

L' aquila di Prometeo

Aldo Carotenuto, Roma

La faticosa ricerca di una propria individualità dovrebbe condurci a possedere un sistema di riferimento personale che ci permetta di contrapporre il nostro «sentire» a quello degli altri. Tale conquista, però, non è automatica. Essa costituisce, anzi, il frutto di un duro esercizio indirizzato a potenziare la nostra forza psicologica. L'individualità, infatti, viene sempre vissuta come una sfida dalle persone che ci circondano e che appaiono pregiudizialmente votate al rifiuto e alla condanna. Tale negativa predisposizione è legata alla percezione anch'essa negativa che in genere si nutre nei confronti della diversità. La diversità, infatti, non è riconosciuta ed accettata dagli «altri» come espressione di una libertà personale. Al contrario, la diversità è vissuta dagli «altri» in maniera paranoica come una continua minaccia alla propria esistenza e alle proprie sicurezze. Questa condanna pesa psicologicamente sulle spalle di chi ha avuto il coraggio di differenziarsi e lo fa sentire spodestato.

Esistono dei sistemi di riferimento teorici a cui tutti noi ricorriamo a seconda della nostra qualifica professionale, in ragione cioè del nostro essere psicologi, medici, biologi o ingegneri. Anche nella vita di tutti i giorni disponiamo di referenti che orientano e guidano il nostro comportamento. Tali paradigmi rappresentano la sedimentazione delle esperienze precedenti e risultano funzionali entro un certo limite storico, dopo il quale divengono impropri.

Pochi sembrano in grado di intuire l'inadeguatezza di un referente e un numero ancora più esiguo tra loro è in grado di crearne uno nuovo. L'innovatore deve essere pronto ad affrontare un numero molto elevato di difficoltà poiché la sua esistenza viene vissuta come una sfida, come un attacco, da chi si trova ancorato al passato e ai suoi doni di sicurezza e quieto vivere. Per questo motivo un filosofo del nostro Rinascimento, Pietro Pomponazzi, affermava che per raggiungere la verità occorre essere eretici. La necessità di sottrarsi alla gabbia dei riferimenti fu posta come problema, e con radicale attinenza alla situazione della psicoterapia, da un discepolo «eretico» di Freud, Otto Rank. La sofferenza, secondo questo autore, non si spiega con uno scarso o mancato adattamento. In realtà si tratta di ben altro. Si tratta dell'esser venuti meno alle proprie potenzialità creative. Il recupero di tali potenzialità, sul piano del mondo interno e, su quello del mondo esterno, la rinnovata capacità di espressione artistica, si pongono in questo modo come i veri obiettivi del progetto terapeutico. È chiaro che, date queste premesse appare del tutto inutile e del resto, impossibile, cercare di far entrare nel luogo delle generalizzazioni psicologiche un discorso terapeutico così concepito. Rank lo sapeva bene e sosteneva di adeguare la tecnica al singolo caso. Lasciava anzi allo stesso paziente di suggerirgli la tecnica appropriata.

Ognuno di noi, sia pure a differenti livelli, ha avuto modo di scontrarsi con il collettivo, subendo le difficoltà che tale estenuante conflitto comporta. Per affrontare le costanti pressioni esercitate dal collettivo occorre molta forza e personalmente ignoro dove essa possa essere attinta. Posso solo affermare, per quanto riguarda la mia esperienza, che la motivazione scaturisce da un senso di verità che tutti noi avvertiamo di possedere. «Senso di verità» può suonare espressione generica e, tuttavia, ciò non toglie che tale espressione, pur nella sua genericità, dia voce a qualcosa che realmente dimora nelle nostre esperienze di uomini. Come mi si fa spesso notare, il senso di verità che sperimentiamo può anche essere legato ad una dimensione di onnipotenza. Con il termine onnipotenza ci riferiamo a quella condizione psicologica

di potenziamento dell'io, per cui al soggetto sembra che non ci sia ostacolo che egli non possa superare. Ovviamente, questo stato può avere una connotazione negativa, ma in alcuni casi, noi dobbiamo sentirci 'onnipotenti' per disporci a compiere un salto qualitativo. Gli uomini comuni sperimentano questa sensazione nelle piccole cose, ma da un punto di vista qualitativo, non sussiste alcuna differenza tra il nostro vissuto e quello di Newton che ha dimostrato l'esistenza della gravitazione universale, o di un qualsiasi altro grande uomo che abbia contribuito allo sviluppo della nostra civiltà. Anche noi possiamo rivoluzionare, per esempio, lo *status quo* della nostra famiglia, ma dobbiamo essere consapevoli che andiamo incontro ad una feroce derisione da parte del mondo, che non può accettare ciò che siamo.

La psicoanalisi non poteva esimersi dall'indagare le diverse manifestazioni dello spirito umano, tra cui appunto il fenomeno dell'arte, e rinvenirne le intime ragioni. Ovviamente, essa non può dirci nulla sull'essenza dell'attività artistica, poiché il discorso estetico non è di sua competenza. Di fronte alla *Gioconda* di Leonardo o di fronte alla *Primavera* del Botticelli la psicoanalisi è muta, non può esprimersi se non attingendo a quelle forme altre di interpretazione che conducono ad un'analisi estetica. L'approccio psicoanalitico è invece mirato a comprendere il motivo per cui, a partire dalle stesse esperienze frustranti, qualcuno soltanto riesce ad elaborare la sua sofferenza verso l'espressione creativa. È il dolore che nutre la capacità artistica, ma è anche vero che molte sono le persone angosciate e travagliate, e pochi coloro che riescono a conferire una forma altamente espressiva alla propria esperienza. La trasformazione alchemica della sofferenza in arte deve essere spiegata in altro modo. È possibile ricostruire un filo rosso che porti a scoprire, per esempio, come il complesso di inferiorità fisica di Leopardi abbia potuto nutrire la sua arte, ma non si può spiegare l'arte in se stessa. La psicoanalisi ha tentato di comprendere perché esiste nell'uomo questa motivazione a creare. Dobbiamo analizzare i contenuti che ricorrono nell'opera di un artista. Lo psicologo, concentrandosi sull'opera, cerca di capire cosa

spinse, ad esempio, Michelangelo, all'epoca solo diciottenne, a scolpire la Pietà, una madre con un figlio morto riverso sulle sue braccia. Lo psicologo descrive quindi i bisogni che spinsero Michelangelo a scolpire quell'immagine e non un'altra.

La psicoanalisi ha una sua teoria dell'arte, precisamente la ritiene un possibile risultato della nevrosi e credo che questa sia una delle poche volte in cui io mi concedo questo termine. La nevrosi può definirsi un disturbo funzionale in cui il soggetto si rende conto della sua sofferenza, poiché c'è sempre un Io che critica e che ci rende consapevoli dell'eccessiva pesantezza del nostro atteggiamento. È come se nello zaino recassimo, oltre agli oggetti che ci servono per vivere, anche dei sassi che piegano le nostre spalle. La psicoanalisi interpreta dunque, il bisogno di creare come una spinta interna a dare un senso al disagio, nel tentativo cioè di superare la nevrosi attraverso una realizzazione estetica. La psicoanalisi, come già avevamo accennato, si interessa sempre dei contenuti dell'arte, mai del loro valore artistico. Una delle spiegazioni possibili è, appunto, l'essere spinti dall'infelicità. Tutti nutriamo desideri che cerchiamo di soddisfare conformemente a quel «principio del piacere» di cui parla Freud. I desideri infantili, come gli psicologi sanno bene, vanno sempre gratificati, perché, se così non fosse, i bambini potrebbero morire. Durante la crescita, tuttavia, siamo in grado di costruire un senso di realtà che ci permette di accettare il differimento della gratificazione, il fatto cioè che tra il desiderio e la sua realizzazione può intercorrere un tempo più o meno lungo. Nel momento in cui riconosciamo un desiderio, esaminiamo dapprima la sua reale possibilità di realizzazione e le sue conseguenze, e solo successivamente, decidiamo di passare all'azione o di fermarci. Nella concezione psicoanalitica l'artista è un individuo che non sperimenta mai una sufficiente soddisfazione del desiderio. Ogni affermazione teorica, ovviamente, va sempre collocata nel contesto temporale e culturale da cui è emersa. Solo operando uno sforzo di relativizzazione possiamo rinvenire un linguaggio più moderno. Questa ipotesi ha costituito dunque la base da cui è partita l'interpretazione

freudiana dell'arte. Secondo questa chiave di lettura, l'artista devia l'energia libidica che non può trovare soddisfazione attraverso degli oggetti adeguati nella dimensione dell'arte, abbiamo cioè una concezione dell'artista come individuo frustrato. Dobbiamo accostarci a tale problema cercando di verificare l'attendibilità di questa tesi, se essa risulti effettivamente esplicativa del fenomeno creativo.

Il fatto che una persona appagata pienamente nei suoi bisogni e desideri non aspiri ad altro, appare abbastanza accettabile. Ai Tropici, ad esempio, un luogo dove il giorno scorre uguale alla notte, dove non fa ne caldo ne freddo e dove in virtù di queste situazioni climatiche la vegetazione si distende sempre rigogliosa, la gente è diversa. A chi capitasse di soggiornare a lungo in quella zona del mondo accadrebbe prima o poi di smarrire il desiderio di intraprendere qualunque attività. Se osservando un atlante, seguiamo con lo sguardo il parallelo dei Tropici, ci accorgiamo che in quei luoghi non è mai emerso nulla di significativo per lo sviluppo dell'umanità. Se invece ci spostiamo verso l'Europa e i paesi freddi, ci rendiamo conto che esiste una grande produttività. Questo significa che là dove la vita è facilitata il bisogno di scrivere un trattato di filosofia o di psicologia viene meno, perché la natura stessa opera in maniera talmente prorompente che una persona si lascia sopraffare al punto da divenire parte e non sentire più confini tra sé e il mondo circostante. Effettivamente possiamo pensare che ogni tentativo di andare oltre il fenomeno di natura, ogni tentativo, cioè, di fare cultura, derivi dalle nostre frustrazioni. La cultura appartiene al mondo delle realizzazioni creative, il mondo popolato da coloro che hanno desiderato trasformare la realtà. Là dove il mondo non ha necessità di essere cambiato, si rimane assolutamente inerti. Posso a questo riguardo rammentare un'altra esperienza significativa. Gli aborigeni australiani intorno al 1700 subirono un impatto fortissimo con la civiltà occidentale. Camminando per le strade australiane essi si riconoscono immediatamente non solo per le caratteristiche etniche e il colore della pelle, ma soprattutto per il loro comportamento quanto mai bizzarro, sembrano

cioè tutte persone squilibrate. Quale spiegazione possiamo offrire di questi fatti? Senz'altro l'incontro con la civiltà occidentale si è rivelato talmente traumatico che essi ne sono stati psicologicamente travolti, e, infatti, il loro comportamento si dimostra simile a quello dei nostri pazienti. È sconvolgente assistere a questo degrado e vedere cosa significhi essere distrutti da una società molto più forte ma, soprattutto, civilizzata. Tutto questo per dire che la frustrazione, probabilmente, si colloca alla base dell'elaborazione artistica. Se accettiamo tale ipotesi, comunque, dovremo anche domandarci come si possa aiutare una persona sofferente. Esistono varie modalità di approccio. Ma non è certo questo il punto. Personalmente mi sono sempre interrogato sul significato del lavoro psicologico. Avendo le spalle ben coperte da quelle che sono le conoscenze teoriche che ci vengono tramandate, ho progressivamente compreso che l'unica risposta veramente terapeutica è quella di permettere alla persona che soffre di elaborare a sua volta cultura, elaborare, cioè, quella dimensione artistica che costituisce il fine ultimo e, anzi, l'orizzonte vitale di ogni persona frustrata. Se l'arte può essere interpretata come il risultato di una frustrazione, ebbene, là dove non è possibile fare dell'arte, l'individuo sarà sempre sofferente. Il problema diventa allora quello di comprendere come si possa fare dell'arte.

Insieme al concetto di «frustrazione», l'altro termine che caratterizza la teoria psicoanalitica dell'arte è quello di «sublimazione». Hartmann, ad esempio, ha parlato della creatività come d'una straordinaria manifestazione della sublimazione. Cosa s'intende, dunque, per «sublimazione»? E, soprattutto, si tratta d'un concetto che va incontro agli intenti del discorso che stiamo conducendo? Freud diceva che la vita è difficile da sopportare, ed è per questo motivo che l'uomo cerca dei sostituti: la religione, la droga, oppure i diversi oggetti nei quali sublimiamo le nostre forze. L'impossibilità di soddisfare il desiderio fa sì che quell'enorme forza psichica che si possiede sia sublimata, deviata cioè verso qualche altra meta. Secondo l'ottica psicoanalitica, ovvero secondo l'ottica della paleopsicoanalisi, l'energia libidica, non potendo trovare

una soddisfazione adeguata nell'ambito del rapporto amoroso, si trova costretta a deviare. Questo è ciò che viene definito il "pansessualismo freudiano", una concezione ormai superata. Il termine 'sублиmazione' significa dirottamento da una meta ad un'altra, ivi compresa l'attività creativa, ma è un concetto denso di contraddizioni. Una critica interessante rivolta alla nozione di sublimazione è quella di uno studioso, Ehrenzweig il quale ha analizzato la struttura inconscia dei processi percettivi affrontando dal punto di vista psicoanalitico i rapporti tra percezione e creatività. Come ha scritto Bosio in una rassegna di studi sul tema «percezione e creatività», secondo Ehrenzweig: «la creatività... non può definirsi... come attività di sublimazione-consunzione della libido (nonostante molti psicoanalisti siano, invece, di questo avviso), ma piuttosto come *conditio sine qua non* per la normale vita della libido stessa».

Al termine «sublimazione» Melanie Klein ne ha preferito un altro, «riparazione». L'autrice segue la linea di pensiero che Freud sviluppa negli scritti *Lutto e malinconia* e in *Al di là del principio di piacere*, e secondo la quale l'attività creativa è da intendersi come bisogno di ricostruzione della propria realtà interna e degli 'oggetti' amati perduti. Che significa «ricostituzione» della propria realtà interna? E di quali 'oggetti' si fa questione? Se si avverte il bisogno di ricostituire, ciò avviene perché qualcosa è stato danneggiato, un danneggiamento di cui ci si sente colpevoli. In un suo saggio del 1929, *Situazioni d'angoscia infantile espresse in un'opera musicale e nel racconto di un impeto creativo*, lo stesso nel quale viene introdotta per la prima volta la nozione di riparazione, Melanie Klein fa tra l'altro riferimento alla storia d'una pittrice, Ruth Kjær, che andava soggetta a crisi di depressione profonda. Un mattino, mentre faceva colazione col marito, le venne improvvisamente l'idea di dipingere un quadro. Ruth «non aveva mai spremuto il colore da un tubetto, non aveva mai preparato una tela o impastato i colori sulla tavolozza», eppure ciò non la fece desistere. Si trattava, come dice il titolo dello scritto di Melanie Klein, d'un «impeto creativo», d'una spinta incoercibile. Dopo il primo riuscito tentativo, accolto con stupore e

incredulità dal marito e dal cognato, Ruth dipinse con mano maestra molti quadri che furono presentati ai critici in mostre aperte al pubblico». Come spiegare l'«impeto creativo» di Ruth? Commentando due ritratti, l'uno raffigurante una vecchia stanca e rassegnata e, l'altro, a questo successivo, raffigurante la madre di Ruth, eretta e piena di energia, Melanie Klein muove la seguente notevole considerazione:

È chiaro che al fondo dell'impeto incoercibile a dipingere questi ritratti vi è il desiderio di riparare, di sanare le ferite inferte psicologicamente alla madre e quindi di ricostruire anche se stessa. Il ritratto della vecchia, sulla soglia della morte, appare come un'espressione del desiderio primario sadico di distruggere. Il desiderio della figlia di distruggere la madre, di vederla vecchia, logora, devastata, fa poi nascere il bisogno di raffigurarla nel pieno del suo vigore e della sua bellezza. Grazie a questa raffigurazione della madre restaurata, rinnovellata, la figlia può placare la propria angoscia.

La creatività viene dunque intesa come riparazione di spinte distruttive nei confronti della madre e, potremmo aggiungere, si costituisce come risultato d'una elaborazione del lutto. All'origine delle spinte distruttive si colloca la pulsione di morte (che si declina nel «desiderio primario sadico di distruggere» di cui parla la Klein), e sul modello della riparazione, che si traduce come abbiamo visto nel ricostituire l'oggetto interno ed esterno, andrebbe intesa secondo la Klein ogni attività creativa. Il lavoro creativo, insomma, implicherebbe la distruttività, il dolore e la perdita e anche per quel che riguarda il gioco, argomento sul quale dovremo tornare in un successivo capitolo, Melanie Klein non intratteneva un diverso, e potremmo dire sofferto orientamento. Winnicott, in un suo studio sul gioco, ha affermato che «l'importante lavoro della Klein non arriva mai al tema della vera creatività». La questione secondo Winnicott si porrebbe anche e, forse, soprattutto in termini di creatività primaria, laddove nelle formulazioni kleiniane sembra confermarsi una creatività di tipo reattivo, una creatività, per così dire, costretta a guardarsi assiduamente le spalle. Il problema diventa quello di stabilire se, alla «prima poppata teorica», per usare l'espressione di Winnicott, il bambino abbia qualcosa da offrire o meno. Scrive Winnicott nella

sua opera pubblicata postuma col titolo *Sulla natura umana*: «Esiste o non esiste una creatività primaria? Oppure, al contrario, l'essere umano è capace soltanto di proiettare ciò che è stato prima introiettato, o (nei nostri termini) di evacuare ciò che è stato incorporato?». La risposta di Winnicott è che si può a buon diritto supporre l'esistenza di un potenziale creativo e che il lattante abbia qualcosa di personale da offrire già a partire dalla «prima poppata teorica». Il compito di creare e ricreare il mondo appare dunque in noi connaturato:

Se vi è un vero potenziale creativo allora dobbiamo aspettarci di trovarlo, insieme alla proiezione di un dettaglio introiettato, in tutto lo sforzo produttivo, e distingueremo il potenziale creativo non tanto per l'originalità della produzione, quanto per il senso che l'individuo ha della realtà dell'esperienza e dell'oggetto. Il mondo viene creato di nuovo da ogni essere umano e questo compito inizia almeno dal momento della nascita e della prima poppata teorica.

Una teoria della creatività che sembra anch'essa preoccupata di guardarsi le spalle appare quella a suo tempo enunciata da Adler. In breve, Adler sostiene che l'uomo crea per compensare la propria insufficienza o inferiorità. Un esempio che Adler adduceva a sostegno della sua «teoria compensatoria della creatività» era quello della sordità di Beethoven. Sta di fatto, comunque, che quanto Adler asserisce dell'uomo creativo vale anche per il criminale o il nevrotico. Anche del criminale o del nevrotico si può dire, nella prospettiva abbracciata da Adler, che tentino a modo loro di compensare la loro inferiorità. Scrive infatti Adler:

...vogliamo dimostrare che l'idea compensatrice, la quale spinge il nevrotico a desiderare tutto, non viene necessariamente seguita in modo pedissequo, ma può spingere il paziente, per mezzo di finzioni e di artifici, a particolari manifestazioni criminose, nevrotiche o creative, per farlo giungere al fine di elevare il sentimento della propria personalità, o per lo meno, in uno stato nevrotico attivo, a difenderlo da qualsiasi umiliazione.

Ora rispetto all'attività creativa noi preferiamo parlare di «trasformazione», un termine di più immediata comprensione. Il *surplus* di energia psichica che non trova soddisfazione è costretto a 'trasformarsi' e ciò vale anche per la pulsione di morte. Noi dobbiamo, quindi, 'trasformare'

la nostra forza psichica in un progetto costruttivo stabilito da noi stessi. La trasformazione guarda in avanti, non deve guardarsi costantemente le spalle. Le persone che hanno questa capacità trasformativa hanno anche la grande forza di disporre della propria vita molto più di quanto siano in grado di disporre gli altri. In genere, siamo agiti dall'interno, in primo luogo dalle esigenze del nostro corpo, e dagli albori dell'umanità sono state create numerose tecniche attraverso le quali si tenta di sfuggire a questi condizionamenti. Lo Yoga, ad esempio, è un modalità di mettere al servizio dell'uomo forze che sono di per sé autonome, così pure gli esercizi Zen conservano la stessa finalità. Anche per quanto riguarda la mistica religiosa cattolica, gli esercizi spirituali di Ignazio di Loyola tendono a trasformare l'individuo. Una moderna prassi di trasformazione ci è data invece dalla psicoanalisi. Pertanto, tutti questi strumenti antichi e attuali stanno a dimostrare che l'uomo ad un certo punto ha capito che non doveva essere più schiavo del suo determinismo interno ma poteva e doveva opporvisi.

Ho già affermato che là dove non è possibile fare dell'arte l'individuo sarà sempre sofferente. Ho anche detto che per elaborazione artistica intendo un modo originale, individuale, di guardare la realtà. In quanto analista devo essere in grado di dare questo stimolo al paziente e ciò avviene, naturalmente, anche attraverso il linguaggio psicologico. Il lavoro che si compie nel tentativo di far convergere l'attenzione del paziente su se stesso e sulle leggi particolari che regolano la sua vita psichica può essere finalizzato ad integrare un nuovo modo di accostarsi al reale. La dimensione artistica appare l'unica soluzione adeguata alla sofferenza umana. Considerato che la sofferenza è ineliminabile, infatti, l'unica soluzione adeguata sembra appunto consistere nel darle espressione.

Conosciamo il mito del titano Prometeo. Per aver rubato il fuoco agli dei e averlo recato agli uomini egli fu fatto incatenare da Zeus sulla cima del Caucaso e un aquila, secondo quanto nella *Teogonia* racconta Esiodo, «gli rodeva il fegato immortale» che «gli cresceva durante la notte tanto, quanto durante il giorno intero ne divorava

l'uccello» (Esiòdo, *Teogonia* vv. 521-525, in Colonna, 1977, pp. 90-93). Il mito si presta a diverse letture ma una è quella che qui più ci sembra coglierne il senso ed è soprattutto a questa che intendiamo rivolgere adesso il nostro ascolto. Secondo tale lettura, dunque, nel mito di Prometeo divorato per un tempo indeterminato dall'aquila si manifesterebbe l'intuizione greca della connessione tra atto creativo e sofferenza. Prometeo ci appare un rappresentante del genere umano. È la sua trasgressione che attiva l'invidia degli dei e l'invidia degli dei significa la sofferenza degli uomini. Certo, sembrerebbe consigliabile che gli uomini se ne stessero al di qua della trasgressione, ma se ciò accadesse essi non avrebbero il fuoco e sarebbero condannati alle oscurità dell'inconsapevolezza. Nella logica del mito, diversamente, solo costellando l'invidia divina si arriva al fuoco della creatività. Ciò significa che gli dei ci ascoltano là dove decidiamo di trasgredire. Del resto è proprio all'atto della trasgressione che va riferito il nome stesso di «Titani». Secondo quanto nella *Teogonia* racconta Esiòdo, infatti, è Urano che li ha generati a chiamarli in questo modo perché «diceva che essi col tendere troppo avevano commesso un orribile fatto» (Esiòdo, *Teogonia* vv. 207-210, in op. cit., pp. 72-73). Il tendere, che qui è inteso come un tendere troppo, un tendere oltre misura, suona appunto in greco *titainein*. Non è chiaro in cosa consistesse l'orribile azione perpetrata dai Titani e il fatto che non sia chiaro appare di per sé significativo. È come dire che l'uomo nasce gettato a questa costellazione in cui al «tendere troppo» e dunque alla trasgressione, fa riscontro la sofferenza. Anche il motivo dell'artista che da la propria anima in pegno al diavolo in cambio della sua collaborazione sembra rientrare in qualche modo nella costellazione cui stiamo dedicando queste riflessioni. Ci potremmo chiedere, a questo riguardo, perché il Faust pensato da Goethe, il Faust che pure concede al diavolo la propria anima, si salvi alla fine e ciò a dispetto dell'evidenza del suo peccato. Ebbene, il motivo che, nell'opera di Goethe, salva Faust è lo stesso che lo ha, apparentemente, destinato alla dannazione. È in altri termini il suo *streben*, un equivalente dunque del verbo greco *titainein*, il suo ten-

dere, la sua dedizione a costituire motivo di salvezza. Ciò appare evidente nelle parole pronunciate dagli angeli che hanno sottratto a Mefistofele la parte immortale di Faust (Fortini, 1980, vv. 11936-11937, pp. 1044-1045):

Chi si affatica sempre a tendere più oltre,
noi possiamo redimerlo.
Se poi per lui dall'alto
interceda Amore
lieta gli si fa incontro
la beata falange a salutarlo.

In questi versi lo stesso Goethe, del resto, affermava esser contenuta la chiave della salvezza di Faust. Lo *streben* dell'uomo, per così dire, costella l'intercessione dell'amore divino. In un passo del suo *Doktor Faustus* Thomas Mann fa valere tutte queste considerazioni. Non è concesso al genio, sostiene Thomas Mann, di non aver nulla da spartire con l'inferno. L'artista è infatti il fratello del criminale e del folle. E, poi, si chiede Mann: «Chi può dirsi sano? Chi può dirsi malato? Mai la vita è riuscita a sopravvivere senza la malattia».

La malattia, certo, la sofferenza, l'aquila di Prometeo. L'aquila di Prometeo ci consente di tendere più in avanti il nostro sguardo e indubbiamente esiste un prezzo da pagare per questo nostro tendere. Non sembra darsi eccezione alla regola secondo cui dobbiamo pagare a caro prezzo il dono, che a buon diritto possiamo dire divino, del fuoco creativo. Di fronte a questo discrimine si deve operare una scelta: o essere raccontati dalla propria sofferenza o esprimerla nel racconto della propria vita.

Scrivendo il filosofo americano Emerson che «l'uomo è soltanto una metà di se stesso, l'altra metà è la sua espressione».

L'arte costituisce a ben vedere il comune denominatore della terapia. Perché qualcuno si faccia artista, in altri termini, occorre che ci sia già un artista. Per questo motivo Jung scriveva in un saggio del 1934 dedicato ai problemi della psicoterapia che all'analista è richiesta una sensibilità artistica: «Maneggiare il materiale psichico richiede il massimo tatto e una sensibilità prossima a quella degli artisti».

Tali argomentazioni affondano le loro radici nel nostro passato culturale. L'indagine psicologica è iniziata con una intuizione di Freud che potremmo così parafrasare: se si fanno rivivere al paziente quelle situazioni traumatiche che probabilmente hanno determinato la sua sofferenza, il solo riviverle permetterà di sentirsi guariti. Si tratta, qui, delle prime ipotesi formulate da Freud intorno al 1897. Successivamente, però, ci si accorse che i problemi erano molto diversi e che le persone guarivano per ben altri motivi.

Allorché Colombo giunse nelle Americhe credette di trovarsi in India, di fatto aveva scoperto un nuovo continente ma non lo seppe mai e non fu mai consapevole della portata della propria scoperta. Analogamente, per quanto attiene alla geografia simbolica della psicologia del profondo, allorché Freud e Jung si avvicinarono a quel nuovo continente che è l'inconscio, ci si addentrarono con coraggio anche se le loro mappe teoriche si sono rivelate in seguito non del tutto esatte. E, tuttavia, il grande valore delle loro scoperte rimane indelebile nella storia dell'umanità. A noi non resta che affrontare la modalità in cui la soluzione creativa possa farsi avanti nel rapporto creativo.