

# OPINIONI

## Letteratura: il romanzo moderno e l'attualità del mito

*Aldo Carotenuto, Roma*

Il rapporto di Jung con l'arte disegna una trama complessa nella quale il pensiero junghiano da una parte è nutrito da molteplici influenze e dall'altra si fa fonte di nutrimento per un gran numero di artisti, e soprattutto per una notevole parte della critica, che ha utilizzato il sistema ermeneutico junghiano come chiave d'accesso all'opera d'arte. L'avventura junghiana nel mondo dei simboli, in un universo inconscio, avventura già percorsa in passato dal talento visionario di artisti come Hieronymus Bosch, Brueghel e Goya, è alimentata e attraversata da due correnti artistiche particolarmente importanti: simbolismo e surrealismo, quest'ultimo largamente segnato dalle scoperte della psicologia del profondo, dal mondo onirico che le opere di Freud spalancavano. Sono soprattutto questi due movimenti artistici a risvegliare nella coscienza europea l'interesse per un mondo segreto, oscuro, interesse profondamente inciso nello *Zeitgeist* e che consente di leggere in una prospettiva unitaria tanto l'evoluzione artistica, quanto l'evoluzione della psicologia dinamica. Nonostante la sua scarsa comprensione dell'arte e della letteratura contemporanea - basti pensare ai suoi scritti su Joyce (1) e su Picasso (2) - Jung non poteva restare estraneo a questo fermento culturale, che infatti si riflette nelle pieghe del suo pensiero, e al tempo stesso il fermento culturale creato dal suo pensiero non poteva non germinare dei frutti nel mondo dell'arte.

(1) C.G. Jung (1932), «L'Ullisse: un monologo», in *Opere*, vol. 10/1, Torino, Boringhieri, 1985.

(2) C.G. Jung (1932), «Picasso», in *Opere*, vol. 10/1, Torino, Boringhieri, 1985.

Uno dei fili conduttori che accomuna la produzione letteraria del Novecento è costituito dalla discesa nelle profondità della psiche. Introspezione, scardinamento del punto di vista dell'Io, scissione della personalità, emersione di un mondo onirico e fantastico sono i punti intorno ai quali ruotano in diverso modo le opere di artisti come Pirandello, Svevo, Joyce, Kafka, Woolf, ecc. Il debito di molti di questi scrittori con la psicoanalisi è stato largamente riconosciuto, mentre il legame con la psicologia analitica appare meno nettamente delineato, se non nel caso di contatti diretti tra Jung o i suoi allievi e alcuni scrittori. Eppure germi junghiani possono essere intravisti in autori come D. H. Lawrence, T. S. Eliot, E. O'Neill, T. Mann, W. B. Yeats, J. Joyce (3). Questo influsso può aver operato attraverso due meccanismi diversi: in certi casi deve essere considerato come un prodotto dello *Zeitgeist* che ha spinto sia Jung sia questi artisti a percorrere cammini paralleli, cammini nei quali il fondo archetipico della psiche è emerso con forza; in altri, il legame con Jung è la risultante di una conoscenza diretta o mediata del suo pensiero. Sia nel caso di Lawrence che in quelli di Mann e Joyce entrambe le vie sono percorribili.

In una lettera a Katherine Mansfield del 1917, Lawrence sostiene di essere stato colpito da un libro di Jung (4). Il libro è, ovviamente, *Trasformazioni e simboli della libido* (successivamente intitolato *Simboli della trasformazione*), la cui traduzione inglese, col titolo di *Psychology of the Unconscious*, viene pubblicata nel 1916. Espliciti riferimenti a Jung appaiono inoltre in *Fantasia dell'inconscio* (5) dove Lawrence, pur sostenendo di preferire il concetto freudiano di libido rispetto a quello junghiano, mostra comunque di conoscere il pensiero dello psicologo svizzero. Non bisogna infatti dimenticare i contatti di Lawrence con persone influenzate dal pensiero junghiano, come avvenne in occasione della visita, nell'estate del 1919, a Rosalind Baynes, moglie dell'analista junghiano Godwin Baynes, che aveva tradotto in inglese i *Tipi psicologici* (6). Un altro *trait d'union*, forse più indiretto ma per certi versi più significativo, tra Lawrence e Jung può essere considerato quel ribelle della psicoanalisi, anarchico e tossicomane, che risponde al nome, poco conosciuto ai

(3) J. Van Meurs, «A Survey of Jungian Literary Criticism in English», in K. Barnaby, P. D'Acerno, *C.G. Jung and the Humanities. Toward a Hermeneutics of Culture*, London, Routledge, 1990; E. Lansing Smith, «Descent to the Underworld: Jung and His Brothers», in K. Barnaby, P. D'Acerno, *C.G. Jung and the Humanities. Toward a Hermeneutics of Culture*, op. cit.

(4) F. Lawrence, *No I, but the Wind*, New York, 1934, p. 301.

(5) D.H. Lawrence (1921), «Fantasia dell'inconscio», in *Fantasia dell'inconscio e altri saggi sul desiderio, l'amore, il piacere*, Milano, Mondadori, 1978.

(6) H.T. Moore, *The Priest of Love: A Love of D.H. Lawrence*, New York, Penguin Books, 1974.

(7) *Lettere tra Freud e Jung*, Torino, Boringhieri, 1974, p. 178.

più, di Otto Gross. Otto Gross, fautore d'una nuova etica tesa alla dissoluzione della monogamia, fu in terapia da Jung e altamente stimato da questi e da Freud. Jung giunse persino ad affermare, in una lettera inviata a Freud il 19 giugno 1908, di rivivere in Gross aspetti molteplici, «fin troppi», della propria natura e di vedere in lui il proprio «gemello» (7). Ora, Gross ebbe una relazione con Frieda Richthofen, la quale sarebbe diventata la moglie di Lawrence. A conti fatti, dunque, lo scrittore inglese aveva sposato una donna che era stata l'amante del gemello di Jung!

Lawrence, come altri scrittori suoi contemporanei, subisce l'influenza di Freud, per poi essere sottilmente attratto dalle teorie di Jung.

Tale attrazione forse si fonda su una segreta simmetria e su un medesimo interesse per la tensione fra polarità psichiche nel tentativo di coniugarle. L'importanza attribuita al conflitto degli opposti, soprattutto alla polarità spirito-carne, e alla necessità di superarlo, è presente quale motivo dominante dell'intera opera di Lawrence, così come è stato il motore di tutta la ricerca empirica e la teorizzazione del maestro zurighese.

Dalle note autobiografiche di Jung siamo informati della sua precoce identificazione di forze, di richieste e interessi contrastanti, causa per lui di forte tensione. Questo nucleo complessuale profondo lo impegna a fronteggiare le opposte dinamiche psicologiche che lo muovono e contemporaneamente a leggere tutta la dinamica psichica alla luce di questo primo motore. È così che Jung giunge a formulare una concezione energetica della psiche fondata su una nozione di libido non più intesa come energia sessuale, ma come risultante di una tensione di opposti: il processo evolutivo dell'uomo è fondato sulla tensione che lo muove da una parte ad aderire in maniera immediata alle richieste pulsionali, dall'altra a distanziarsene, superando la contrapposizione di forze attraverso la mediazione del simbolo.

L'idea dell'esistenza naturale di forze contrastanti interne ed esterne all'uomo certo precede le teorizzazioni di Jung, e molte sono le cosmogonie e le filosofie che ipotizzano

un conflitto tra polarità la cui tensione è generatrice di tutto ciò che è vivente. La filosofia della *physis* di Eraclito concepisce un universo come gioco eterno di forze contrastanti, che si avvicendano in un perenne conflitto, generando quell'armonico fluire in cui gli opposti stessi tornano a coincidere. Analogamente, la filosofia cinese concepisce l'universo in termini dinamici, come realtà in continuo mutamento tra le opposte forze Yin e Yang, rappresentanti le polarità maschile-femminile, luce-tenebra, attività-passività, freddo-caldo. La loro apparente conflittualità genera quel continuo fluire di eventi che noi chiamiamo vita, permettendo la rigenerazione e l'avvicinarsi dei fenomeni che danno ordine al mondo.

Per molte dottrine religiose, allo stesso modo, la creazione è il teatro di un conflitto tra le forze del bene e del male che si contendono il cuore dell'uomo, fino a giungere, con Platone, al dualismo esasperato che trasferisce in seno alla natura stessa dell'uomo tali elementi in lotta: il conflitto si sposta dunque nella coscienza dell'individuo assumendo, con l'avvento della dottrina cristiana, la profondità inquietante della colpa.

Anche Jung fonda la sua complessa teoria del divenire psichico dell'individuo su tale opposizione di forze che sembra regolare il sistema naturale stesso in cui l'uomo è inserito: così il rincorrersi del giorno e della notte, il gioco eterno di nascita e morte, l'alternarsi ritmico delle stagioni diventano, nello scenario interiore dell'anima, le polarità umorali della depressione e dell'euforia, del senso e del vuoto, della gioia e del dolore. L'uomo, scisso tra piacere e dovere, tra bene e male, agitato da opposte tensioni, è tentato sempre a proiettare all'esterno tali polarità, creando così paradisi e inferni, angeli e demoni, dei ed eroi.

Confrontando la teoria freudiana dell'Eros con la teoria della volontà di potenza di Adler, Jung (8) si rese conto che, seppure apparentemente in opposizione, entrambe rappresentavano una legittima e precisa visione del mondo, fondata su due differenti tipologie psicologiche, e più tardi, nel 1921, egli formulerà la teoria dei tipi psicologici proprio sulla base della osservazione di due inclinazioni fondamentali, l'estroversione e l'introversione:

(8) C.G. Jung (1917-43), «Psicologia dell'inconscio», in *Due testi di psicologia analitica*, Opere, vol. 7, Torino, Boringhieri, 1983.

Tutto ciò che è umano è relativo, perché tutto si fonda su un contrasto interno e tutto è fenomeno energetico. Ma l'energia presuppone necessariamente l'esistenza di un contrasto, senza il quale non esisterebbe energia. Occorre un alto e un basso, il caldo e il freddo perché il processo di compensazione (...) possa aver luogo (9).

(9) *Ibidem*, p. 76.

Questo processo di compensazione è continuamente operante nella psiche, proprio come dinamica funzionale al continuo riequilibrio delle tensioni interne all'uomo: ogni unilateralità dell'agire cosciente cela un impulso inconscio contrario, tanto più esplosivo quanto più rigido è l'atteggiamento dell'Io. L'uomo occidentale è segnato da una lunga tradizione dualistica, la quale ha tracciato un solco profondo tra materia e spirito, corpo e anima, maschile e femminile, esercitando negativamente un'azione di repressione e di scissione dell'esperienza psicologica, e ancor più favorendo l'unilateralità della coscienza. L'individuo è allora chiamato a intraprendere un faticoso viaggio all'interno di se stesso, al fine di rendersi più permeabile ai contenuti inconsci rimossi. La meta è la ricomposizione delle forze libidiche ancorate a frammenti di sé dimenticati che operano in ombra, a immagini potenti che attivano le proiezioni, secondo un percorso evolutivo di cui non sempre e non necessariamente il soggetto è consapevole:

così ogni coscienza cerca, magari senza neppure supporlo, la sua antitesi inconscia, senza la quale è condannata alla stagnazione, all'insabbiamento o alla paralisi (10).

(10) *Ibidem*, p. 55.

Così, in *Trasformazioni e simboli della libido* Jung, affrontando il problema dell'Edipo alla luce della sua nuova prospettiva energetica, ci fornisce l'immagine di un «individuo» inteso quale cosciente mediatore tra natura e cultura, tra regno dell'istintualità e ordine del pensiero, fautore di un'opera di mediazione tra coscienza e inconscio che egli vede simboleggiata nell'immagine alchemica della *coniunctio*, l'unione finale delle sostanze chimiche per la produzione dell'oro: «La compensazione alchemica corrisponde all'integrazione dell'inconscio nella coscienza, operazione che produce una trasformazione di entrambi» (11).

La necessità di superare il conflitto degli opposti muove anche la ricerca di David H. Lawrence. Già nel 1920 egli

(11) C.G. Jung (1955-56), *Mysterium coniunctionis*, in *Opere*, vol. 14, Torino, Boringhieri 1983, pp. 545-546.

conosceva e tentava un approccio critico alla psicoanalisi freudiana. Il suo saggio del 1921, *Fantasia dell'inconscio*, è una critica radicale ed infiammata delle teorie sessuali di Freud, o meglio dell'interpretazione della sessualità. Sia l'inconscio freudiano che la sessualità vengono ridotti e sterilizzati, attraverso un complesso artificioso di razionalizzazioni, e ipostatizzati in forme e contenuti decodificabili, decifrabili, e ciò in funzione del timore borghese verso tutto quel che appare privo di regole, di freni, assolutamente libero ed anarchico. L'ideale freudiano «dove era l'Es lì deve regnare l'Io», rivela il fine della ricerca psicoanalitica, quello di controllare le pulsioni. L'errore di Freud, a detta dello scrittore, consiste nell'attribuire all'inconscio una natura *ideale*, che rende l'inconscio stesso l'esatto contrario della coscienza. L'inconscio appare come una mera costruzione intellettuale. Cosa si può dire, invece, di esso?

Le intuizioni di Lawrence sulle dinamiche profonde che muovono l'individuo sono sconvolgenti nella loro sottigliezza e precisione, degne di un attento osservatore dei fenomeni psicologici. Molti sono stati gli artisti che hanno saputo tratteggiare e tradurre in un linguaggio altamente significativo ed evocativo le motivazioni inconscie che muovono l'individuo ad agire, i percorsi interiori, le loro segrete ragioni, i conflitti disperati, le angosce che difficilmente possono essere trasformate in parola: Lawrence non solo fa questo attraverso le descrizioni dei mondi interiori dei suoi personaggi, ma scrive anche sotto forma di saggi le sue riflessioni analitico-estetiche, sempre però con un linguaggio assolutamente non scientifico, al contrario: metaforico e fortemente immaginifico. Nel suo stile appassionato, poetico e dirompente, egli ci prospetta una visione delle forze inconscie che ha profonde affinità con molti celebri brani junghiani.

Prima di enucleare i temi e i motivi della ricerca lawrenciana che risuonano significativamente con alcune elaborazioni di Jung, ci sembra interessante notare che un medesimo approccio - l'approccio esperienziale - ed una stessa acuta intuizione, uniscono le tipologie dei due studiosi. Il credo empirico di Lawrence collima esattamente con la metodologia analitica di Jung:

Questa mia pseudofilosofia (...) è dedotta dai romanzi e dalle poesie, non viceversa. I romanzi e le poesie scaturiscono spontaneamente dalla penna. Dopodiché il bisogno assoluto che hai, di un qualche tipo di soddisfacente atteggiamento mentale verso tè stesso e le cose in genere ti fa tentare di estrarre qualche conclusione precisa dalle tue esperienze di scrittore e di uomo. I romanzi e le poesie sono pura esperienza appassionata. Questa 'pollianalitica' sono deduzioni fatte in un secondo tempo, dall'esperienza (12).

(12) D.H. Lawrence (1921), «Fantasia dell'inconscio», in *Fantasia dell'inconscio e altri saggi sul desiderio, l'amore, il piacere*, op. cit., p. 29.

Una confessione che avrebbe potuto tranquillamente sottoscrivere Jung, fedele all'empirismo della ricerca e dell'esperienza psicologica, dalle quali è possibile, in un secondo momento, dedurre degli assunti teorici. La fiducia nell'esperienza psicologica personale, elaborata soggettivamente, conduce Lawrence ad altre formulazioni in consonanza con gli assunti junghiani. Prima fra tutte la riflessione sulla soggettività delle formulazioni scientifiche e sulla validità del pensiero «prescientifico» egizio e greco:

...secondo me esiste un grande campo scientifico che procede in termini di vita e che si fonda sui dati dell'esperienza viva e dell'intuizione certa. Chiamatela scienza soggettiva se volete. La nostra scienza oggettiva del sapere moderno si occupa soltanto dei fenomeni, e dei fenomeni considerati nei loro rapporti di causa ed effetto, lo non ho niente da dire contro la nostra scienza. Entro i suoi limiti è perfetta. Ma ritenere che esaurisca l'intera gamma delle possibilità umane nel campo del sapere mi sembra semplicemente puerile (13).

(13) *Ibidem*, p. 26.

Proprio la fiducia nell'esperienza empirica, pur se essa non risulta certificata dalle leggi della scienza, porta Lawrence ad interessarsi ai saperi dei grandi mondi pagani, alle scienze esoteriche e sacerdotali egizie e greche e ai miti antichi. Egli è affascinato dalla rassomiglianza significativa dei vari mitologemi pur appartenenti a popolazioni distanti nello spazio e dall'intensa potenza dei simboli». Tali simboli, vere creazioni dell'inconscio, costituiscono un sapere prezioso, ed è così che i miti «ora cominciano a ipnotizzarci di nuovo, essendosi quasi esaurito il nostro impulso verso il nostro modo scientifico di capire» (14).

Esattamente come accade nella storia della evoluzione della coscienza di ogni individuo, chiamato ad organizzare in un ordine compiuto la *prima materia* caotica delle pulsioni, così, sia per Lawrence che per Jung, «niente estinguerà mai la sete dell'umanità e del potenziale uma-

(14) *Ibidem*, p. 27.

no, di elaborare qualcosa di magnifico da un caos rinnovato» (15).

(15) *Ibidem*, p. 28.

Caos, prima materia, polarità in conflitto, vocazione superiore, sono i termini che accomunano i due pensatori. Curiosamente, anche Lawrence propone le sue tesi «polianalitiche» (come ironizzava i suoi detrattori potessero definirle), partendo, come Jung, dalla critica alla teoria pansessualistica di Freud:

Dobbiamo riconoscere che un elemento di sesso entra in tutta l'attività umana.(...) Siamo grati a Freud per aver insistito su questo punto.(...) Ma...il movente sessuale *non* va attribuito a tutte le attività umane. (...) noi non siamo confinati in una sola direzione, o in un'unica consumazione esclusiva. La costruzione delle cattedrali fu un'elaborazione diretta all'atto del coito? No (16).

(16) *Ibidem*, pp. 31-32.

L'impulso dinamico maggiore, il più importante motore è per Lawrence il desiderio dell'uomo di «costruire qualcosa di meraviglioso dal proprio io e dalla propria fede e dal proprio sforzo» (17).

Quando poi l'autore spiega più dettagliatamente cosa intenda per motivo meraviglioso, conclude: «In altre parole, il motivo essenzialmente religioso o creativo è il primo motivo di ogni attività umana» (18).

(17) *Ibidem*, p. 32.

La consonanza col pensiero junghiano è massima. Certamente, introducendo il motivo religioso, Lawrence non intende fondare alcuna metafisica, ne tantomeno escludere l'importanza e la compresenza dell'istinto sessuale nella grande impresa della costruzione del mondo da parte dell'uomo. Occorre tenere sempre in mente lo stretto rapporto tra il motivo religioso e quello sessuale: «I due grandi impulsi sono come marito e moglie, o padre e figlio. Non serve a niente mettere l'uno sotto i piedi dell'altro» (19).

(18) *Ibidem*.

Di contro alla nozione di inconscio proposta da Freud, Lawrence parla di un inconscio anteriore ad ogni forma mentale, che è origine della vita e non il risultato dei processi di rimozione della coscienza individuale.

(19) *Ibidem*.

Il Lawrence di *Fantasia dell'inconscio* ha già letto e conosciuto il pensiero di Jung, e nonostante le straordinarie affinità tra i due pensatori, egli non risparmia critiche pungenti allo psicologo svizzero, accusato di confondere gli ambiti di ricerca, rendendo così nebuloso il tentativo di



(20) *Ibidem*, p. 33.

comprensione dei suoi lettori: «Jung passa dalla toga universitaria alla cotta talare finché non sappiamo più dove ci troviamo» (20), scrive, asserendo di preferire gli sforzi di oggettivazione di Freud a coloro che, come Jung e Bergson, si rifanno a principi che sconfinano nella metafisica. Un'accusa questa che Jung si vedrà rivolta da più parti, e che rischia di trasformarsi ormai in un pregiudizio.

Nonostante questa presa di distanza, o meglio, questa precisazione, Lawrence propone il suo credo in una vita segreta oltre i confini della coscienza che ha molte affinità con la teoria dell'inconscio collettivo di Jung. L'inconscio non è di natura ideale; esiste invece un inconscio anteriore ad ogni forma mentale, che è all'origine della vita e non il risultato della vita psichica stessa del soggetto:

L'inconscio freudiano altro non è che un sotterraneo in cui la mente tiene la sua genia di bastardi, invece l'inconscio è origine, fonte del complesso reale dei motivi (21).

(21) *Ibidem*, p. 8.

Con parole che non possono non colpire, tanto anticipano determinate nozioni della psicologia analitica, scrive:

La consapevolezza primaria nell'uomo è pre-mentale, e non ha niente a che fare con la cognizione. È lo stesso che negli animali. E questa consapevolezza pre-mentale rimane fintantoché viviamo la potente radice e il corpo della nostra consapevolezza. La mente non è che l'ultimo fiore, il *cui de sac* (22).

(22) *Ibidem*, p. 47.

Lo scrittore ipotizza ancora più temerariamente che l'inconscio, in quanto precedente la vita cosciente dell'individuo, sia all'origine anche della stessa struttura biologica del corpo. La sua attività spontanea ha inizio nell'istante della fecondazione dell'organismo e poi guida lo sviluppo psichico e corporeo del soggetto dal momento della nascita e del confronto con il mondo esterno. L'inconscio è un «tesoro dinamico», è una «correlazione polarizzata» tra l'Io e il mondo cosmico. È l'inconscio a generare i tessuti stessi fino alle più sottili cognizioni dell'individuo e del suo legame con i mondi stellari.

Ritornando al complesso tema degli opposti psichici, Lawrence afferma che l'inconscio è una *dualità nell'identità, una dualità polarizzata*. Nasce così una fantasiosa

interpretazione dei legami che uniscono l'individuo al cosmo, delle correlazioni segrete tra corpo, psiche e mondi iperurani, formulata senza alcuna pretesa di scientificità, ma nella forma di una lunga e intrecciata sequenza di metafore e di immagini di grande suggestione. Egli investiga il destino dell'essere umano sin dal momento del concepimento, seguendo il percorso dello sviluppo mentale del bambino, il suo rapporto con la madre, e lo fa con un linguaggio estremamente colorito e ricco di metafore che non rendono a nostro giudizio giustizia delle profonde intuizioni dell'autore circa il campo psichico che unisce madre e figlio, intuizioni che - siamo nel 1921 - precedono di decenni le «scoperte» degli psicologi dell'infanzia. Lawrence si concentra sul rapporto inconscio che unisce la donna al suo bambino il quale, pur non avendo una coscienza oggettiva della madre, è inserito in una continua dinamica di attrazione e separazione da lei, così come la donna. La prima manifestazione della soggettività inconscia del bambino è tutta in quel movimento di assimilazione e adesione alla madre e di conseguente separazione-autonomizzazione, che costituiscono il ritmo relazionale della diade. È la ritmicità e la dinamica perpetua della psiche, corrispondente al bisogno fondamentale dell'essere umano di fondare una relazione profonda con l'«altro» pur mantenendo la propria integrità individuale. È con meraviglia che leggiamo le intuizioni di questo autore, che precocemente ipotizzano le conoscenze che altri autori, come Neumann e Fordham, teorizzeranno dopo decenni:

Costretto dal centro consapevole primario nell'addome, il bambino cerca la madre, cerca il petto, apre una bocca cieca e cerca a tentoni il capezzolo. Non diretto mentalmente, eppure certamente diretto. Diretto dall'oscuro centro pre-mentale del plesso solare. Da questo centro il bambino cerca, la madre sa. Di qui l'autentica non-cura della madre primitiva, sana. Costei non ha bisogno di pensare, di conoscere mentalmente. Sa così profondamente e attivamente (...) Ma se il figlio cerca così la madre, conosce soltanto la madre? Per un infante la madre è l'intero universo (23).

(23) *Ibidem*, p. 45.

Ulteriori analogie tra le intuizioni di Lawrence e il pensiero di Jung sono rintracciabili nei temi dell'eros, del destino individuale come ricerca di completezza, e dell'immagine controsessuale inconscia.

Jung parla di processo di individuazione, nozione che non staremo ad analizzare in questa sede; Lawrence si accosta sensibilmente ai pensieri del maestro zurighese, affermando che l'uomo ha il compito di integrare aspirazioni e tensioni interne in un equilibrio nuovo, che nasce dalla autoconsapevolezza. La tensione che muove ogni individuo, secondo Lawrence, nasce da due opposte spinte che tendono all'omeostasi: la ricerca della fusione emotiva con l'altro e con la natura e l'aspirazione alla propria integrità psicofisica. Il mediatore in questa complessa dinamica psichica è l'eros. È l'amore, innanzitutto l'amore sessuale, l'esperienza trasformativa per eccellenza. Amando l'altro l'individuo conosce la propria ambivalente aspirazione all'unità e alla individuazione. Amare è infatti fondersi con l'altro e contemporaneamente conoscere l'altro, cioè comprenderne l'assoluta alterità, sperando così l'impossibilità della fusione perfetta che rende però possibile un'esperienza dell'io.

Nell'atto stesso in cui io conosco la frattura, l'incolmabile abisso che ci divide, in quello stesso istante apprendo la sua realtà. Nella prima forma abbiamo un superamento totale di ogni senso di separazione fra l'io e l'essere amato: si genera la sensazione di totale e ineffabile fusione con l'essere amato. Se ci fosse soltanto questa attività, l'io si staccerebbe decisamente dalla sua stessa integrità (...) Ma la stessa scoperta della realtà dell'essere amato contiene la piena consapevolezza di quell'abisso irreparabile e insuperabile. Questa è conoscenza oggettiva, distinta dall'emozione. Comprende la conoscenza dei limiti dell'io (24).

(24) D.H. Lawrence (1921), «La psicoanalisi e l'inconscio», in *Tutte le opere di D.H. Lawrence*, vol. 12, Milano, Mondadori, 1950, p. 10.

La conoscenza dolorosa della propria frammentazione e della propria solitudine è la necessaria condizione della ricerca di individuazione.

#### *Jung, Lawrence e il femminile*

La ricerca di una identità che non si esaurisca nell'affermazione fallica della propria individualità, ma che si apra al confronto con la differenza e che la assuma come proprio alter ego, ha come fulcro il rapporto tra i sessi. I grandi romanzi di Lawrence si sviluppano intorno al nucleo problematico della relazione, sessuale innanzitutto, tra uomo e donna, entrambi alla ricerca di un legame che li liberi dall'egoriferimento continuo, e che consenta loro

di conoscere altri aspetti della personalità ed altre manifestazioni, di liberazione, di unione con l'altro, che diviene il rappresentante del mondo intero.

Lawrence, come Jung, ha un conto sospeso con il femminile: entrambi cercheranno di teorizzare una dottrina dell'eros come forza psichica il cui compito non si esaurisce nella mera soddisfazione di un bisogno pulsionale, ma inerisce all'integrazione di parti sconosciute della personalità, quelle che l'uomo proietta nella donna e la donna nell'uomo.

Una problematica d'Anima, direbbe Jung della ricerca di Lawrence. E in effetti la relazione con la donna ha segnato e ossessionato più di ogni altra esperienza la vita dello scrittore. Per una segreta corrispondenza, certamente in relazione al medesimo *Zeitgeist*, quasi contemporaneamente i due pensatori andavano sviluppando nella loro opera il tema della polarità maschile-femminile.

È stato infatti un tema caro alla ricerca letteraria e filosofica dell'epoca, e le concettualizzazioni di Jung sono influenzate dalle suggestioni culturali del tempo, prima fra tutte la filosofia romantica della natura, che aveva rispolverato il mito dell'androgino. Essa affermava l'unità essenziale di uomo e natura e concepiva gli enti come forme particolari nate dal contrasto perenne di forze opposte; la polarità maschile-femminile scaturiva dalla scissione dell'androgino primordiale.

Jung dedicherà a questa ricerca la sua intera esistenza, personalmente segnato da vari incontri d'Anima, primo fra i quali quello con Sabine Spielrein. La sua unione con la moglie Emma Jung, la relazione con Sabine prima e con Toni Wolf in seguito, nonché il confronto con immagini interne in sogni e in visioni, testimoniano di questo faticoso confronto. Così nasce una vasta mole di scritti dedicati a tale tematica, scritti sull'archetipo del femminile;

sulla femminilità inconscia dell'uomo; sull'identità con l'Anima; sulle immagini dell'Anima; sulla madre come prima incarnazione dell'Anima; sull'Anima come personificazione dell'inconscio collettivo; sulla ricerca dell'Anima; sui rapporti tra Anima e *anima mundi*.

La definizione di Anima come femminilità inconscia dell'uomo ci offre una griglia di lettura della esperienza stes-

(25) F. Lawrence, *No I, but the Wind*, op. cit., p. 16.

sa di Lawrence, di cui Frieda Lawrence, sua compagna, scrisse: «lo sono persuasa che un uomo nasce due volte: la prima è dalla madre che lo porta; ma poi egli *deve* rinascere in una donna che lo ami» (25).

Lawrence sostiene che la rinascita psicologica avviene nell'incontro tra due esseri umani, un incontro però affrancato dai moralismi dell'educazione e soprattutto dalle maschere sociali che impediscono all'uomo di mostrarsi nella sua nudità e alla donna di liberarsi delle immagini puritane, angelicale, repressive, che la allontanano dalle sue energie psichiche profonde. Nessuno dei due sessi è privilegiato, ma ciascuno, scrive Lawrence in *Fantasia dell'inconscio*, realizza la perfezione del «circuito polarizzato dei sessi».

Perché egli adopera questo termine, «circuito», così vicino all'immagine mandalica del cerchio magico come rappresentazione dell'unificazione degli opposti? Perché attraverso l'unione sessuale uomo e donna realizzano una circolarità perfetta in cui l'uno è contemporaneamente soggetto e oggetto, ognuno necessario all'altro per realizzare se stesso e insieme ontologicamente libero. Uomo e donna insieme, non come realtà mancanti, unità spezzate rispetto alla coppia, ma come creature che riconoscono la loro piena libertà attraverso l'unione libera con l'altro.

Ma tale perfetta circolarità non è realizzata automaticamente al momento dell'unione erotica tra i sessi. Essa si stabilisce soltanto se si è disposti ad abbandonare le pretese dell'io: solo se cadono le barriere della personalità, i suoi ruoli, le sue maschere, le paure e gli ideali dell'io. Solo esponendosi al rischio totale dell'incontro con l'altro, non più etichettato difensivamente, allontanato come diverso da noi, può accadere questo «miracolo». È ciò che accadrà a Connie, meglio nota come Lady Chatterley, che riuscirà a scoprire la propria femminilità profonda attraverso l'incontro con l'estraneo per eccellenza, un guardiacaccia rappresentante di una cultura, di un ceto, di una morale e di una educazione totalmente estranee al mondo della donna.

Questa speculazione si inserisce perfettamente nell'ambito delle teorie dei romantici, che illustrarono la necessi-

tà del «pericolo» dell'incontro con l'Altro quale fonte di conoscenza profonda.

Jung lesse e apprezzò alcuni famosi testi letterari che, alla fine del XIX secolo, furono oggetto di vivaci polemiche, tra cui il romanzo *The well beloved* di Thomas Hardy, che attrasse e ispirò profondamente Jung (tra l'altro, anche Lawrence scrisse un famoso saggio su T. Hardy): la storia dell'amore per l'eterno femminile, del confronto con differenti donne che si rivelano, infine, alla coscienza del protagonista come personificazioni differenti dell'unica donna che aveva sempre amato. Così *Lei* di Rider Haggard, *l'Atlantide* di Pierre Benoit, la cui lettura ispirerà il concetto di Anima-Gestalt, un particolare tipo di donna che sembra incarnare le proiezioni d'Anima degli uomini (26).

Jung ci ha infine lasciato un'immagine quadripartita dell'eterno femminile e delle sue personificazioni. Quattro livelli di coscienza differenti, rappresentati da quattro figure femminili tratte dalla mitologia pagana e religiosa: Èva, Elena, Maria e Sophia. Dall'immagine di una femminilità naturale, materna, che costituisce un vincolo di sangue con il maschile, fino alla personificazione femminile della divinità, della sapienza come *soror mystica* che guida il percorso spirituale dell'uomo.

Quattro figure di donna vengono tratteggiate da Lawrence nei suoi quattro maggiori romanzi, assumendo, come in Jung, il ruolo di personificazioni simboliche di quattro modalità psicologiche di incontro erotico e di coscienza femminile.

La prima è Miriam, protagonista di *Figli e amanti* (27), che rappresenta l'amore cerebrale, l'incapacità di abbandono all'erotismo e alla sensualità: Miriam è capace di affetto, ma la scissione tra corporeità e razionalità impedirà a lei ed al compagno Paul l'esperienza della integrazione psichica attraverso l'unione d'amore.

La seconda figura femminile è Ursula, in *Donne innamorate* (28) (in realtà in questo romanzo si giocano i destini paralleli di due coppie, ma è Ursula la rappresentante dell'erotismo lawrenciano). È lei la creatura destinata al raggiungimento del culmine dell'esperienza unitivo-trasformativa, quando diventa in grado di superare, insieme a

(26) H.F. Ellenberger (1970), *La scoperta dell'inconscio*, Torino, Boringhieri, 1976, p.812.

(27) D.H. Lawrence (1913), *Figli e amanti*, Milano, Garzanti, 1968.

(28) D.H. Lawrence (1920), *Donne innamorate*, Torino, Einaudi, 1982.

Bikrin, il suo uomo, i limiti del suo io. Esperienza preclusa invece a Gerard e a Gudrun, schiavi delle rappresentazioni culturali dei sessi, in lotta per l'imposizione della propria volontà e del proprio orgoglio.

(29) D.H. Lawrence (1926), // *serpente piumato*, Milano, Mondadori, 1981.

Con // *serpente piumato* (29), terzo capolavoro di Lawrence, siamo introdotti in un universo simbolico e misterico. La protagonista, Kate, rappresenta la vittoria sul moralismo della cultura veteropu ritana e l'accesso ad una rinnovata capacità di vivere. Lawrence oppose una critica radicale contro il «volontarismo» e l'«intellettualismo» della morale del suo tempo, che producevano una scotomizzazione delle potenzialità affettive e sensitive dell'individuo, a favore di una iperrazionalizzazione che isteriliva la spontaneità e la fantasia. Kate si affranca da questa prigionia, ed il premio della fatica è la conoscenza delle misteriose potenzialità erotiche femminili che le consentiranno, come ad una discepola del tantra, di congiungersi alle forze del mondo naturale.

(30) D.H. Lawrence (1928), *L'amante di Lady Chatterley*, Milano, Garzanti, 1987.

In ultimo, il più famoso dei suoi romanzi, *L'amante di Lady Chatterley* (30), storia della presa di coscienza, da parte di una nobildonna inglese, dell'amore e dell'erotismo. La scoperta della propria sessualità avviene attraverso l'incontro con un «estraneo», cioè con un uomo che non appartiene, per cultura, educazione e cetò, alla cerchia di personaggi maschili che hanno popolato il suo mondo. Proprio questa estraneità permette alla protagonista di spogliarsi delle maschere sociali e dei pregiudizi, e l'unione che nasce tra lei e Mellors, il suo guardiacaccia, è dipinta come un evento originario, «legato agli stessi eventi della natura, è la riappropriazione del senso della vita» (31). L'analisi di Lawrence della sessualità femminile, ricettiva e curiosa, e di quella maschile, prigioniera della volontà di potenza, che solo la donna può trasformare, ci riporta alla tematica cara a Jung delle polarità psichiche e del compito di integrazione che spetta all'individuo consapevole. Il fine della ricerca lawrenciana è la complementarietà tra i sessi, che rende possibile quella «perfezione» circolare che genera nell'individuo il senso dell'unione cosmica, vitale e divina:

(31) F. Lawrence, *No I, but the Wind*, op. cit, p. 18.

Siamo come la rosa. Nella passione pura per l'unicità, per la distinzione e la separazione, passione duplice di separazione ineffabile e di dolce

unione dei due esseri, si profila la nuova configurazione, la trascendenza, i due esseri nella loro individualità perfetta, trasportati nell'unico supremo paradiso d'un boccio di rosa (32).

(32) D.H. Lawrence (1918), «L'amore», in *Fantasia dell'inconscio*, op. cit., pp. 202-203.

Altra tematica che ritroviamo presente nell'opera di Lawrence e che ha suscitato un profondo interesse in Jung, è relativa alla rinascita.

Conosciamo lo scritto di Jung *Über Wiedergeburt* nella traduzione italiana, *Sul rinascere*, che è la trascrizione di due conferenze tenute da Jung nel 1939 all'annuale appuntamento di Eranos ad Ascona. Esse rappresentano la summa di una lunga serie di ricerche e di eventi personali che impegnarono Jung per circa un decennio, e sintetizzano il suo studio sul pensiero filosofico e religioso orientale e sull'alchimia. Il suo sforzo è volto a comprendere in chiave psicologica alcune esperienze relative al motivo della «rinascita», e per fare ciò egli attinge sia alla sua esperienza clinica che alla letteratura islamica e alchemica.

Occorre innanzitutto distinguere l'esperienza trascendente della rinascita, quella che le religioni definiscono nei termini di resurrezione, reincarnazione, metempsicosi, ascensione, immortalità, dall'esperienza psicologica del rinascere, che concerne sia le esperienze del sacro che la trasformazione della personalità.

Il racconto *The Man Who Died* (33) di Lawrence sintetizza entrambe le accezioni del rinascere. Sorprendente racconto del ritorno alla vita di Cristo, del suo risveglio dopo la sepoltura, narra la trasformazione psicologica di un uomo che, dopo l'esperienza terribile della morte, guarda alla vita da una condizione di solitudine estrema che nessuno può capire o guarire. L'ampliamento della personalità che l'esperienza trasformativa ha comportato, consente al protagonista di accorgersi, per la prima volta, che finanche l'ansia di convenire e di darsi agli altri nasconde una violenza, una volontà di affermazione, che egli adesso rigetta, così come rigetta gli inviti dei suoi vecchi conoscenti di ritornare a loro, al loro amore. Solo, senza alcun desiderio se non quello di restare nell'anonimato ad osservare i fenomeni della vita, egli attende una seconda rinascita, che possa ridargli lo slancio, l'accettazione per l'esistenza. E la nuova nascita è l'esperienza

(33) D.H. Lawrence (1928), «L'uomo che era morto», in *Romanzi brevi*, Milano, Mondadori, 1950.



d'amore di una donna, una straniera egiziana che, con il suo ardore tenero e misterioso, rianima il suo desiderio e lo rende finalmente uomo.

In perfetta consonanza con il messaggio del racconto, Jung scrisse:

La ricchezza consiste nel possedere la disponibilità a ricevere (...) Tutto ciò che viene da fuori, come del resto anche tutto ciò che emerge da dentro, diviene nostro solo se siamo capaci di un'ampiezza interiore (...) La crescita effettiva della personalità è il divenire coscienti di un ampliamento che scaturisce da fonti interiori (34).

(34) C.G. Jung (1940-50), *Sul rinascere*, Torino, Boringhieri, 1978, p. 50.

Metamorfosi, incontro con l'ignoto, rinnovamento inferiore, forza dell'Eros, sono i temi che accomunano i due autori. Così la centralità che acquista il mito in uno degli ultimi romanzi di Lawrence, *// serpente piumato*, ma il ricorso al mito da solo non può essere considerato un punto di contatto tra la produzione letteraria e Jung, dal momento che il mito ha sempre nutrito la fantasia degli artisti.

(35) T.Mann: (1933), *Le storie di Giacobbe*, Milano, Mondadori, 1981; (1934), *// giovane Giuseppe*, Milano, Mondadori, 1981; (1936) *Giuseppe in Egitto*, Milano, Mondadori, 1981; (1943) *Giuseppe il nutrittore*, Milano, Mondadori, 1982.

(36) C.G. Jung, K. Kerényi (1940/41), *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Boringhieri, 1972.

(37) P. Radin, C.G. Jung, K. Kerényi (1954), *// briccone divino*, Milano, Bompiani, 1965.

(38) T. Mann (1975), *Mythology and Humanism: The Correspondence of Thomas Mann and Karl Kerényi*, Ithaca, Cornell University Press. (Tr. it. in C. Kerényi-T. Mann, *Dialogo*, Milano, Il Saggiatore, 1973).

(39) T. Mann (1911), «Morte a Venezia», in *Tutte le Opere di Thomas Mann*, Vol. IV, Milano, Mondadori, 1954.

(40) T. Mann (1954), «Le confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull», in *Tutte le Opere di Thomas Mann*, Vol. V, Milano, Mondadori, 1955.

(41) T. Mann (1924), *La montagna incantata*, Milano, Mondadori, 1965.

Nel panorama del Novecento però il mito non rappresenta esclusivamente una fonte alla quale l'ispirazione artistica può attingere, perché il ricorso al patrimonio mitologico si spiega e si giustifica all'interno di una profonda revisione del significato che il mito riveste tanto per la cultura quanto per la psiche. È di questo ripensamento che si nutre, ad esempio, l'opera di Thomas Mann. La tetralogia *Giuseppe e i suoi fratelli* (35), dedicata alla figura biblica di Giuseppe, utilizza un humus composito che comprende, oltre a una adeguata documentazione storica, anche una conoscenza approfondita del panorama mitico delineato da Bachofen e dai saggi di Jung e Kerényi.

Sia gli scritti sul fanciullo divino e sui misteri eleusini (36), sia quelli sul briccone divino (37), influenzano chiaramente l'opera di Mann, come egli stesso riconosce nel carteggio tenuto con il mitologo ungherese (38). Mann considera infatti la figura di Tazio in *Morte a Venezia* (39) un fanciullo divino il cui ruolo è quello dello psicopompo, così come al *trickster*, al briccone divino, va paragonato Felix Krull ne *Le confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull* (40); ne *La montagna incantata* (41) Hans Castorp

verrà poi accostato da Settembrini a Ulisse nel regno delle ombre. Ed è nel monologo di Castorp, che costituisce il culmine del romanzo, che si possono notare delle importanti analogie tra il concetto di inconscio collettivo di Jung e la «grande anima» di cui parla Castorp, quella grande anima di cui ciascuno è parte e che sogna attraverso ogni individuo. Diverse concezioni del mito - tra le quali quelle di Jung e di Kerényi - si rintracciano nel saggio di Mann *Freud e l'avvenire*, in cui, dopo aver chiamato Jung «un intelligente, ma un po' ingrato discepolo» (42) della scuola freudiana, lo scrittore approfondisce il discorso sul pensiero junghiano relativo alla mitologia. La visione che ne emerge, sebbene tracciata all'interno di un intervento celebrativo per l'ottantesimo compleanno di Freud, appare in questa parte molto più vicina alle posizioni di Jung che a quelle di Freud. Il mito è per lo scrittore tedesco la via per rintracciare le origini dell'anima umana. Ciò che una visione mitica della realtà può infatti regalare a chi la sappia utilizzare è

(42) T. Mann (1936), «Freud e l'avvenire», in *Saggi. Scho-penhauer, Nietzsche, Freud*, Milano, Mondadori, 1980, p. 145.

lo sguardo per la verità più alta che si mostra nel reale, la sorridente sapienza di ciò che è eterno, immutabile sempre valido, dello schema in cui e *secondo cui* vive anche chi crede di vivere in maniera individuale, ingenuamente convinto di essere il primo e l'unico, nemmeno sospettando come la sua vita sia il ripetersi di una formula fissa, un procedere su orme già mille volte calcate (43).

Così il carattere di ciascuno, lungi dall'essere una creazione unica e originale, porta pesantemente incise le tracce del mito, che costituisce «le norme e le forme prime della vita» (44). Se la traduzione italiana non permette di verificare anche a livello terminologico la sostanziale vicinanza di Mann al pensiero junghiano, questa vicinanza è comunque rivelata dal senso del passo citato. Archetipi e inconscio collettivo informano una concezione del mito quale «fondazione di vita», quale «schema senza tempo», «formula religiosa a cui la vita, anche attingendo all'inconscio si adegua» (45). Riconoscendo i richiami mitologici che intessono la tetralogia su Giuseppe, la cui figura si iscrive nel mitema della morte-rinascita, Fertoni (46), nella sua introduzione a *Giuseppe in Egitto*, da una parte sottolinea le contaminazioni freudiane, junghiane e bachofeniane - il tema della dea madre

(43) *Ibidem*, p. 150.

(44) *Ibidem*.

(45) *Ibidem*.

(46) R. Fertoni, «Introduzione» a *Giuseppe in Egitto*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 10-11.

mediterranea - presenti nell'opera, e dall'altra ne evidenzia il diverso uso del mito.

Il problema di Mann di trasformare la struttura del mito in quella di un romanzo moderno nel quale è resa visibile l'attualità mitologica, è visibile anche nell'opera di Joyce, a partire dall'*Ulisse* (47) fino a *Finnegans Wake* (48). Tanto la rivisitazione del mito omerico nella giornata di Leopold Bloom, l'*Ulisse* joyciano, e nei suoi rapporti con la moglie Molly-Penelope e con il «figlio» Stephen Dedalus-Telemaco, quanto la complessa costruzione di *Finnegans Wake*, traggono il loro massimo significato proprio dalla valenza archetipica dei personaggi. All'interno di quella profonda rivoluzione linguistica realizzata da Joyce nelle sue opere è evidente, infatti, l'influenza della psicologia del profondo, sia nella sua linea freudiana - che Joyce ha in comune con l'amico dei giorni triestini Italo Svevo, autore de *La coscienza di Zeno* - sia nella linea junghiana. Durante i numerosi soggiorni a Zurigo - il più lungo dei quali, quello dal 1915 al 1919, vede la stesura dell'*Ulisse* - Joyce ha sicuramente modo di venire in contatto con il pensiero di Jung (49), che conoscerà personalmente quando le condizioni mentali della figlia Lucia si aggraveranno fino a sfociare in un'aperta e irreversibile follia che Jung tenterà invano di curare. Accomunati da una notevole immaginazione, padre e figlia sono uniti, secondo Jung, da un rapporto d'Anima (50). Lucia è la «femme inspiratrice» (51) di Joyce, che nel 1934 pubblica un frammento di *Finnegans Wake* illustrato dai disegni della figlia. Sia nella lettera a Patricia Graecen, sia in un'intervista rilasciata nel 1953 ad Ellman (52), biografo di Joyce, Jung paragona James e Lucia Joyce a due individui che affondano in un fiume, uno perché vi cade dentro e l'altro perché vi si è tuffato. Jung sostiene infatti che nell'arte di Joyce sono presenti degli elementi psicotici, e che l'ostinazione con la quale lo scrittore si rifiutava di considerare malata la figlia era dovuta a quest'identificazione e quindi alla paura di ammettere che anche in lui fosse presente una psicosi latente (53). Sempre nella stessa lettera alla Graecen, Jung aggiungeva:

Lo stile «psicologico» di lui è in ultima analisi schizofrenico, con la differenza, però, che il paziente ordinario non può fare a meno di

(47) J. Joyce (1922), *Ulisse*, Milano, Mondadori, 1984.

(48) J. Joyce (1939), *Finnegans Wake*. H.C.E., Milano, Mondadori, 1982.

(49) C.G. Jung (1976), *Letters*, 2 Voll., Princeton, Princeton University Press, p. 349.

(50) *Ibidem*, p. 266.

(51) *Ibidem*.

(52) R. Ellman (1959), *James Joyce*, Feltrinelli, Milano, 1964, p. 767.

(53) C.G. Jung (1976), *Letters*, 2 Voll., op. cit., p. 266.

parlare e di pensare a quel modo, mentre Joyce l'ha voluto e per giunta l'ha sviluppato con tutte le sue forze creative: il che, per inciso, spiega perché personalmente egli non abbia oltrepassato il limite. La figlia invece sì, perché non era un genio come il padre, ma semplicemente una vittima del proprio squilibrio (54).

(54) *Ibidem*.

Forse sono questi elementi «schizofrenici» della scrittura joyciana a scavare paradossalmente un solco tra lo scrittore e lo psichiatra da sempre interessato all'universo della follia. Posseduto dall'archetipo della congiunzione, interessato ai mandala, ai simboli d'integrazione psichica, Jung ha probabilmente una certa difficoltà ad ammirare opere nelle quali siano presenti chiari elementi di scissione. Questa sua difficoltà non contribuisce certo a facilitare i suoi rapporti con Joyce, il quale si sente in più occasioni, a torto o a ragione, perseguitato dall'ostilità di Jung, che definisce il suo «amico nemico» (55).

Una chiara dimostrazione del non facile rapporto tra i due uomini è data dalla prefazione scritta da Jung alla terza edizione tedesca dell'*Ulisse*, prefazione che, rifiutata da Joyce, verrà poi pubblicata singolarmente (56). Sebbene in una controversa lettera a Joyce, riportata da Ellman (57), Jung esprima la sua profonda gratitudine per «quella sua opera gigantesca» dalla quale aveva «imparato un'infinità di cose», e si complimenta con lo scrittore per la sua profonda conoscenza della psicologia femminile, è evidente che la novità e l'importanza del romanzo non sono da lui comprese.

(55) R. Ellman (1959), *James Joyce, op. cit.*, p. 768.

(56) C.G. Jung (1932), «L'Ulisse: un monologo», in *Opere*, Vol. 10/1, Torino, Boringhieri, 1985.

(57) R. Ellman (1959), *James Joyce, op. cit.*, pp. 714-715.

Al di là comunque di questa *querelle* che induce Joyce a dubitare della lucidità di giudizio di Jung, è indubbio che lo scrittore conosca il pensiero dello psicologo svizzero (58). E se già nell'*Ulisse* è possibile rintracciare, accanto a elementi freudiani, anche dei motivi junghiani, è soprattutto in *Finnegans Wake* che l'influenza di Jung, più o meno consapevole nello scrittore, si fa sentire, costituendo uno dei tanti fili di quella vastissima trama di riferimenti letterari, mitici e filosofici che costituiscono l'opera. Sia la struttura circolare del romanzo, sia la concezione del tempo e della storia non solo come fluire e come conflitto ma anche come unione di opposti, richiamano, al di là dell'esplicito riferimento all'opera di Giordano Bruno, quella *coincidentia oppositorum* che attraversa l'arte del

(58) *Ibidem*, p. 782.

Novecento e che ha un ruolo rilevante nel modello junghiano della psiche.

Una delle chiavi di lettura dell'ultima opera di Joyce è poi quella onirica. Se *Ulisse* è la giornata di Leopold Bloom, *Finnegans Wake* è invece la notte di H. C. E. che nel suo dormire e sognare evoca il fluire della storia universale. In questo clima notturno l'inconscio si manifesta in tutta la sua forza e molteplicità. Altro tema riscontrabile tanto in Jung che in Joyce è quello della morte-rinascita. L'intera struttura quadripartita del romanzo è giocata su un ciclo che si manifesta a livello umano come nascita-matrimonio-morte-rinascita, a livello storico come origini-ascesa-caduta-rinascita, e a livello temporale come passato-presente-futuro-eternità (59). Questo ciclo si incarna tanto nel protagonista del romanzo, quel H. C. E. - dietro la cui sigla si può leggere tra l'altro *Here Comes Everybody*, cioè Ognuno, l'uomo attraverso i tempi, come *Haveth Childers Everywhere*, cioè il dio padre universale ed eterno (60) - che nei primi capitoli viene arrestato, processato, ucciso e poi risorge incarnandosi in mille altri personaggi, in un complesso gioco di scatole cinesi, tanto nel titolo. Letto con il genitivo sassone (Finnegan's Wake), il titolo indica la veglia funebre per Finnegan, evocando così la canzone irlandese sul muratore Tim Finnegan che cade dalla scala, muore e risorge. Se inteso invece come soggetto e verbo significa «i Finn (la mitica stirpe di guerrieri irlandesi) si risvegliano» (61), alludendo più o non soltanto al risveglio, alla rinascita di un singolo individuo, ma a quella di un intero popolo e quindi dell'umanità.

Come nell'opera di Mann e di Joyce, anche in quella di Eliot il mito ha un ruolo di enorme importanza. Da *La terra desolata* (62) a *Quattro quartetti* (63), la struttura poetica dell'opera di Eliot è strettamente intrecciata con quella mitologica. Il mito della rigenerazione, come appare nelle leggende del Graal e del Re Pescatore, come si trova nelle figure di Tammuz, Adone e Osiride e come è descritto da Frazer ne *Il ramo d'oro*, costituisce il fondo unitario che lega il grande collage di immagini de *La terra desolata*. È difficile dire in che misura Eliot sia stato influenzato da Jung. In nessuna misura a giudizio di uno

(59) G. Melchiori, «Introduzione» (1982), in J. Joyce (1939), *Finnegans Wake*. H. C. E., op. cit., p. XLVIII.

(60) *Ibidem*, p. XII.

(61) *Ibidem*, p. XIX-XX.

(62) T.S. Eliot (1922), «La terra desolata», in *La terra desolata. Frammento di un agone. Marcia trionfale*, Torino, Einaudi, 1983.

(63) T.S. Eliot (1936/42), *Quattro quartetti*, Milano, Garzanti, 1982.

dei biografi del grande scrittore (64) citando la polemica di un giornale inglese, il *Saturday Review* che nel 1949 aveva definito Eliot «un discepolo di Jung» - accomunando quest'asserzione con l'accusa di antisemitismo, un antisemitismo presunto e altrettanto infondato quanto quello di Jung - Ackroyd sostiene che Eliot *non ha mai letto* Jung. Tuttavia si può forse leggere tra le righe di questo increscioso episodio il rilevamento da parte della critica di motivi junghiani nell'opera dello scrittore. Al di là di questi fatti, anche se appare estremamente difficile immaginare che Eliot sia rimasto del tutto estraneo a un pensiero che andava nutrendo il panorama culturale di quegli anni, bisogna comunque limitare il rapporto Jung-Eliot a una rete di simmetrie.

Ciò che principalmente accomuna l'opera di artisti come Eliot al lavoro di Jung è la *nekya*, il viaggio nelle profondità infere della psiche (65). Se Mann scrive *Morte a Venezia* dopo il suicidio della sorella Carla, se Hermann Hesse usa *Il lupo della steppa* (66) per far luce nella scissione che divide il suo essere, Eliot trasferisce ne *La terra desolata* la sua profonda crisi inferiore. Il cammino che il poeta percorre in circa un ventennio, dal mondo inaridito e distrutto de *La terra desolata* fino alla ricomposizione tracciata nei *Quattro quartetti*, evoca le fasi alchemiche di *nigredo*, *albedo* e *rubedo*. Il complesso universo simbolico e mitologico che attraversa queste opere si presta ad essere letto in parallelo con quei simboli che Jung considera caratteristici del processo di individuazione. L'afflato religioso che ricompon e vivifica la terra inferiore nei *Quattro quartetti* disegna un movimento temporale nel quale gli opposti sono finalmente congiunti. I simboli circolari che compaiono in ciascun quartetto, dalla giara cinese alla danza dei morti, al giro di boa, fino alla rosa mistica in cui culmina il quarto quartetto, sono chiare immagini di una ritrovata unità che, come nell'*unio mystica*, si allarga dall'individuo al mondo. Come per Jung, anche per Eliot l'itinerario dell'intelletto e dell'anima culmina nel grande tema della riunificazione degli opposti e dell'unus *mundus*.

Una fitta trama di corrispondenze è anche possibile rintracciare tra l'opera di Jung e quella del poeta irlandese Yeats, a incominciare dall'atteggiamento verso l'incon-

(64) P. Ackroyd (1984), *T. S. Eliot*, Milano, Frassinelli, 1985, p. 341.

(65) E. Lansing Smith, «Descent to the Underworld: Jung and His Brothers», in K. Barnaby, P. D'acerno, *C.G. Jung and the Humanities. Toward a Hermeneutics of Culture*, London, Routledge, 1990.

(66) H. Hesse (1927), *Il lupo della steppa*, Milano, Mondadori, 1950.

(67) W.B. Yeats, *Autobiographies*, London, Macmillan, 1955.

scio. Nella proprie autobiografie Yeats (67), rendendo evidente la sua passione per il regno dello psichismo, parla proprio di «inconscio», distinguendo tra inconscio personale (*subconscious*) e psiche della specie (*mind of the race*), una sorta di memoria della natura o Grande Memoria, la quale possiede un'energia autonoma che si esprime per simboli. Il riferimento, più o meno scoperto, è alla teoria platonica e neoplatonica dell'*Anima mundi*. A questa Grande Memoria il singolo può accedere, in quanto le menti individuali ne costituiscono dei frammenti, frammenti che comunicano con essa e tra di loro. Da un punto di vista filosofico tale impostazione porta a posizioni essenzialmente innatistiche. Da giovane infatti Yeats conosce e fa suo il pensiero di Henry More, il quale si serve di argomenti etologici a conferma della propria teoria. Il confronto con gli schemi istintuali, tra l'altro, è proprio anche di Jung, quando identifica l'archetipo con il *pattern of behaviour*, spostandosi verso quello che definisce l'infrarosso psichico».

Un aspetto in cui il parallelismo tra Jung e Yeats è ancora più marcato è la concezione del simbolo. Per il primo il simbolo è un'immagine che getta un ponte tra coscienza e inconscio, tra luce e oscurità, tra razionale e irrazionale e che, in quanto funzione trascendente, ha il compito di mediare tra gli opposti. Anche Yeats attribuisce al simbolo un'importanza centrale, vedendo nel linguaggio simbolico l'unica forma di espressione che egli si sente di affrontare. «I have no speech but symbols» (68) - dichiara. I simboli sono per lui dotati di energia, un'energia che modifica psichicamente la realtà interiore e magicamente quella esteriore. Sia per Yeats, sia per Jung, inoltre, il simbolo non è mai fine a se stesso, ma costituisce uno strumento di conoscenza e di azione, carico di energia, un mezzo per comunicare con l'*Anima mundi*. La Grande Memoria della natura è infatti per Yeats «l'abitazione dei simboli, di quelle immagini che sono anime vive» (69). Legata al mondo dei simboli - quel simbolo che Jung considera un trasformatore d'energia - l'arte ne condivide tutto il carattere trasformativo - esattamente come la terapia per Jung - in quanto in entrambi i casi si opera con la dimensione immaginale.

(68) R. Oliva, Hodos Chameilontos', *La via dell'inconscio: W.B. Yeats e C.G. Jung*, Torino, Le Lettere, 1989, p. 10.

(69) *Ibidem*, p. 20.

La trasformazione che si può ottenere attraverso il processo artistico non è però solo un evento interiore e strettamente circoscritto all'individuo che lo sperimenta, ma un processo che «magicamente» si allarga all'esterno, esplicandosi anche nel mondo. Una tale concezione dell'arte appare molto vicina a quella che Jung delinea in *Psicologia analitica e arte poetica*, dove è evidenziata la natura simbolica e archetipica del processo creativo e dove i simboli sono considerati «ponti gettati verso una riva invisibile» (70).

I punti di contatto tra l'opera yeatsiana e il pensiero junghiano sono dunque numerosi, comprendendo oltre alla concezione dell'inconscio e dell'*Anima mundi*, alla visione del simbolo ed alla funzione dell'arte, anche il modo di intendere il mito (71) e il riferimento alla *coniunctio* (72), ed è appena il caso di rilevare che tutti questi «punti di contatto» hanno un denominatore comune: l'interesse per gli strati più profondi dello psichismo, dove ha origine la creatività. La presenza di queste simmetrie non autorizza però a sostenere un rapporto di conoscenza diretta tra i due. È probabile che ciascuno avesse nella sua biblioteca un testo scritto dall'altro - Jung, ad esempio possedeva una copia di *Una visione*, tuttavia come in altri casi la corrispondenza tra le loro opere non va fatta risalire a un diretto reciproco influsso, bensì a una comune matrice culturale. In questo caso, oltre a rilevare in ambedue gli autori la presenza del concetto di inconscio collettivo e dei suoi archetipi, si può - come fa Oliva nel suo saggio - inquadrare questa simmetria in una prospettiva storico-culturale che ne evidenzia le fonti comuni. Sia Jung che Yeats hanno attinto allo stesso humus culturale, secondo una linea di letture che partendo dai presocratici - veri pensatori archetipici - e da Fiatone, passando poi attraverso i neoplatonici, la *Tabula Smaragdina*, gli gnostici, la Cabala, la letteratura alchemica e visionaria, Giocchino da Fiore, Böhme e Swedenborg, giunge fino al Romanticismo e a Nietzsche. Sia Yeats che Jung, inoltre, sono attenti alle espressioni mitiche, religiose e filosofiche delle culture orientali.

Secondo questa ipotesi, sostenuta da Oliva nel suo saggio, è la ricerca di una tradizione a spingere sia Yeats sia

(70) C.G. Jung (1922), «Psicologia analitica e arte poetica», in *Opere*, Vol. 10/1, Torino, Boringhieri, 1985, p. 346.

(71) R. Oliva, Hodos Chameliontos', *La via dell'inconscio: W.B. Yeats e C.G. Jung*, op. cit., pp. 60 e segg.

(72) *Ibidem*, pp. 243 e segg.



(73) *Ibidem*, pp. 118-119.

Jung verso autori «che pensino per simboli e immagini, che pensino non solo con la mente ma anche con il cuore, che non siano prigionieri di intellettualismo, razionalismo e scientismo» (73). Sembra dunque evidente che entrambi gli autori - come del resto un gran numero di artisti - si sono sviluppati da una medesima radice di pensiero, un filone che alla precisione del Logos preferisce il fascino del Mythos, le profondità del dubbio e delle immagini inconscie. E se Jung, formatesi in un ambiente più scientifico e positivista, ha avuto bisogno di recarsi in Africa, in India o presso i Pellerossa d'America per rintracciare il linguaggio più arcaico della psiche collettiva (74), a Yeats non occorre andare tanto lontano, perché aveva a disposizione l'immenso patrimonio delle fiabe e leggende irlandesi, che esprimono il folclore più antico, incontaminato e ancora oggi vitale che si possa trovare in Europa.

(74) C.G. Jung (1961), *Ricordi, sogni, riflessioni di C.G. Jung*, Milano, Rizzoli, 1984, pp. 287-338.

Se per Eliot e Yeats si può solo parlare di una simmetria con il pensiero junghiano, simmetria che nasce sia dal fondo archetipico della psiche, sia da una comune trama culturale di riferimento, diverso è il caso di Hermann Hesse. L'incontro di Hesse con il pensiero junghiano non è solo un percorso intellettuale, ma un cammino personale che a partire dal 1916 vede lo scrittore cercare nell'analisi - prima con Josef Lang, un allievo di Jung che per tutta la vita rimase amico dello scrittore, e poi nel 1921 con lo stesso Jung - un sollievo dall'intensa sofferenza inferiore che ha accompagnato la sua intera esistenza. Il pensiero junghiano nutre quello di Hesse, riverberandosi nelle tematiche care allo scrittore. Lacerazione e unificazione inferiore, *coniunctio oppositorum*, *unio mystica*, ed espliciti riferimenti agli archetipi della Persona, dell'Ombra, dell'Anima/Animus e del Sé, percorrono l'opera hessiana. La teoria degli archetipi consente poi a Hesse in lotta con le sue radici e con il suo passato, di trovare una via per recuperare l'eredità familiare, specie i rapporti della propria famiglia con l'Oriente indiano (75). Obbligandolo a calarsi nell'inconscio, l'analisi esercita una notevole influenza anche nell'impianto narrativo delle sue opere, che perde il descrittivismo esteriore, il bozzettismo pittorico dei primi romanzi, a favore di una visione interio-

(75) R. Freedman (1978), *Messe. Viaggio attraverso le crisi del nostro secolo*, Milano, Rizzoli, 1983, p. 207.

re. Inoltrandosi come un minatore nei tunnel dell'anima di Messe, Lang lo aiuta a leggere le immagini che in essa si agitano. Scritti, disegni, come forme di immaginazione attiva, diventano per Hesse altrettanti strumenti con cui penetrare dentro di sé, proprio come lo strano apparecchio del Teatro magico descritto ne // *lupo della steppa* (76), o la «via inferiore» di cui si parla ne // *pellegrinaggio in Oriente* (77).

Ma l'influsso più profondo di Jung in quella lenta e difficile ricerca di una strada verso l'unità inferiore, una strada in grado di sanare o almeno di placare le scissioni da cui l'uomo Hesse come il «lupo» Harry Haller sono divisi, si rivela nella costruzione di una nuova *Weltanschauung*. Dagli scritti giovanili a quelli della maturità, Hesse si sforza di rigenerare e riscattare una visione del mondo troppo lacerata e tormentata, che non è solo sua ma di un'intera cultura. La via verso la reintegrazione psichica che egli descrive progressivamente nelle sue opere è una via che, recuperando il sentimento religioso, rintraccia la fondamentale unità di tutte le cose. È questo infatti il messaggio di *Siddharta* (78). In una lettera del 1921 scritta ai suoi amici Bali, scettici sull'efficacia dell'analisi, Hesse sostiene che l'analisi «non può aver in fondo altro obiettivo che di creare uno spazio dentro di noi dove si possa sentire la voce di Dio» (79).

Il concetto junghiano del Sé come *imago Dei* appare fondamentale per comprendere la ricerca dei personaggi hessiani, il loro difficile cammino di individuazione. Per *Siddharta* come per gli altri personaggi, anch'essi viandanti in cerca di qualcosa che non sanno definire, il problema centrale è infatti quello di trovare dentro le loro anime il senso delle loro esistenze.

La visione junghiana di un cammino di crescita psichica che ha bisogno di una continua trasformazione è l'altro grande tema che si riflette nelle opere di Hesse. Come *Siddharta*, anche *Piktor* ne *Le metamorfosi di Piktor* (80) è impegnato a riconoscere e vivere il senso di unità inferiore, un'unità che può esistere solo nel fondo comune di tutti gli esseri, e che si manifesta nel continuo fluire di una forma nell'altra. *Piktor/Piktoria* con la sua continua trasformazione appare fortemente influenzato tanto dal-

(76) H. Hesse (1927), *Il lupo della steppa*, op. cit.

(77) H. Hesse (1932), *Pellegrinaggio in Oriente*, Milano, Adelphi, 1961.

(78) H. Hesse (1922), *Siddharta*, Milano, Adelphi, 1945.

(79) H. Hesse (1973), citato in R. Freedman (1978), *Messe. Viaggio attraverso le crisi del nostro secolo*, Milano, Rizzoli, 1983, p. 250.

(80) H. Hesse (1925), «Le metamorfosi di Piktor», in *Leggende e fiabe*, Milano, Mondadori, 1986 (5).

(81) H. Messe (1919), *Demian*, Milano, Mondadori, 1952.

(82) H. Hesse (1927), *Il lupo della steppa*, op. cit.

(83) H. Hesse (1930), *Narciso e Boccadoro*, Milano, Mondadori, 1933.

(84) H. Messe (1943), *Il gioco delle perle di vetro*, Milano, Mondadori, 1955.

(85) J. Van Meurs, «A Survey of Jungian Literary Criticism in English», in K. Barnaby, P. D'acerno, C.G. Jung and the Humanities. *Toward a Hermeneutics of Culture*, op. cit., pp. 239 e 249.

(86) E. O'Neill (1920), «L'imperatore Jones», in / *capolavori di Eugene O'Neill*, Vol. I, Torino, Einaudi, 1990.

(87) E. O'Neill (1925), «Il Grande dio Brown», in / *capolavori di Eugene O'Neill*, op. cit.

(88) F. Salza, «Jung e l'arte», in A. Carotenuto (diretto da), *Trattato di Psicologia Analitica*, Torino, UTET, 1992, pp. 291-292.

(89) *Ibidem*, p. 292.

l'ipotesi junghiana dell'Anima e dell'Animus, quanto da quella della congiunzione di tutti gli opposti che ritroviamo nella divinità gnostica Abraxas, collocata da Messe al centro di *Demian* (81). I grandi romanzi di Messe, da *Siddharta* a *Il lupo della steppa* (82), da *Narciso e Boccadoro* (83) a *Il gioco delle perle di vetro* (84) oscillano tra i due poli della scissione e della riunificazione, percorrendo in un cammino spirale la distanza che li separa. Mentre negli scrittori finora menzionati il rapporto col modello junghiano - che si tratti di influsso e/o semplice simmetria - appare rilevante, tracce minori si possono trovare ad esempio in Jack London ed in Eugene O'Neill (85). Per quanto riguarda il primo quest'influsso va circoscritto a *The Red One* e ad alcuni dei suoi ultimi racconti (come, per esempio, *The Water Baby*). Il motivo di ciò è strettamente cronologico, dal momento che London muore non molto tempo dopo aver letto la traduzione in inglese di *Simboli della trasformazione*.

Per quanto riguarda O'Neill, drammaturgo che esplora attraverso le confessioni dei suoi personaggi il fondo oscuro dell'inconscio - basti pensare agli elementi autobiografici di *Lungo viaggio verso la notte*, volutamente pubblicato postumo - un possibile influsso di Jung va letto in particolare in due opere: *L'imperatore Jones* (86) e *Il grande dio Brown* (87).

Una certa influenza da parte di Jung su un altro grande del ventesimo secolo, Samuel Beckett, è stata rilevata da Fulvio Salza in un suo recente scritto sull'estetica di Jung. «L'ascolto della terza delle cinque conferenze tenute alla Clinica Tavistock di Londra, in cui Jung espose, tra l'altro, la sua concezione del 'complesso creatore autonomo', influì sulle modalità di stesura del romanzo *Murphy*. Nel corso della stessa conferenza Jung introdusse il racconto della vicenda della 'bambina mai nata del tutto' che lo scrittore riprese fedelmente nel radiodramma *Ali that fall*, e che lavorò lungamente nell'immaginario beckettiano» (88). Lo stesso autore rileva inoltre l'influenza di Jung su due scrittori italiani come Giorgio Manganelli e Edoardo Sanguineti (nel cui poema *Laborintus* si trovano riferimenti agli scritti di Jung sull'alchimia) (89).

Il panorama letterario fin qui tracciato rivela un rapporto

quanto mai ricco tra letteratura e psicologia analitica. Ma se vasti e complessi sono gli intrecci tra il pensiero junghiano e i maggiori scrittori del Novecento, una rete altrettanto vasta è quella venutasi a creare nell'ambito della critica letteraria. Anche in questo caso vanno individuati due filoni.

Il primo è costituito dagli scritti di studiosi junghiani che si sono occupati di opere letterarie. A partire dai già citati saggi di Jung su Picasso e Joyce, a partire dagli spunti di analisi del testo letterario presenti nelle sue opere (come ad esempio la discussione dei motivi mitici presenti nel poema *Hiawatha* del poeta americano Longfellow, discussione che compare in *Simboli della trasformazione*), a partire infine dai due saggi *Psicologia analitica e arte poetica* (90) e *Psicologia e poesia* (91), molte sono state infatti le opere di ispirazione junghiana su tematiche letterarie: gli scritti di Neumann su Kafka (92) e su Trakl (93), il lavoro di Linda Fierz-David (94) sullo scritto rinascimentale italiano *Hypnerotomachia Poliphili* attribuito a Francesco Colonna, il tentativo di Maud Bodkin (95) di rintracciare temi archetipici nell'ambito di tutta la letteratura mondiale (Virgilio, Dante, Shakespeare, Milton, Blake, Coleridge, D. H. Lawrence, Eliot), gli articoli di Henderson (96) su Eliot, il volume di Kirsch (97) su Shakespeare, i saggi di Edinger sul *Moby Dick* di Melville (98) e sul *Faust* di Goethe (99), lo studio di June Singer (100) su William Blake e quello di von Franz (101) su *L'asino d'oro* di Apuleio, fino ai miei più recenti saggi su Pasolini (102), su Kafka (103) e ancora su Apuleio (104).

L'altro filone è costituito invece dall'adozione, anche nella critica letteraria non psicologica, di chiavi di lettura che si rifanno alle ipotesi junghiane, tendenza che, visibile nella critica americana, in misura maggiore che nel resto del mondo, e soprattutto a partire dal secondo dopoguerra (105), appare anche in altri paesi, come è testimoniato, tra l'altro, dal saggio del critico australiano David Tacey sul romanziere Patrick White, intitolato *Patrick White:*

*Fiction and the Unconscious* e pubblicato nel 1988, e dall'opera di Maud Bodkin, studioso dei modelli e delle immagini archetipici nella poesia, oltre che nella religione

(90) C.G. Jung (1922), «Psicologia analitica e arte poetica», in *Opere, op. cit.*

(91) C.G. Jung (1930/50), «Psicologia e poesia», in *Opere*, Vol. 10/1, Torino, Boringhieri, 1985.

(92) E. Neumann (1974), // *Tribunale: Un'interpretazione psicologica de 'Il Processo' di F. Kafka*, Venezia, Marsilio, 1976.

(93) E. Neumann (1959), «George Trakl: Person und Mythos», in *Der Schöpferische Mensch*, Zürich, Rascher Verlag.

(94) L. Fierz-David (1950), *The Dream of Poliphilo. The Soul in Love*, Dallas, Spring Publications, 1987.

(95) M. Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Study of Imagination*, New York, Random House, 1958.

(96) J. Henderson, «Stages of Psychological Development Exemplified in the Poetical Works of T. S. Eliot», in *Journal of Analytical Psychology*, 1/2 e 2/1, 1956/57.

(97) J. Kirsch, *Shakespeare's Ftoyal Self*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1966.

(98) E.F. Edinger, *Melville's Moby Dick: A Jungian Commentary*, New York, New Directions, 1978.

(99) E.F. Edinger, *Goethe's Faust. Notes for a Jungian Commentary*, Toronto, Inner City Books, 1990.

(100) J. Singer, *The Unholy Bible. Blake, Jung and the Collective Unconscious*, Boston, Sigo Press, 1986.

(101) M.L. Von Franz (1980), *L'asino d'oro*, Torino, Boringhieri, 1985.

(102) A. Carotenuto, *L'autunno della coscienza. Ricerche psicologiche su Pier Paolo Pasolini*, Torino, Boringhieri, 1985.

(103) A. Carotenuto, *La chiamata del daimon. Gli orizzonti della verità e dell'amore in Kafka*, Milano, Bompiani, 1989.

(104) A. Carotenuto, *Le rose nella mangiatoia. Metamorfosi e individuazione in Apuleio*, Milano, Raffaello Cortina, 1990.

(105) J. Van Meurs, «A Survey of Jungian Literary Criticism in English», in K. Barnaby, P. D'acerno, C. G. Jung and the Humanities. *Toward a Hermeneutics of Culture*, op. cit.

(106) M. Bodkin: *Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination*, London, Oxford University Press, 1934; *Studies of Type-Images in Poetry, Religion and Philosophy*, London, Oxford University Press, 1951.

(107) J. Van Meurs, «A Survey of Jungian Literary Criticism in English», in K. Barnaby, P. D'acerno, C.G. Jung and the Humanities. *Toward a Hermeneutics of Culture*, op. cit.

(108) M. Philipson, *Outline of a Jungian Aesthetics*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1963; F. Salza, *La tentazione estetica. Jung, l'arte, la letteratura*, Roma, Boria, 1987; F. Salza, «Jung e l'arte», in A. Carotenuto (diretto da), *Trattato di Psicologia Analitica*, op. cit.

(109) N. Frye (1963), *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica*, Torino, Einaudi, 1973, p. 17.

(110) *Ibidem*, p. 19.

e nella filosofia (106). La presenza di Jung nel mondo della teoria e della critica letteraria è ben testimoniata dal lavoro di Jos Van Meurs che ha passato in rassegna sessanta anni di «critica letteraria junghiana» (107) e, da una angolazione diversa, in quegli scritti che tentano una disamina del pensiero estetico dello psicologo (108).

Un caso di evidente affinità, nella reciproca indipendenza, tra Jung e un teorico della letteratura è quello costituito dal critico letterario canadese Northrop Frye, sostenitore della tesi che vuole la letteratura equivalere nel suo insieme a mitologia traslata. Frye fa un estensivo impiego del concetto di archetipo, ma in accezione diversa da quella junghiana, l'archetipo corrispondendo per lui a una immagine ricorrente, universale e universalmente comunicabile e, in ultima analisi, al mito stesso. Tuttavia, per quanto la sua concezione di archetipo sia indipendente da quella elaborata su tutt'altro piano da Jung, Frye non esita a riconoscere il suo debito a quel testo di Jung che molto è piaciuto agli scrittori e che più volte abbiamo citato, *Simboli della trasformazione*, e al nucleo centrale di esso, il mito dell'eroe, motivo alla base, ad esempio, dell'apprezzamento di London. «L'importanza decisiva di questo mito» scrive Frye nel programmatico *Gli archetipi della letteratura*, «è stata imposta ai critici letterari da Jung e Frazer» (109) e più avanti tributa un notevole omaggio alla valenza critica propria del testo junghiano:

Ma il fascino che *The Golden Bough* [ovvero *Il ramo d'oro* di Frazer] e il libro di Jung sui simboli della libido esercitano sui critici letterari non è basato sul diletterismo, bensì sul fatto che questi libri sono innanzitutto studi di critica letteraria, e anche molto importanti (110).

Che Jung sia stato un lettore attento ai significati profondi dell'opera, lo dimostrano lavori come i già citati *Psicologia analitica e arte poetica*, del 1922, e *Psicologia e poesia*, del 1930. Contro la prospettiva che fu dei freudiani e che si fondava sulla concezione di una psicopatologia dell'artista, Jung sostenne che, ai fini della comprensione dell'opera d'arte, a nulla vale l'approfondimento della psicologia dell'artista. Tale drastico svuotamento di valore a una griglia che pure ha caratterizzato un'intera stagione della psicoanalisi va inteso a ridosso della rivendi-

cazione operata da Jung di una obiettività dell'arte, ovvero di una caratterizzazione sovraindividuale dell'operato dell'artista. Questa sovraindividualità è da intendere a sua volta come inserita nel contesto della concezione archetipica propria di Jung e della funzione da lui assegnata all'artista. L'artista, secondo Jung, non meno del profeta, compensa l'unilateralità del tempo in cui vive. Concezione questa che risulta essere certo non estranea a scrittori avvertiti come Eliot e Pound, i quali appunto si sono posti in profondità la questione della funzione dell'artista. Se Eliot, riprendendo lo spunto da Mallarmé, sostiene che sta al poeta il compito di purificare il dialetto della tribù, tale operazione può essere considerata in qualche modo sintonica con quella intrattenuta da Jung. L'artista, potremmo dire, lavora nei confronti dello *Zeitgeist* in modo analogo a quello del sogno nei confronti della vita conscia. La critica e la condanna junghiana dell'arte del ventesimo secolo rinvia appunto in questi motivi di fondo la sua ragione d'essere, dal momento che di essa Jung stigmatizza l'incapacità a compensare le unilateralità del tempo e a procedere verso nuove integrazioni della coscienza.

La capacità di Jung di esercitare una certa influenza sul mondo artistico del Novecento va dunque legata alla sua profonda «compromissione» con l'arte. E ciò vale non soltanto in relazione alle sue interpretazioni delle opere artistiche o ai suoi tentativi di elaborare una «poetica». Si tratta qui di qualcosa che va ancora più nel profondo, qualcosa che è stato definito la sua «tentazione estetica» (111), la tentazione di essere anche lui artista, tentazione che forse non poco ha a che vedere con le ragioni della sua condanna dell'arte contemporanea. A ridosso di questa tentazione, che si esplicita nella redazione dell'ancora inedito *Libro rosso*, ma in parte anche in scritti come i *Sette Sermoni ai Morti*, si può rilevare all'opera quel risentimento di cui Jung parla in una lettera inviata a Aniela Jaffé in data 22 ottobre 1954 dove afferma in modo esplicito (112):

*l'homunculus* artista che alberga in me ha nutrito risentimenti d'ogni genere e, a quanto pare, se l'è presa molto male per il fatto che non gli ponevo in capo una corona di poeta.

(111) F. Salza, *La tentazione estetica. Jung, l'arte, la letteratura*, op. cit.

(112) *Ibidem*, p. 92.

Fulvio Salza, che ha studiato la questione, ha sostenuto che il risentimento di Jung nei confronti dell'artista si radica sia nell'impossibilità per lo psicoterapeuta di fare quello che all'artista è concesso di fare, dal momento che il primo «deve proporsi come obiettivo un uso differente dei materiali dell'inconscio», sia nel fatto che «solo l'artista possiede il 'linguaggio' adatto a trasformare le immagini grezze nell'oro dell'arte» (113).

(113) *Ibidem*.

Jung, che a suo tempo non esitò a proclamarsi «filosofo mancato» (ma a prendersi la rivincita su Hegel definendolo «psicologo mancato») ci appare qui, piuttosto, quale «artista mancato». E, tuttavia, appunto in forza delle sue ambiguità estetiche, in forza di questo suo vivere tanto ambiguamente quanto intensamente l'arte e farsi abitare da essa (e a dispetto di chi, come Kerényi lo ha considerato sprovvisto di ogni senso estetico e contrario al bello), ci sembra che Jung abbia potuto esercitare il proprio influsso su alcuni artisti del ventesimo secolo. Prezioso frutto di tale influenza si ritrova anche nella riflessione e nella pratica di quegli psicologi e psicoterapeuti che oggi guardano alla loro professione *sub specie aethetica*. Ciò si lega alle sperimentazioni in tal senso compiute da Jung con i suoi pazienti, ovvero all'introduzione in analisi di attività quali il disegno e la pittura, alla traduzione in realtà delle loro fantasie (114). E si tratta qui, come si può comprendere, di «poïesis», di un fare arte, nel senso greco del termine, ovvero di un far emergere, di un portare alla luce e, dunque, di un inverare significati ancora celati alla coscienza. Il «primato dell'immaginazione» costituisce l'apporto più specifico di Jung all'ermeneutica del testo letterario, così come il lavoro con le immagini era stato il suo contributo all'esplorazione dell'universo psichico.

(114) F. Salza, «Jung e l'arte», in A. Carotenuto (diretta), *Trattato di Psicologia Analitica*, op. cit., pp. 286 segg.