

# ISTITUTO DI PSICOTERAPIA ANALITICA DI FIRENZE

## PSICOANALISI E CREATIVITA'

*Doc. Dott.ssa Alida Cresti*

### LA CREATIVITA' DA FREUD AD ARIETI.....E OLTRE

*“E’ vero, diceva, che nella progressione dei tempi le donne staccavano le stelle per darle ai loro bambini. Essi le bucaivano con un fuso e facevano girare queste trottole di fuoco per mostrarsi tra loro come funzionava il mondo. Ma non era che un gioco...”*

*(M. Griaule – Dio d’acqua)*

questo era il racconto del vecchio e cieco Orgotommeli, l’”Omero” nero che affabulava per l’antropologo Marcel Griaule la cosmologia Dogon (una popolazione africana resa universalmente nota dal libro di Griaule “*Dio d’acqua*”), riallacciandosi all’universale equivalenza creatività e gioco.

Creatività e gioco, gioco e conoscenza sono strettamente intessuti tra loro, e così nelle antiche cosmologie creazione e gioco spesso si avvalorano reciprocamente. Ma creare è gioco degli dei, agli uomini è soltanto possibile “giocare” alla creazione, poiché l’atto creativo, proprio ai demiurghi divini, era essenzialmente peccato di hybris e richiedeva riti e sacrifici compensatori.

Il gioco, che consente di tramutare le stelle in trottole lucenti, e in stelle le trottole infantili, è dunque enigmatico e ambiguo, come la creatività e come il sogno a cui anche si apparenta.

*“Chi veramente sa, chi può spiegare donde è originata, donde viene la creazione? Gli dei sono al di qua (posteriori) della creazione di questo (mondo); perciò chi sa donde essa è avvenuta?” E lo stesso creatore “...egli certo lo sa, seppure non lo sa”.*

E’ l’enigma e il segreto della creazione che anche gli antichi testi sacri indiani, *Rg Veda* interrogano. Dal punto di vista linguistico, nell’area indoeuropea si rifarebbe alla radice *ker* = **crescere, nutrire, alimentare** e da qui, allora, creare, creazione creatura, creatività. Questo riferimento ad una funzione nutritiva e materna, insita nella radice *ker*, indicherebbe dunque la creatività come essenzialmente insita nel femminile. Gli dei maschi, infatti, ri-creano il mondo dalle acque primordiali. Abisso liquido da cui il dio-demiurgo suscita i mondi “nominandoli” con la parola ordinatrice, con una risata o con un “urlo”, suono primordiale che suscita mondi.

Ritorniamo più avanti su questa attribuzione della creatività all’elemento femminile della personalità di ognuno.

La visione di un Dio creatore è ritenuta tipica della tradizione ebraico-cristiana, ma anche più anticamente la creatività era appannaggio divino, una potenzialità demiurgica di un essere supremo, o di un semi-dio, tanto che anche tutte le tradizioni culturali (e tecnologiche) erano attribuite ad eroi fondatori: così, infatti, è Prometeo, un eroe secondo la tradizione antica, ad introdurre la cultura con il fuoco, ma rubandolo, tuttavia, agli dei.

Modernamente l'uomo ha evocato a sé queste potenzialità, dapprima considerandolo come un evento straordinario, possibile soltanto a pochi (una élite ristretta di artisti o scienziati), e solo ultimamente la creatività è stata riconosciuta come **una possibilità propria ad ogni uomo**, come sua partecipazione all'eterno divenire cosmico.

Non è tuttavia facile riconoscere e quindi descrivere il processo creativo, in realtà risulta difficile definire la creatività in modo scientificamente valido ed esauriente. Si sono tentati vari approcci e si sono date varie posizioni rispetto al suo emergere, al suo manifestarsi, come anche alla sua assenza!

Derivata dal latino, la parola "**creatività**" ha radici corrispondenti in tutte le lingue indo-europee e, da un senso originario di "**generare**", ma anche di "**condurre a termine**", "**eleggere**", "**dominare**", si è allargato sino ad includere quelle capacità potenziali che possono condurre a **definire e strutturare il nuovo**.

**"La creatività, l'apparizione dell'originale, la manifestazione dell'individualità, si trova in ogni cellula vivente"** (H.H. Anderson, *La creatività e le sue prospettive*).

Non è tuttavia facile riconoscere e quindi descrivere il processo creativo, in realtà è difficile definire la creatività in modo scientificamente valido ed esauriente. Si sono tentati vari approcci e si sono date varie posizioni rispetto al suo emergere, al suo manifestarsi, come anche alla sua assenza!

In psicologia, la definizione della creatività si indirizza verso l'analisi degli stili cognitivi, e come capacità di definire e strutturare in modo nuovo le proprie "esperienze e conoscenze", spesso identificando anche creatività ed intelligenza.

Con il concetto di "pensiero produttivo" si precisa la relazione tra "**pensiero divergente**" e "**pensiero convergente**" e **creatività**, indicando come pensiero convergente uno stile volto a realizzare una semplice ripetizione di quanto è stato precedentemente appreso, anche in situazioni nuove. E come pensiero divergente, invece, quello volto ad utilizzare processi originali che tentano soluzioni diverse e del tutto imprevedibili.

Il pensiero divergente implica perciò una ampia flessibilità di processi ed una accettazione di dati anche apparentemente contraddittori, sì da realizzare appunto ciò che viene definito come "creatività".

Ma, se nel pensiero produttivo, il soggetto affronta e risolve situazioni problematiche (e la creatività si serve di ciò che è disponibile e lo trasforma), tuttavia questa non è semplice originalità e libertà illimitata: deve contenere qualcosa che il pensiero comune prima o poi possa capire, accettare, apprezzare, altrimenti resterà "**bizzarro**" e non creativo.

Occorre dunque distinguere tra spontaneità, originalità e creatività. Infatti, non necessariamente il pensiero originale coincide con il pensiero divergente: elementi divergenti e di bizzarria sappiamo essere propri al **pensiero schizofrenico**, mentre la fluidità e la flessibilità che consentono una riorganizzazione dei dati percepiti secondo una nuova proposta, sono elementi certamente e assolutamente propri al pensiero creativo.

Ogni essere umano è quindi potenzialmente creativo, e un autore come **Winnicott** vede la creatività come inerente al "vivere" di ogni persona, mentre altri autori, come ad esempio **Arieti**, distinguono tra creatività "**normale**" e "**straordinaria**", notando come soltanto la creatività straordinaria crei progresso sociale e salti culturali e conquiste scientifiche.

Le caratteristiche poste in evidenza dalla psicologia hanno notevoli punti di contatto con la psicoanalisi, in particolare nella valorizzazione proprio della flessibilità e nell'accettazione di dati anche contraddittori, sebbene la psicologia trascuri poi le motivazioni profonde che possono essere alla base della creatività.

La psicoanalisi, così, ha elaborato nel corso del suo sviluppo costruzioni fondamentali per la comprensione totale dell'uomo, anche della struttura e della dinamicità delle sue facoltà creative.

**Freud, Klein, Rank, Jung** a più riprese si sono interessati del discorso psicoanalitico sulla fantasia come momento creativo, sul genio, sull'artista e sull'arte, sull'opera d'arte come espressione di comunicazione con l'inconscio e come liberazione delle tensioni profonde della psiche. In seguito, anche i post-freudiani di vario indirizzo, come **Kriss, Segal, Kubie, Chasseguet-Smirgel, Fornari, Arieti ecc.** compiranno studi ed elaboreranno teorie più o meno divergenti tra loro a proposito della creatività.

Il termine creatività è applicato quindi ad una gamma di attività psicologiche che non possono essere separate con precisione da altri processi mentali.

Nell'uso colloquiale, creare è introdurre qualcosa nell'essere di unico che non potrebbe evolversi naturalmente o essere fatto attraverso metodi ordinari, come quando Dio creò Eva dalla costola di Adamo. Connotazioni del misterioso o soprannaturale persistono anche quando la parola è applicata alla creatività umana, specialmente rispetto ai contributi delle arti e delle scienze che testimoniano insolita capacità di immaginazione e intelligenza nel creatore. (**A.Grey**)

Molto spesso le reminiscenze di grandi artisti e scienziati testimoniano le impenetrabili fonti della loro ispirazione creativa.

Anche delle valutazioni morali sono inerenti alle valutazioni dell'inventiva, come quando **Fromm** (1955) distingue tra due tipi di *"trascendenza"*: una creativa e l'altra distruttiva. Fromm, infatti era molto interessato al problema della maturità e dei modi in cui l'umano può riuscire a trascendere la sua cultura, fino ad estenderlo al raggiungimento della salute mentale. Fromm vedeva tutti noi funzionare ad un livello creativo:

***"La salute mentale è caratterizzata dalla capacità di amare e di creare, dall'emergere dai legami incestuosi con il clan e la terra, da un senso di identità basato sull'esperienza di ognuno di sé come soggetto e agente del proprio potere, dalla capacità di comprensione della realtà dentro e fuori di noi attraverso lo sviluppo dell'obiettività e della ragione"***.

La trascendenza creativa, nell'uso di Fromm, è la capacità di sollevarsi al di sopra dell'essere imbrigliati nelle convenzioni della propria cultura.

Questo collegamento alla trascendenza punta verso almeno un attributo considerato essere quasi sinonimo di creatività, cioè *l'originalità*. Il che si attua quando il creativo va oltre il convenzionale, si muove al di fuori delle strutture attese di riferimento.

Se questo criterio sembra rendere più fattibile la ricerca, definendo i suoi confini, un'altra distinzione introdotta da **Schactel** ci confronta con altre complicazioni. E' tra la capacità soggettiva di un'esperienza creativa e l'abilità di tradurre questa esperienza in una produzione creativa che può essere comunicata agli altri. Diventa abbastanza difficile, se non inconcepibile, scoprire e studiare i processi psicologici quando questi non sono comunicati.

Nello stesso tempo, questa distinzione tra ciò che è comunicato e ciò che non lo è, apre la possibilità che anche quelli di noi che non possono arrivare a realizzazioni originali possono ancora essere “silenziosi, timidi Miltons” fiori che arrossiscono inosservati e dissipano la loro fragranza nell’aria deserta (A.Grey)

**Forse, allora, la creatività non è un talento unico per le persone straordinarie, ma può essere inteso in modo più appropriato come integrazione ad altre capacità umane di vivere e risolvere problemi.**

Questo punto di vista ha finito per prevalere, almeno implicitamente, nella letteratura interpersonale.

**La creatività è in realtà una nozione moderna.** E’ stato detto che il problema della creatività può essere assunto come indice altamente rappresentativo della cultura scientifica del XX secolo: una sorta di idea guida.

Prima del XX sec. la creatività soggiaceva ad una moltiplicazione di termini identificatori eterogenei e imprecisi (originalità, follia, estetica ecc.)

Il problema “scientifico” della creatività (cioè la sua definizione e il suo studio) si delinea invece nel momento in cui si comincia a considerare sistematicamente la creatività come **creatività secondo regole** o ad ogni modo come **creatività sottoposta ad una regola generale**.

Naturalmente sembra paradossale pensare ad una “**creatività secondo le regole**” (una sorta di ossimoro), eppure, come già dicevano i latini la **libertas** è tale soltanto coniugata con l’**obsequium**!

Anche nell’arte non possiamo pensare ad una “creatività senza regole”. La libertà dello spirito, così come nell’arte, nel mito, non è mai assoluta, esente da vincoli “non coincide affatto con il libero arbitrio ribelle ad ogni legge”.

## **\*\* Una piccola storia dell’incontro tra creatività e psicoanalisi.**

Ritornando all’antichissima equivalenza tra **creatività e gioco** scopriamo che questa era stata considerata fondamentale anche da Freud, che anzi, in più, assimilava entrambi al sogno in quanto si avvarrebbero entrambi dei meccanismi propri del sogno, diventando paradigmatici di ogni attività “culturale” umana. **Creatività quindi = gioco = sogno** e, secondo il modello pulsionale freudiano, esclusivamente come un processo intrapsichico. Infatti nei suoi saggi estetici, Freud non oltrepassa mai la semplice analogia strutturale tra lavoro onirico e lavoro artistico, (**arte= sogno**) e tra sorte dell’istinto e destini dell’artista.

### **\*Freud e l’arte**

L’interesse di **Freud** per l’arte si indirizzava soprattutto verso l’arte antica e rinascimentale, e questo fascino “estetico” lo espresse più volte anche in lettere nelle quali parla delle sue visite alla Pinacoteca di Dresda, alla Basilica di Nôtre Dame, al Louvre e dei suoi viaggi ad Atene e a Roma.

Gli era invece estranea la ricerca dei significati simbolici dell’esperienza artistica; i simboli, per lui, erano cosa adatta “al gabinetto di consultazione” e, ad esempio in un Tiziano, cercava soltanto la bellezza e non i significati simbolici o le figure mitiche: “...il titolo è privo di senso...che cos’altro il

*quadro possa significare non si sa; basta il fatto che è molto bello*” (appunto scritto durante un soggiorno a Roma).

Tuttavia, “invitò nel suo gabinetto di consultazione” proprio un artista del passato: *Leonardo da Vinci*, esaminando due suoi dipinti come se fossero delle fantasie del “paziente”.

Egli esaminò le notizie relative alla vita del grande genio, che era stato un figlio illegittimo e che ad una certa età, era stato adottato dal padre (che nel contempo aveva sposato una donna diversa dalla madre del proprio figlio). Partendo da questi dati, Freud giunse alla conclusione che la spinta continua alla ricerca e la mancanza di vita sessuale (per quanto se ne sa!), potessero essere spiegate con il meccanismo della sublimazione dell’esplorazione sessuale infantile che era stata repressa, trasformata poi in brama di ricerca.

Poi, per confermare la sua elaborazione, Freud riporta un ricordo che Leonardo stesso riconduce al periodo neonatale. Si tratta del famoso episodio del *nibbio* che con la coda apre la bocca di Leonardo lattante e la percuote con la coda stessa. A questo punto Freud arriva ad una interpretazione che, procedendo dalla simbologia *coda = pene*, attraverso poi la suzione (tipica del lattante) e la rilevazione che tra gli antichi egizi la dea-madre veniva indicata con l’avvoltoio, si conclude con l’individuazione della difficoltà di identificazione della figura (assente) paterna. Le conseguenze psicologiche di tutto questo avrebbero trovato, appunto, una forma di sublimazione nella brama di conoscenza.

Egli fondava così il primo metodo di analisi dell’opera artistica che consiste nel risalire (anche con l’aiuto di testimonianze storiche e documenti storico-biografici) dall’opera alla personalità dell’artista (una “patografia” dello stesso) e quindi comprendere la prima attraverso la seconda.

Quello che invece possiamo ritenere come il *secondo metodo* consiste nell’interpretare pensieri, sogni, sentimenti e azioni appartenenti a personaggi e vicende descritti da opere letterarie o artistiche trattandoli come casi clinici o comunque riferiti a persone reali (esempio della *Gradiva* di Jensen).

Il protagonista del romanzo “*Gradiva*” è un giovane archeologo che è affascinato da un bassorilievo marmoreo che rappresenta una fanciulla, alla quale egli attribuisce il nome di “*Gradiva*” (“*colei che avanza*”) proprio per quel particolare passo leggero che rappresenta. Egli, mosso da un desiderio ardente che è diventato ossessione, parte alla ricerca delle sue tracce e arriva a Pompei, dove incontrerà, viva, l’inconfondibile *Gradiva* del bassorilievo, che, con il suo tipico passo, gli si avvicina e gli parla. In realtà si tratta di una antica amica d’infanzia, la cui attrazione e la cui immagine egli aveva “rimosso” e che aveva “trasferito” nella *Gradiva*. Il passato sepolto che rivive e si manifesta ora nella nuova “*Gradiva*” viva e reale, diviene una efficace metafora del percorso conoscitivo che, attraverso la relazione psicoanalitica, viene modificato e trova soluzione.

Questo implica il concetto che l’arte nasca da una forma di conoscenza universale della ricchezza e della complessità della psiche umana, e quindi riconducibile al reale. Esempio tipico è quello del complesso di Edipo, su cui Freud fonda la sua psicologia, e che derivò dalla tragedia greca.

Freud si era, infatti, rifatto alla tragedia di Sofocle per elaborare il concetto del complesso edipico, e questa problematica aveva anche rintracciato nell’*Amleto* shakespeariano, rimanendo colpito però dall’incertezza che il principe manifesta di fronte all’invito del padre morto (del suo fantasma) che lo spinge ad attuare la vendetta uccidendo lo zio che ha preso il suo posto presso la regina-madre. *Amleto*, che in altri momenti ha dimostrato forza e decisione, ora si dimostra debole e irresoluto, perché, spiega Freud, egli “*può tutto, tranne compiere la vendetta sull’uomo che ha eliminato suo padre, prendendone il posto presso la madre, l’uomo che gli mostra attuati i suoi desideri rimossi*”. (*Interpr. dei sogni*, p.246)

Freud così riconosceva ai poeti in particolare ed agli artisti in generale, una conoscenza “inconscia” della complessità della psiche umana, e scriveva : “*i poeti sono alleati preziosi e la loro testimonianza deve*

*essere presa in attenta considerazione giacché essi sanno in genere una quantità di cose tra cielo e terra che il nostro sapere accademico neppure sospetta”.*

Il carattere “conservatore” della concezione freudiana dell’arte si evince invece dal suo giudizio impietoso sui movimenti moderni (pittorici e poetici), tale da sorprendere questi stessi che avevano “riconosciuto” in Freud il campione di tutte le correnti contemporanee che si rifacevano essenzialmente all’inconscio.

Attraverso i suoi giudizi, tuttavia, si può enucleare una sua teoria dell’arte, in particolare una enunciazione del rapporto che esiste nell’arte tra materiale inconscio e elaborazione preconsca; inoltre si può vedere quale importanza desse Freud alla componente “ludica” dell’artista, alla sua inclinazione a “giocare” con i suoni, i colori, le parole (un piacere funzionale).

Nel 1920, **Oscar Pfister** aveva inviato a Freud un suo opuscolo sulle basi psicologiche e biologiche della pittura espressionista, e dove afferma che il movimento espressionista ha superato la fase nella quale “faceva rabbrivire le zitelle”.

La risposta di Freud è invece nettissima: “...**debbo dire che nella vita privata non ho per niente pazienza con i matti....vedo soltanto il danno che possono fare, e per quanto riguarda questi “artisti” io sono in effetti uno di quei filistei che lei mette alla gogna...Ma...lei stesso vede in modo chiaro perché questi individui non possono pretendere al titolo di artisti”.**

Due anni dopo è ancora più rigido: **Karl Abraham** gli invia un disegno fatto da un artista espressionista, e Freud risponde:”...**sono urtato che una piccola lacuna nella sua personalità come la sua tolleranza o simpatia per l’<arte> moderna debba essere stata punita così crudelmente”.**

Ma questa sua posizione era destinata apparentemente a mutare, sia pure non del tutto. Nel 1938, infatti, dietro insistenza dell’amico **Stefan Zweig**, Freud acconsente di ricevere **Salvator Dalì** a Londra, e successivamente così scrive: “**Ero portato a considerare i surrealisti, che sembra mi abbiano prescelto come loro santo patrono, dei puri folli, diciamo puri al novantacinque per cento, come l’alcool...il giovane spagnolo coi suoi occhi evidentemente sinceri e fanatici e la sua innegabile maestria tecnica mi ha suggerito una diversa valutazione. Sarebbe davvero assai interessante esplorare analiticamente le origini di una pittura del genere. Eppure come critico uno potrebbe avere il diritto di dire che il concetto di arte resiste al fatto di essere esteso oltre il punto in cui il rapporto quantitativo tra il materiale inconscio e l’elaborazione preconsca non è mantenuto entro certi limiti. Sono problemi psicologici seri”.**

E’ stato **Ernst Kris** a indicare nel libro di Freud sul **motto di spirito** il modello germinale di qualsiasi spiegazione della creazione artistica secondo linee freudiane.

Ed è a questo modello, infatti, che Freud allude nella lettera quando parla di mantenere entro certi limiti il rapporto quantitativo tra il materiale inconscio e l’elaborazione preconsca, secondo la formula “**un’idea preconsca è esposta per un momento all’influenza dell’inconscio”.**

Ciò che il motto di spirito deve all’inconscio secondo questa formula non è tanto il contenuto, quanto la forma, la condensazione quasi onirica di significato caratteristica di quello che Freud chiama il processo primario. E’ un processo per cui le nostre esperienze, i pensieri, le fantasie della nostra vita da svegli vengono continuamente rimescolate, ri-combinate in sempre nuove forme.

Ma, se nel sogno e nella follia il dinamismo di questa continua mutazione sopraffà il nostro pensiero cosciente, il principio di realtà del nostro Io, nel **motto di spirito** l’Io usa questo meccanismo per investire una idea di un fascino particolare.

Secondo l'interpretazione di *Ernst Kris* un pensiero che sarebbe forse brutale e indecoroso esprimere chiaramente, viene "immerso" nella magica fonte del processo primario. In questa nuova forma l'idea non solo è accettabile, ma anche gradita.

Certamente Freud, nel costruire questo modello, aveva in mente i giochi di parole.

Le idee preconcse affiorano alla superficie: non sono inconscie nel senso di essere totalmente represses e pertanto inaccessibili, ma possono diventare accessibili al nostro pensiero: il riso è suscitato negli adulti "sani" solo perché essi sono in grado di apprezzare il delicato equilibrio tra l'elaborazione preconcscia e quella inconscia.

Per Freud non c'era alcun valore artistico nel processo primario in quanto tale perché è un meccanismo comune ad ogni intelletto, al più debole come al più sviluppato. Egli liquida dunque gli espressionisti e i surrealisti come "matti" perché sospetta che questi movimenti confondono i meccanismi in questione con l'arte. Fu proprio l'innegabile "maestria tecnica" di Dalì a convincerlo di poter essere stato un po' troppo frettoloso nel suo giudizio, sebbene non lo convincesse molto il fatto che questa maestria fosse stata adoperata per dare ad un'idea preconcscia, cioè comunicabile, una struttura derivante da meccanismi inconsci.

Il saggio sul *motto di spirito* spiega l'importanza sia del mezzo sia della capacità di padroneggiarlo; due elementi vitali che a volte sono trascurati in un'applicazione meno cauta delle idee psicoanalitiche dell'arte. Il libro di Freud sul *motto di spirito* ci offre anche l'idea della funzione del piacere che il bambino prova nel giocare con il linguaggio, piacere che Freud vede come funzionale collegato con la padronanza di questo.

Gli elementi del suono e del significato che contribuiscono a creare il perfetto gioco di parole sono scoperti da coloro che coltivano il piacere infantile di sperimentare e giocare con le parole e le sillabe senza senso. In questo gioco l'Io acquista il controllo e la padronanza del processo primario e impara a selezionare e respingere le formazioni che emergono dal turbine dell'inconscio, e consente anche di apprezzare l'inganno, l'astuzia del principio secondario nel mascherare il contenuto del processo primario,

In ciò si vede l'affinità tra il poeta e chi si diletta a giocare con le parole: entrambi compiono le loro scoperte nel linguaggio e attraverso di esso.

Il poeta lo fa con la ricerca della rima, che dà un senso di finalit  e di soddisfazione alla ricerca del pensiero, che a sua volta riceve forma soltanto attraverso il mezzo del linguaggio poetico. Per Freud la pazzia sta proprio nella negazione di realt  di questo processo.

Quindi egli insiste proprio su quel grado di adeguamento alla realt  che solo pu  trasformare un sogno in un'opera d'arte.

Tuttavia, il contributo alla comprensione dell'arte da parte di Freud   essenzialmente costituito proprio dal suo studio sulla fantasia e sulla fantasticheria, sul gioco e sul narcisismo

### **\*Freud e la fantasia : arte =sogno=gioco**

Sin dall'inizio, la psicoanalisi ha posto attenzione all'enigma della creativit , e tuttavia, per Freud l'atto creativo sembra accomunato con la nevrosi, in quanto derivato originariamente ad un meccanismo di difesa: "*l'uomo felice non fantastica mai, solo l'insoddisfatto lo fa*": secondo la citatissima proposizione freudiana **che** sembra marcare per sempre la creativit  di un significato restrittivo, di sostituzione del soddisfacimento pulsionale.

L'artista arriva a creare sublimando. E la sublimazione, per Freud,   un meccanismo di difesa dell'Io che

consente uno spostamento della scarica energetica da una meta socialmente inaccettabile ad una accettabile, con una trasformazione dell'energia liberata. La sublimazione è un meccanismo che spiega, secondo Freud, tutte le attività culturali umane e che tuttavia assume una tonalità di "rinuncia", il sapore amaro di un marcato godimento.

In più, nella sua equazione arte = sogno (in quanto il processo artistico si avvarrebbe dei meccanismi propri del sogno, che diventano anch'essi paradigmatici di ogni attività umana), la creatività è strettamente connessa ad un concetto di regressione narcisistica, e l'artista è individuato come appunto una personalità narcisistica in conflitto tra un amore-di-sé e un amore-per-il-mondo che dobbiamo riconoscere alla base di ogni vocazione creativa.

Quindi, la creatività, secondo il punto di vista di Freud è sostanzialmente ambigua e sembra essere una sorta di adattamento emotivo per evitare ricadute (o cadute) nella patologia psichica.

Nei suoi saggi estetici, infatti, Freud non oltrepassa mai la semplice analogia strutturale tra lavoro onirico e lavoro artistico (arte=sogno) e tra sorte dell'istinto e destino dell'artista.

Le indagini di Freud sulla creatività si sono indirizzate dunque verso tre principali aree di ricerca; abbiamo già visto le prime due: 1) studi delle opere letterarie come definizione degli studi biografici; 2) analisi delle opere letterarie in sé. La terza area di ricerca, quella sugli studi delle fonti della creatività si precisa con il saggio **"Il poeta e la fantasia"** (1907), dove peraltro si dimostra come il piacere dell'opera creativa risieda nell'Io e non soltanto nell'espressione della pulsione.

In questo saggio, nel cui titolo la parola **Dichter** viene normalmente tradotta come "poeta", ma che in realtà nel suo significato comprende tutti gli scrittori creativi, anche romanzieri e drammaturghi, il poeta è paragonato al bambino che gioca e che attua una rinuncia pulsionale. L'atto creativo è quindi originariamente derivato da un meccanismo di difesa: **"...l'uomo felice non fantastica mai, solo l'insoddisfatto lo fa. Sono desideri insoddisfatti le forze motrici della fantasia, e ogni singola fantasia è un appagamento di desiderio, una correzione della realtà che lascia insoddisfatti"**.

Sia il bambino impegnato nel gioco che lo scrittore creativo sono occupati a fantasticare: un'applicazione questa della capacità immaginativa. Entrambi prendono molto sul serio le loro rispettive attività e entrambi sono in gradi di distinguere i prodotti delle loro vite immaginative dalla realtà. La differenza che invece esiste tra loro sta nel fatto che il bambino collega **"gli oggetti e le situazioni da lui immaginati alle cose visibili e tangibili del mondo reale"** in modo tale che, ad esempio, quando fa finta di correre in automobile, usa la sedia come auto.

Poi, nel corso del suo sviluppo, il bambino cessa di giocare e sostituisce il gioco con la fantasia – sogni diurni o castelli in aria . Come sostiene appunto Freud, **"non possiamo rinunciare a nulla e solo barattiamo l'una cosa con l'altra"**. La fantasia, e talvolta anche il motto di spirito, ci forniscono alcuni dei piaceri persi nella rinuncia al gioco.

Si attribuisce così un peso fondamentale all'aspetto del gioco, al piacere infantile di sperimentare varie combinazioni e permutazioni. Sia l'artista che il bambino che gioca sono degli sperimentatori: il pittore sarà portato a giocare con le forme e i colori, il musicista con i suoni, il poeta con le parole, con la differenza che, mentre il bambino esaurisce nel gioco il suo desiderio, l'artista lo proietta nella comunicazione agli altri (i fruitori).

Infatti, nel saggio sul **Motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio** (1905) Freud indica che il meccanismo che nel motto di spirito crea piacere è simile a quello ottenuto nella creazione artistica

quando essa suscita quella particolare sensazione gioiosa che è l'emozione estetica.

Il *piacere preliminare* o *premio di seduzione* o *di allettamento* che nel motto di spirito e un dato tecnico e nell'opera d'arte è la bellezza della forma, produce un piacere ancora maggiore, difficilmente raggiungibile altrimenti, dato che proviene da impulsi profondamente rimossi. Il piacere preliminare vincerebbe dunque le resistenze, distraendo l'attenzione diretta e coinvolgendoci nella vicenda raccontata dall'opera d'arte.

L'artista, come si è già detto, arriva a creare attraverso la sublimazione, che per Freud è un meccanismo di difesa dell'Io che consente uno spostamento della scarica di energia da una meta socialmente inaccettabile ad una accettabile, il che comporta la trasformazione dell'energia liberata.

Il processo di sublimazione è del resto il meccanismo "principe" che spiega e giustifica tutte le attività umane, giacché, per Freud, non soltanto la creatività artistica, ma la stessa strutturazione di vincoli sociali richiede una costante rinuncia pulsionale, che, nella sua forma meno patologica è la sublimazione.

Essenzialmente la sublimazione riguarderebbe le pulsioni parziali, specie quelle che non si integrano nella forma definitiva della genialità: "***Le forze utilizzabili per il lavoro culturale provengono quindi in gran parte dalla repressione dei cosiddetti elementi perversi dell'eccitazione sessuale***", così scrive Freud nel 1908, e quindi riguarderebbero soltanto la pulsione libidica. Occorre tuttavia considerare che Freud non riprenderà in mano la sua teoria della sublimazione dopo l'introduzione della pulsione di morte, così che la sua teorizzazione sul concetto di sublimazione sembra rimasto incompiuta.

Laddove questa sublimazione non sia riuscita, si hanno invece dei pensieri puramente retti dall'Ideale dell'Io (come Freud stesso indica nell' ***Introduzione al narcisismo***, e cioè: rimozione, controinvestimento della pulsione con formazione reattiva (es: carità invece di sadismo) spostamento dell'oggetto della pulsione (società, invece che madre), oppure idealizzazione dell'oggetto (Dio, invece del padre).

Molto fruttuosa è comunque l'analogia ***arte=sogno*** che si completa in ***arte=gioco***.

Il poeta (l'artista) è come un bambino che gioca, manipolando le parole o i materiali. E così, come anche il sogno, ***l'arte è una correzione della realtà che ci lascia insoddisfatti***.

Tuttavia, successivamente, in: "***Al di là del principio del piacere***" si vede come nel gioco del rocchetto il bambino insceni l'atto del comparire e dello scomparire della madre, e così, agendo sull'assenza, riesce a superare l'angoscia dell'abbandono. All'inizio era passivo, veniva colpito dall'esperienza, ora invece, ripetendo egli stesso l'esperienza, che pure era stata spiacevole, sotto forma di gioco, il bambino assume una parte attiva: siamo allora ben oltre l'appagamento allucinatorio del desiderio!

Inoltre, il concetto di ***coazione a ripetere***, legata alla pulsione di morte, e che sarebbe ancora alla base del reiterato ripetere, nel gioco del rocchetto, una esperienza dolorosa, apre varchi inquietanti anche nel concetto "***libidico***" dell'arte, introducendovi la "negritudine" della pulsione di morte, e, nella scansione ritmica dell'evento, anche il tempo.

A questo proposito nota ***Ricoeur*** che il rapporto della fantasia con il tempo è in genere molto significativo. Si deve dire che la fantasia ondeggia quasi in tre tempi: i tre momenti temporali della nostra ideazione. Il lavoro mentale prende le mosse da un'impressione attuale, un'occasione offerta dal presente suscettibile di risvegliare uno dei grandi desideri del soggetto. Da qui si ricollega al ricordo di un'esperienza anteriore - in cui quel desiderio veniva esaudito- e crea quindi una situazione relativa al futuro, che si configura come appagamento di quel desiderio: questo è appunto il sogno ad occhi aperti, che reca in sé le tracce della sua provenienza dall'occasione attuale e dal ricordo passato.

*“Dunque, passato-presente e futuro, come infilati al filo del desiderio che li attraversa... Si vede ...come il desiderio utilizzi un’occasione offerta dal presente per progettare, secondo il modello del passato, un’immagine dell’avvenire”. (“Il poeta e la fantasia”).*

L’appagamento del desiderio è dunque il filo conduttore che lega il sogno alla fantasia e all’attività poetica con la quale l’artista proietta desideri sui protagonisti e proietta se stesso nella figura dell’eroe. Dal punto di vista del *fruitore* dell’opera d’arte, la forma artistica di questa lo fa partecipare alle fantasie dell’autore in maniera accettabile tramite il premio di seduzione.

L’opera è dunque un medium con il quale la regressione verso le fantasie infantili si attua e si sospende al tempo stesso.

Le fantasie dell’artista, divenute ora anche nostre, ci consentono di non provare vergogna e rimorso e l’arte diviene allora quella zona intermedia tra la realtà, soprattutto quella dei desideri inappagati, e la fantasia, regno, invece, dell’appagamento.

*“Quando (...) il poeta ci rappresenta i suoi drammi o ci racconta ciò che noi siamo inclini a interpretare come suoi personali sogni a occhi aperti, proviamo un vivissimo piacere che probabilmente deriva dalla confluenza di molte fonti. Come il poeta riesca a far ciò, è il suo particolarissimo segreto: la vera ars poetica consiste nella tecnica per superare la nostra ripugnanza, la quale è certo in connessione con le barriere che si elevano fra ogni singolo Io e gli altri. Possiamo supporre due mezzi di questa tecnica: il poeta addolcisce il carattere della sua fantasticheria egoistica alterandola e velandola; e ci seduce con un profitto di piacere puramente formale, e cioè estetico, che egli ci offre nella presentazione delle sue fantasie. Il piacere così ottenuto, che ci viene offerto per rendere con esso possibile sprigionare, da fonti psichiche più profonde, un piacere maggiore, può essere detto premio di allettamento o piacere preliminare. Io sono convinto che ogni piacere estetico procuratoci dal poeta ha il carattere di un tale piacere preliminare, e che il vero godimento dell’opera poetica provenga dalla liberazione di tensioni della nostra psiche”.*

In questo, tutto il discorso freudiano si dilata e scopre una vera e propria relazione dinamica fra l’artista, la sua opera e il fruitore. L’arte diventa così un *oggetto culturale* perché è legata alla *comunicazione* e al *consenso* fra gli uomini e non è più solamente un recupero di onnipotenza narcisistica.

*“Il poeta e la fantasia”* è uno dei primi saggi di Freud, quando la sua teorizzazione era ancora all’inizio, e tuttavia questo saggio, denso e molto strutturato, è notevole per la ricchezza degli insight che contiene in solo nove pagine. Entrambi i suoi soggetti di ricerca: *la fantasia e la creatività* hanno subito molte successive modifiche nel pensiero psicoanalitico, inclusa un’evoluzione della stessa opera di Freud.

Il modello mentale tipico freudiano tracciato con *L’interpretazione dei sogni* (1899) costituiva una psicologia del profondo, dato che in questo modello le fantasie inconse erano molto spesso sogni diurni che in passato erano stati consci, ma che erano diventati inconsci a causa della rimozione.

Sebbene tali fantasie potevano aver soddisfatto originariamente il bambino, venivano successivamente rimosse perché fonte di conflitti. Questi desideri inconsci ancora inaccettabili, possono tuttavia procurare piacere mano a mano che riemergono in superficie sotto varie forme: come i sogni diurni e notturni, i sintomi e altri derivati (ad es. il motto di spirito e, appunto, l’arte!).

Dopo aver rinunciato a trovare in un trauma esterno la giustificazione della nevrosi (teoria della seduzione), Freud continuava a ricercare un’eziologia definitiva, e, osservando come alcune fantasie fossero dotate di ubiquità, arrivò a credere che la fantasia fosse il fenomeno di base al cuore della nevrosi e pensò che la fantasia inconscia in forma di mito fosse essenzialmente non il ricordo dell’individuo ma della specie. Così, nel 1915, pensava a delle *Urphantasien* (fantasie originarie o

originarie), paragonandole ad una specie di schema inconscio che trascende l'esperienza individuale ed è trasmesso per via ereditaria: ***“Potremmo notare come spesso lo schema prevalga sull'esperienza individuale”*** (*“Dalla storia di una nevrosi infantile”*, 1914).

Successivamente li ha collegati alla cultura e alla lingua che attendono il soggetto da prima della nascita, “prodotti” che quasi assorbirà passivamente.

Ma anche già nel *“Il poeta e la fantasia”* aveva avanzato questa idea di una trasmissione ereditaria:

***“...per i miti è assolutamente probabile che essi corrispondano ai residui deformati di fantasie di desiderio di intere nazioni, e cioè ai sogni secolari (continuati per secoli) della giovane umanità”***.

Successivamente però, nella teoria freudiana questa idea - e l'interesse per le formazioni mitiche-divennero marginali.

A partire dal 1907, infatti, le considerazioni di Freud sulla creatività e sulla personalità creativa divennero più caute, in quanto gli apparve chiaro che la relazione conscio-inconscio quale si presenta nell'arte era più complessa ed elaborata di quanto non avviene, ad esempio, nei sogni.

Procedendo oltre la filogenesi (la teoria dell'eredità dei ricordi di specie in forma di miti), optò per la teoria secondo cui lo sviluppo della sessualità endogena, e i desideri e la fantasie generati dall'istinto sessuale, specialmente quelli legati al complesso di Edipo, erano i veri organizzatori della vita fantastica inconscia. Arrivò quindi a considerare i desideri sessuali come la forza motrice atta ad azionare i sogni diurni di appagamento di desiderio (e successivamente vi aggiunge i desideri aggressivi).

Le fantasie erano dunque di due qualità: *fantasie conscie* sono i fantasmi, le fantasticherie, o quelli che chiamiamo sogni ad occhi aperti (fantasie diurne). Una specie di teatrino personale intimo di cui il soggetto è pienamente consapevole. La *fantasia inconscia* si svolge invece separatamente rispetto al contenuto manifesto: ad un livello subliminale di cui il soggetto può divenire consapevole o meno.

La fantasia, secondo lui, era inconscia perché ***rimossa***. In via primaria o secondaria. La considerava la costruzione di una rappresentazione successiva ad un'esperienza reale. Infatti, per Freud, il desiderio deriva da un'esperienza di appagamento.

(Per questo gli appartenenti alla scuola kleiniana ritengono che la fantasia sia collegata all'oggetto e non all'istinto. Ritengono infatti che la fantasia inconscia non dipenda da alcuna rimozione, e che quindi sia ***endogena*** piuttosto che rimossa).

Prima degli anni '20, e cioè prima di procedere alla sistematizzazione definitiva di tutta la materia psicoanalitica, Freud interviene due volte sulla questione dell'arte e dell'artista.

Nei ***Due principi regolatori della vita psichica*** (1911) egli afferma che l'artista arriva, con una modalità tutta propria, alla conciliazione del principio del piacere e di quello della realtà, cosa che invece risulta assai problematica e nevrotizzante per tutti gli altri uomini.

Nel 1913, poi, nel terzo saggio di ***Totem e Tabù***, la figura dell'artista e il problema della creatività sono collocati all'interno di quello che è uno sviluppo storico dell'uomo, di cui fa parte, ma non solo, anche la dinamica pulsionale. Scrive allora: ***“Solo nell'arte succede ancora che un uomo, dilaniato dai desideri, realizzi qualcosa di simile al soddisfacimento e che questo gioco, grazie all'illusione artistica, evochi reazioni affettive come se fosse una cosa reale. Si parla a ragione di magia dell'arte e si paragona l'artista ad un mago. Ma forse questo paragone è più significativo di quanto sembri. L'arte che non ha certo esordito come l'art pour l'art, era in origine al servizio di tendenze oggi in gran parte estinte. Si può supporre che fra queste si trovassero intenzioni magiche di ogni sorta”***.

Negli ultimi interventi sull'argomento, nel 1929 e 1932, il problema si definirà ancor meglio.

Ne “*Il disagio della civiltà*” l’arte è inscritta fra le poche attività capaci di procurare piacere e un’evasione temporanea dalle difficoltà della vita.

Nella 23° lezione della *Nuova serie di lezioni introduttive alla psicoanalisi* egli sembra esaltare il regno psichico della fantasia, possibile accesso a tutti o quasi, e, attraverso il lavoro dell’artista, diventa una sorta di baluardo contro la rimozione continua che la società civile impone e la via d’accesso al paradiso terrestre del desiderio.

All’inizio, dunque, il termine *fantasia inconscia* era quindi fondamentalmente sinonimo della rappresentazione psichica di un *desiderio istintivo*. Tuttavia, con il passaggio dalla teoria topica alla teoria strutturale, si modificò l’idea di quanto costituiva la fantasia inconscia.

Oggi, i freudiani considerano che la fantasia comprenda non solo il desiderio originario, ma anche le difese innate innalzate contro lo stesso.

Ad esempio, per *Arlow* esiste un continuum tra i sogni ad occhi aperti consci e quelli inconsci e tutte le fantasie rivelano l’influsso della *funzione sintetizzante dell’Io*. Tutte le fantasie sono perciò più o meno organizzate e integrano direttive di pulsione, di difesa e di Super-Io e considerazioni di realtà. Arlow pensa che per ogni individuo si sviluppi una *gerarchia di fantasie* organizzate nei termini di pochi desideri infantili. Ogni fantasia è una diversa versione che appare nelle fasi successive dello sviluppo. Le versioni definitive della fantasia sono essenziali al senso di identità dell’individuo.

La maggior parte degli psicologi dell’Io nord-americani non considera più la fantasia inconscia come *coesistente con la pulsione*, questa viene compresa come essenzialmente la stessa cosa del conflitto inconscio.

Tra parentesi, ciò porta ad un cambiamento anche di tecnica: obiettivo della terapia psicoanalitica non è più quello di rendere conscio l’inconscio, ma piuttosto quello di analizzare la difesa e scomporre il conflitto inconscio nei suoi elementi componenti.

*Le formulazioni psicoanalitiche della fantasia hanno preso direzioni diverse a seconda delle diverse regioni geografiche e delle diverse teorie:* la più importante divergenza di opinione esiste ora tra freudiani e kleiniani

Per gli *psicoanalisti kleiniani* - che propongono l’idea secondo la quale *le fantasie inconsce sono innate* -, si deve distinguere tra *fantasies conscie* (scritte con la *f*) e *phantasies inconsce* (scritte con il *ph*), e si ritiene che queste ultime siano il contenuto primario dei processi psichici inconsci e siano fondamentalmente *coesistenti con la pulsione*.

I *freudiani*, invece, pongono la fantasia come dipendente dalla capacità di distinguere tra fantasia e realtà, la considerano costruita piuttosto che endogena e capace di utilizzare l’esperienza della propria genesi. Sarebbe legata ai ricordi di eventi reali, per quanto distorti questi possano essere, mediante l’influsso del pensiero appagante sulla percezione.

I *kleiniani*, come abbiamo visto più sopra e diversamente dai freudiani, pensano che le fantasie si generano nella primissima vita infantile e che sono, per loro natura, legate alle rappresentazioni dei rapporti oggettuali che vengono poi interiorizzati.

## **\*\* Fedelissimi e dissidenti**

La posizione di Freud rispetto alla creatività viene ripresa dai suoi allievi secondo posizioni diverse. Uno di questi, **Karl Abraham**, che aveva studiato linguistica comparata e poi psichiatria con Bleuler e Jung a Zurigo, si era poi dedicato completamente a Freud, difendendolo rigidamente anche dai suoi stessi allievi “dissidenti” (Jung, Rank ecc.) Si era interessato quindi all’etimologia, etnologia e aveva scritto un saggio interessante sul tema “**Sogno e Mito**” (1909) proponendosi di dimostrare che le leggende, le favole, i miti sono prodotti della fantasia umana sui quali può essere applicato il metodo interpretativo della psicoanalisi.

I miti sono considerati da Abraham come dei **sogni tipici**. Sarebbero dei desideri universali, condivisi dagli esseri umani di ogni epoca e latitudine. Sono originati (come i sogni) da fantasia sessuali e possono essere ritrovate e decifrate con la “lente” psicoanalitica:

**“Il mito è un brano della superata vita psichica infantile dei popoli. Esso contiene (in forma velata) i desideri infantili dei popoli”.**(K.Abraham, “Sogno e mito”)

Sui miti sarebbero poi intervenuti dei processi di “rimozione di massa” che spiegherebbe l’incapacità dei popoli stessi di comprendere il significato originario del mito, ma che la perspicacia dello psicoanalista può decifrare e disvelare.

Si ribadisce così la connessione con il sogno, e il mito sarebbe: **“un frammento conservato intatto della vita psichica infantile del popolo (laddove) il sogno è il mito dell’individuo”**

La fantasia, per **Abraham**, non ha quindi più una funzione “compensativa” rispetto ad una mancanza, quanto piuttosto una “traduzione” dei sogni personali e universali.

Per quanto riguarda l’applicazione pratica dell’esegesi psicoanalitica alle opere d’arte, egli segue il metodo “biografico”: cioè tende a spiegare l’opera attraverso la vita dell’artista. Così Abraham analizza minuziosamente la vita e le vicissitudini del pittore divisionista **Segantini** per capire come la particolare espressione della creatività artistica di questi possa essere derivata o essere stata influenzata dalle traversie vissute nell’infanzia. Soprattutto relativamente alla figura della **Maternità** che sarebbe un tema costante e che rivelerebbe in Segantini una inquieta e ambivalente ricerca della femminilità, dovuta all’abbandono della figura materna, morta precocissimamente.

Abraham segue il primo metodo freudiano secondo cui la biografia dell’autore assume il ruolo fondamentale per la ricerca del significato dell’opera, ma contemporaneamente egli evidenzia anche l’importanza dell’opera stessa che viene interpretata.

## **\* Ernst Jones e l’importanza della biografia**

Fu il biografo ufficiale di Freud e un suo “fedelissimo” anche nel seguire la traccia sull’interpretazione delle opere tramite la ricerca biografica dell’artista (patografie).

Analizzò così l’opera di **Andrea del Sarto** (1913), riconducendo la sua scarsa realizzazione pittorica e la sua riconosciuta mediocrità artistica (era contemporaneo di Michelangelo e Raffaello!) al rapporto

particolare con la propria moglie, autoritaria, e diremmo noi, castrante! Jones si chiede se un rapporto con una moglie diversa, meno autoritaria avrebbe potuto cambiare il destino del pittore.

Ancora, Jones studia *Amleto* ed *Edipo*, ribadendo che “..**tutti i critici seri sanno che una certa conoscenza delle caratteristiche dell'autore e delle fasi del suo sviluppo artistico non può che favorire l'apprezzamento dell'opera e la comprensione del fine cui tende**”, mentre “**troppo spesso si guarda ad un'opera d'arte come ad una cosa-in-sé compiuta, qualcosa di pressochè indipendente dalla personalità del creatore, come se ben poco si potesse apprendere sull'una o sull'altro collegando i due campi di indagine**”.(*Amleto e Edipo*, 1949)

Inoltre, Jones ritiene che un artista in realtà non si rende conto di quale è la prima fonte della sua creazione!

A proposito di *Amleto*, egli ricalca l'interpretazione che già Freud dava alla sua particolare condotta esitante, ma si differenzia rispetto a due aspetti. L'uno, relativo ad una grande mole di riferimenti bibliografici ricercati ed elencati per riferire le varie spiegazioni avanzate da studiosi a proposito della “amletica irresolutezza” del principe. L'altro, che utilizzava ampiamente le notizie relative alla biografia di Shakespeare (del resto già abbastanza misteriosa e fumosa essa stessa) per arrivare a dimostrare la:

**“corrispondenza, per quanto mascherata o metaforica, fra i sentimenti che un poeta descrive e quello che ha provato di persone in qualche forma”**

Per Jones, dunque, la caratteristica precipua della creatività artistica è riproporre nei più vari modi (libro, scena teatrale, quadro, ecc) i problemi ed i conflitti che angustiano, da sempre e per sempre, la mente e il cuore dell'umanità.

### **\* Otto Rank e il mito della nascita dell'eroe**

Rank fu uno dei “dissidenti”, accusato dai discepoli “ortodossi” di essere stato un agitatore del clima della società psicoanalitica, provocando con i suoi atteggiamenti culturali “divergenti” e ribelli.

Tuttavia, inizialmente fu molto considerato da Freud, anche per la sua vivace intelligenza e precocità, dato che già a diciannove/venti anni aveva prodotto un saggio sulla creatività dell'artista, basato sulla posizione teorica freudiana.

Il suo contributo alla psicoanalisi iniziò con gli studi sul tema del “**mito della nascita dell'eroe**” e poi con il tema del “**doppio**” (1914), che egli elabora partendo dall'analisi di un film “**Lo studente di Praga**” di *Stellan Rye*, tratto da un racconto di H.H.Ewers. La trama racconta di un giovane che, dopo aver sperperato tutti i suoi averi, cede la sua immagine riflessa in uno specchio ad un vecchio, in cambio di potere e ricchezza. Ma ben presto il giovane è perseguitato dalla sua immagine che si presenta a turbare i momenti più dolci dell'amore. Non potendosi liberare, disperato, spara al proprio fantasma e dopo aver rivisto per un istante la propria immagine riflessa, cade morto, ucciso dal colpo di pistola sparato al proprio Doppio.

(Il tema del “Doppio” (sosia) è presente in tantissime opere in letteratura, da *Hoffman, Il Ritratto di Dorian Gray (Wilde)*, *Le Horla (Maupassant)*, *Il Sosia (Dostoevskij)* ecc. Anche un film da poco uscito nelle sale: “*Un'altra giovinezza*” di *F.Ford Coppola*, tratto da un romanzo di Mircea Eliade)

Attraverso lo studio dei vari “sosia” (doppi) presenti nella letteratura Rank arriva alla conclusione che

***“il Doppio si contrappone di continuo all’io. La situazione precipita di solito nel rapporto con la donna. Ha una svolta con l’uccisione del persecutore, si conclude con il suicidio. In alcuni casi viene complicata dall’insorgere del delirio di persecuzione; in altri ancora il delirio è al centro del racconto e si evolve in una vera e propria follia paranoica. Rilevando queste caratteristiche comuni a tutta una serie di opere (...) vogliamo affermare che questi poeti hanno una struttura quasi identica..”*** (p.49)

Una struttura, quella di questi autori, che indicherebbero, secondo Rank, una predisposizione patologica alle malattie psichiche e mentali che favorirebbero una scissione della personalità, accentuando in modo particolare il complesso dell’Io: da qui deriverebbe un enorme interesse per se stessi, per i propri stati d’animo e per la propria sorte. Si evidenzerebbe inoltre ***“una assoluta incapacità d’ amare o un desiderio eccessivamente intenso d’amore contraddistinguono i due poli di un atteggiamento estremistico verso il proprio io (con le medesime conseguenze).***(ibidem)

Anche le analisi di elementi tratti dal folklore di diverse aree geografiche, sono utilizzate per dimostrare come l’*ombra* equivalga all’*anima*, e come la trasgressione di un tabù ad essa relativa, non possa che condurre alla morte.

Il suo metodo è dunque assolutamente freudianamente “ortodosso”, anzi le sue interpretazioni sono ancor più indirizzate a rintracciare le tendenze ***“patografiche”*** nell’artista, che deve proprio ad esse la sua capacità creativa.

Nel 1924 Rank scrive la sua opera più famosa ***“Il trauma della nascita e il suo significato psicoanalitico”***, nella quale esprime l’idea che *ogni guarigione viene rappresentata nell’inconscio con un simbolismo che fa sempre riferimento alla nascita*, partendo da presupposto che le impressioni fetali e neonatali possono costituire una esperienza originaria, che, fissatasi nella psiche, può influenzare moltissimo lo sviluppo futuro dell’individuo.

Partendo da questa ipotesi, Rank si immerge nel mondo delle rappresentazioni artistiche, dei miti, delle favole e leggende, rintracciando ovunque i segni di infinite variazioni di un solo tema: *il legame con la madre*.

L’artista che si libera, attraverso la sublimazione, del trauma della nascita e riesce a vincere il complesso edipico, perviene all’autonomia e diventa egli stesso creatore di miti.

***“L’artista fa ciò che fece Prometeo: anch’egli, infatti, crea uomini a sua immagine, il che significa che, mediante atti di nascita sempre rinnovati (la creazione artistica) partorisce la propria opera, e in questa se stesso, con tutte le doglie femminili del parto”(sott: mia)*** (p.151)

L’artista, come quello greco, che si è dedicato alla creazione della persona umana, deve questo alla sua identificazione con la madre; l’opera d’arte rende possibile quel distacco dalla madre tanto difficile e che il mito della Sfinge ci testimonia. Secondo Rank la Sfinge, metà donna e metà animale, rappresenta sia la madre sia l’angoscia collegata al suo carattere “strangolatrice” che rimanda al trauma della nascita.

Sarebbe dunque per evitare di rientrare in contatto con quell’angoscia derivante da tendenze regressive che spinge l’Io verso:

***“una direzione opposta alla tendenza regressiva, la quale lo riporta al limite d’angoscia (...) e, nella misura in cui il mondo delude la ricerca del paradiso (lo spinge) a ripiegare su quelle grandiose formazioni sostitutive che sono l’arte, la religione, la filosofia.(...) Comunque l’adattamento alla realtà raggiunto per tali vie implica opere o azioni eccezionali e riesce solo a determinati uomini: a quelli che la storia tramanda come figure di eroi (...) a quelli che chiameremo artisti. (...) Di contro a costoro sta l’uomo normale (...) colui che si inserisce immediatamente nel mondo e qui trova, belle e pronte, le possibilità di soddisfacimento che (...) egli non dovrà far altro che riconoscere e***

*utilizzare*".(ibidem, p.185)

Così Rank propone una differenza tra l'uomo creativo e la persona normale, tra l'eroe e l'uomo qualunque. Il primo è caratterizzato da una disperata volontà di ricerca che non trova mai pace e compimento. Il secondo da una placida, sazia, passività: le due facce dell'uomo, in linea con l'ipotesi freudiana, guardano, come Giano bifronte, verso orizzonti non solo diversi, ma anzi, contrapposti:calvinisticamente, per così dire, solo pochi avranno il doloroso privilegio di "crescere" e "creare" . (M.E.De Caroli, *Una briglia all'emozione*, p.37)

## **\*\* Carl Gustav Jung e l'inconscio creativo**

La visione di Jung si diversifica da quella di Freud essenzialmente in una direzione *psico-antropologica*:

***“In sostanza lo studioso di psicologia ha diretto, sino ad ora, il suo interesse verso l'analisi dei problemi psicologici individuali. Ma nello stato attuale delle cose, a me pare che si faccia sentire l'esigenza di ampliare l'analisi dei problemi individuali inglobandovi materiale storico” (Simboli della trasformazione).***

Jung critica in Freud quello che è, secondo lui, un causalismo riduttivo attribuendo un significato radicalmente diverso all'inconscio, considerandolo non soltanto un sistema di risposte, un sistema che reagisce a situazioni esterne, a pensieri consci, a rappresentazioni cosce, ma che esso stesso può produrre qualcosa di nuovo, senza alcun motivo esterno o biografico.

Contrariamente all'idea comune che cerca una spiegazione causale (cioè razionale) dei fenomeni, Jung afferma che si deve ricercare, dei fenomeni, il significato (o, come si potrebbe anche dire, il fine). Quindi, a proposito di qualcosa che è accaduto, ci si deve chiedere non qual è la causa, ma a qual fine è accaduto.

Jung riteneva che i miti fossero fondamentali e che non fosse possibile negarne l'importanza o viverne senza, chi pensa di poterlo fare è: ***“un uomo che non ha radici, senza un vero rapporto con il passato, con la vita degli antenati (che pure continua in lui)e con la società umana del suo tempo. Egli non abita in una casa come tutti gli altri uomini, non mangia e non beve ciò che gli altri uomini mangiano e bevono, ma vive una vita a sé, irretito in un'idea fissa soggettiva escogitata dal suo intelletto e ch'egli ritiene essere la verità di recente scoperta”.***(ibidem)

Nell'uomo permangono tracce mnestiche derivate non dalle esperienze quotidiane ma dalla sedimentazione delle esperienze dei grandi eventi ciclici che hanno segnato la crescita e l'evoluzione dell'uomo, tra i quali, ad es: il succedersi delle stagioni, il sorgere e il tramonto del sole e quindi il succedersi di luce e oscurità, le fasi lunari, ecc.

L'uomo non ha ereditato una somma di esperienze personali specifiche, ma la forma del pensare e dell'esperire che si è impressa nel cervello attraverso le esperienze che si sono ripetute infinite volte nel passato dell'umanità. Le tracce dell'esperienza arcaica di questo nostro passato ancestrale sono rintracciabili nei miti e nelle leggende, che proprio per questo, hanno forti somiglianze in ogni tempo e in ogni luogo.

***Esse si spiegano presupponendo che nella psiche inconscia operino processi nucleari impersonali.***

Gli **archetipi** sono alla base di questi processi come nuclei costitutivi dell'**inconscio collettivo**, ma, mentre per Freud l'Es costituiva una dimensione generalmente negativa (almeno secondo Jung stesso), l'inconscio collettivo rappresenterebbe una "**disposizione psichica collettiva di tipo creativo**".

Gli archetipi, che sono forme universali di pensiero dotate di contenuti affettivi, sono il risultato di innumerevoli esperienze ciclicamente ricorrenti, sia relative al mondo fisico (come il sorgere o il tramontare del sole, l'alternarsi delle stagioni, la nascita e la morte), sia collegate a certi aspetti tipici, eterni ed universali, che si "coagulano" attorno a determinati motivi, come **il Vecchio saggio, la Madre, il Giuda, il Puer**, ecc. Gli archetipi possiedono, inoltre, una caratteristica del tutto particolare, consistente nel fatto che, oltre ad essere "impronte" di esperienze tipiche sempre ripetute, si comportano, anche sul piano empirico, come *forze o tendenze a reiterare le stesse esperienze*.

Infatti, ogni volta che un archetipo appare in sogno, nella fantasia o nella vita, esso reca con sé un certo "influsso", una forza, grazie alla quale agisce "numinosamente" cioè come *una forza fascinatrice o come un'incitamento all'azione* e alla persona ne è pervasa sembra di percepire un oscuro "saper-di-già" non solo della configurazione, ma anche del suo senso più profondo e vero.

***"L'inconscio collettivo (...) ha nel suo complesso il significato di una specie di immagine del mondo senza tempo, in certo qual modo eterna, contrapposta alla momentanea immagine del mondo della nostra coscienza. Ciò significa, né più né meno che (esiste) un altro mondo, un mondo speculare, se così volete. Ma a differenza di una mera immagine speculare, l'immagine del mondo inconscia ha un suo particolare vigore, indipendente dalla coscienza, grazie alla quale può esplicare potenti azioni psichiche. ( La dinamica dell'inconscio)***

Si hanno quindi due diverse visioni del mondo che si esprimono attraverso forme comunicative diverse, diverse forme di pensiero che rivelano la loro origine differenziata: **il pensare indirizzato (logico) e il sognare o fantasticare**.

**Il pensare logico** fa parte dell'adattamento all'ambiente, è costituito da **linguaggio e concetto verbale**: ***"qualcosa che da tempo memorabile ha costituito una facciata ed un ponte e che ha una sola ragione d'essere, quella cioè di servire alla comunicazione"***

Quando invece rinunciamo a questo tipo di pensiero ci distacciamo dalla realtà per perderci in fantasie concernenti il passato ed il futuro; questa maniera di pensare è quella che il linguaggio comune chiama "sogno".

Proprio qui possiamo rilevare il senso e la direzione impressi da Jung alla sua analisi, relativamente alla creatività: attingere al passato, ritornare alle origini, con l'aggiunta modificatoria del nostro attuale sapere, raggiungere il fine cui tende, teleologicamente, ogni essere umano e cioè **l'individuazione**, lasciarsi cullare dall'onda della fantasia: questa è l'origine della capacità creativa, questo spiega, sul piano filogenetico e ontogenetico, l'evoluzione dell'essere umano. (M.E. De Caroli, cit.)

Proprio sulla valutazione del processo fantastico si opera la divaricazione teorica tra Freud e Jung.

Freud infatti partiva dalla considerazione della fantasia come immagine (essenzialmente infantile) alterata del mondo, Jung la vide invece come una forma arcaica di pensiero, sostenuta da processi in gran parte non più riferibili a motivi personali: ***"Ci muoviamo in un mondo di fantasie che (...)***

*scaturiscono da una sorgente interiore e generano forme cangianti ora plastiche ora fantasmagoriche”*

D'altra parte Jung ipotizzava anche che i bambini possedessero dei “rudimenti della formazione dei miti” tanto da presumere l'esistenza nella psiche di un impulso creativo alla formazione di *mitologemi*.

Ecco, dunque, nella proposta junghiana, il nucleo della creatività che attinge, a piene mani, agli “strati” più antichi dello spirito umano, che si collegano al pensare indirizzato proprio attraverso il pensare con fantasia. E qui, ancora una volta, Jung si dissocia da Freud, quando riferendosi a quest'ultima forma del pensare che è stata definita in termini di stato mentale, come autistica e, quindi, inserita nell'ambito della patologia, afferma che non c'è un motivo fondato per supporre che il primo (il pensare con fantasia) sia solo una deformazione dell'immagine oggettiva del mondo, giacché ci si può chiedere se il motivo interiore essenzialmente inconscio che guida i processi della fantasia non rappresenti un dato di fatto oggettivo. (M.De Caroli, cit.)

Tuttavia la posizione di Jung rispetto al problema “creatività” rimane di rispetto e sostanziale prudenza, tanto che, analizzando alcune opere di Picasso, egli scrive: *“l'indagine psicologica non ha saputo cogliere i molteplici veli che ricoprono il volto dell'anima, giacché esso è inaccessibile e oscuro come tutti i profondi segreti della vita”*.(La dinamica dell'inconscio)

**\*\*Erich Neumann, l'uomo creativo e la trasformazione**

Erich Neumann è senz'altro ritenuto il più creativo (e indipendente!) degli allievi di Jung, e la creatività fu per lui il tema fondamentale su cui cimentarsi *“perché l'uomo creatore (...) è il luogo del simbolo trasformatore, mediante cui la cultura entra un crisi e si rinnova, perisce e si rigenera, inaridisce e si dissecca come un albero morto e rinverdisce imprevedibilmente sul proprio fasciame corrotto. L'uomo creatore annuncia, inconsapevole o no, le trasformazioni venture dell'ethos, si espone, a suo rischio, all'urgere delle forme rigeneratrici dell'inconscio, non teme di collegare il proprio disagio nevrotico di uomo singolo e perituro all'emergere di un archetipo che ha significato salvifico per tutta una specie. In particolare, nell'età moderna, l'uomo creatore - da Goethe a Henry Moore - si rende “disponibile” all'archetipo compensatorio della femminilità e della maternità, annunciando la trasformazione rigeneratrice del disseccato e pericolante canone culturale patriarcale.”* (M.Trevi)

Per Neumann il processo creativo costituisce il “luogo” per eccellenza nel quale si fondono e diventano percepibili la dimensione collettiva e individuale dell'uomo, dove, cioè, si incontrano le produzioni della matrice inconscia (collettiva) e quelle legate alla realtà culturale del contesto psicosociale.

La creatività, per lui, non è quindi l'espressione di un fenomeno psichico determinato, più o meno direttamente, dagli archetipi, quanto piuttosto l'espressione di una possibilità di incontro tra le strutture archetipiche (che danno ragione con la loro presenza dell'universalità del messaggio dell'individuo creativo) e la capacità processuale, da parte dell'artista, di trasformarsi.

La concezione di Neumann a proposito dell'attività creativa rimanda ad un'immagine dialettica della stessa, intesa non più come sublimazione di impulsi distruttivi, ma come, viceversa, capacità di accettazione e controllo di una tensione alla quale normalmente l'individuo cerca di sottrarsi ma che, invece, l'artista accetta: *la tensione degli opposti*.

Tali opposti sono tutto ciò che rimanda a *consiglio e inconscio*, mondi che l'individuo creativo “alimenta” evitando che l'uno abbia il sopravvento sull'altro, pena da una parte l'adesione conformistica ai canoni culturali, o, all'opposto, la sconfitta nella malattia mentale.

Tra i due poli opposti: il caos (la conflittualità senza soluzioni) e la rigidità (dei canoni) si colloca la tera soluzione: la trasformazione degli stessi in una sintesi (il Sé junghiano) ma che Neumann chiama *“centroversione”*.

E' importante notare che per Neumann la trasformazione è un processo naturalmente presente in ogni uomo: *“uno sviluppo normale è contraddistinto da una serie di trasformazioni che avvengono con l'aiuto e la guida di dominanti archetipiche”* (L'uomo creativo e la trasformazione)

Nell'uomo creativo, poi, si realizza in massimo grado, quello che si realizza, sia pure in misura ridotta, nell'individuo normale. (M.E.De Caroli)

Tuttavia, pur ammirando l'uomo creativo, Neumann non ne fa un “privilegiato” della natura umana, una “anima bella” di estrazione romantica in cui, per una sorta di misterioso miracolo. L'impulso e il valore, il desiderio e la forma si collegano armoniosamente. Per Neumann l'uomo creativo è esposto più che mai alla forza distruttiva dell'inconscio personale, alla dilaniante voracità dei complessi. (...) L'uomo creativo sembrerebbe avere al suo attivo una straordinaria capacità di sopportare la tensione provocata dal complesso. Il che implica anche (...) una straordinaria forza dell'Io. Solo che questa forza non è impiegata per evitare la conflittualità, ma per sopportarla come terreno fecondo di ogni possibile sintesi.

Il compito dell'uomo non è quello di raggiungere un Io che annulli l'inconscio (si ricordi il freudiano “là dove era l'Es sarà l'Io”) ma un'istanza che permetta una continua dialettica e sempre nuove sintesi tra l'inconscio e coscienza.(M. Trevi)

I temi cari a Neumann dunque sono:

- **la storicità delle strutture archetipiche** (cioè, la dialettica tra immobilità sovrastorica ed evento trasformatore sottesa ad ogni possibile concezione delle strutture.
- **l'interpretazione genetica** sia della psiche individuale che della psiche collettiva
- **le forme visibili e quelle invisibili dell'universo psichico della donna**
- **la metamorfosi dell'eticità** dell'uomo contemporaneo
- **il significato della creatività**

Neumann ha studiato approfonditamente le forme e i simboli della femminilità, dando loro una assoluta centralità nella struttura della psiche, in vari lavori, tra i quali: *La Grande Madre*, e in *Storia delle origini della coscienza*, secondo un metodo comparativo che collega i simboli e i dati collettivi che emergono dal singolo, con i prodotti corrispondenti tratti dalla storia della religione, della psicologia dei primitivi, dei miti ecc. e attraverso il "contesto" così delineato, perviene ad un'interpretazione.

Neumann individua anche come centrale sia per l'uomo normale che per l'uomo creativo, la dialettica tra *l'archetipo materno* (la Grande Madre) e *l'imgo* della madre, cioè l'immagine soggettiva tratta dall'esperienza della propria madre particolare.

***“Normalmente, nel corso dello sviluppo, si ripresenta l'importanza dell'archetipo materno e, secondo la conformazione che ha assunto il rapporto personale con la propria madre, si sviluppa una parte essenziale della capacità dell'individuo di stabilire relazioni col mondo e con la sua epoca in generale. In presenza di disturbi di tale rapporto si arriva alle nevrosi e alla fissazione a questa parte del rapporto originario con la madre, nel quale evidentemente non potè realizzarsi pienamente ciò che è necessario a un normale sviluppo dell'individuo. Se invece la figura archetipica della madre resta dominante senza che l'individuo si ammali, si ha una delle costellazioni fondamentali del processo creativo.”***(L'uomo creativo e la trasformazione)

Normalmente l'individuo è portato ad una perdita della tendenza alla totalità a favore di uno sviluppo dell'Io che viene indirizzato dai canoni culturali e dalla coscienza sotto forma di Super-Io della tradizione dei padri e di coscienza introiettata.

***“Al contrario, l'uomo creativo è, fin dall'inizio, fortemente caratterizzato dal fatto che egli non abbandona la via che lo condurrà alla totalità del Sé per raggiungere l'adattamento alla realtà ambientale e ai suoi valori dominanti. Come l'eroe del mito, l'uomo creativo si contrappone al mondo dei padri, cioè al mondo dei valori dominanti, perché in lui il mondo archetipico e il Sé che lo governa sono esperienze così travolgenti, vive e dirette che non possono essere rimosse. L'uomo normale viene liberato dal suo compito eroico dall'educazione istituzionale a identificarsi con l'archetipo paterno; egli diventa così un membro perfettamente inquadrato nel gruppo a cui appartiene e che è diretto in modo patriarcale. Di contro, nell'uomo creativo con il suo prevalere dell'archetipo materno, l'Io, oscillante e incerto, deve imboccare da solo la via archetipica esemplare dell'eroe: uccidere il padre, detronizzare il mondo convenzionale dei canoni che gli sono stati tramandati, e cercare un'istanza che lo diriga oscuramente, il Sé difficilmente conoscibile, l'ignoto padre divino”.*** (ibidem)

Fondamentale è l'importanza del simbolo, che è un *simbolo vivente*, creatore di storia sotto forma di progetto possibile e il *conoscere simbolico è un conoscere originario*.

## **BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE CITATE**

- AA.VV., *Preconscio e creatività* (a c. di P.F. Galli), Einaudi, Torino, 1999.
- AA.VV., *Saggi sulla creatività*, Il Pensiero Scientifico, Roma, 1977.
- AA.VV., *Studi critici su Il poeta e la fantasia* (a c. di E.Spector Person, P. Fonagy), R Cortina, Milano, 1999.
- K. Abraham, (1911) "Sogno e mito: uno studio di psicologia dei popoli", in: *Opere vol.2*, Boringhieri, Torino, 1975.
- H.H. Anderson, *La creatività e le sue prospettive*, La Scuola, Brescia, 1980,
- M.E. De Caroli, *Una briglia all'emozione-creatività e psicoanalisi*, F. Angeli, Milano, 1996.
- S. Freud, (1900), *L'interpretazione dei sogni*, *Opere*, vol.3, Boringhieri, Torino, 1966.
- S.Freud, (1905), *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, *Opere*, vol.5, Boringhieri, Torino, 1972
- S. Freud, (1906), *Il delirio e i sogni nella Gradiva di Jensen*, *Opere*, vol.5, Boringhieri, Torino, 1972.
- S. Freud, (1907), *Il poeta e la fantasia*, *Opere*, vol. 5, Boringhieri. Torino, 1972.
- S. Freud, (1910), *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, *Opere*, vol.6, Boringhieri, Torino, 1974
- S.Freud, (1911), *Precisazioni sui due principi regolatori della vita psichica*, *Opere*, vol.6, Boringhieri, Torino, 1974.
- S. Freud, (1913), *Il Mosè di Michelangelo*, *Opere*, vol.7, Boringhieri, Torino, 1976
- S. Freud, 1913-27, *Shakespeare, Ibsen e Dostoevskij*, Biblioteca Boringhieri, Torino, 1976
- S. Freud, (1914), *Dalla storia di una nevrosi infantile (Caso clinico dell'Uomo dei lupi)*, *Opere*, vol.7, Boringhieri, Torino, 1976.
- S. Freud, (1912), *Totem e tabù*, *Opere*, vol.7, Boringhieri, Torino, 1976
- S. Freud, (1919), *Il perturbante*, *Opere*, vol. 9, Boringhieri, Torino, 1977.
- S.Freud, (1920), *Al di là del principio del piacere*, *Opere*, vol.9, Boringhieri, Torino, 1977.
- E. Fromm, (1955), *Psicoanalisi della società contemporanea*, ed.di Comunità, Milano, 1960.
- M. Griaule, (1966), *Dio d'acqua*, Bompiani, Milano, 1978.
- A. Grey, *Creativity*, in: *Handbook of Interpersonal Psychoanalytic*, Analytic Press inc. N.Y. 1995, cap.8, pp,189- 205.
- E. Gombrich, *Arte percezione e realtà*, Einaudi, Torino, 1978.
- E. Jones, (1949). *Amleto ed Edipo*, Il Formichiere, Milano, 1975.
- E. Jones, (1913). *Saggi di psicoanalisi applicata. Estetica, Sociologia, Politica*, vol.I, Guaraldi, Bologna, 1971.
- C.G. Jung, (1912), *Simboli della trasformazione*, vol.5, Boringhieri, Torino, 1970,
- C.G. Jung, (1928-1931), *La dinamica dell'inconscio*, vol.8, Boringhieri, Torino, 1976.
- E. Kris, (1952), *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino, 1967.
- E. Neumann, (1949), *Storia delle origini della coscienza*, Astrolabio, Roma, 1978.
- E. Neumann, (1954), *L'uomo creativo e la trasformazione* (Introd.M.Trevi), Marsilio, Padova, 1975
- E. Neumann, (1974), *La Grande Madre, Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Astrolabio, Roma, 1981.
- O. Rank, (1914), *Il Doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Sugarco, Milano, 1979.
- O. Rank. (1924), *Il trauma della nascita e il suo significato psicoanalitico*, Guaraldi, Rimini, 1972.
- P. Ricoeur, (1965), *Dell'interpretazione. Saggio su Freud*, Il Saggiatore, Milano, 1967.
- A. Semi (a cura di), *Trattato di psicoanalisi vol.I*, R. Cortina, Milano, 1997.

