

# La psicologia analitica e i problemi dell'Arte

*Peter Birkhäuser, Binningen*

(1) C. G. Jung, Dream symbols of the individuation process. Seminar held at Bailey Island, Maine 1936, pag. 83 (Private copyright). C. G. Jung, Psychologie und Religion, pag. 92 (Rascher, Zürich 1947).

Con la sua scoperta di un'attività spirituale autonoma, sovraperonale, dispiegantesi nell'inconscio, Jung (1) ha segnato in certo senso tutta la realtà con un'impronta diversa, premonitrice, forse ancora non chiaramente visibile ai nostri giorni. Fecondando i più disparati campi delle scienze naturali e umane, egli ha compiuto un rinnovamento la cui portata e i cui effetti non sono ancora prevedibili. Grazie a Jung una nuova luce è stata gettata sui problemi dell'arte; direi che egli ci ha indicato la via per uscire dal caos in cui l'arte si era perduta. In origine l'attività raffigurativa aveva carattere magico; era un incantesimo con funzione esorcistica o un modo di dare un volto agli dei: una sorta di servizio religioso. Si cercava insomma di salvarsi e di proteggersi insieme. Così, nell'antico Egitto, nell'antichità classica e nelle civiltà orientali, l'arte fu soprattutto uno strumento religioso, come del resto ancora nel Medioevo cristiano. L'artista compariva a mala pena in quanto individuo: egli doveva come

tale rimanere in ombra, limitandosi ad adempiere un compito che per lo più era esattamente prescritto, fissato con rigidità dommatica.

Da questo atteggiamento introverso, per cui l'essenziale era l'immagine **interiore**, cominciò ad allontanarsi l'arte del Rinascimento. Essa si ritrasse da questa fonte di ispirazione e puntò sull'estroversione, seguendo una generale tendenza spirituale dell'epoca. Il mondo cristiano aveva perso per molti parte della sua forza di attrazione e della sua capacità espressiva; l'uomo occidentale, ormai intimamente mutato, si rivolgeva verso l'esterno, affascinato dai misteri di una natura per lungo tempo disprezzata. Anche nell'arte tutto l'interesse si concentrò sull'infinita varietà della realtà sensibile. Alcuni degli artisti dell'epoca furono anche scienziati. Un pittore dichiarò che la sera, quando andava a letto, si sentiva felice al pensiero che il giorno seguente avrebbe potuto studiare « di nuovo la divina prospettiva ». **Leonardo da Vinci** si distinse non solo come artista, ma anche come matematico, come cultore di anatomia e come scopritore di nuove tecniche. E **Michelangelo** era così affascinato dalla struttura del corpo umano che vi dedicò molti anni di studio. Anche se i quadri e le statue continuavano ad essere destinati quasi tutti alle chiese, i soggetti religiosi acquistarono sempre più l'aspetto di uno studio estetico della natura. Il corpo umano con la sua muscolatura e le sue posizioni nello spazio, il drappeggio, gli animali, le piante, il paesaggio dello sfondo divennero elementi ogni giorno più essenziali. Il mito cristiano, che costituiva il contenuto originario di quest'arte, cominciò a passare in seconda linea. Entusiasmata dalla gioia di vivere del paganesimo, gli artisti si diedero a rappresentare le antiche divinità e le loro leggende sostituendole alle proprie. A questo si aggiunse ben presto la Riforma, che doveva aprire un'enorme breccia nel dogmatismo cristiano, e il cui attacco si concretò nell'iconoclastia.

Nel seminario di Bailey Island (2) **Jung** disse: « La Chiesa cattolica è un modo di vivere l'inconscio, e

(2) C. G. Jung, Dream symbols of the individuation process. Seminar held

at Bailey Island, Maine 1936, pag. 83 (Private copyright).

(3) C. G. Jung, Psychological analysis of Nietzsche's Zarathustra. Notes on the seminar, Zürich 1934, vol. 2, pag. 208 (Private copyright).

tutta la storia dell'inconscio è racchiusa e oggettivata nei suoi dogmi. Tutto quello che essi possono rappresentare o che può accadere in essi è ciò che accade nell'inconscio». Il progressivo allontanamento — nel XVI secolo — da questo mondo interiore, portò alla superficie una corrente antagonista sotterranea: le fantasie simboliche degli alchimisti. **Jung** tratta questo argomento nel seminario su Zarathustra (3). Egli descrive la tensione insostenibile provocata dalla perdita della confessione e dell'assoluzione.

È così che il Vecchio saggio — qui una personificazione dell'inconscio — si sarebbe recato dagli alchimisti e avrebbe consigliato loro di fare dei quadri, per poter risolvere i loro problemi attraverso un sacerdozio interiore. L'introvertita ricerca degli alchimisti e i loro tentativi di mantenere in vita quella concezione mitica che si andava perdendo trovarono tuttavia poco seguito. Fanno eccezione, ad esempio, **Grünewald, Bosch e Dürer**.

Il sensibile barometro dell'arte indica chiaramente, nel corso del XVI e nel XVII secolo, un aumento della passione per la raffigurazione del mondo esterno. Gli stimoli naturali non soddisfavano più l'artista. Alla prospettiva si aggiunse lo studio delle ombre, vale a dire, orientando sapientemente la luce e sfruttando a regola d'arte le ombre, si imparò a mettere più in rilievo la corposità e rotondità delle figure. La cura anatomica divenne sensualità — come in **Rubens** — e la gioia sensuale per ogni oggetto concreto trovò espressione in innumerevoli, bellissime nature morte con selvaggina, tavole apparecchiate, frutta, pesci, fiori, strumenti musicali ecc. Ci furono persino artisti specializzati nella rappresentazione di pollai. L'attenzione si concentrò sugli interni, sulle scene di vita militare o di società, il ritratto acquistò un'importanza crescente. Anche l'ambiente più ampio in cui si muove l'uomo entrò nella visuale dell'artista: città, marine e paesaggi, visti nelle varie stagioni dell'anno. Fu il paesaggio interiore quello che andò scomparendo sempre più. E nel caso si dipingessero oggetti interiori, si trattava di quadri da

chiesa, freddi e tradizionali, in cui la materialità eccessiva rischiava di soffocare il contenuto simbolico, oppure ci si rifugiava nell'estranea contrada degli antichi miti. Persino in un artista religioso e introverso come **Rembrandt** l'attenzione viene distolta dal tema simbolico per concentrarsi tutta sulla luce.

Mentre nel XVII secolo l'atteggiamento era ancora serio, grave, talvolta ingenuo, nel secolo seguente l'originaria entusiastica apertura verso l'esterno divenne esteriorità. L'eleganza, la raffinatezza, e un artigianato portato ad un alto grado di perfezione, produssero straordinari ritratti e paesaggi, ma una pala d'altare dell'epoca rivelerà chiaramente il taglio netto col mondo tradizionale del mito. Queste Madonne sono ormai dame piene di verve, gli angeli son diventati amorini. Non si avverte più l'emozione che può suscitare, ad esempio, una pala gotica. È scomparsa da queste opere la prorompente forza delle immagini emergenti dall'inconscio. L'uomo dell'epoca aveva già perso da tempo ogni contatto col mondo -interiore. L'unilateralità di una impostazione razionalistica si andava progressivamente acuendo e con essa la scissione psichica e la tensione che avrebbe poi trovato sfogo nella potente esplosione della Rivoluzione francese. Questa spazzò via tutto un mondo logoro e antiquato, ma contemporaneamente aprì la strada ad una sopravvalutazione della ragione umana: nel 1793, nella chiesa di Notre Dame a Parigi veniva installata, al posto della Madonna, la « Déesse Raison » e si dava il via al « culto della ragione ». Un momento gravido di destino!

Subito dopo **Shelley** scriveva, con singolare intuito, che, a suo avviso, lo studio delle scienze naturali, che aveva portato al dominio dell'uomo sul mondo esterno, doveva essere necessariamente accompagnato da un analogo allargamento del mondo inferiore. affinché l'uomo, che aveva reso schiavi gli elementi, non diventasse schiavo egli stesso. Nella medesima epoca l'artista zurighese **Johann Heinrich Füssli** dipinge un quadro che, in una scena profetica, coglie lo stato psichico di quei tempi: una dor-

miente, ripresa in atteggiamento sofferto, sul cui petto siede un fantasma notturno. Dietro al letto si scorge l'enorme testa selvaggia di un cavallo cieco. La scena vuoi esprimere la situazione della psiche, incosciente, tormentata da un brutto sogno e minacciata dalla furia cieca dell'inconscio. Questo dipinto, sotto forma di incisione in rame, era molto diffuso negli anni della Rivoluzione, ma lo si capì così poco che in Francia esso era venduto accompagnato da una poesia oscena. La Rivoluzione porterà ad un bagno di sangue e all'ebbrezza di potere di Napoleone. Si è più che mai lontani da un rapporto autentico con la psiche.

L'arte di quest'epoca assunse un tono quasi teatrale, diventò una fredda imitazione dell'antichità. Il pittore giacobino **David**, una specie di ministro per la propaganda del governo rivoluzionario, pretendeva per-sino di imporre che tutti andassero vestiti come gli antichi Romani! Lo stesso **David** scrisse ad un suo allievo, che voleva incoraggiare sulla via della pittura: « Vite, vite! Feuillitez votre Plutarque! » L'allievo cioè doveva apprendere che cosa dipingere da un libro dell'antichità! Nell'arte del romanticismo tedesco si profilò un movimento di reazione; esso era comunque troppo debole, e ancora sprovvisto di quegli strumenti intellettuali che avrebbero consentito il superamento dei pregiudizi nutriti dal materialismo riguardo alle realtà dello spirito. Il gruppo dei « Nazareni », ad esempio, si rifugiò in una regressione. Esso si ritirò a vita quasi claustrale, nei tentativi di far rivivere la religiosità e interiorità medievali, e si dette a dipingere pale d'altare tipo quelle del XV secolo. Questi sforzi naturalmente erano destinati a naufragare.

L'unico tentativo, audace ed estremamente positivo, di sfuggire al razionalismo imperante fu quello di **Caspar David Friedrich**, che nei suoi geniali paesaggi cercò di raffigurare il divino presente nella natura. Ma rimase solo e incompreso. Alla sua morte, nel 1840, l'arte si era generalmente irrigidita in riproduzioni fotografiche della realtà e in morte imitazioni

di stile. In quell'epoca piena di fede nella ragione si erge, come un massiccio isolato, la fantasia goethiana del Faust. Quando, con aria di rimprovero, chiesero allo scrittore come la si dovesse intendere, egli rispose: « Quanto più una produzione poetica è incommensurabile e inaccessibile all'intelligenza, tanto meglio è! ».

Coi diffondersi della concezione utilitaristica e col prevalere del razionale in tutta la sua unilateralità, l'irrazionale perse sempre più la sua capacità espressiva, essendo anche le forme religiose ormai del tutto prive di vita. La psiche fu confinata nel mondo delle ombre. Ma le forze dell'inconscio non si potevano far sparire come per incanto, e fu così che esse cominciarono a minare dall'interno l'edificio della ragione. Nell'arte si formò una reazione contro l'ideale rinascimentale tuttora imperante, divenuto vecchio e logoro: intorno al 1860 fecero la loro comparsa gli impressionisti. « Impressionismo » è una denominazione affatto impropria, che rimase attaccata a questo movimento per caso, perché uno dei quadri esposti si chiamava « Impression ». Gli impressionisti chiamavano se stessi « divisionisti », in quanto scomponavano l'aspetto esterno della realtà nei suoi elementi cromatici. Un gruppo di divisionisti arrivò a chiamarsi « Pointillistes », poiché, come in una stampa a reticolo, dissolveva la realtà in punti di colore. Gli impressionisti sottolinearono sempre il loro disinteresse per il soggetto del quadro: l'elemento colore era per loro la cosa essenziale. Questo processo di scomposizione andò oltre: alle soglie del XX secolo apparve il cubismo. Le forme degli oggetti nel loro aspetto esteriore venivano da esso scomposte nei loro elementi geometrici fondamentali. Bastava ormai un solo passo per arrivare all'arte astratta e alla sua rottura con gli oggetti sia esterni che interiori. Più o meno negli anni della Prima Guerra Mondiale la tradizionale, compiuta immagine ideale del mondo si poteva dire dissolta. Ovviamente tale processo è descritto qui con una certa generalizzazione e nelle sue linee fondamentali. In realtà esistettero diverse

(4) C. G. Jung, Dream symbols of the individuation process. Seminar held at Bailey Island, Maine 1936, pag. 83 (Private copyright).  
C. G. Jung, Psychologie und Religion, pag. 92 (Rascher, Zürich 1947).

correnti, le quali correvano parallele, talvolta intersecandosi. **Jung** (4) disse di questo processo che nella sua essenza esso consisteva nella svalutazione dell'oggetto. L'arte faceva, secondo lui, da contrappeso alle tendenze di un'epoca.

Al discredito di un'arte troppo estroversa contribuì anche l'invenzione della fotografia. La possibilità di una riproduzione ancor più meccanica della realtà, unita al carattere di massa proprio della macchina, finì col dare alla pittura naturalistica, ormai svuotata di qualsiasi contenuto, il colpo di grazia. Col decadere e col dissolversi dell'immagine del mondo esterno era aperta la strada all'immagine interiore. Senza questo processo può darsi che l'arte non sarebbe stata capace di liberarsi dell'antiquato ideale del Rinascimento. Questo si può osservare in artisti dell'Ottocento che trattarono motivi interiori in modo tradizionale, come ad esempio **Klinger, Böcklin o Thoma**. La loro pittura rimase impigliata in allegorie, raffigurate in modo affatto concreto, realistico.

Il distacco dall'esterno, promosso dai pionieri dell'arte moderna, era già un fatto promettente, che dischiudeva nuove prospettive. Ma si era poi capaci di trovare l'accesso al mondo interiore? E lo si può mai trovare, questo accesso, quando manca un atteggiamento positivo verso la psiche? Distacco dall'esterno di per sé non significa ancora conquista dell'interno. E l'atteggiamento materialistico ancora dominante, ereditato dalla cultura ottocentesca, col suo disprezzo della realtà psichica, non era il più adatto allo scopo. La via verso l'interno ne risultava anzi bloccata.

Nel seminario su Zarathustra **Jung** (5) afferma che per l'uomo moderno sono ostruite le vie d'accesso all'inconscio. Questo perciò finisce col farsi strada a forza, vomitando una massa informe di lava. Questa eruzione dell'inconscio si è manifestata in diverse correnti dell'arte più recente, ad esempio nel tachismo, che riproduce una realtà informe non ancora plasmata. L'esplosione violenta, vulcanica, si rivela in quella tecnica che consiste nello sparare con una

(5) C. G. Jung, Psychological analysis of Nietzsche's Zarathustra. Notes on the seminar, Zürich 1934, voi. 2, pag. 208 (Private copyright).  
C. G. Jung, Psychological analysis of Nietzsche's Zarathustra. Notes on the Seminar, Zürich 1938, voi. 9, pag. 33 (Private copyright).

arma su recipienti pieni di liquido, il cui contenuto sprizza quindi sulla tela. Oppure una superficie, su cui è stato steso il colore, viene cosparsa di benzina e incendiata: il fuoco, nel bruciare, produce buchi e forme bizzarre.

Può darsi anche che tali raffigurazioni, dominate dalle leggi del caso, risultino stimolanti per la fantasia, ma è veramente difficile che esse bastino da sole ad esprimere i contenuti dell'inconscio. Ciò per il semplice motivo che le figure che ci appaiono nei sogni o nelle fantasie sono spesso figure compiute, chiaramente delineate, capaci di destare in noi una forte impressione; spesso sullo sfondo di scenari caratterizzati da un'enorme ricchezza e da forme inconsuete si svolgono vere e proprie azioni drammatiche. Nel seminario sui sogni, **Jung** disse (6): « Colpisce il fatto che l'inconscio dell'uomo è una sorta di specchio che riflette grandi cose». Ma troppo spesso pregiudizi materialistici, cinismo e angoscia sbarrano l'accesso al mondo interiore, mentre la mentalità più diffusa non è capace di scorgerne i valori nascosti, o li considera sessualità impropria o qualcosa di simile; un'atmosfera in cui la psiche non può certo prosperare.

Da questi atteggiamenti è nato uno stato pericoloso, caratterizzato da esplosive tensioni interne, provocate dal fatto che l'inconscio collettivo non ha più alcun legame reale con la vita. « Ci sarà un sovvertimento generale », profetizzò **Jung** (7) alcuni decenni addietro, e a noi sembra che ci troviamo già in pieno in questa situazione.

Spesso si sente dire che il caos dell'arte di oggi è per l'appunto la rappresentazione di questo stato caotico interno. Ma immergersi nel caos non significa rappresentarlo. Per far questo ci vorrebbe una certa distanza, un punto di vista fisso della coscienza al di fuori, e un intervento costruttivo. Inoltre ostinarsi passivamente in questa dissoluzione è un fatto troppo negativo. Secondo me, bisognerebbe innanzitutto cercare nella massa informe di questa « lava caotica » i segni di un ordine nuovo. In segreto c'è

(6) C. G. Jung, Dream analysis. Seminar in Analytical Psychology, Zurich 1929-1930, 3rd ed., voi. 2, pag. 116 (Private copyright, 1958).

(7) C. G. Jung, Interpretation of visione. Seminar on Analytical Psychology, Zurich 1933. part 8, pag. 92.



già una forte brama a spingersi oltre, al di là di questo mondo in dissoluzione. Quando l'impostazione è giusta, possiamo farci trascinare dal flusso dell'inconscio senza perdere il nostro punto di vista: solo così possiamo scorgere ciò che ha valore e afferrarlo. Il materiale psichico che affluisce noi dobbiamo poterlo osservare e selezionare. Che cosa sarebbe un sogno, se non vi si contrapponesse un lo cosciente che lo percepisce?

Nel seminario su Zarathustra (8) **Jung** ha descritto il grande pericolo in cui molti sono caduti per aver perso la religione e spezzato il legame con le profondità dell'inconscio: « È quello che gli uomini ignorano: che sono nudi in balia dell'inconscio, se non sanno più adoperare le antiche vie... Sono indifesi e debbono a forza reprimere il loro inconscio. Non sono più capaci di esprimerlo in quanto esso è diventato inesprimibile... ». L'inconscio è diventato inesprimibile per i prigionieri del razionalismo, che si sono precluse tutte le vie.

Molti motivi spingono dunque l'artista di oggi a cercare, per sé e per i suoi simili, una via di accesso al mondo interiore, a formare in certo modo una valvola di scarico o un serbatoio in cui si raccolga tutto il materiale affiorante. Egli deve cercare di fissare in immagini le forze psichiche, e farà così l'esperienza di una realtà viva, autonoma, emergente dalla psiche. Un artista vide in sogno un gigantesco selvaggio cacciatore vestito di verde — una figura simile a Wotan — che, penetrato nei suo atelier, pretendeva di essere ritratto. Qui è raffigurata chiaramente l'attività autonoma delle figure dell'inconscio, la loro ricerca dell'uomo, il loro desiderio di essere viste e fissate da lui. Un tale sognò di trovarsi in un interminabile sistema di grotte, intricato come un labirinto. Egli sapeva che lì viveva anche un altro, un essere potente, mezzo animale e mezzo dio. E aveva paura di questo essere, ne rifuggiva e al tempo stesso ne era attirato. Questo sogno rappresenta il demone creativo dell'inconscio, che anela ad un contatto con l'uomo e lo insegue per vie lunghe, tor-

(8) C. G. Jung, Psychological analysis of Nietzsche's Zarathustra. Notes on the Seminar, Zürich 1938, voi 9, pag. 33 (Private copy-

tuose. Esso è come il fratello divino, immortale della coppia dei Dioscuri.

Questo essere potente tuttavia può anche diventare un demone distruttore, se si vede sempre rinnegato ed escluso dalla vita. Un signore ricco di qualità, che era sul punto di usare i contenuti dell'inconscio per fini egoistici, sognò che un tale aveva scoperto un gigantesco, antichissimo scantinato, pieno zeppo di miele color dell'oro. Vi si precipitò dentro spalancando la porta, ma il miele fuoriuscì con tale violenza che l'avidò uomo morì annegato. Fu poi il sognatore stesso a discendere in quel luogo per riporvi la preda, ma fu sorpreso dal demonio e riuscì a scappare solo con una lotta all'ultimo sangue. In questo sogno si vede come il valore custodito nell'inconscio possa diventare anche fonte di sventura. La possibilità del cattivo uso di questo valore chiama in scena il diavolo.

Si rimane sempre estremamente colpiti dal fatto che l'inconscio assume una propria posizione di fronte a questi problemi e reagisce in modo adeguato al caso singolo. Nel sogno esso descrive una determinata situazione, che spesso risulta oscura alla coscienza, e lo fa ora incitando e infondendo vigore e coraggio, ora con la critica, con l'ammonimento, col rifiuto.

Una signora che doveva svolgere un compito di tipo creativo e aveva bisogno di incoraggiamento, sognò che il suo giardino era pieno di mele mature, color dell'oro. Qui l'attività del produrre è raffigurata come la raccolta di un frutto prezioso, giunto a maturazione nell'inconscio. Viceversa, un tale che si tirava indietro di fronte a un lavoro intellettuale, sognò che i frutti del suo giardino erano marciti perché aveva dimenticato di coglierli. Un signore, che non si rendeva conto delle proprie risorse intellettuali sognò di scoprire in cantina un meraviglioso, straordinario cofanetto di gioielli riccamente adornato. E spesso nei sogni appare il motivo della grande casa in cui vengono scoperte stanze sconosciute, piene di cose preziose. Una signora, che dopo lunga pratica psi-

coanalitica divenne ella stessa analista, aveva sognato molti anni prima, di scoprire in una caverna sotterranea una fonte risanatrice, per attingere la quale occorreva un lungo e paziente lavoro. Un tale, occupato in un'attività di scrittore, era caduto nell'errore di esprimersi in modo ironico su un argomento serio. Egli sognò che una grande artista, i cui quadri rappresentavano mitiche fantasie, era morta perché avevano scritto frasi ciniche sulle sue figure. Questo sogno fece capire allo scrittore che era dentro di lui che moriva l'artista, se la sua coscienza assumeva un atteggiamento di scherno di fronte alle immagini dell'inconscio.

Tutte le immagini oniriche descritte mostrano chiaramente come l'inconscio possa essere il ricettacolo di tutto ciò che di potente, di superiore, di pregevole vi è nell'uomo, mentre l'io è il destinatario di questi contenuti. Esse fanno vedere anche come sia necessario un atteggiamento corretto e modesto da parte dell'io, perché esso possa ricevere qualcuno di questi tesori, nonché la volontà da parte sua di addossarsi sforzi e sacrifici. È come nelle favole, in cui l'eroe deve servire e sottomettersi. Egli vuole a tutti i costi sacrificarsi, sottoponendosi spesso a compiti ingrati e pericolosi, pur di raggiungere l'agognato bene. La fatica che si richiede oggi all'artista potrebbe essere proprio quella di forgiare una nuova, attuale maniera di esprimersi, che sia adeguata ai contenuti dell'inconscio. Rendere evidente una realtà che è pressappoco irrepresentabile comporta una lotta. Quanto più il pittore prende sul serio l'immagine interiore, tanto più cresce in lui la ricerca della forma migliore da dare a questa immagine.

Quando, negli anni a cavallo fra il XIX e il XX secolo, si operò una rottura netta con la tradizione, gli artisti abbandonarono anche la tradizionale tecnica di tipo artigianale. La capacità descrittiva ereditata dal passato, che si acquisiva solo a prezzo di una lunga fatica e di un costante allenamento nel disegno figurato, nella prospettiva ecc., non era di per sé da buttar via. Da respingersi era piuttosto il cattivo uso

che ne aveva fatto l'arte naturalistica del XIX secolo. La rinuncia a tutto questo patrimonio del passato, nei suoi aspetti culturali e tecnici, può apparire poco convincente; tuttavia non bisogna dimenticare che esso costituiva il mezzo espressivo di un'arte sempre più unilaterale ed estroversa, volta a cogliere ogni dettaglio del mondo esterno con un'esattezza quasi pari a quella delle scienze naturali. Il pericolo di questa tecnica classica consiste nel fatto che, applicata alla raffigurazione di oggetti interiori, a volte essa li rende in maniera eccessivamente concreta, e quindi falsata. D'altronde, non sembra una soluzione soddisfacente neanche quella delle moderne pitture casuali o informali che sembrano risultare dal semplice raprendersi del colore. Sarebbe come voler vedere in una radice che ha avuto uno sviluppo insolito l'espressione dell'inconscio. Probabilmente questi stimoli della fantasia sono soltanto 'la base — più o meno la materia prima — da cui ricavare, con un lavoro paziente, quasi di distillazione, ciò che ha realmente un valore.

Dalle linee che ho cercato di tracciare fin qui risulta chiaramente che oggi l'arte non può essere considerata più un problema meramente estetico. Non è più una cosa fine a se stessa secondo il motto « L'art pour l'art », ma deve essere considerata un ausilio perché nuovi, ignorati contenuti psichici, che premono per farsi strada, trovino infine la loro espressione. In ciò l'lo deve essere capace di comportarsi come l'elemento ricettivo; il che rende necessario un atteggiamento religioso, nel senso di una scrupolosa osservazione e considerazione dei fattori psichici.

Mentre l'antica arte religiosa riproduceva nelle sue immagini concezioni dommatiche, sancite universalmente, l'artista di oggi è solo con le sue esperienze, abbandonato a qualsiasi errore. **Jung** scrisse in « Psicologia e religione » (9): «Un dogma è sempre il risultato e il frutto di molti individui e di molti secoli. Esso è sgombro da tutte le bizzarrie, le lacune e i turbamenti dell'esperienza individuale. Ma, nonostante tutto, proprio nei suoi limiti angusti, l'esperienza

(9) C. G. Jung. Psychologie und Religion, pag. 92 (Rascher. Zürich 1947).

individuale è vita immediata, è il sangue rosso, caldo. che sta pulsando in questo momento. Per chi cerca la verità essa è più convincente della migliore tradizione ». Con questa specie di esperienza individuale si ricrea qualcosa di simile a uno stato di natura: attraverso visioni individuali si rivela cioè il mondo interiore. È un inizio nuovo.

**Jung** (10) si è considerato innanzitutto un medico. ma ormai è sempre più chiaro che da lui non sono stati guariti solo singoli malati: egli ha curato i mali di tutta un'epoca. Aiutando gli individui a ritrovare un rapporto con il lato fecondo della psiche, quello da cui ci viene un ordine e una guida, **Jung** ha collocato il problema della sofferenza psichica in un contesto molto più vasto. Questa sofferenza è diventata così non tanto una malattia, quanto 'il sintomo di un distacco netto dell'individuo dai valori essenziali e dal proprio destino. Ciò libera l'uomo di oggi dalle strettoie della concezione materialistica del mondo, che non lasciano scampo o speranza alcuna, e gli dà la possibilità di vivere in prima persona l'attività di quella potenza fatale che conferisce un significato peculiare alla sua vita.

La psiche non può respirare nell'atmosfera del razionalismo: esso è come una pietra che pesa sulla pianta, su quel germoglio creativo, capace di vita autonoma, che potrebbe dispiegarsi dall'anima. **Jung** lo ha liberato da questo peso. Questo impulso spirituale dell'inconscio egli lo ha descritto non solo teoricamente, ma ne ha mostrato l'attività con esempi concreti, lasciando inoltre che esso plasmasse tutta la propria esistenza.

**Jung** potrebbe essere dunque una guida per l'artista di oggi, alla ricerca di una via che lo introduca nel tesoro della sua anima. Su questa riserva preziosa egli scrisse le belle e consolanti parole (11): «Mi sembra che nessuna cosa essenziale sia mai andata perduta, perché in noi è eternamente presente la sua matrice e da questa, all'occorrenza, essa potrà essere, e sarà, nuovamente rigenerata ».

(Trad. di BIANCA SPAGNUOLO VIGORITA)

(11) M. Serrano. C. G. Jung and Hermann Hesse, pag. 86 (Routledge & Kegan Paul, London 1966).