauron degli apporti junghiani alla "psicocritica",⁸⁶ e la lettura junghiana della *Divina Commedia* da parte di Guidubaldi.⁸⁷

Per finire, un caso ulteriore – possiamo dire "autonomo" –, è costituito dalla critica letteraria di Northrop Frye, fautore della teoria che vede la letteratura equivalere nel suo insieme a una forma di mitologia traslata.

Il concetto di archetipo usato da Frye risulta indipendente da quello formulato da Jung, strutturato attraverso un uso estensivo, che identifica l'archetipo con un'immagine ricorrente, universale e universalmente comunicabile e, in ultima analisi, corrispondente al mito stesso.⁸⁸ Tuttavia, la critica letteraria di Frye non manca di visitare – anche se incidentalmente, "di passaggio" – luoghi cari all'analisi junghiana: «La critica difficilmente può funzionare senza una sorta di psicologia letteraria che colleghi il poeta con la poesia. Questa psicologia letteraria può essere in parte uno studio psicologico del poeta, benché questo sia utile soprattutto per analizzare gl'insuccessi nella sua espressione, le cose di lui che sono rimaste appiccate alla sua opera. Più importante è il fatto che ogni poeta ha una sua mitologia privata, una sua propria banda spettroscopica o particolare formazione di simboli, di molti dei

⁸⁵ Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination*, Oxford University Press, London, 1934; *Studies of Type-Images in Poetry, Religion and Philosophy*, Oxford University Press, London, 1951.

⁸⁶ Charles Mauron, *Jung et la psychocritique*, in "Disque Vert", Paris-Bruxelles, 1955.

⁸⁷ Egidio Guidubaldi, *Archetipi della Divina Commedia*, in "Rivista di Psicologia Analitica", 2, 1973; *Dalla selva oscura alla candida rosa: psicoanalisi di un diario di guarigione freudo-junghianamente ricostruibile*, in *Lectura Dantis Mystica: Il poema sacro alla luce delle conquiste psicologiche odierne*, Olschki, Firenze, 1969; *Dante europeo vol. III. Poema sacro come esperienza mistica*, Olschki, Firenze, 1967.

⁸⁸ Cfr. N. Frye, *Anatomia della critica* (AC), Einaudi, Torino, 1969; N. Frye, *Gli archetipi della letteratura* (AL), in *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica*, Einaudi, Torino, 1973.

quali egli è del tutto inconsapevole>>.⁸⁹ E se per Frye <<la ricerca degli archetipi>> risulta essere più che altro <<una sorta d'antropologia letteraria, interessata al modo in cui la letteratura viene informata da categorie preletterarie quali il rituale, il mito, il *folk tale*>>, ciò nonostante <<il mito è il potere informatore centrale che dà significato archetipo al rituale, e narrazione archetipa all'oracolo. Quindi il mito è l'archetipo, anche se potrebbe essere conveniente dire mito solo quando ci si riferisce alla narrazione, e archetipo quando si parla di significato>>.⁹⁰ Così, per esempio, Frye unifica il ciclo solare, il ciclo stagionale e quello organico della vita umana su un unico modulo di significato, <<dal quale il mito costruisce una narrazione centrale intorno a una figura che in parte è il sole, in parte la fertilità vegetativa, in parte un dio o un essere umano archetipo>>.⁹¹

Anche se il fine e i risultati raggiunti dall'analisi di Frye non

⁸⁹ AL, p. 10.

⁹⁰ AL, pp. 16-17.

In realtà, in *Anatomia della critica*, Frye, quando definiva per l'opera letteraria – in analogia con l'opera pittorica – la differenziazione categoriale tra “forma” e “contenuto”, tra elementi strutturali ed elementi figurativi, riconosceva nell'archetipo l'elemento strutturale: <<Così, i principî strutturali della letteratura devono essere desunti dalla critica archetipica ed anagogica, gli unici tipi di critica che considerano un ampio contesto di letteratura come un tutto organico. Ma abbiamo visto [...] che, a mano a mano che i modi di invenzione procedono dal livello mitico a quello basso-mimetico e ironico, s'avvicinano a un punto di estremo “realismo” o somiglianza con la vita nella rappresentazione. Ne deriva che il mondo mitico, cioè il mondo degli dèi, in cui i personaggi hanno il maggior potere d'azione possibile, è il più astratto e convenzionale di tutti i modi letterari, proprio come i modi corrispondenti nelle altre arti – la pittura religiosa bizantina, per esempio – rivelano il massimo grado di stilizzazione nella loro struttura. Quindi i principî strutturali della letteratura sono tanto strettamente collegati alla mitologia e alla religione comparata quanto quelli della pittura alla geometria>>. AC, pp. 175-176.

⁹¹ AL, p. 17.

<<Abbiamo dunque in letteratura tre tipi di organizzazione di miti e di simboli archetipici. In primo luogo il mito *non trasposto*, che di solito tratta di dèi o demoni e prende la forma di due mondi contrastanti di totale identificazione metaforica, l'uno desiderabile e l'altro indesiderabile. Questi mondi sono spesso identificati con il cielo e l'inferno esistenziali delle religioni contemporanee a tale letteratura. A queste due forme di organizzazione metaforica diamo rispettivamente i nomi di apocalittica e demonica. In secondo luogo c'è la tendenza propria di quello che abbiamo chiamato il *romance*, cioè la tendenza a suggerire schemi mitici impliciti in un mondo più strettamente associato all'esperienza umana. In terzo luogo abbiamo la tendenza del “realismo” (le virgolette riflettono la mia antipatia per questo termine inadeguato) a porre l'accento sul contenuto e la rappresentazione piuttosto che sulla forma della storia>>. AC, p. 182.

coincidono necessariamente con quelli di Jung, il critico canadese non esita a riconoscere il suo debito a Jung e al suo testo *Simboli della trasformazione*, e al mito della *quest* e dell'eroe in particolare, motivo alla base dell'apprezzamento di tanti autori sensibili al fascino del mito e del simbolo: <<Il fascino che *The Golden Bough* e il libro di Jung sui simboli della libido esercitano sui critici letterari non è basato sul dilettantismo, bensì sul fatto che questi libri sono innanzitutto studi di critica letteraria, e anche molto importanti>>.⁹²

⁹² AL, p. 19.

BIBLIOGRAFIA

- Sant'Agostino**, *Confessioni*, Rizzoli, Milano, 1989.
- Alighieri Dante**, *La Divina Commedia*, La Nuova Italia, Firenze, 1985.
- Benoit Pierre**, *L'Atlantide*, Garzanti, Milano, 1966.
- Bibbia**, *La Bibbia di Gerusalemme*, Edizioni Dehoniane, Bologna, 1992.
- Baudouin Charles**, *Psicoanalisi dell'arte*, Guaraldi, Rimini, 1972.
- *Il trionfo dell'eroe. Psicoanalisi delle grandi epopee*, SAIE, Torino, 1973.
- Bodkin Maud**, *Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination*, Oxford University Press, London, 1934.
- *Studies of Type-Images in Poetry, Religion and Philosophy*, Oxford University Press, London, 1951.
- Carotenuto Aldo**, *Jung e la cultura italiana*, Astrolabio, Roma, 1977.
- *L'autunno della coscienza. Ricerche psicologiche su Pier Paolo Pasolini*, Bollati Boringhieri, Torino, 1985.
- *La chiamata del daimon. Gli orizzonti della verità e dell'amore in Kafka*, Bompiani, Milano, 1989.
- *Le rose nella mangiatoia. Metamorfosi e individuazione in Apuleio*, Cortina, Milano, 1990.
- *Jung e la cultura del XX secolo*, Bompiani, Milano, 1995.
- Carrà Massimo**, *Spazi, forme, colori*, Fogola, Torino, 1992.
- Cuisenier Jean**, *Etnologia dell'Europa*, il Saggiatore, Milano, 1994.
- David Michel**, *Jung e la cultura francese*, in "Rivista di Psicologia Analitica", 2, 1973.
- Dumézil George**, *L'idéologie des Indo-européens*, in "Latomus", Bruxelles, 1958.
- *La religione romana arcaica*, Rizzoli, Milano, 1977.
- Edinger Edward F.**, *Melville's Moby Dick: A Jungian Commentary*, New Directions, New York, 1978.
- *Goethe's Faust. Notes For a Jungian Commentary*, Inner City Book, Toronto, 1990.
- Eliade Mircea**, *Immagini e simboli*, Jaca Book, Milano, 1980.

- Eliot Thomas S.**, *Quattro quartetti*, in *T.S. Eliot*, UTET, Torino, 1970.
- *La terra desolata*, Rizzoli, Milano, 1982.
- Ellenberger Henry F.**, *La scoperta dell'inconscio: storia della psichiatria dinamica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1976.
- Elmann Richard**, *James Joyce*, Feltrinelli, Milano, 1982.
- Erma**, *Il Pastore*, in M. Erbetta (a cura di), *Apocrifi del Nuovo Testamento*, Marietti, Torino, 1969.
- Fierz-David Linda**, *The Dream of Poliphilo. The Soul in Love*, Spring Publications, Dallas, 1987.
- Franz Marie Luise von**, *L'asino d'oro*, Bollati Boringhieri, Torino, 1985.
- Frazer James G.**, *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990.
- Frye Northrop**, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino, 1969.
- *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica*, Einaudi, Torino, 1973.
- *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, Einaudi, Torino, 1986.
- Galimberti Umberto**, *Psichiatria e fenomenologia*, Feltrinelli, Milano, 1991.
- Goethe Johan Wolfgang**, *Prometeo*, in *Opere* vol. I, Sansoni, Firenze, 1963.
- *Pandora*, in *Opere* vol. IV, Sansoni, Firenze, 1963.
- *Faust*, Einaudi, Torino, 1965.
- Guidubaldi Egidio**, *Dante europeo vol. III. Poema sacro come esperienza mistica*, Olschki, Firenze, 1967.
- *Dalla selva oscura alla candida rosa: psicoanalisi di un diario di guarigione freudo-junghianamente ricostruibile*, in *Lectura Dantis Mystica: Il poema sacro alla luce delle conquiste psicologiche odierne*, Olschki, Firenze, 1969.
- *Archetipi della Divina Commedia*, in "Rivista di Psicologia Analitica", 2, 1973.
- Haggard Rider H.**, *Lei*, Bompiani, Milano, 1966.
- Hannah Barbara**, *Vita e Opere di C.G. Jung*, Rusconi, Milano, 1980.
- Hardy Thomas**, *The Well-Beloved. A Sketch of a Temperament*, Mcllvaine & Co., London, 1897.
- Henderson Joseph L.**, *Stages of psychological development exemplified in the poetical work of T.S. Eliot*, in "Journal of Analytical Psychology", 1, 1956; 2,

1957.

Hesse Hermann, *Demian*, Mondadori, Milano, 1979.

— *Favola d'amore. Le trasformazioni di Pictor*, Stampa Alternativa, Viterbo, 1996.

Hübner Kurt, *La verità del mito*, Feltrinelli, Milano, 1990.

Janet Pierre, *Les névroses*, Flammarion, Paris, 1919.

Joyce James, *Ulisse*, Mondadori, Milano, 1984.

Jung Carl Gustav, *Il briccone divino*, vedi Radin.

— *Opere* vol. 5, *Simboli della trasformazione*, Boringhieri, Torino, 1967.

— *Opere* vol. 1 *Studi psichiatrici*, Boringhieri, Torino, 1970.

— *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, vedi Kerényi.

— *Briefe*, Walter-Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau, 1972.

— *Letters*, Princeton University Press, Princeton N.J., 1973.

— *La simbolica dello spirito*, Einaudi, Torino, 1975.

— *Tipi psicologici*, Bollati Boringhieri, Torino, 1977.

— *Ricordi, sogni, riflessioni di C.G. Jung. Raccolti ed editi da Aniela Jaffé*, edizione riveduta e accresciuta, Rizzoli, Milano, 1978.

— *Esperienza e mistero – 100 lettere*, Boringhieri, Torino, 1982.

— *Opere* vol. 10-I, *Civiltà in transizione: Il periodo fra le due guerre*, Boringhieri, Torino, 1985.

— *L'io e l'inconscio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1985.

— *Nietzsche's Zarathustra. Notes of the seminar given in 1934-1939 by C.G. Jung. Edited by James L. Jarrett*, Princeton University Press, Princeton N.J., 1988.

— *Opere* vol. 12, *Psicologia e alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995.

— *Opere* vol. 9-I, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997.

— *Opere* vol. 9-II, *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997.

Kandinskij Wassily, *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano, 1989.

Kerényi Karoly e T. Mann, *Dialogo*, il Saggiatore, Milano, 1960.

— *Il briccone divino*, vedi Radin.

— e Jung C.G., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri,

Torino, 1972.

Kirsch James, *The enigma of Moby Dick*, in "Journal of Analytical Psychology", 3, 1958.

— *Shakespeare's Royal Self*, Putnam's Sons, New York, 1966.

Lawrence David H., *La psicoanalisi e l'inconscio*, in *Tutte le opere di D.H. Lawrence*, vol. 12, Mondadori, Milano, 1950.

— *Fantasia dell'inconscio e altri saggi sul desiderio, l'amore, il piacere*, Mondadori, Milano, 1978.

— *Il serpente piumato*, Mondadori, Milano, 1981.

— *L'amante di Lady Chatterley*, Mondadori, Milano, 1990.

— *Figli e amanti*, Garzanti, Milano, 1991.

— *Donne innamorate*, Einaudi, Torino, 1995.

Manganelli Giorgio, *Hilarotragoedia*, Adelphi, Milano, 1987.

Mann Thomas, *Dialogo*, vedi Kerényi.

— *Freud e l'avvenire*, in *Saggi. Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Mondadori, Milano, 1980.

— *Giuseppe e i suoi fratelli: le storie di Giacobbe*, Mondadori, Milano, 1981.

— *Il giovane Giuseppe*, Mondadori, Milano, 1981.

— *Giuseppe in Egitto*, Mondadori, Milano, 1981.

— *Giuseppe il nutrittore*, Mondadori, Milano, 1982.

— *Lettere*, Mondadori, Milano, 1986.

— *La morte a Venezia*, Einaudi, Torino, 1990.

— *La montagna incantata*, Corbaccio, Milano, 1992.

— *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, Mondadori, Milano, 1997.

Mauron Charles, *Jung et la psychocritique*, in "Disque Vert", Paris-Bruxelles, 1955.

Neumann Erich, *Georg Trakl: Person und Mythos*, in *Der schöpferische Mensch*, Rascher Verlag, Zurigo, 1959.

- *Il tribunale: un'interpretazione psicologica del Processo di Kafka*, Marsilio, Venezia, 1976.
- Nietzsche Friedrich**, *La nascita della tragedia. Considerazioni inattuali*, in *Opere complete* vol. III/1, Adelphi, Milano, 1982.
- *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, in *Opere complete* vol. VI/1, Adelphi, Milano, 1986.
- Oliva Renato**, “*Hodos Chameliontos*”. *La via dell'inconscio: W.B. Yeats e C.G. Jung*, Le Lettere, Firenze, 1989.
- Radin Paul**, C.G. Jung e K. Kerényi, *Il briccone divino*, Bompiani, Milano, 1965.
- *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*, Schocken, New York, 1987.
- Salza Fulvio**, *La tentazione estetica. Jung, l'arte, la letteratura*, Borla, Roma, 1987.
- *Jung e l'arte*, in A. Carotenuto, *Trattato di Psicologia Analitica*, UTET, Torino, 1992.
- Sanguineti Edoardo**, *Laborintus. XXVII poesie, 1951-1954*, in *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano, 1989.
- Schiller Friedrich**, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo. Callia o della bellezza*, Armando, Roma, 1971.
- *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Mondadori, Milano, 1995.
- Serrano Miguel**, *Il cerchio ermetico. Carl Gustav Jung e Hermann Hesse*, Astrolabio, Roma, 1976.
- Singer June**, *The Unholy Bible. Blake, Jung and the Collective Unconscious*, Sigo Press, Boston, 1986.
- Spitteler Carl**, *Prometeo ed Epimeteo*, in C. Spitteler, UTET, Torino, 1970.
- Van Meurs Jos**, *A Survey of Jungian Literary Criticism in English*, in K. Barnaby e P. D'Acerno, *C.G. Jung and the Humanities. Toward a Hermeneutics of Culture*, Routledge, London, 1990.
- Yeats William B.**, *The Collected Poems of W.B. Yeats*, Macmillan, London, 1950.
- *Autobiographies*, Macmillan, London, 1955.
- *Mythologies* Macmillan, London, 1959.

- *Essay and Introduction*, Macmillan, London, 1961.
- *Exploration*, Macmillan, London, 1962.
- *Memoirs: Autobiography-First Draft, Journal, transcribed and edited by Denis Donoghue*, Macmillan, London, 1972.