

ADIL BELLAFAQIH

## RICOMBINATORIA DELLA CREATIVITÀ: UNA PROPOSTA JUNGHIANA

**Abstract.** In *Combinatory of the creativity*, Umberto Eco proposes a model of creativity based on the combinatory relation between mind and world. A trial and error process in the making of an artistic or a scientific craft is grounded upon the idea that the core of the craft already lies in nature. Such process leaves unsolved questions, like why isn't anyone a creator due to the simple trial and error? A Jungian approach to the matter may find answers in the archetypes. Due to their independence from the Ego, unconscious images like the archetypes should be treated as part of the combinatory game.

**Keywords.** Creativity, Umberto Eco, Art, Jung, Unconscious.

There was a guy who was a great wingshot on a quail hunt in Georgia. He killed everything he saw, he dropped 'em all morning. One of the other guys said, 'You're the best wingshot I've ever seen.' At lunch the guy asked him, 'Do you shoot with one eye open or both?' He paused and thought about it. Finally, he said, 'I don't know.'

Cormac McCarthy

### 1. *Teoria e domande irrisolte.*

In *Combinatoria della creatività*, Umberto Eco traccia un'idea generale di cosa sia la creatività e di come funzioni, cercando di integrare

in un unico orizzonte teoretico creatività artistica e scientifica<sup>1</sup>. La sintesi, per quanto brillante, lascia aperte delle domande che Eco elenca alla fine del saggio; dopo aver esaminato il modello teorico di Eco, cercheremo di trovare (se non tutte) alcune risposte, avvalendoci dell'apporto della psicologia analitica junghiana.

Passando in rassegna diverse nozioni di creatività e liquidando l'ipotesi della creazione *ex nihilo*, se mai prerogativa di Dio e materia di studi teologici, Eco rileva un primo punto fondamentale: l'uomo crea unicamente partendo da qualcosa già presente nel mondo.

Non solo, ma gli artisti più onesti (coloro che non asseriscono di avere commercio mistico con le Muse) ci hanno sempre avvertito che in questa materia (sia essa pietra, una lingua, la serie dei suoni producibili con uno strumento) conteneva sempre in sé dei suggerimenti, delle linee di tendenza, delle resistenze che orientavano l'opera creatrice<sup>2</sup>.

Se le possibilità creative sono insite in natura, allora possono essere sfruttate tanto da uno scultore come Michelangelo, che da un blocco di marmo ricava il David, quanto da uno scienziato come Keplero che scopre le orbite ellittiche dei pianeti. L'espressione "scoprire" non è del tutto appropriata, poiché richiama alla mente la figura di un ricercatore che si limita a rinvenire qualcosa già dato in natura mentre l'ipotesi di Eco è che il processo creativo sia pressoché il medesimo per artista e scienziato.

Questo punto è essenziale da mantenere, poiché, a dispetto di quanto sostenuto da Carl Jung, cioè che arte e scienza si equivalgono solo nella mente del primitivo<sup>3</sup>, sembra inverosimile dover appuntare la coccarda di creatore a qualunque poeta minore e toglierla a Galileo, Einstein o Heisenberg<sup>4</sup>. Le ipotesi che formuleremo in risposta alle domande di Eco potrebbero adombrare questo assunto, ma cercheremo di dimostrare come, anche inserendo l'inconscio nel gioco combinatorio, si eviterà di cadere in un frusto antiscientismo. Date queste premesse, illustriamo in cosa consiste il gioco combinatorio.

<sup>1</sup> U. Eco, *Combinatoria della creatività*, conferenza tenuta a Firenze per la Nobel Foundation il 15 Settembre 2004 (ora in <<http://www.umbertoeco.it/CV/Combinatoria%20della%20creativita.pdf>>).

<sup>2</sup> Ivi, p. 3.

<sup>3</sup> C.G. JUNG, *Psicologia e poesia (1922-1950)*, trad. it. di G. Bollea, E. Schanzer, V. Arrigo, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp. 20-21.

<sup>4</sup> Eco, *Combinatoria della creatività*, cit., p. 4.

Poiché la creazione non avviene dal nulla ed è quindi soggetta alle “resistenze” del mondo esterno, fare arte o scienza equivale più o meno a risolvere un problema, ovvero selezionare tra le miriadi di strade percorribili in natura quale meglio rappresenti l’idea che abbiamo in mente. In altri termini, c’è *qualcosa* contenuto in una materia preesistente: portare alla luce quel *qualcosa* significa creare e l’unico modo di farlo, sostiene Eco, è tramite un processo di *trial and error*.

Intuitivamente, si può dire che nel limitato spazio dell’alfabeto sono contenuti (in potenza) tutti i libri della storia umana, prodotti di innumerevoli combinazioni e ricombinazioni di lettere e parole. Famoso è il cosiddetto “teorema della scimmia instancabile” secondo cui dato un tempo infinito e una scimmia che batte casualmente su una tastiera, essa prima o poi riuscirà quasi per certo a comporre almeno un capolavoro della letteratura. Lo stesso si può dire della combinazione delle note per la musica o i colori per la pittura. Pure la scienza procede per *trial and error*, ma nel suo caso specifico è vincolata da una maggiore resistenza della materia. Com’è noto, tutte le ipotesi scientifiche devono essere passibili di verifica sperimentale, mentre, data una generale correttezza grammaticale e narrativa, in pochi potrebbero concionare su quanto *Il Conte di Montecristo* o *l’Ulisse* siano “falsi” o falsificabili attraverso un esperimento.

Eco procede nell’illustrare le possibili interazioni tra la mente del creatore e il mondo che contiene in sé i germi dell’opera<sup>5</sup>. Poiché si tratta di combinazioni diverse di elementi diversi, non è immediatamente chiaro come esse interagiscano, si producano e si rinnovino nel corso della storia. Il modello dualistico di Eco, per sua stessa ammissione, è una semplificazione (dopotutto anche la mente dovrebbe essere un sottoinsieme del mondo) ed è necessario illustrarlo brevemente per delineare i punti che il modello stesso non riesce a spiegare.

<sup>5</sup> Per *mondo* Eco intende: «l’universo, nella sua versione “massimale”: esso comprende sia quello che riteniamo essere l’universo attuale che l’infinità degli universi possibili – non sappiamo se non realizzati, o realizzati oltre l’estremo confine delle galassie a noi note, nello spazio bruniano di una infinità dei mondi, magari tutti compresenti in dimensioni diverse – l’insieme che comprende sia enti fisici che entità o leggi ideali, dal teorema di Pitagora a Odino e a Pollicino. Il nostro universo può pertanto comprendere anche Dio, o qualsiasi altro principio originale» (ivi, p. 8).

Immaginiamo due insiemi, Mondo e Mente. Entrambi contengono degli "oggetti", numeri (1, 2, 3 ecc.) per il Mondo, lettere (A, B, C ecc.) per la Mente. Possiamo considerare i numeri degli atomi, delle parole, delle note, insomma, qualunque cosa esistente data la definizione generale di mondo che dà Eco. Le lettere nell'insieme della Mente, invece, sono immagini. A questo punto numeri e lettere interagiscono tra loro in un rapporto di rappresentazione: fronteggiandosi, cioè, la mente cercherà di rappresentare artisticamente, attraverso le proprie combinazioni di immagini, le combinazioni di atomi dell'altro insieme.

Dati i due insiemi Eco formula quattro possibili combinazioni di elementi.

Primo: che gli oggetti contenuti nei due insiemi si equivalgano e siano essenzialmente pochi (esempio: i soli numeri 1, 2, 3 per l'insieme Mondo e le lettere A, B, C per la Mente).

Secondo: che i simboli della mente siano in numero inferiore rispetto agli atomi del mondo (esempio: i numeri 1, 2, 3, 4, 5, 6 ecc. per Mondo e le sole tre lettere ABC per la Mente).

Terzo: che le immagini della mente siano in numero superiore agli atomi del mondo (il contrario della seconda ipotesi, sovrabbondanza di immagini per la Mente e penuria di atomi per il Mondo)

Quarto: una sovrabbondanza di numeri e immagini per entrambi gli insiemi.

Ciascuna delle quattro ipotesi offre metodi di combinazione diversi. La prima, per esempio, consta di una sostanziale equivalenza nel numero degli oggetti: ne consegue che la mente rappresenterebbe specularmente il mondo nelle diverse combinazioni tra lettere e numeri. Nella seconda, invece, la Mente si troverebbe sguarnita nel rappresentare le innumerevoli combinazioni di atomi che si agitano nell'insieme del mondo. Ponendo anche solo i numeri dall'uno al dieci nel primo insieme, essi potrebbero organizzarsi tra loro in ben 3.628.800 combinazioni diverse mentre la Mente, dotata di sole tre lettere, si troverebbe sperduta nel tentativo di voler rappresentare più di tre milioni di combinazioni. Il contrario avverrebbe nella terza ipotesi in cui la mente sarebbe essenzialmente divina, giacché conterrebbe in sé molte più combinazioni di quante il mondo possa offrirne. Tra tutte sembra senz'altro la meno plausibile. La quarta e ultima ipotesi di Eco è simile alla prima, ma la sovrabbondanza di oggetti da parte di entrambi gli insiemi genererebbe un profluvio di

combinazioni e ricombinazioni in un rapporto simile a una continua schermaglia.

Eco non predilige nessuna delle quattro ipotesi e si limita a rilevare l'indefinito numero di possibilità che la nozione di combinatoria genera. Sorgono però almeno cinque domande che questo modello non riesce a chiarire. Non ci pronunceremo sulle prime due, riguardanti la creatività propria della natura, mentre sulle restanti speriamo di poter dire qualcosa.

1. Perché nell'ambito della creazione artistica un'opera "nuova" che non corrisponde ai gusti preesistenti o correnti viene accettata? Da dove nasce il consenso comune attorno a qualcosa che prima non c'era?

2. Se la creatività si riduce a un gioco di combinazioni tra elementi del mondo e immagini mentali, allora perché non sono tutti creatori? Per dirla in altre parole, se basta "provarle tutte" (anche per semplice fortuna) per vincere al gioco della creazione, allora tutti potenzialmente potremmo essere Edgar Allan Poe o Einstein.

3. Infine perché: «dopo aver considerato tutte le venature del blocco di marmo, e le varie possibilità che aveva di trarne figure diverse, Michelangelo ha scelto il Mosè?»<sup>6</sup>. Perché la combinazione innescatasi nel lavoro di Michelangelo ha prediletto Mosè invece di qualunque altra figura biblica?

Messe sul piatto le domande, diamo un giro alla ruota combinatoria e speriamo in un po' di fortuna.

## 2. *Insieme e sottoinsieme della mente.*

Come quello di Eco, il modello che proporremo è una semplificazione, ma cercheremo di dimostrare come esso possa ritenersi fondato appellandoci a nozioni specifiche della psicologia junghiana, ovvero l'indipendenza e la transpersonalità degli archetipi<sup>7</sup>.

La mente (o psiche) è, come detto, un sottoinsieme del mondo in quanto ne è parte, ma essa stessa contiene a sua volta altri sottoinsiemi (funzioni o, più precisamente, archetipi, come vedremo). L'inconscio personale per esempio può essere considerato un sot-

<sup>6</sup> Ivi, p. 15.

<sup>7</sup> C.G. JUNG, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* (1934-1954), trad. it. di E. Schanzer, A. Vitolo, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.

toinsieme della mente. Carl Jung, estendendo la nozione di inconscio a un orizzonte collettivo, postula l'esistenza di archetipi, immagini psichiche radicate negli strati profondi della mente di ciascuno: Ombra, Anima e Animus, Sé... la lista sarebbe lunga<sup>8</sup>.

L'obiezione immediata che sorge volendo rivendicare la correttezza del modello di Eco è che la mente da lui immaginata come contenitore di immagini comprende già tutti i sottoinsiemi elencati fin qui, ma per dovere di semplificazione è superfluo evidenziarli, così come sarebbe superfluo inserire sottoinsiemi nel Mondo contenenti i blocchi di marmo, i colori, le lettere eccetera. La suddivisione sarebbe inutile poiché atomi e immagini mentali si combinerebbero a prescindere dalla loro natura "concreta". In altre parole, che l'immagine psichica A dell'insieme Mente sia conscia o inconscia, poco cambierebbe ai fini del gioco combinatorio. Atomi e immagini continuerebbero a giocare al gioco della rappresentazione artistica (o scientifica) indipendentemente dalla loro natura specifica.

Semplificando ancora: dalle combinazioni dell'insieme Mondo risulta un blocco di marmo 123. Dalla mente di Michelangelo l'immagine del Mosè, ABC. Che 123 siano atomi "di marmo" che in se stessi contengono in potenza la statua "Mosè" e che ABC siano immagini cosce o inconscie di Michelangelo, non cambia la risultante della combinazione tra esse.

Questa obiezione però è sbagliata da un punto di vista psicanalitico. Essa considera indifferenti la coscienza e l'inconscio in quanto immagini della Mente. L'inconscio, però, così come concepito da Jung, è sì parte di quella totalità psichica chiamata Sé, ma si comporta in maniera *indipendente* rispetto alla coscienza<sup>9</sup>. Tutto ciò che esiste sotto la soglia della coscienza (e che spesso trova espressione nei sogni) non solo non è conoscibile direttamente, ma nemmeno controllabile. L'inconscio si comporta come un vero e proprio doppio che "pensa" e "agisce" seguendo una volontà autonoma. Jung definisce i complessi (responsabili delle nevrosi) come autonomi<sup>10</sup>. Un complesso autonomo si innesca, influenza e spesso dirige la volontà dell'Io che ne è vittima. I complessi però sono contenuti

<sup>8</sup> ID., *Simboli della trasformazione* (1952), trad. it. di R. Raho, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

<sup>9</sup> C.G. JUNG, *Opere 9/2. Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé* (1951), trad. it. di L. Baruffi, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 23-35.

<sup>10</sup> JUNG, *Psicologia e poesia*, cit., p. 41.

dell'inconscio personale, quindi, per quanto autonomi, sono sempre assimilabili all'individuo e al suo vissuto. La loro esistenza da sola, per quanto invasiva nella vita dell'io, non basterebbe a costringerci a una revisione del modello di Eco poiché sempre di immagini psichiche personali si tratterebbe (riferibili, in altre parole, allo stesso insieme Mente).

Jung però scava più a fondo e sotto lo strato dell'inconscio personale rileva l'esistenza di una dimensione collettiva in cui le immagini psichiche sono transpersonali, esistono cioè indipendentemente dall'individuo, oltre il perimetro della mente individuale. I contenuti dell'inconscio collettivo non sono più i complessi, ma gli archetipi<sup>11</sup>.

Se il comportamento di un'immagine scaturita da un complesso, quello di Elettra, per esempio, è riferibile alla psiche individuale di una ragazza che desidera giacere col proprio padre, l'archetipo dell'Ombra o dell'Animus che agiscono e in parte guidano le azioni della stessa ragazza esistono indipendentemente da lei. A costo di suonare ridondanti abbiamo ripetuto più volte la parola "indipendente" perché l'idea che possano esistere pensieri pensati indipendentemente dalla nostra volontà sembra controintuitiva, eppure:

Ti scambieresti forse per un albero o per un animale, dal momento che li vedi e perché esistono insieme a te, nel medesimo mondo? Devi forse essere identico ai tuoi pensieri, solo perché ti trovi immerso nel mondo dei tuoi pensieri? Essi sono altrettanto fuori del tuo Sé quanto gli alberi e gli animali stanno fuori dal tuo corpo<sup>12</sup>.

Jung considera quello dei pensieri un mondo separato dalla coscienza individuale: l'unico modo di affrontare un pensiero è attribuirgli lo statuto di un vero e proprio "fenomeno". Esso accade così come accade un temporale o un fulmine, indipendentemente da noi. Possiamo considerare questa visione come una radicale oggettività psicologica<sup>13</sup>. Si potrebbe replicare che non esiste prova scientifica di un inconscio collettivo, ma la psicanalisi non ha simili pretese: proprio come il modello di Eco (al quale torneremo a breve), si propone di immaginare la psiche in base alle evidenze cliniche rac-

<sup>11</sup> JUNG, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, cit., p. 69.

<sup>12</sup> C.G. JUNG, *Il Libro Rosso. Liber Novus* (2009), trad. it. di M.A. Massimello, G. Schiavoni, G. Sorge, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. 73.

<sup>13</sup> *Ibid.*

colte<sup>14</sup>. Così la coscienza (cioè la dimensione psichica con cui ci identifichiamo e che chiamiamo Io) sarebbe solo una piccola parte di una totalità più grande, comprensiva anche degli stati inconsci, personali e collettivi, il Sé.

Gli archetipi dell'inconscio collettivo possono influenzare la vita dell'Io in modi assai più profondi di un complesso. L'archetipo dell'Ombra, per esempio, è di natura sia strettamente personale che transpersonale<sup>15</sup>. Esso rappresenta tutti i rimossi dell'individuo, le caratteristiche sgradite, rifiutate e soffocate. L'Ombra però esiste anche a livello collettivo giacché anche le civiltà (basti pensare a quella cristiana<sup>16</sup>) hanno la propria ombra, la quale scatena ostilità fra i popoli, guerre e odio contro altre nazioni. Un debole incapace di riconoscere e integrare l'Ombra ne è vittima e qualora si trovasse in un gruppo in cui l'archetipo è attivo, ne sarebbe travolto, dissolverebbe la propria identità nel collettivo, agendo secondo la volontà dell'Ombra stessa – emblematico l'esempio storico del nazismo<sup>17</sup>.

Se ammettiamo che l'Io è solo una parte del Sé, che il Sé è indipendente dall'Io e si comporta come un doppio che pensa e agisce

<sup>14</sup> Citiamo solo un esempio riportato da Jung. Nel 1906 un paziente internato (schizofrenico e paranoico) fermò Jung vicino alla finestra, suggerendogli di guardare il sole. Il paziente sosteneva che avrebbe visto il pene del sole e allorché il pene si fosse mosso si sarebbe generato il vento. Sebbene sembrasse un semplice delirio allucinatorio, anni dopo Jung si imbatté nel lavoro del filologo Albrecht Dieterich il quale si occupava di un papiro greco della biblioteca nazionale di Parigi. Il papiro, secondo Dieterich, parlava di un rituale mithriaco nel quale si descriveva la visione del disco solare (Dio padre) dal quale pendeva un tubo oscillante che genera il vento. L'immagine inoltre presenta affinità con brani del papiro di Leida e col *Corpus Hermeticum* e l'associazione del sole col vento ricorre spesso nell'antico simbolismo (basti pensare al pneuma che soffia dal dio-sole). È assai improbabile che un paziente psichiatrico possedesse nozioni ricavate da un papiro greco pubblicato quattro anni dopo la sua allucinazione. Sebbene sia avventato stabilire con certezza che la visione del paziente sia un archetipo, certamente è utile a corroborare il metodo di indagine applicato da Jung nello studio delle corrispondenze mitiche con i fenomeni psichici. Cfr. JUNG, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, cit., pp. 81-85.

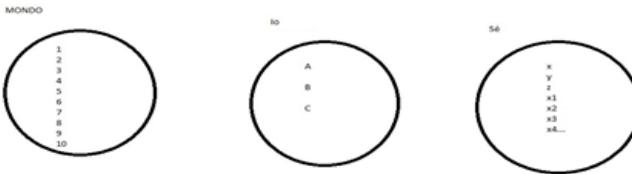
<sup>15</sup> M-L. VON FRANZ, *L'ombra e il male nella fiaba* (1974), trad. it. di S. Stefani, Torino, Bollati Boringhieri, 2018, pp. 11-20.

<sup>16</sup> J. DELUMEAU, *La paura in Occidente, storia della paura nell'età moderna* (1978), trad. it. di P. Traniello, Milano, Il Saggiatore, 2018.

<sup>17</sup> *Jung parla, interviste e incontri* (1977), a c. di W. McGuire, R.F.C. Hull, trad. it. di A. Bottini, Milano, Adelphi, 1995, pp. 133-137, 161-198, 201-209.

autonomamente, ci risulta difficile continuare a sostenere l'insieme monolitico della Mente immaginata da Eco. Il modello funzionerebbe se tutte le immagini mentali, ABC ecc., si equivalessero, ma all'interno dello stesso insieme sono presenti non solo complessi autonomi che inficerebbero il gioco combinatorio cambiando le carte in tavola a loro piacimento, ma addirittura archetipi transpersonali, quindi impossibili da circoscrivere all'interno di una singola mente.

Proporremo dunque un nuovo modello aggiornato che comprenda anche gli archetipi come giocatori attivi del *trial and error* combinatorio:



Il motivo per cui Mente e Mondo sono in opposizione, lo ripetiamo, è, nelle parole di Eco, per efficacia didattica. Una mente interpretante sarebbe essenzialmente il sottoinsieme del mondo che interpreta se stesso. In questo complicato gioco di intersezioni, però, gli archetipi occuperebbero un posto sfumato: essi sono parte del mondo in quanto esistenti nella psiche, ma non contenuti pienamente nella mente poiché indipendenti. Se accettiamo di porre la mente frontalmente rispetto al mondo, ma, come abbiamo cercato di dimostrare, al contempo riteniamo insufficiente la descrizione che si fa della psiche, allora dovremo considerare gli archetipi un insieme a sé stante così come mostrato sopra. Se il mondo è “fuori” dalla mente, seguendo fino in fondo la teoria di Jung allora anche gli archetipi in quanto autonomi dovrebbero essere posti “fuori” dalla mente (intendendo con mente solo coscienza e, al più, inconscio personale). Se fossero compresi, se divenissero contenuto cosciente dell'Io, allora non si avrebbe più una mente umana ma divina<sup>18</sup>. Un

<sup>18</sup> Per Jung il Sé, la totalità psichica, è ciò che più si avvicina all'immagine di Dio. L'individuazione però, la realizzazione del Sé e l'integrazione delle funzioni psichiche, è un processo creativo, quasi iniziatico, una tensione inevitabile che conduce non tanto a essere Dio, quanto ciò che (parafrasando Nietzsche), già

archetipo non potrebbe nemmeno ridursi a contenuto personale o sarebbe un semplice complesso e perderebbe la sua funzione primaria, quella cioè di legare la psiche a una dimensione collettiva di pulsioni e immagini ancestrali indipendenti dal vissuto individuale. Per queste ragioni riteniamo ragionevole tracciare un terzo insieme. Ma in che modo gli archetipi possono aiutarci a dare risposta alle domande di Eco?

Se esiste un rapporto di rappresentazione tra Mente e Mondo, frutto di innumerevoli combinazioni tra i rispettivi elementi, un rapporto simile esisterebbe anche tra la Mente e gli archetipi. Spingendo al limite la teoria junghiana potremmo arrivare a dire che un rapporto di qualche genere potrebbe esistere anche tra archetipi e mondo, ma ancora una volta complicheremmo inutilmente il modello e rischieremmo di addentrarci in speculazioni di coincidenza tra realtà materiale e psichica<sup>19</sup>. Limitiamoci quindi a stabilire una scala di priorità per cui le interazioni tra gli insiemi procedono da destra a sinistra: prima gli archetipi influenzano e stimolano le immagini della mente in un rapporto combinatorio identico a quello descritto da Eco; di seguito, la risultante della prima combinazione, interagisce col mondo e con la sua disposizione di atomi per sintetizzare l'opera d'arte.

Nello specifico: la combinazione di archetipi xyz stimola i contenuti mentali individuali ABC. Essi si combinano, creando una disposizione precisa che successivamente si confronta con gli atomi del mondo 123 ecc., i quali a loro volta si dispongono secondo le regole combinatorie suggerite da Eco.

Il valore di questa ricombinazione deriva dal fatto che gli archetipi sono in qualche modo fissi e, lo ripetiamo, indipendenti dalla coscienza. Non è l'io a scegliere quali immagini mettere sul banco da gioco nel momento di creare un'opera d'arte: spesso inconsapevolmente, l'idea di cosa realizzare esisteva già nella mente poiché frutto di una combinazione tra le immagini mentali (individuali) e uno o più archetipi. Nello specifico, Michelangelo non ha "scelto" di fer-

siamo. Jung paragona l'individuazione alla crescita della ghianda "destinata" a diventare una quercia. Questa sorta di teoria della ghianda è ripresa e discussa diffusamente in J. HILLMAN, *Il codice dell'anima* (1997), trad. it. di A. Bottini, Milano, Adelphi, 2009.

<sup>19</sup> C.G. JUNG, W. PAULI, *Jung e Pauli. Il carteggio originale: l'incontro tra Psiche e Materia* (1932-1958), trad. it. di G. Drago, Bergamo, Moretti&Vitali, 2015.

mare la ruota combinatoria sul Mosè. L'immagine del Mosè doveva esistere già da qualche parte dentro di lui indipendentemente dalla sua volontà. In questo contesto l'archetipo è un elemento fisso e incontrollabile che pone un freno all'indefinitezza del gioco combinatorio. Con quel blocco di marmo, dopo averne esaminate le venature, la consistenza e la forma, Michelangelo non aveva scelta: poteva trarne solo ciò che tutt'oggi vediamo. Il risultato del processo creativo è sì casuale, se il marmo fosse stato diverso la combinazione magari sarebbe stata a sua volta diversa, ma la casualità materiale è in qualche modo compensata da quella psichica.

A questo punto si potrebbe dire che per risolvere uno dei problemi di Eco abbiamo solo reintrodotta la vecchia Musa dalla porta di servizio<sup>20</sup>. Tanto più che, come Eco stesso dice, gli artisti che commerciano con le muse spesso sono i meno onesti. Si potrebbe aggiungere anche che poeti "rispettabili" come Robert Graves, che alla Musa dedicò non solo poesie ma anche testi mitografici<sup>21</sup>, sarebbero stati al più vittime dei propri stessi abbagli, imputando successo e ispirazione a misteriche entità fluttuanti sullo scrittoio armate di polvere magica<sup>22</sup>.

Se prendiamo però per attendibile l'esistenza degli archetipi (e in questo caso il lavoro di ricostruzione mitografica di Graves è prezioso), allora anche la Musa sarebbe "solo" un archetipo. Che essa si chiami Tersicore, Clio, Anima, Animus o dea della luna, poco cambia. Le espressioni culturali, poetiche o mitiche di un archetipo ne esprimono un aspetto, ma non lo esauriscono né lo spiegano totalmente, così come i sogni non palesano precisamente i contenuti inconsci – o non avrebbe senso interpretarli<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> E.R. DODDS, *I greci e l'irrazionale* (1951), trad. it. di V. Vacca de Bosis, Milano, Rizzoli, 2017, pp. 125-127.

<sup>21</sup> R. GRAVES, *La dea bianca, grammatica storica del mito poetico* (1961), trad. it. di A. Pelissero, Milano, Adelphi, 1992.

<sup>22</sup> È interessante notare che anche autori popolari come Stephen King hanno parlato di una Musa, attribuendo al lavoro creativo non la sola meccanica combinatoria, ma una qualche forma (seppur centellinata) di ispirazione irrazionale: S. KING, *On writing, autobiografia di un mestiere* (2000), trad. it. di G. Arduino, Milano, Frassinelli, 2017.

<sup>23</sup> «Ma proprio l'esperienza psicologica dimostra con tutta chiarezza auspicabile che "afferrando" intellettualmente un fatto psicologico non si produce null'altro che un "concetto", e che un concetto non significa molto più che un nome, un *flatus vocis*»: JUNG, *Opere 9/2*, cit., p. 32.

Sebbene sia impossibile spogliare del tutto gli archetipi della loro veste “mitica” (proprio perché inesauribili razionalmente) questi possono essere visti come immagini psichiche ancestrali che, proprio come il Mosè nel marmo, giacciono sopite nell’inconscio<sup>24</sup>. Essi agiscono possedendo il creativo o, più tecnicamente, manifestandosi sotto forma di pulsione, idea, sogno o immagine che guida il processo di creazione. Il caso storico di Nietzsche (cui Jung peraltro dedicò numerose energie) ci può aiutare a chiarire il meccanismo ricombinatorio che abbiamo abbozzato<sup>25</sup>.

Secondo Jung esiste un punto di rottura nella produzione di Nietzsche. Mentre le prime opere potrebbero corrispondere grosso modo al sistema combinatorio di Eco (senza un’interferenza consistente dell’inconscio), *Così parlò Zarathustra*<sup>26</sup> segna una svolta poiché la presenza degli archetipi (uno su tutti quello del Vecchio Saggio<sup>27</sup>), guida attivamente la mano di Nietzsche. Lo stile aforistico delle prime opere cambia. Nietzsche dà voce all’archetipo del Vecchio Saggio, lo fa parlare attraverso sé e il prodotto risultante dalla combinazione è uno Zarathustra che esprime se stesso non pienamente, ma entro i vincoli combinatori del sistema Mondo. Se per assurdo Nietzsche fosse vissuto nel medioevo, il suo Zarathustra, pur mantenendo la forza inattuale archetipica, sarebbe stato diverso perché le combinazioni dell’insieme Mondo sarebbero state diverse, il rap-

<sup>24</sup> C.G. JUNG, K. KERÉNYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* (1942), trad. it. di A. Brelich, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

<sup>25</sup> C.G. JUNG, *Lo «Zarathustra» di Nietzsche. Seminario tenuto nel 1934-1939*, a c. di J.L. Jarret, A. Croce, Torino, Bollati Boringhieri, 2011-2013, 4 voll.

<sup>26</sup> F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra, un libro per tutti e per nessuno* (1883-85), trad. it. di M. Montinari, Milano, Adelphi, 1986.

<sup>27</sup> «Il mago è sinonimo del Vecchio Saggio che si richiama in linea diretta alla figura dello stregone nella società primitiva. Esso è, come l’Anima, un “demone” immortale che penetra le tenebre caotiche della vita con la luce del significato. È colui che illumina, guida, maestro, psicopompo (colui che guida le anime); neppure Nietzsche [...] ha potuto sfuggire di personificarlo: in Zarathustra egli ha infatti reincarnato lo spirito superiore di un’età quasi omerica, portatore e annunciatore della sua propria illuminazione ed estasi dionisiaca. Dio era, sì, morto per lui, ma il demone della saggezza divenne, per così dire, il suo “doppio” incarnato» (JUNG, *Gli archetipi dell’inconscio collettivo*, cit., p. 62).

porto di un Nietzsche medievale con la realtà sarebbe stato diverso e così via<sup>28</sup>.

La forza archetipica del gioco ricombinatorio darebbe risposta anche all'altra domanda di Eco, cioè su quale criterio si fonderebbe il riconoscimento di un'opera "nuova". Poiché gli archetipi sono fissi, i prodotti artistici non sono mai davvero nuovi, basti pensare alle storie. Tutti i racconti possono essere ridotti grossomodo a tre macrocategorie, storie di viaggio, di amore o di guerra. I personaggi spesso si somigliano negli aspetti psicologici, nelle tragedie personali, e per quanto concerne i miti tutti i motivi profondi di storie e culture lontane potrebbero riferirsi a un unico "monomito" soggiacente fatto di archetipi ricorrenti<sup>29</sup>. Anche se le combinazioni del Mondo mutano costantemente, permettendo di far emergere stili, idee e narrazioni apparentemente innovative, inconsciamente esse rimanderebbero sempre alla stessa polla di miti collettivi che le renderebbero identificabili. Questa regola non è fissa, giacché tutte le opere di valore allora dovrebbero essere riconosciute immediatamente mentre, com'è ovvio, la fortuna di un'opera è influenzata da una miriade di fattori. Spesso l'espressione di un archetipo può non essere percepita immediatamente dall'umore generale. Non è saliente per quel preciso contesto storico, ma può diventarlo in futuro ed essere sempre riscoperta.

Resta inesausta la questione della scienza. Come detto, un pregio del modello di Eco è quello di equiparare arte e scienza, mentre divagando sulla via delle muse e degli archetipi sembra che la struttura ricombinatoria della creatività, così come l'abbiamo descritta, abbia espunto il discorso scientifico. Se è razionale immaginare che una combinazione costante di elementi di Mondo e Mente possa produrre leggi e formule scientifiche, meno lo è credere che una pulsione inconscia ispiri il ricercatore nello scoprire qualcosa.

Se vogliamo equiparare lo scienziato all'artista, allora è necessario chiarire alcuni punti. Anzitutto, uno sperimentatore non si limita a ricercare fenomeni in natura poiché essi sono decisamente po-

<sup>28</sup> Secondo Marie-Louise Von Franz, l'analisi psicologica delle fiabe sarebbe in tal senso più fruttuosa poiché esse rappresenterebbero unità minime di racconto. Non sarebbero in altre parole "contaminate" da congiunture storiche ma manterrebbero intatto il loro contenuto archetipico attraverso i secoli, VON FRANZ, *L'Ombra e il male nella fiaba*, cit., p. 18.

<sup>29</sup> J. CAMPBELL, *L'eroe dai mille volti* (1949), trad. it. di F. Piazza, Torino, Lindau, 2012.

chi<sup>30</sup>. Buona parte del lavoro di laboratorio consiste nel produrre fenomeni nuovi attraverso un processo di *trial and error* molto simile a quello di un qualunque artista. La differenza non sta tanto nel processo, quanto nello spettro dei fenomeni prodotti. Mentre uno scrittore può in scioltezza rivoltare il tempo, creare *wormhole* o far ringiovanire i propri personaggi, uno scienziato è maggiormente vincolato dalla struttura combinatoria del Mondo. Un parallelo storico può essere la figura di Victor Frankenstein e quella di Giovanni Aldini, nipote di Luigi Galvani<sup>31</sup>. Sebbene Aldini conducesse davvero esperimenti sui cadaveri attraverso la macchina galvanica, non riuscì mai a riportarne in vita uno, mentre il Frankenstein di Mary Shelley scopre “il segreto di creare la vita” senza che la struttura del Mondo ne debba dar conto.

Sintetizzando, possiamo dire che il processo artistico e scientifico sono pressoché identici: entrambi cercano di creare qualcosa combinando e ricombinando pezzi di mondo e psiche, ma ciascuno è (almeno in linea generale) maggiormente polarizzato verso uno degli insiemi del modello combinatorio. Se a uno scienziato sono richiesti innumerevoli giri della ruota combinatoria nel rapporto col Mondo per riportare in vita un cadavere, a uno scrittore ne sono richiesti altrettanti nel rapporto con la Psiche: se Mary Shelley non avesse sognato gli occhi del mostro di Frankenstein, probabilmente oggi non avremo tra le mani il suo capolavoro<sup>32</sup>.

Quest'ultimo assunto, così come il modello, è altrettanto riduzionista in quanto numerose forme d'arte sarebbero state impossibili da realizzare senza congiunture e combinazioni storiche (pensiamo all'avvento di nuovi linguaggi come il cinema o i videogiochi) e, crediamo, altrettanto valga per la scienza nel senso inverso. L'esempio della scrittura scientifica può aiutarci a dirimere questo punto<sup>33</sup>. Sebbene il polo dell'insieme Mondo sia maggiormente attrattivo nel caso della ricerca scientifica, il processo creativo che coinvolge lo sperimentatore non consta di un unico istante in cui la scoperta si

<sup>30</sup> I. HACKING, *Conoscere e sperimentare* (1983), trad. it. di E. Prodi, Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 272.

<sup>31</sup> M. BRESADOLA, *Luigi Galvani. Devozione, scienza e rivoluzione*, Bologna, Editrice Compositori, 2011, pp. 275-291.

<sup>32</sup> A. CAROTENUTO, *Il fascino discreto dell'orrore, psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 64-72.

<sup>33</sup> F.L. HOLMES, *Scientific writing and scientific discovery*, «Isis», 78, 1987, pp. 220-235: p. 222.

rivela per magia ma, proprio come per un poeta o uno scultore, di momenti in cui l'inconscio ha possibilità di manifestarsi attraverso un'idea, una pulsione improvvisa, una formulazione e riformulazione costante delle ipotesi e delle teorie da dimostrare. Nella dimensione creativa dello scienziato non andrebbe considerata solo l'esecuzione dell'esperimento, ma anche la stesura delle idee che nascono, muoiono, cambiano e si trasformano indipendentemente dai "fatti" di laboratorio da riferire. In questo senso la stesura di un articolo scientifico, nelle sue varie revisioni, potrebbe essere il terreno di coltura ideale per l'espressione di nuove ipotesi che non avevano trovato spazio nel campo dell'applicazione immediata dell'esperimento. Non vediamo dunque perché l'emergere di idee nuove nello spazio di un *paper* scientifico debba essere considerato "meno creativo" del lavoro di uno scrittore che tenta di dare coerenza ai propri personaggi. Semplificando, nelle parole di Jung: «Nella costruzione delle teorie e dei concetti scientifici molto dipende da quel che di accidentale può esservi nella personalità dell'indagatore»<sup>34</sup>.

### 3. *Conclusioni.*

Abbiamo cercato di dimostrare come, integrando la struttura psichica junghiana con il modello di Eco, sia possibile rispondere alle domande cui la semplice combinatoria della creatività non riesce a dare conto.

Considerando l'influenza dell'inconscio e delle immagini archetipiche, ci sembra chiaro il motivo per cui il processo creativo si arresta su una forma e non su un'altra (è l'archetipo a contenere in potenza quella forma che trova espressione nella materia per mezzo dell'artista) e da dove derivi il consenso comune su un'opera "nuova": poiché gli archetipi sono condivisi, una combinazione artistica efficace che esprime qualche forza inconscia verrà riconosciuta dagli altri individui in quanto universale<sup>35</sup>. Il riconoscimento può non essere immediato e la fortuna dell'opera dettata da contingenze storiche, ma l'espressione di una qualche immagine inconscia ne garanti-

<sup>34</sup> C.G. JUNG, *Tipi psicologici* (1921), trad. it. di C.L. Musatti, L. Aurigemma, Milano, Bollati Boringhieri, 2011, p. 13.

<sup>35</sup> JUNG, *Psicologia e poesia*, cit., p. 47.

sce, se non il consenso comune, quantomeno la possibilità di riscoperta futura.

Quella che abbiamo chiamato ricombinatoria della creatività ha, al più, un valore puramente descrittivo e nessuna pretesa scientifica.

Se non possiamo trarre verità ultime dalla nostra indagine, ne ricaveremmo se non altro una consapevolezza. Il modello di Eco, delegando parte del gioco combinatorio all'insieme Mondo, spogliava il creativo dalla *hybris* della creazione *ex nihilo*, poiché l'opera in sé esisteva già in potenza fuori dall'io. La versione aggiornata con l'apporto di Jung complica la questione poiché, come detto, sembra reintrodurre la Musa dalla porta di servizio e con essa la narrazione dell'artista ispirato da potenze superiori. Abbiamo ribadito più volte, però, che l'inconscio agisce indipendentemente dalla volontà dell'io: il cortocircuito che si genera è tale per cui il creatore non è davvero l'autore (assoluto) della sua opera, ma il tramite di una pulsione o un'immagine psichica. Questa ipotesi risponderebbe anche all'ultima domanda di Eco, cioè perché non tutti sono creatori. La risposta è: perché l'atto creativo non dipende unicamente dall'io<sup>36</sup>. Per verificarsi esso necessita di tutte e tre le forze combinatorie messe in campo e se è vero che tutti vorrebbero essere geni artistici, altrettanto vero è che pochi riescono a tradurre efficacemente in opera compiuta le immagini archetipiche. Si noti anche che se un ego ipertrofico si arroga il primato di autore unico dell'opera (magari identificandosi con l'archetipo che lo guida), probabilmente incorrerà nel disturbo psichico che Jung chiama inflazione<sup>37</sup>. Il crollo psicologico di Nietzsche identificatosi con Zarathustra e Dioniso è emblematico<sup>38</sup>.

Concludendo, le lezioni di Eco e Jung possono essere entrambe viste come inviti alla modestia. Che il genio esista dentro o fuori di noi, nel mondo o nell'inconscio, non è certo: che non dipenda interamente dalla nostra volontà, invece, è probabile.

© 2020 The Author. Open Access published under the terms of the [CC-BY-4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

<sup>36</sup> «L'opera porta con sé la propria forma; ciò che l'autore vorrebbe aggiungerci viene respinto; ciò che egli vorrebbe respingere gli viene imposto. Mentre la sua coscienza trovasi come annientata e vuota di fronte al fenomeno, egli viene sommerso da un fiume d'idee e di immagini che non sono, in alcun modo, il prodotto della sua intenzione, e che la sua volontà mai avrebbe voluto creare» (ivi, p. 32).

<sup>37</sup> JUNG, *Opere*, 9/2, cit., p. 24.

<sup>38</sup> JUNG, *Lo «Zarathustra» di Nietzsche*, cit., vol. 1, p. 61.