

Creatività e rapporto tra persone

Mauro Mancini, Roma

Nell'isola di Cipro vive Pigmalione. La sua leggenda è nota. Tutti conoscono la vicenda della statua e del successivo amore per essa che subito infiamma l'artefice, dei suoi tentativi di dare vita alla materia Inerte (l'avorio, simbolo di purezza incorrotta) e poi del miracolo per grazia di Afrodite, impietosita dalla disperazione del suo fedele. Meno noti sono, invece, la storia di Pigmalione — la storia del suo mito — chi di fatto, egli sia e quali particolari conferiscano al racconto un senso la cui compiutezza va oltre le interpretazioni, letterarie o psicologiche, che, generalmente in modo univoco, ne vengono offerte.

La storia di Pigmalione è giunta a noi grazie a Ovidio, che sicuramente ha raccolto una versione già costituita, ma sappiamo anche di un'altra variante, meno articolata e certo più antica, secondo la quale Pigmalione non sarebbe stato uno 'scultore ma un re e si sarebbe 'limitato a innamorarsi di una statua di Afrodite, già conservata nel tempio della dea. In questo caso a Pigmalione sarebbe stato concesso l'amore di una donna mortale, oppure (secondo una versione più regressiva riportata da Kerényi)(1) la narrazione sarebbe priva di lieto fine e Pigmalione si affannerebbe invano a porre la statua sul suo letto.

(1) K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano, Garzanti, 1976, voi. I, p. 72.

Si tratta, come si vede, di due versioni divergenti, di diverso spessore psicologico, o meglio relative a due fasi, a due livelli differenti di un processo cui tuttavia entrambe rimandano. In quella più antica, infatti, il ruolo di Pigmalione è passivo — egli può solo innamorarsi della statua e, forse, pregare la dea — il suo rapporto con un ambiente esterno è scontato, il reale, il mondo degli oggetti, rappresentati dalla statua, sono già dati e non sono essenziali al senso del mito; nella versione più recente, invece, Pigmalione è attivo, produce, per la sua lenta arte, l'immagine della donna, costituendo con questo un oggetto e un ambiente esterni e, anche se deve ancora ricorrere al potere della divinità perché la forma da lui individuata acquisti sostanza vitale e corporeità effettiva, ciò basta a fare di questa la *sua* storia, non più un episodio del mito di Afrodite.

Afrodite, la dea nata dalla spuma delle onde, adorata in alcune città come Afrodite-Era, evidentemente è vista qui non solo come dea della bellezza e dell'amore, ma soprattutto come divinità materna e Pigmalione, probabilmente un Cabiro, appartiene quindi alla schiera dei servitori, figli-sposi, della Grande Madre. La storia di questo artefice e della statua che acquista la vita è allora la storia del passaggio dalla fusione simbiotica alla scoperta-creazione del mondo, del passaggio dalla fase narcisistica a quella dell'amore oggettuale e, con ciò, all'autoriconoscimento dell'io.

Può essere interessante notare che, d'altra parte, attraverso l'antica ascendenza fenicia, Pigmalione ha una genealogia di tutto rispetto, che apparenta in qualche modo il suo « mito di creazione » perfino a quello biblico. Il suo nome deriva, infatti da « Pygmaion » — pigmeo, nano — e con questo nome veniva adorato dai fenici e, fino in età romana, dai cartaginesi un dio relativo al mondo delle acque consanguineo in qualche modo all'egizio Ptah. Quest'ultimo, originariamente una divinità secondaria del pantheon egizio, divenne successivamente, con la supremazia dei sacerdoti di Menfi, il creatore del mondo, o meglio una figura di demiurgo, essendogli necessaria alla creazione la

(2) R. T. Rundle Clark, *Mito e simbolo nell'antico Egitto*, Milano, Il Saggiatore, 1969, pp. 55-66.

(3) Naturalmente nella versione canonica della *Genesi* tutti gli elementi derivano dalla creazione divina, ma non è così nei miti che li non hanno trovato collocazione. Cfr. R. Graves, R. Patai, *I miti ebraici*, Milano, Longanesi, 1969, pp. 32-49.

materia ricavata dall'oceano primordiale (2). Anche il dio ebraico compone il suo Adamo — un fantoccio, in un certo senso una statua — con terra e acqua, con elementi, cioè, che anche in questo caso rimandano alla Madre (3), ma anch'egli, come Ptah, è poi 'in grado di dare vita alla sua creatura. Sia nella divinità egizia che in quella ebraica, insomma, vengono a mancare gli elementi di una polarità che sembra invece presente nel mito di Pigmalione e che lo rende non solo diverso ma forse più complesso. Pigmalione, infatti, non è più un aspetto della Grande Madre ne le è uroboricamente connesso, tuttavia, compreso fra mondo degli oggetti e mondo divino, tra realtà esterna e inconscio, deve ancora ricorrere al secondo per dare vigore alla prima di cui è. pure, in qualche modo artefice e questa sua impotenza, questa sua inanità (iniziale, si suppone: suoi figli saranno Pafo, ossia il fanciullo, il puer per antonomasia e Metarme, la Trasformazione) bene ne fanno il simbolo di un fragile Io, già capace però di individuazione dell'oggetto e di mediazione tra reale e intrapsichico.

Ma un altro parallelo che quasi spontaneamente si pone, e già molte volte tentato, è col mito di Narciso e credo che convenga citarlo di nuovo per comprendere anche in un altro modo cosa può essere Pigmalione per noi. La triste favola di Narciso, in fondo, non è solo la storia del narcisismo e dell'amore di sé. Narciso significa l'incapacità a distinguere — e a distinguersene — le due realtà tra cui l'Io deve ritagliare 'il suo campo: tutto gli fa eco, dalla ninfa da lui rifiutata all'acqua in cui si specchia e non sa riconoscersi. Narciso non ha coscienza della sua forma e pertanto si perde nell'elemento senza forma. Pigmalione, invece, in principio da forma. Solo poi si innamora. Dar forma:

ma questa è proprio la funzione originaria di Eros i cui simulacri primordiali, aniconici, erano una pietra, un sasso (4) — menhir, lingam? forse soltanto un oggetto concreto, formato, a fronte di ciò che, privo di eros, è informe, fluttuante (come non associare, a questo proposito, un tipico sogno di fondazione del transfert — unica realtà-relazione capace di dare ordine — e

(4) K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, op. cit. p. 29.

cioè quello che vede, magari per azione tellurica, sorgere un masso dal suolo?).

D'altro canto, la pietra di Eros ci introduce ad un'ultima considerazione su Pigmalione. Al di là del fatto che essa doveva necessariamente evocare la presenza del d'io (5), in quanto immagine non figurativa in essa si dava un'identità 'di significante e significato: o's'sia essa significava solo se stessa, una presenza. Ciò si associa, 'in realtà, alla stessa etimologia della parola latina « statua » (andando a ritroso: statuo, «iste, sto, ἵστημι, ossia fabbricare, erigere, far apparire, presentarsi, starci) e fa supporre che l'inconscio collettivo abbia, nel tempo, sviluppato un nesso fra la divinità di Eros e la statuaria. Rimane da dire, però, che se il « dar forma » di Pigmalione rimanda a Eros o, nel nostro linguaggio, alla costituzione dell'oggetto, una lettura che, puntando sul contenuto latente, dimenticasse quello manifesto anche in questo caso non renderebbe giustizia alla poliedricità del simbolo. Pigmalione non è solo innamorato, è anche uno scultore, un creatore di immagini che danno forma alle cose, alla visione delle cose. Questo ci rimanda alla lettura data da Fornari a un altro mito che ha a suo eroe un « artista », Orfeo, cantore seducente. « Ma la seduzione del suono è la seduzione della parola come principe dei segni »;

« Il mito di Orfeo ci dice del processo di simbolizzazione come nostalgia dell'impossibile recupero di Euridice », madre prenatale « che non si può portare con sé se non sotto forma di simbolo »; " La nascita del bambino dalla madre e la nascita della ' facultas signatrix ' originaria coinciderebbero (...) sia come origine della parola, sia come recupero di Euridice perduta » (6). Anche con Orfeo, quindi, Pigmalione ha qualcosa in comune. Ma, ancora, la sua storia sembra più complessa. Orfeo, infatti, non resuscita Euridice col suo canto — per quanto utile questo gli sia — mentre è col suo atto di significazione che Pigmalione suscita colei che sarà la sua donna.

Quella di Pigmalione è, allora, la storia intricata dell'amore e della creatività. E della solitudine naturalmente.

(5) Cfr. F. Fornari, *Geni-talità e cultura*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 88, in cui l'Autore sostiene che in certi linguaggi i significanti, invece di rimandare al significato, allucinano il referente.

(6) F. Fornari, // *codice vivente*. Torino, Boringhieri, 1981, p. 14 e sg.

La solitudine cui l'individuo creativo sarebbe votato è stata in molti tempi, e specialmente in epoca romantica, un τόπος frequentemente visitato. Come della scelta etica così anche della creatività (che a quella è, del resto, strettamente legata) la solitudine sarebbe condizione e conseguenza. Kierkegaard fa la sua storica rinuncia a Regina Olsen in nome di esigenze « religiose » di libertà; Buber, in una famosa conferenza sull'educazione, sentenzia: « Un sistema educativo fondato soltanto sull'istinto creativo produrrebbe soltanto un maggiore e più -penoso isolamento degli uomini » (7). Quanto agli individui più forniti di talento creativo, poi, e cioè agli artisti, essi hanno spesso volte fatto di una sdegnosa lontananza dal resto degli uomini la chiave di volta del loro carisma. In una graziosa parabola dal sapore quasi antico, Wilde racconta che lo scultore non poté trovare metalli sufficientemente puri per il bronzo della nuova statua e fu costretto a fondere quella appena compiuta (8).

(7) M. Buber, « Sull'educazione » (1926), in *// principio dialogico*, Milano, Ed. Comunità, 1959, p. 224.

(8) O. Wilde, « The Artist », in *The Complete Shorter Fiction of O. W.*, Oxford, Oxford University Press, 1979, p. 253.

Al di là, insomma, di considerazioni, anche ovvie, di tipo storicistico e perfino della semplice constatazione degli intralci e dell'ostilità che incontra chi è portatore del nuovo, sembrerebbe, da un canto, che l'antitesi tra elaborazione personale e relazione — tanto più evidente nei periodi di intenso cambiamento culturale, che sempre si associa a profonde modificazioni nella struttura dei rapporti umani — trovi anche una radice che converrebbe forse seguire fino al suo percorrere lo strato di un humus preculturale. Ma, d'altra parte, non è nemmeno infrequente (anche se, certo, più raro) imbattersi in testimonianze che condurrebbero ad una valutazione diversa o, almeno, non generalizzante del fenomeno. Chi ha letto il « testamento di Heiligenstadt » intuisce come alla base di una grande produzione creativa possa essere anche un sentimento di fratellanza, di unione con gli altri mai soffocato o disilluso dalla frustrazione delle esperienze personali (9). Ancora, nell'individuo creativo, a volte, « l'idea del terreno prevale su quella dell'universo » tanto che l'alternativa e, quindi, in un certo senso, il corrispettivo dell'attività creativa potrebbe essere un inserimento vivace e fattivo nel mondo e non « ai suoi

(9) M. Hürliman (a cura di), *Lettere e colloqui di Beethoven*, Milano, Longanesi, 1959, pp. 71-4.

margini (...) con intenzioni vaghe », ma « del tutto (...) per amore del prossimo » (10).

A parte il caso della sofferta rinuncia al mondo, o all'altro estremo, dello sprezzante rifiuto, avremmo quindi a confronto due posizioni: l'una secondo cui il rapporto con gli uomini è di disturbo o, almeno, del tutto indifferente alla creatività (si noti che Buber teorizza un istinto di unione — *Verbundenheit* — del tutto indipendente dall'istinto creativo sia da un punto di vista genetico che dinamico, 'la cui gratificazione avrebbe quasi un senso di compensazione al depauperamento in cui l'attività creativa si sarebbe risolta), e un'altra per cui, senza che venga offerta una traccia per indagarne la natura, tuttavia si stabilirebbe un nesso esperienziale fra creazione e rapporto con gli altri e 'col mondo. Le due posizioni sembrano difficilmente accostabili; gli esempi citati sono troppo univoci nei loro indirizzi. Ma una pagina che sembra, invece, vibrare del conflitto fra di essi e mostra un'acuta sensibilità per entrambi gli aspetti del problema possiamo trovarla in Camus. Precisando che « il n'y a pas amour de vivre sans désespoir de vivre », egli ricorda dei momenti di intensa partecipazione alla vita degli uomini e delle cose in cui si è 'sentito " inscrit pour un court instant dans la durée du monde ». «e Pour moi », egli confessa, « j'avais envie d'aimer comme on a envie de pleurer (...) j'étais immobile et tendu, sans forces contre cet immense élan qui voulait mettre le monde dans mes mains ». Ma, da 'un lato, questi momenti sono caduchi, ingannevoli (il brano termina con le parole: « (...) je regardais passer des vois de pigeons et j'en oubliais ma soif. Mais un moment venait toujours où ma soif renaissait »); dall'altro, Camus introduce di passaggio un paio di considerazioni di grande interesse. Alcune, nell'ambito del sentimento entusiastico provato in questi momenti di esaltazione, sottolineano l'insaziabilità del desiderio (« cha-que heure de mon sommeil serait désormais volée a la vie (...) c'est a dir au temps du désir sans objet »; « il n'y a pas des limites pour aimer, et q'ue m'importe de 'mal êtreindre si je peux tout e'mbras'ser »); un'altra sembra, invece, potersi riferire alla sua «stessa espe

do) È quanto, nei suoi diari, Klee dice dell'amico e collega Franz Mare. P. Klee, *Diari*, Milano, Il Saggiatore, 1960, p. 348 e sgg.

(11) A. Camus, « L'envers et l'endroit », 1937, in *Essais*, Paris, 1965, p. 44 e sg. La serie di citazioni riportate non intende essere ne esauriente ne organica. Il problema ha, semplificando al massimo, una collocazione storica e una psicologica. Per quanto, a scopo di lavoro e comunque arbitrariamente, è possibile dividerle, è solo la seconda che qui interessa. Le presenti citazioni sono state scelte, quindi, solo in quanto indicative di « modalità di comportamento » che, almeno in epoca moderna e in Occidente, sembra possibile individuare con una certa sicurezza anche indipendentemente dagli specifici contesti culturali.

rienza di scrittore: « (...) il ya des limites a se donner. A cette condition, l'on crée »(11).

Queste pagine, certo lontane dal Camus maggiore, così chiaramente giovanili, (furono scritte a 22 anni), pure sono singolarmente dense. Per Camus l'uomo ha un disperato bisogno di totalità, di possesso infinito, al di là degli oggetti (désir sans objet) che solo la negazione del principio di realtà può illusoriamente, per poco, soddisfare. Ma, a sua volta, egli non è capace d'altro che di arrendersi e subire l'« oltraggio » dell'empito panico che lo investe, per poi avvertire di nuovo la sete. Quanto alla creazione artistica, a renderla possibile è necessario donarsi solo fino a un certo punto. E ciò sarebbe comprensibile: il contatto con le cose appare oltre misura, non sembra possibile una reciprocità, un rapporto — e il rischio, a rigore, non dovrebbe essere per la creatività soltanto, ma per l'identità stessa.

Ma, in realtà, il brano di Camus è un'esemplificazione molto acuta di un'altra situazione psicologica, nelle sue mille forme molto diffusa. Alludo allo stato che Winnicott ha definito « orgasmo dell'Io », « definizione che sottolinea sia l'acme che l'importanza dell'esperienza ». Si tratta di una condizione che si può incontrare « in un concerto, a teatro, in un'amicizia »; Winnicott si chiede se la stessa estasi non ricada nella sua casistica (12). In questa esperienza che, come si vede, può essere indifferentemente di contatto con le cose, gli oggetti culturali, gli altri, sembra che un massimo di emozione possa essere raggiunto senza un vero rapporto con le cose, in un gioco di identificazioni e introiezioni che da all'Io coscienza unicamente della propria vitalità e in questo non c'è posto ne per la reale presenza dell'altro ne per una produttività che, introducendo il cambiamento, la storia, contraddirebbe in ogni senso l'incanto dell'" assoluto ». Pare evidente che, per usare le parole di Kohut, « l'oggetto è esperito narcisisticamente » e che a entrare in « contatto » sono il Sé grandioso e l'Imago parentale idealizzata (13). In questi stati di onnipotenza simbiotica (14) tutto sembra possibile, ma non succede mai nulla. Se si vuole agire, creare, « una certa quantità di elabora-

(12) D.W. Winnicott, *Collected Papers, through Pediatrics to Psychoanalysis*, New York, 1958, p. 211. Cfr. D.W. Winnicott, *Sviluppo e ambiente. Studi sullo sviluppo affettivo*, Roma, Armando, 1970, p. 31 e sgg.

(13) H. Kohut, *Narcisismo e analisi del Sé*, Torino, Boringhieri, 1976, p. 40.

(14) M. Masud R. Khan,

zione (...) degli stati più arcaici dei bisogni narcisistici è necessaria » (15).

Lo spazio privato del Sé, Torino, Boringhieri, 1974, p. 79 e sgg.

In altre parole, perché si dia creatività è necessaria la scoperta, l'accettazione dell'oggetto e della separazione. E quindi un investimento autentico. Ma questo ci riconduce a un dibattito ormai classico. Per la verità, la posizione freudiana tradizionale, che a spiegare la creatività ricorre alla sublimazione, mostra segni di essere in via di superamento. Fornari, ad esempio, svaluta il peso di un conflitto tra sessualità e cultura: il conflitto, in realtà, « si colloca all'interno di due organizzazioni istintuali e cioè tra genitalità e pregenitalità (...) è intraistintivo » (16). Dal canto suo, Jung, distinguendo « cinque gruppi principali di fattori istintivi », pone la creatività su di un piano molto vicino a quello degli altri quattro istinti, ma non identico. Essa è « un fattore psichico di natura *simile all'istinto* (corsivo di Jung) (...) ma non si identifica con nessuno di essi ». Sembra, anzi, capace di un rapporto attivo, dialettico con essi e perfino di « reprimere tutti questi istinti o asservirli » (17). In sostanza, pare che essa costituisca per Jung il sale del comportamento umano. Ancora, in un articolo del 1983, Carotenuto mostrava come la sessualità sia un aspetto della creatività e ne dipenda, per cui non l'inibizione della sessualità sarebbe la causa della nevrosi ma, semplicemente, quella della creatività (18).

(15) H. Kohut, *Narcisismo e analisi del Sé*, op. cit., p. 302.

(16) F. Fornari, *Genitalità e cultura*, op. cit., p. 21.

(17) C.G. Jung, « Determinanti psicologiche del comportamento umano » (1936) in *La dinamica dell'incoscio*, Opere voi. 8, Torino, Boringhieri, 1976, p. 137.

A questo punto torniamo a Pigmalione. A prima vista si sarebbe tentati di scorgere nell'esperienza della statua ancora inanimata un esempio di area transizionale (e, per converso, Winnicott attribuisce i caratteri del fenomeno transizionale alla produzione della cultura), ma la dinamica della vicenda mitica vuole alludere a una situazione più ampia. Come anche a uno stadio di sviluppo più avanzato di quello descritto dai mito di Orfeo secondo l'interpretazione di Fornari. Secondo questo studioso la nascita del 'linguaggio è in funzione della necessità di evocare la madre prenatale persa ora nel mondo sconosciuto. Alla parola del bambino la madre corrisponde presentificandosi. In questo

(18) A. Carotenuto, « Nevrosi, processo creativo e potere sull'altro », in *Ri-vista di Psicologia Analitica*, n. 27, 1983, pp. 62-76.

senso, mi sembra, la parola è onnipotente (seducente) e il rapporto è ancora simbiotico, preoggettuale (o, a spostarlo più avanti possibile, colorato della mania-calità della posizione maniaco-depressiva). Pigmalione, al contrario, 'individua l'oggetto (o, sul piano intrapsichico, si costituisce come lo) grazie a un atto di formazione creativa permeata di eros e solo grazie alla preghiera alla dea e alle cure contemporaneamente rivolte all'oggetto (le pratiche « sessuali » con la statua) può ottenere la grazia della dislocazione della libido dal rapporto primario a un rapporto più maturo e partecipe. Eroe solare « a dimensione d'uomo », egli non combatte draghi a lancia e spada ma, depressivamente, elabora una riparazione, un distacco e la scoperta della propria strada.

Ma se il mito tocca il livello primordiale dei primi passi del percorso dell'Io, esso riguarda anche l'affermarsi della facoltà, che possiamo definire creativa, di classificare, configurare, 'strutturare in modo originale i dati della realtà. Ricordare che questo sarebbe impossibile senza la capacità di un rapporto oggettuale non è un'ovvietà: che qui, anzi, sta paradigmaticamente 'il punto che consente di qualificare l'attività autenticamente creativa rispetto alle manifestazioni dell'espressività. Ma va aggiunto che se, per avere una relazione oggettuale, gli oggetti interni devono essere parzialmente disinvestiti, d'altra parte l'atto creativo non è possibile se 'non nel vivo di un confronto — e del reciproco influsso — fra oggetti interni e oggetti esterni, la cui conseguenza è una trasformazione non solo del « mondo » ma dello stesso soggetto. (A questo riguardo, la creatività artistica e la cosiddetta creatività nel quotidiano, per tanti aspetti non analoghe, rivelano l'appartenenza a uno stesso continuum). In questa fase il processo pare svolgersi in modo sostanzialmente autonomo, comunque indipendente dagli interessi dell'Io (l'« ispirazione »), venendogli garantita l'oggettività da un « fattore soprasoggettivo » che « nel narcisismo sano, illeso opera già per natura » e che consiste nel fatto che « le sue realizzazioni di desiderio sono per forza radicate in una profonda identifica-

zione con tutto »'(19). Ma, come il sogno — che di questa superiore oggetti vita fornisce il modello — deve poi soggiacere al riguardo per l'intelligibilità e salvarsi « dallo sprofondare nella dimenticanza solo grazie all' ' elaborazione secondaria ' » (20), così la massa confusa dell'identificazione narcisistica deve offrirsi ad un'opera di traduzione in termini linguistici o (nel caso della creatività non artistica) operativi che, oggettivamente, necessita della presa d'atto delle esigenze del codice o della realtà e, pertanto, può essere condotta isolata dall'Io.

Se questo è vero, è allora possibile concludere che, inversamente, la stessa costituzione dell'Io e la fondazione del rapporto oggettuale consistono nel primo atto creativo della nostra vita.

(19) L. Andreas - Salomé, « Il narcisismo come doppio orientamento » (1921), in *La materia erotica. Scritti di psicoanalisi*, Roma, 1985, p. 132.

(20) *Ibidem*, p. 133.