HAL
open science

Reificatio archètypum imagĭnis: il caso emblematico di un artista ragusano, lo scultore Alfio Nicolosi

Giuseppe Iurato

To cite this version:

Giuseppe Iurato. Reificatio archètypum imagĭnis: il caso emblematico di un artista ragusano, lo scultore Alfio Nicolosi. 2013. hal-00943614

HAL Id: hal-00943614

https://hal.science/hal-00943614v1

Preprint submitted on 7 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Reificatio archètypum imagĭnis: il caso emblematico di un artista ragusano, lo scultore Alfio Nicolosi

Giuseppe Iurato
University of Palermo, IT

E-mail: giuseppe.iurato@unipa.it

Sunto. Particolari momenti creativi della biografia umana di un artista ragusano, lo scultore Alfio Nicolosi, potrebbero essere considerati, all'interno del generale sistema di pensiero junghiano, come indicativi esempi di una sorta di reificazione di immagini archetipiche. Da qui, ulteriori considerazioni critiche, prevalentemente di natura storico-epistemologica, sono pure proposte in merito a possibili relazioni strutturali fra inconscio personale ed inconscio collettivo.

Abstract. Certain creative moments of the human biography of a Ragusa's artist, the sculptor Alfio Nicolosi, might be considered, within the general Jungian thought system, as meaningful examples of a kind of reification of archetypical images. From this, further critical considerations, mainly having historical-epistemological nature, are also proposed as regards possible structural relationships between the personal unconscious and the collective one.

Parole chiave: archetipo, immagine archetipica, inconscio personale, inconscio collettivo, creatività, arte

Keywords: archetype, archetypical image, personal unconscious, collective unconscious, creativity, art

1. Alcuni *prolegomeni* di psicologia analitica

1.1 Su archetipi, inconscio personale ed inconscio collettivo. Seguendo Fossi (1983, Parte II), Carotenuto (1991, Capitolo X; 1992, Capitolo III) e Galimberti (2006), la storia filosofica degli *archetipi* inizia con la scuola platonica, in cui essi sono le *idee* presenti nella mente degli Dei prima della creazione del mondo, cioè i modelli eterni e perfetti di tutte le cose sensibili che precedono l'esperienza, per continuare, poi, con il pensiero religioso che li considera sia esemplari delle cose create, esistenti, fin dall'eternità, nella mente umana, che, come in Filone di Alessandria, immagini di Dio nell'uomo, fino ad arrivare alle categorie innate kantiane ed ai prototipi di Schopenhauer; essi erano noti pure agli gnostici ed agli alchimisti. Seguendo Carotenuto (1990, Capitolo 5; 1991, Capitolo X) e Màdera (1998, Capitolo 2), nel pensiero junghiano il termine archetipo compare, per la prima volta, intorno al 1919, sulla scorta di quanto descritto ne *La libido. Simboli e trasformazioni* (1912) in cui si gettarono le premesse di ciò che più tardi Jung chiamerà inconscio collettivo ed archetipi, concetti, questi, che, tuttavia, subiranno una sua loro propria evoluzione epistemologica lungo il corso dell'opera junghiana, che connoterà di una certa ambiguità ed indeterminatezza la nozione di archetipo (Fossi 1983, Parte II). A posteriori, si può dire che Jung presenta l'archetipo come una realtà tra lo psichico ed il somatico in quanto esso ha, da un lato, radici nell'istinto e quindi nella sfera organica, dall'altro esprime una dimensione immaginifica e spirituale. In quanto collegato all'istinto, l'archetipo è una predisposizione innata a determinate prestazioni psicologiche, mentre, in quanto collegato alla sfera spirituale, è una categoria a priori della conoscenza, una struttura psichica universale dotata di quella dimensione trascendentale per la quale Jung si riferisce espressamente a Kant, come anche alle idee platoniche od ai prototipi di Schopenhauer. Al di là dei ricordi personali, c'è una memoria collettiva funzionalmente preposta alla produzione simbolica di idee uguali od affini, lungo il viaggio che noi compiamo all'interno di

noi stessi. Nel 1937, Jung afferma che una certa condizione inconscia, chiamata appunto archetipo, sia presente quale a priori ereditario, la cui qualità è qualcosa di simile ad una possibilità formale (ereditaria) di riprodurre le stesse idee o, perlomeno, idee simili. Dunque, Jung intende l'archetipo alla stregua di una struttura strutturante inconscia od una precondizione della psiche, in sé non rappresentabile, riguardante non tanto l'agire quanto piuttosto l'immaginare inconscio; esso è la forma che, utilizzando il materiale offerto dalla percezione e dall'immaginazione conscia, nonché quello offerto dall'inconscio personale, dà origine alle immagini simboliche tipiche del sogno e di ogni stato psichico ove sia venuto meno il controllo della coscienza.

Carotenuto (1990, Capitolo 5; 1991, Capitolo X) ribadisce come deve essere rigorosamente evitata ogni confusione fra *archetipo* ed *immagine archetipica* (o *primigenia* o *primordiale*) tra l'operare della forma strutturante (*facultas præformandi*) ed il suo prodotto inteso quale risultato della rappresentazione simbolica del primo; quest'ultima essendo, poi, un aspetto fenomenico condizionato dalla storia e dalla cultura, sempre di natura personale, contingente, strettamente legato alla storia dell'individuo. Secondo Jung, l'inconscio collettivo è sede che incessantemente produce archetipi, sedimento delle esperienze acquisite degli antenati che viene trasmesso per via ereditaria, rasentando, così, chiare idee lamarkiane, quindi inevitabili critiche. Seguendo Montefoschi (1985, Capitolo I, § 2), l'archetipo è concepito come una disposizione a riprodurre, in determinate circostanze, certe tipiche rappresentazioni corrispondenti alle esperienze universali fondamentali che l'umanità ha fatto, fin dai primordi, nel processo di sviluppo della coscienza. Così, il concetto di archetipo acquista il significato di modalità dialettica del rapporto tra la coscienza e l'inconscio, ovvero modalità con cui l'uomo si relaziona a sé stesso per fare di sé stesso conoscenza; l'immagine archetipica, invece, intesa come forma che la disposizione dialettica archetipica dell'*illic et tunc* assume nell'*hic et nunc* dello spazio-tempo, viene a coincidere col *simbolo*. Un punto cruciale di tutto l'impianto teorico junghiano riguarda le possibili relazioni fra archetipo ed immagine archetipica quale risultato simbolico del processo di rappresentazione del primo.

Quel che nell'analisi psicologica è direttamente accessibile all'esperienza è l'immagine, non l'archetipo in sé stesso; e al livello dell'immagine, con il suo valore, si svolge quel dialettico rapporto fra l'Io e l'inconscio, che l'opera *L'io e l'inconscio* (1928) vuole illustrare, di cui il generico archetipo è il *tertium* intermediario fra questi due poli inesauribili del processo di sviluppo psichico, verso l'acquisizione del *Sé*, caratterizzato dall'integrazione, per funzione trascendentale, dei contenuti inconsci nella coscienza. Per sostenere la teoria dell'inconscio collettivo, Jung utilizzò il metodo antropologico dei *parallelismi culturali*, dimostrando che ogni gruppo etnico, di fronte ad eventi universali riguardanti l'umanità (quali la nascita, la morte, l'amore e così via), risponde con modalità comportamentali ed espressive simili, come si può riscontrare dal confronto di diverse mitologie e sistemi religiosi, o di diverse creazioni artistiche, nonché dal confronto di questi con il materiale psichico emergente dai sogni, dalle fantasie e dai deliri dei malati mentali. Seguendo Aurigemma (1989, Capitolo 1), l'inconscio collettivo è, per Jung, un immenso presupposto filogenetico dell'ontogenesi individuale, storia della specie e sedimento dell'esperienza psichica totale vissuta dall'umanità durante centinaia di secoli, e figurantesi, quanto ai suoi motivi essenziali, in mitologemi ed immagini primordiali (*Urbilder*); esso è caratterizzato da indistinzione di tempo e di luogo. Seguendo Schultz (1974, Capitolo XIV), gli archetipi sarebbero tendenze ereditarie presenti nell'inconscio collettivo e vedeva in essi i fattori preesistenti che condizionano l'esperienza psichica e spingono l'individuo a comportarsi in maniera analoga a quella dei suoi più remoti progenitori alle prese con situazioni simili. Ancora secondo Jung, gli archetipi vengono percepiti sotto forma di emozioni ed immagini mentali, caratteristicamente associati ad esperienze umane decisive come la nascita e la morte, oppure a particolari stadi della vita (per esempio, l'adolescenza) o a determinate reazioni in circostanze di estremo pericolo. Le sue approfondite indagini sui prodotti mitici ed artistici di diverse culture, lo portarono, infatti, alla scoperta di certi simboli comuni, rintracciabili persino in popoli così distanti fra loro da fare escludere ogni possibilità di dirette influenze o contatti reciproci.

Infine, seguendo quanto Jung (1992, pp. 464-480) stesso afferma, «continuamente ci si imbatte nell'equivoco che gli archetipi siano determinati da un contenuto, siano cioè una specie di ''rappresentazioni inconsce''. È perciò necessario rilevare ancora una volta che gli archetipi non sono determinati dal contenuto, ma solo formalmente, ed anche questo in modo molto condizionato. Si può dimostrare che un'immagine originaria (*Urbild*) è determinata da un contenuto solo quando è conscia, e perciò riempita da materiale dell'esperienza cosciente. La sua forma, invece, si potrebbe forse paragonare al sistema assiale di un cristallo che preforma, in certo senso, la cristallizzazione nell'acqua madre, senza possedere in sé stesso un'esistenza materiale. Quest'ultima appare soltanto nel modo con cui si aggregano gli ioni e poi le molecole. L'archetipo, in sé, è un elemento vuoto, formale, che non è altro che una *facultas præformandi*, una possibilità di rappresentazione data a priori. Le rappresentazioni non vengono ereditate, bensì solo le forme, che a tal riguardo corrispondono agli istinti, anch'essi determinati formalmente. L'esistenza degli istinti non può esser provata, così come quella degli archetipi in sé, fino a quando non si manifestino in concreto. Mi sembra probabile che la vera natura dell'archetipo non possa esser portata alla coscienza, cioè sia trascendente, per cui io la definisco *psicoide*[1], questo termine caratterizzando lo strato più profondo ed senza forma immaginabile dell'inconscio collettivo e dei suoi contenuti, ovvero gli archetipi. Non dobbiamo cedere nemmeno per un momento all'illusione di poter una volta finalmente spiegare, e con ciò liquidare, un archetipo. Nemmeno il migliore tentativo di interpretazione è altro che una traduzione più o meno riuscita in un altro linguaggio figurato. Gli istinti e gli archetipi costituiscono l'inconscio collettivo». Abbandonata, così, l'ipotesi, scientificamente insostenibile, di considerare l'archetipo come una rappresentazione mentale inconscia che si è formata per l'accumulo di esperienze avvenute nei più lontani millenni, si passò, quindi, a considerare l'esistenza potenziale di qualità strutturali psichiche preesistenti all'esperienza individuale ed alle varie circostanze della vita che, tuttavia, la organizzeranno in dipendenza del loro accadimento o della maniera in cui queste vengono attivate. Sono, dunque, potenzialità o disposizioni funzionali che devono essere attivati in modo analogico da una realtà esperienziale che attribuisce loro una specifica forma ed un preciso contenuto. Così, per Carotenuto (1982) l'archetipo rappresenta una dimensione psichica non riferibile ad esperienze personali, ma piuttosto rapportabile ad una potenzialità (comune al genere umano) a reagire in maniera identica a determinate situazioni stimolo.

Seguendo Jacobi (1973, Capitolo 1), la struttura psichica junghiana può essere schematizzata tramite costruzioni grafiche ausiliarie la cui topologia è formata da cerchi concentrici ciascuno dei quali rappresenta una componente psichica, precisamente, andando dall'interno verso l'esterno, l'Io ed i campi di coscienza, dell'inconscio personale e dell'inconscio collettivo, i cui reciproci rapporti e relative delimitazioni, tuttavia, vanno considerati con cautela e non in senso rigidamente geometrico, essendo, comunque, i loro confini alquanto indefiniti. I campi dell'inconscio sia personale che collettivo sono, a loro volta, stratificati. In ogni modo, al di là di ogni possibile rappresentazione topografica, la psiche rappresenta una totalità che è conscia ed inconscia al contempo, secondo contorni incerti e sempre mutanti. In ogni modo, un assunto dell'impianto teorico junghiano è l'intermediatezza del campo dell'inconscio personale, livello dei complessi[2] e ricettacolo di tutti quei contenuti personali rimossi *intra vitam* per ingiunzioni e proibizioni dell'ambiente, posto fra quello dell'inconscio collettivo ed il campo di coscienza. Ancora la Jacobi (1973, Capitolo 1) sottolinea come i primi fenomeni che diventano visibili nel piano della coscienza siano sintomi e complessi: i primi sono una sorta di fenomeni d'ingorgo del flusso di energia psichica, che possono manifestarsi sia somaticamente che psichicamente; i secondi, invece, sono parti psichiche frantumate della personalità, gruppi di contenuti psichici che si sono staccati dalla coscienza e che funzionano in modo arbitrario ed autonomo, costituiti sia da un nucleo elementare

[1] Jung coniò tale termine per denotare l'inconoscibilità dell'archetipo.

[2] Vedi, a tal proposito, pure Adler (1972, Capitoli 1 e 2), che ribadisce, inter alia, come molto spesso sotto la proiezione di contenuti appartenenti all'inconscio personale si celi un livello più profondo di contenuti archetipici, avvalorando l'ipotesi di una reciproca ed indefinita commistione fra i campi dell'inconscio personale e collettivo.

portatore di significato ed avente forza costellante, per lo più inconscio ed autonomo e, quindi, non dirigibile dal soggetto, che secondariamente dalle numerose associazioni ad esso collegate, contraddistinte da una comune tonalità affettiva, le quali, a loro volta, dipendono in parte dalla disposizione personale originaria ed in parte dal bagaglio di esperienze in connessione causale con l'ambiente, quest'ultimo punto – legato, dunque, all'attivazione di un complesso dell'Io da parte di situazioni esterne – essendo di basilare importanza per quanto diremo in seguito. Il complesso è sovente originato da un trauma, uno shock emotivo o qualcosa di simile, per il quale è stato, come dire, incapsulato o staccato un pezzo della psiche; esso può fondarsi, secondo Jung, in avvenimenti o conflitti sia della prima infanzia che attuali, anche se la ragione ultima del complesso è l'evidente impossibilità di accettare la propria essenza individuale *in toto*.

D'altra parte, come riferisce Jacobi (1971, Capitolo 5), la carica dell'archetipo si manifesta in una specie di forza di attrazione magnetica sulla coscienza, da questa dapprima ignorata, inizialmente presentandosi come un'attività emotiva indeterminata che può accrescersi fino ad una violenta agitazione psichica. Attratta da tale carica, la luce della coscienza cade sull'archetipo che entrerà nello spazio psichico vero e proprio della coscienza, venendo così percepito. L'archetipo in sé, allorché è toccato dalla coscienza secondo queste modalità, può divenire manifesto o sul piano biologico, come una espressione pulsionale, o sul piano spirituale come immagine o idea archetipica in veste simbolica, quest'ultima variabile a seconda delle circostanze interne ed esterne dell'uomo e dell'epoca. Dal contatto con la coscienza di una collettività e la sua problematica nascono i simboli collettivi (come un mitologema), mentre dal contatto con una coscienza individuale ed i suoi problemi nascono i simboli individuali. La densità di significato del simbolo, che alla coscienza si pone con una certa autonomia, costringe la coscienza stessa a venire ad un accomodamento con esso (reificazione), e ciò può accadere nei modi più diversi: mediante contemplazione, rappresentazione, interpretazione, etc., di natura generale e spontanea oppure durante il corso di un lavoro analitico. La Jacobi (1971, Capitolo 5) sarebbe disposta ad assumere una certa equivalenza fra i concetti di archetipo, complesso e simbolo data la loro stretta relazione. Se però si vuole esser un po' più sottili, allora una certa distinzione deve esser fatta fra i complessi dell'inconscio collettivo, che devono esser inclusi tra gli archetipi veri e propri e, in certi casi, fra i simboli, e complessi dell'inconscio personale in cui, dietro ai modi individuali di manifestazione, si nasconde una serie più o meno grande di simboli dell'inconscio collettivo, che possono, dunque, spogliarsi del loro rivestimento individualmente acquisito per un conflitto personale condizionato e sovrapposto a materiale mitico. In particolare, per artisti ed individui creativi, complesso e simbolo non rappresentano un materiale con cui accordarsi personalmente utilizzandolo creativamente per il proprio sviluppo psichico, bensì sono occasione e materia del suo processo di creazione artistica e lo rendono valida guida e portavoce delle forze inespresse, ma eternamente e profondamente vitali nelle anime dell'intera umanità.

Carotenuto (1992, Capitolo XXII), d'accordo con M. Trevi, precisa come non sia stato il cosiddetto inconscio collettivo l'apporto originale di Jung, bensì sia la distinzione di questo da quello personale che, soprattutto, l'aver insistito sull'inconscio creativo, vale a dire l'inconscio come sede dell'attività simbolica, inteso come punto nevralgico di tutto il *corpus* teorico junghiano lungo la cui evoluzione storica ha subito vari rimaneggiamenti. In particolare, la distinzione fra l'inconscio personale e quello collettivo, se fu inizialmente abbastanza netta, con il prosieguo ciò venne sempre meno, dando anche luogo a contraddizioni ed incomprensioni. Partendo dagli assunti freudiani, dal 1904 fino al 1912 Jung man mano maturò sue originali posizioni in merito al costrutto di inconscio, introducendo la nozione di complesso fino alla prima descrizione di quello che egli chiamerà inconscio personale a partire dal 1919, mantenendone pressoché inalterata la definizione fino al 1943, la quale ha molti punti in comune con quella freudiana. Tuttavia, a partire dal 1934, con l'introduzione delle nozioni di archetipo ed inconscio collettivo, Jung inizia a considerare varianti della nozione di inconscio personale, considerando i complessi a tonalità affettiva come i principali suoi contenuti, costituenti l'intimità personale della vita psichica. La differenza fra i due costrutti andrà man mano a coincidere con quella fra il punto di vista dell'Io e la totalità della

personalità, che riconosce una sorta di luogo virtuale di provenienza rispetto ai dati fenomenici. L'Io deve primariamente fronteggiare il caos delle rappresentazioni inconsce, mediante integrazione dei contenuti dell'inconscio personale separati dagli elementi transpersonali sempre compresenti in ogni tipo di immagine archetipica. Ancora Jung dice che la psiche deve presupporre il corpo vivente per poter vivere le proprie immagini, perché il mondo degli archetipi è potenzialità che diviene vita per il tramite delle emozioni, ma non esiste emozione senza un Io corporeo. Dunque, la basilare e vitale funzione creativa, che Jung considera alla stregua di un istinto quintessenziale dell'uomo, pulsione all'attività e riflessione, che non appartiene né all'Io né al Sé, è dato dal processo dialettico, dialogo continuo e fecondo tra coscienza ed inconscio, *coniuctio oppositorum*, di due elementi reciprocamente bisognosi l'uno dell'altro. La divisione netta in due inconsci, dunque, non ha più ragion d'esistere: personale significa piuttosto *personificato*, da non confondere con personalistico; non più soggettivo, contraddistinto da contenuti di pertinenza dell'Io, ma popolato da *personæ*, di *imago*, forme e figure necessarie al processo di autoriflessione, di cui l'archetipo necessita per esprimersi e di cui la coscienza ha altrettanto bisogno per poterle riconoscere. In quest'accezione unitaria, l'inconscio è, allo stesso tempo, sempre personale, altrimenti non è percepibile, e sempre collettivo, perché le personæ sono maschere, variabili nel tempo e nella storia e dipendenti dai modelli socio-culturali del tempo lineare. Nell'ultimo Jung, la psiche, come struttura di *scintillæ multiplæ*, come un pantheon di divinità, non può che riflettere molti dèi, cioè molte prospettive immaginali e la dimensione creativa non sta, dunque, nel processo dialettico che riporta tutto all'unità, bensì nel riconoscere attraverso un esercizio costante dell'immaginazione e della memoria, intesa come memoria storica, che ad ogni manifestazione archetipica è già intrinseca una sua unità interiore; la dimensione personale (inconscio personale), ineliminabile di fatto, risulta come una sorta di caratteristica inerente l'empiria dell'archetipo, il quale si manifesta attraverso la patologizzazione, cioè la sofferenza. Come di vedrà in seguito, il caso umano del maestro Nicolosi è una chiara ed esemplare testimonianza di quest'ultime considerazioni teoriche appartenenti a quel corpus junghiano minore concernente il fenomeno artistico.

1.2 Sul fenomeno artistico. Seguendo Galimberti (2006), uno degli argomenti in cui il pensiero junghiano si distingue abbastanza da quello freudiano, è quello dell'arte. Per Jung, infatti, l'opera d'arte è una produzione che va oltre l'individuo poiché il suo significato non è rinvenibile nelle condizioni umane che l'hanno prodotta. La psicologia analitica considera l'impulso creativo come un complesso autonomo che ha una vita psichica indipendente dalla coscienza. Le sue origini non vanno ricercate nell'inconscio personale dell'autore, poiché in questo caso si tratterebbe di un'arte *sintomatica* e non simbolica, ma in quella sfera della mitologia inconscia le cui immagini primordiali sono quelle proprietà comuni all'umanità che l'inconscio collettivo conserva ed attiva come possibilità di rappresentazione, per cui l'opera d'arte ci offre una perfetta immagine che, sottoposta ad analisi, si rivela nel suo valore di *simbolo*, di possibilità archetipica di immagini primordiali che si ripetono nel corso della storia ogni volta che la fantasia creatrice si esercita liberamente. Il senso ed il carattere dell'opera d'arte vanno rintracciate proprio in essa e non nelle condizioni umane che l'hanno preceduta, quasi potendo dire che essa utilizza l'uomo e le sue disposizioni personali semplicemente come terreno nutritivo, impiegandone le energie secondo leggi proprie, e modellando se stessa secondo ciò che vuol divenire. L'opera d'arte è, in prima linea, una figura mitologica che, esaminata da presso, notiamo che essa è, in certo qual modo, la risultante di innumerevoli esperienze tipiche di tutte le passate generazioni. Si potrebbero scorgere i residui psichici di innumerevoli avvenimenti dello stesso tipo. Essa rappresenta una media di milioni di esperienze individuali e dà un'immagine della vita psichica, suddivisa e proiettata nelle forme multiple del *pandemonium* mitologico. Quando la fantasia creatrice si esercita liberamente, si scatenano queste immagini primordiali nelle quali risuona la voce dell'umanità. L'artista che le impiega è come se parlasse con mille voci, elevando ciò che è precario all'eterno. Ogni relazione con l'archetipo, vissuta od espressa, è 'commovente' nel senso che agisce sprigionando in noi una voce che, mediata dall'artista, lavora all'educazione dello spirito.

Carotenuto (1982, Capitolo 3), tramite una felice metafora di Erich Neumann, considera la sofferenza psicologica alla stregua di una ferita tramite cui è possibile, se non si resta invischiati nel complesso che essa crea, aprire una sorta di feritoia da cui scorgere, con luce creativa, un improvviso ampliamento di prospettiva. La sofferenza psichica spinge l'uomo creativo ad aprire dal particolare all'universale: non esiste uomo che abbia conosciuto la sofferenza, ma solo la personalità creativa è capace di scorgere in essa, anche se non sempre consapevolmente, qualcosa di più vasto, di comune a tutti gli uomini, quello che Jung chiama il mondo degli archetipi; dunque, aprire una losanga sull'inconscio collettivo. L'analisi del processo creativo inizia con la ricerca dei nessi o degli elementi di collegamento tra fattori personali e contenuti archetipici ad essi corrispondenti; solo se si stabilisce questo collegamento, l'individuo diventa creativo e la sua attività acquista importanza per il collettivo. Secondo Neumann, condizione caratteristica dell'uomo creativo è una forte tensione psichica fra *pathos* e *logos*, fra sfera *ctonia* e coscienza, che egli sa, tuttavia, come controllare, vivendo, al contempo, sia la dimensione inconscia collettiva che la sua dimensione personale, così riuscendo ad esprimere contenuti generali attraverso l'opera creativa. La sintesi del processo creativo, insomma, consiste appunto nell'unione del transpersonale, cioè l'eterno, col personale, cioè il contingente. L'uomo creativo, ancora afferma Neumann, è colui che, dianzi ad una tal tensione psichica, non scade né nella malattia mentale né tantomeno si adegua al vigente, sicuro e livellante conformismo, bensì si erge criticamente al di sopra delle tendenze della sua epoca storica trascendendole tramite la propria partecipazione creativa. Egli, nella propria sofferenza personale, soffre in prima persona anche per le ferite, ancor più profonde, del suo collettivo e del suo tempo, essendo in grado di produrre, dalla forza rigeneratrice delle sue profondità, ciò che può favorire non solo lui medesimo, ma anche la comunità.

Secondo quanto riporta Battaglia (2011), Jung si interessò a lungo dei processi psichici propri dell'attività artistica nei due scritti *Psicologia analitica e arte poetica* (1922) e *Psicologia e poesia* (1930), nei quali egli si opponeva all'interpretazione freudiana dell'opera d'arte ed al suo metodo riduttivo che faceva dell'arte sostanzialmente l'espressione di una sublimazione. Jung accentuava, invece, il carattere *visionario* dell'opera d'arte, conferendo all'espressione artistica un significato che va oltre il vissuto individuale dell'autore e che permette il contatto col mondo archetipico. L'espressione artistica non è la manifestazione di un malattia da curare attraverso la conoscenza delle cause; davanti ad un'opera d'arte non va cercato l'antecedente bensì il senso dell'opera stessa. L'antecedente può essere indagato, ma solo se è d'aiuto alla rivelazione di quel senso. Il rapporto tra l'opera e la causalità personale è lo stesso che c'è, diceva Jung, tra il terreno e la pianta che vi cresce sopra. La causalità personale non c'è in quanto l'opera va oltre l'individuo. Una produzione artistica diventa *arte* quando riesce a liberarsi del personale ed esprimere qualcosa di universale. La pianta non è solo un prodotto della terra, essa è anche ''un processo che sta a sé … la cui essenza non ha nulla a che vedere col carattere del terreno''. L'opera d'arte, quindi, ha un senso che non deriva dalle condizioni umane che l'hanno preceduta, anzi essa ha utilizzato l'uomo e le sue abilità come 'terreno nutritivo', a mo' di coltura. Jung, quando affermava tutto ciò, non si rifaceva alle produzioni artistiche dettate da una intenzione artistica, egli pensava alle opere intese come ''atto unico'' sgorgato dalla mano dell'autore, le cui idee o immagini non sono un prodotto della sua intenzione, ma fluiscono liberamente come un fiume in piena e tutto viene espresso, anche ciò che non si sarebbe voluto esprimere. L'artista non si identifica col processo creativo, egli ne è sottomesso. Tuttavia, come avremo modo di vedere discutendo proprio del caso umano qui dappresso richiamato, l'individualità dell'artista merita pure di esser riconsiderata, sotto altri punti di vista, come non del tutto ininfluente per il fenomeno artistico.

Seguendo Chalambalakis (2007), se in Freud l'indagine psicanalitica dell'arte è volta a chiarire il rapporto tra le peculiarità di una creazione artistica e le profonde esperienze psichiche dell'autore e, quindi, alle personali motivazioni inconsce che animano e caratterizzano le modalità stesse dell'operare dell'artista, lo stesso non si può dire per quanto riguarda l'analisi di Jung. Quest'ultima difatti muove da metodi, intenti e presupposti totalmente differenti. Jung evidenzia quello che secondo lui costituisce il metodo riduttivo di Freud e, cioè, la prevalenza dell'analisi biografica e,

specificamente, dell'analisi biografica relativa all'infanzia. Ciò che Jung critica dell'opera di Freud è il fatto che l'analisi di quest'ultimo si perda nel groviglio labirintico degli antecedenti psicologici allontanandosi dall'oggetto di studio principale che, secondo Jung, è l'opera non l'autore. Jung sottolinea chiaramente che lo scopo dello psicologo, per quanto riguarda l'opera d'arte, consiste nel tentare di cogliere il significato dell'opera. Le premesse psicologiche relative al vissuto personale dell'artista devono essere prese in considerazione dallo psicologo dell'arte solo nella misura in cui esse sono utili per capire il significato dell'opera medesima. In Jung quindi, l'analisi dell'autore è subordinata all'analisi dell'opera. In effetti in Freud assistiamo all'esatto contrario; l'elemento estetico, stilistico, il soggetto dell'opera sono letti in funzione di una psicanalisi dell'artista. Jung pone invece l'accento sull'autonomia dell'opera d'arte, sul suo essere significato, sul suo avere quindi valore intersoggettivo, sul fatto che essa, dicendo qualcosa agli uomini, supera l'ambito soggettivo del vissuto individuale dell'artista. L'opera d'arte, afferma Jung, va oltre l'individuo e nonostante abbia ovviamente caratteri personali, tali caratteri non possono valere come metro di giudizio per quello che l'opera ci comunica. In sostanza, Jung argomenta a favore della tesi secondo la quale l'arte ha un significato psicologico collettivo. Inoltre in Jung, non solo il vissuto espresso e comunicato dall'opera d'arte non si risolve nel biografico, ma anche il vissuto dell'artista medesimo durante il lavoro artistico stesso non si risolve nel biografico. Non solo l'artista veicola un messaggio che lo trascende ma la stessa motivazione che lo spinge ad esprimersi artisticamente lo trascende. Non l'inconscio individuale emerge nell'arte, o meglio non solo, ma anche e soprattutto l'inconscio collettivo. Gli studi junghiani sull'arte si sviluppano precisamente su questa linea: il fatto che egli sottolinei i significati archetipici di un'opera si inscrive precisamente all'interno di una concezione che mette a fuoco il valore intersoggettivo della creazione artistica.

A prescindere dalla critica junghiana tuttavia, la diversità dello scopo prefissosi dai due studiosi in questione sembra emergere chiaramente anche dalle parole di Freud. Il padre della psicanalisi infatti era perfettamente consapevole di non essersi posto dalla parte di chi ha come obiettivo lo studio dei significati dell'opera. Freud non smette di essere un medico. Non si occupa dell'artista in vista dell'opera ma si occupa dell'opera in vista di una psicanalisi dell'artista. L'autore è come un paziente nello studio freudiano. In Jung il metodo e gli scopi sono ribaltati in modo speculare. Quest'ultimo finalizza tutto alla lettura dell'opera, in certi passi addirittura sembra subordinare tutto ad un'idea filosofico-psicologica dell'arte, ad un'idea che ci dice che cosa è l'arte. Se Freud ha il merito di non piegare l'analisi e la ricerca psicologica di fronte al sublime espresso dall'opera d'arte, Jung invece ne enfatizza spesso una certa ineffabilità. Jung ci parla più volentieri della molteplice significazione archetipico-simbolica dell'opera d'arte in genere, piuttosto che dei risultati teorici ottenuti in seguito all'analisi di un determinato artista o di una determinata opera. Quindi se in Freud è presente, almeno in parte, un certa riduzione dell'opera al vissuto individuale, in Jung assistiamo ad una certa idealizzazione del fare artistico che sembra tradire un certo romanticismo. La teoria junghiana degli archetipi e dell'inconscio collettivo ha sicuramente un grande valore dal punto di vista dell'arte come linguaggio, come terreno comune, intersoggettivo del vissuto ma, probabilmente, cela anche una certa concezione dell'arte di tipo idealistico.

2. Aspetti della biografia del maestro Alfio Nicolosi

Riportiamo, qui di seguito, alcune recensioni giornalistiche[3] – al momento, le uniche da cui trarre notizie biografiche sul maestro – relative ad alcuni significativi momenti della vita di un artista ragusano, lo scultore Alfio Nicolosi, da cui è possibile chiaramente individuare, sulla base di quanto detto sopra, un emblematico esempio di *reificazione* (nelle sue sculture ed opere d'arte) di immagini archetipiche i cui mitologemi, non a caso, rimandano proprio alla cultura e mitologia della civiltà greca che, ricordiamolo, iniziò la colonizzazione della Σικελία (Sicilia) a partire dall'VIII secolo a.C. fino al II secolo a.C., e di cui importanti colonie furono, fra le altre, *Kamarina* e *Kasmenai*, nel

[3] Fonti: *La Sicilia*, 29 Marzo 2013, *insulareport.it*, sezione *Cultura*, 16 Settembre 2012 e *acateweb.it*, 18 Marzo 2012.

territorio dell'attuale provincia di Ragusa, la seconda, con precisione, nel comune di Comiso, proprio laddove attualmente vive e lavora il maestro Nicolosi e dove, tra l'altro, è ambientata la vicenda umana che ora brevemente rammentiamo. Per l'appunto, il maestro ragusano Alfio Nicolosi diventa scultore a tarda età, dopo aver subito un trauma difficilissimo da superare, cioè la morte del figlio diciassettenne in seguito ad un incidente stradale. Prima di allora, Nicolosi non aveva mai toccato un ferro, né un qualsiasi attrezzo da lavoro; nessuna passione. Nelle sue giornate, solo il lavoro, che proprio nulla aveva a che fare con l'arte. Eppure un giorno, qualche anno dopo la tragedia, resta 'folgorato' da un blocco di pietra. Come per incanto, tutta l'angoscia che porta nel cuore si 'trasforma' in energia creativa tanto da tramutare quell'insignificante pezzo di pietra in opera d'arte: nasce la ''croce di luce'', la sua prima scultura. Da quel momento, è il 1998, ad Alfio Nicolosi si spalanca una nuova prospettiva, un mondo in cui l'amore per il figlio perduto non gli da più angoscia ma una forte carica emotiva che guida le sue mani nella creazione di opere in pietra e in legno, esposte in varie mostre. La scultura di Nicolosi – afferma il critico d'arte Andrea Guastella – è una pratica di ascesi; un fare vuoto per accogliere la luce. La scultura appare in Nicolosi come una pratica penitenziale.

Anche la storica dell'arte Silvia Iemolo ha sottolineato come la vita da scultore di Alfio Nicolosi ebbe inizio solo dopo la scomparsa improvvisa del giovanissimo figlio Francesco avvenuta tragicamente nel 1995. ''Plasmare la materia lapidea – ha evidenziato la Iemolo – è, per Nicolosi, il modo migliore per mettersi, come dire, 'in contatto' con il figlio e conferire al pezzo scultoreo vita eterna. Fra le sue creazioni, la scultura, in calcarenite di Acate (RG), intitolata *Rapace*: in particolare, essa è sovrastata da un nido, simbolo del proprio luogo di origine o della propria dimora. «Alfio Nicolosi – prosegue la Iemolo – rievoca la famiglia come idea di una serena e dolce intimità d'affetti. Il nido – conclude la storica dell'arte –, che gli uccelli costruiscono in maniera perfetta e simmetrica per allevare la propria prole, è qui espresso con un plasticismo del tutto informe, asimmetrico e non finito, a denunciare la dirompente distruzione del proprio nido familiare. Credo che Alfio Nicolosi – ha, poi, evidenziato Nando Di Stefano – lavori di getto, senza nessuna programmazione delle opere, affidandone la chiave di lettura alle sensazioni dell'istante. Non sappiamo quale sia la fonte delle sue ispirazioni, ma dobbiamo convenire che le sue sculture ci lasciano nell'anima un segno irreale, metafisico, avvolto nel mistero. Il suo simbolismo scultoreo – conclude – non è classificabile o inquadrabile in nessuna corrente artistica ma ha il dono dell'arcaicità e della mitologia». Secondo noi, invece, esso è perfettamente inquadrabile, sulla base di quanto sopra detto, entro il pensiero junghiano e l'interpretazione che esso fornisce del fenomeno artistico.

Il maestro Nicolosi, nato alle pendici dell'Etna (Zafferana Etnea – CT), vive ed opera in una campagna di Pedalino (Comiso – RG) alle falde dei Monti Iblei, assistito da sua moglie Franca, di origine greca (altro particolare significativo, dal nostro punto di vista). La sua esistenza densa di contatti umani è fluita serenamente fino al 20 Agosto del 1995, data in cui la giovane vita del suo amato figlio Francesco, diciassettenne, veniva tragicamente stroncata alla guida della sua moto. Un dolore indicibile, un vuoto immenso, l'inutilità della sua stessa esistenza lo pervase e tormentò per anni, fino a quando, miracolosamente fissando la croce apposta sulla tomba del figlio, sentì che doveva reagire a tale indicibile tensione psichica. All'uscita del cimitero c'era un anziano scalpellino di Modica (RG), che stava rifinendo una corifea da apporre su una tomba, a cui Nicolosi chiese di donargli una pietra che giaceva lì per terra. Richiesta prontamente esaudita di buon cuore! Rientrato a casa, ne ricavava una croce, la sua prima opera, che collocava nel luogo dell'incidente del figlio, dove tutt'ora giace. Da lì in poi, una produzione incessante di visi, busti, lune, soli, prevalentemente su pietra e legno, impegnano le calme giornate del maestro. Opere solari, uniche, irripetibili, che nascono da un rapporto di consanguineità tra la fusione del suo spirito, quello 'sempre presente' di Francesco che gli guida la mano e la materia prima intrisa di storia, che egli ama scegliere, accompagnato da Franca, tra la silenziosa, calorosa, naturale e meditativa tranquillità delle incontaminate campagne in cui lavora, che sembra rievocare antiche memorie e vicende storiche locali.

Riportiamo, a conclusione, l'intero articolo di Citino (2010) su Alfio Nicolosi che, come abbiamo visto, dopo la morte del figlio Francesco, ha un'improvvisa folgorazione artistica; da quel momento, le sue mani lacerate gli hanno, finalmente, placato l'animo, forgiando simbolicamente la pietra. Tagliare, graffiare, scavare, levigare sino a quando la mano non si ferma, sino a quando un volto non compare, fintantoché il dolore non si placa, sino a quando la risposta del vivere riaffiora dando una parvenza di pace e di quiete al tormento di un padre straziato dalla perdita dell'amato figlio. C'è dignità altissima nel dolore abissale, incommensurabile, inconsolabile del maestro Nicolosi che nell'arte ha trovato sfogo creativo (secondo Neumann) alla sua lancinante tensione psichica. Dalla sua mano, ancora energica e vigorosa, nonostante gli oltre settant'anni di età, esce la vittoria sulla materia dura, aspra, forte della fredda pietra. Un ''dominio'', frutto di uno scavo interiore, di un dialogo tormentato, inquieto, dinamico con la natura. Materia artistica cercata fra la campagna iblea, insieme all'inseparabile compagna di vita, Franca. Sempre insieme sia nel dolore che nella ricerca di una ragione di vita. «All'improvviso – racconta Alfio Nicolosi – mi appare una pietra, realizzo un'immagine che si crea nella mia mente e che nasce dalla mia mano». Dalla morte dell'adorato Francesco, portato via dalla brutalità di un destino cruento, Alfio Nicolosi non è rinato subito: «c'è voluto del tempo per riprenderci» confessa la moglie Franca. La rinascita, la 'folgorazione' dell'arte di un uomo che per quarant'anni ha fatto il consulente editoriale vendendo libri ed enciclopedie, assolutamente digiuno di scultura ed arte, è stata imprevista ma allo stesso tempo impetuosa. «Per anni – egli dice – sono stato annientato dall'inutilità del vivere fino a quando, fissando la croce apposta sulla tomba di mio figlio, sentii che dovevo reagire. All'uscita del cimitero c'era un anziano scalpellino di Modica che stava rifinendo una corifea da apporre su una tomba, gli chiesi di donarmi la pietra che giaceva per terra. Rientrato a casa, ci lavorai sino a quando non ne uscì fuori una croce. È stata la mia prima opera, adesso sta dove la vita di Francesco si è interrotta». Da allora è stato un lavorio incessante, giorno e notte. Alfio Nicolosi si è chiuso nel suo laboratorio d'arte, improvvisato tra i silenzi agresti della campagna di Pedalino, in compagnia dei suoi rudimentali ma efficaci strumenti di scultore. Le mani lacerate, sì, ma l'animo placato. Una seconda ''esistenza d'arte'' vissuta in memoria di Francesco. Le opere scultoree sono straordinarie, emanano uno struggente *pathos* (proprio nell'originario senso greco), un concentrato di sofferenza. Soprattutto i ''volti'', maschere di dolore, dove il sorriso si fa smorfia, o la fisionomia si irrigidisce nella plastica dignità del dolore che non piange, non urla, che diventa solo ''fissità''. C'è un elevatissimo sentore di grecità in quelle maschere che, non a caso, ricordano la sofferenza della tragedia. Come già detto, «una produzione incessante di visi, busti, lune, soli, prevalentemente su pietra e legno – racconta l'amico e mentore Biagio Spadaro –, opere uniche, irripetibili, che nascono da un rapporto di consanguineità tra la fusione del suo spirito, quello sempre presente di Francesco che gli guida la mano e la materia prima intrisa di storia, che egli ama scegliere, accompagnato da Franca, tra gli anfratti reconditi della sua *Trinacria* arida, assolata e generosa».

Questo è quanto è stato possibile sapere circa alcuni determinanti aspetti della biografia umana ed artistica del maestro Nicolosi che, in quanto tali, non possono non esser riletti ed interpretati secondo un'ottica junghiana. D'altronde, come rammentato nei suoi *Ricordi, sogni, riflessioni*, Jung stesso, dopo la morte della moglie Emma Rauschenbach nel 1955, ebbe un doloroso trascorso simile a quello or ora ricordato a proposito del maestro Nicolosi, che difficilmente avrebbe superato se non avesse lavorato di continuo alle lastre di pietra scolpite, affermando, *inter alia*, come lavorando a queste lastre, egli assunse consapevolezza dei fatali legami che lo univano ai suoi antenati (vedi pure (Hannah 1980, Capitolo XVII)).

3. Conclusive considerazioni critiche

Anzitutto, l'esperienza di lavoro di Carotenuto (1979) prova come a qualsiasi età si può riattingere a quelle energie psichiche con cui si era interrotto il contatto, rievocando la storia di una terapia analitica riguardante una donna di cinquant'anni, Ligeia. Il caso umano oggetto di discussione di questa breve nota, potrebbe, *in primis*, essere considerato giustappunto come un'ulteriore

testimonianza di quanto Carotenuto sostiene, essendo relativo ad una persona che ha persino già passato i settant'anni d'età. *In secundīs*, dal nostro punto di vista, di questo cruciale evento riguardante la vita del maestro Alfio Nicolosi, ci sembra pure degno di attenzione l'accostamento, nel relativo contesto storico-culturale-ambientale, proprio fra la *storicità locale*[4] in cui ha luogo la *reificazione*[5] di tali immagini archetipiche ed i corrispondenti archetipi di cui queste ne sono rappresentazioni. In particolare, ci sembra non irrilevante, proprio in relazione al suddetto contesto storico-culturale-ambientale, come la modalità di rappresentazione in queste immagini archetipiche od il relativo processo di reificazione, così schematizzabile

$$archetipo_{\ (illic\ et\ tunc)} \xrightarrow{rappresentazione} immagine\ archetipica_{(hic\ et\ nunc)}\ (\rightarrow reificazione),$$

possano, in certo senso, esser stati influenzati dalla *storia locale* in cui essa ha luogo; in particolare, sembra essere il processo di reificazione delle immagini archetipiche in forme materiali scultoree quello maggiormente interessato da questa variabile. Quella particolare atmosfera[6] di calma, tranquillità, serenità e pace che si prova quando si è naturalmente immersi nella quasi incontaminata campagna iblea (della piana casmenea, con esattezza), in particolare fra i giardini di aranci e gli uliveti della piana di Comiso e Vittoria (*Kasmenai*) con sullo sfondo i Monti Iblei che soavemente si ergono verso il cielo e da cui essa sembra stendersi, senza pieghe, verso quell'assolata, naturale ed accogliente costa ipparina (*Kamarina*) le cui sabbiose, dorate, libere e silenziose spiagge

[4] Proprio per quanto detto al precedente paragrafo, e cioè per «una produzione incessante di visi, busti, lune, soli, prevalentemente su pietra e legno – racconta l'amico e mentore Biagio Spadaro –, opere uniche, irripetibili, che nascono da un rapporto di consanguineità tra la fusione del suo spirito, quello sempre presente di Francesco che gli guida la mano e la materia prima intrisa di storia, che egli ama scegliere, accompagnato da Franca, tra gli anfratti reconditi della sua *Trinacria* arida, assolata e generosa».

[5] Fossi (1985, p. 179) afferma che l'esperienza soggettiva (quella personale e quella degli antenati più remoti) e le immagini degli oggetti, sono reificate ed agiscono come personalità viventi; viene cioè ipotizzata l'esistenza reale ed obiettiva di entità autonome altamente energizzate operanti dentro l'individuo.

[6] Chi scrive, per personale esperienza, può direttamente testimoniare tutto ciò perché nato, cresciuto ed a lungo vissuto in questi luoghi. Chi particolarmente sensibile, non può sottrarsi ad un certo stato di lieve e piacevole 'estasi' una volta immersosi ed ambientatosi in questa singolare ed oramai rara atmosfera accogliente, meditativa e rilassante. Inoltre, la reificazione di molte altre immagini archetipiche possono altresì riscontrasi nell'arte degli Iblei: ad esempio, se si contempla, senza potersi sottrarre ad un certo rapimento, la magnifica, emblematica ed unica statua della Pietà, risalente al XIV secolo, simulacro di *Maria Santissima Addolorata*, Regina e Patrona Principale di Monterosso Almo (RG), non si può non riconoscere una fedele reificazione dell'immagine archetipica della Grande Madre rappresentata nella Tavola 6 di (Jacobi 1973). Diversamente da altre zone, ed oggidì quasi uniche nel loro genere, ancora per personale esperienza posso dire che le varie tradizioni popolari e folkloristiche locali siciliane, soprattutto religiose, sono tutt'ora fortemente sentite, evocanti ed ancora vive nel generale contesto socio-culturale siciliano, con manifestazioni pubbliche solenni che riscuotono grande partecipazione e successo. Queste, d'altronde, risalgono alle processioni greche di immagini di déi, rituali religiosi già presenti in Sicilia a partire dai secoli III-II a.C. Inoltre, gli studi demoetnoantropologici di Giuseppe Pitré (1841-1916), Giuseppe Cocchiara (1904-1965), Ernesto De Martino (1908-1965), Carmelina Nasèlli (1894-1971) ed Antonino Buttitta, sono una tappa obbligata per quanto riguarda il Meridione d'Italia. A tal proposito, seguendo la biografia delineata da Pietro Angelini nel *Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 26 (1982)*, è altresì interessante, proprio ai fini di quanto qui discusso, rammentare come *«Giuseppe Cocchiara nacque il 5 Marzo 1904, da Giuseppe e da Antonina Insinga, a Mistretta, in provincia di Messina, un borgo di montagna dalla struttura sociale chiusa e dalla economia prevalentemente pastorale, con dietro un lungo isolamento storico: tutti fattori che avevano favorito la persistenza, nella zona, di tratti culturali relativamente arcaici»*, favorente quella propensione agli studi storici dell'autore che, fra l'altro, tenne, senza nulla togliere alle altre, quella cattedra che costituì il principale riferimento per gli studi folkloristici nel Meridione d'Italia, presso l'attuale Facoltà di Lettere e Filosofia a Palermo. Infine, seguendo quanto riportato in (Turi, 1995), anche Giovanni Gentile sembra esser stato spiritualmente toccato, durante l'infanzia e l'adolescenza, dalle contestualità socio-culturali storicamente rievocate dall'ambiente circostante. Invero, da testuali parole di (Turi 1995, I, pp. 7-8), si trae come *«l'infanzia e l'adolescenza del Gentile si svolsero tra Castelvetrano e Campobello di Mazara, poco distante dal mare in cui si rispecchiano le rovine grandiose di Selinunte dove tante volte Giovanni dovette sostare avvertendone la 'triste poesia', evocata dalle parole di un suo illustratore, da lui citate con una partecipazione che denuncia la sua indole 'solitaria' di allora: ''Un silenzio grave, misterioso, quasi tetro, invitante all'estasi del pensiero e del raccoglimento, incombe sulla città morta, avvolta nel funereo lenzuolo del suo eterno grigio, intorno a cui passano a torme le allodole, e svolazzano i gabbiani'' (da (Gentile, 1903))»*.

dolcemente lambiscono un mare raramente agitato su cui si riflette un brulicante e rilassante riverbero solare, non possono non rievocare un nostalgico senso meditativo e di interna riflessione che può condurre verso un ridestamento, più o meno conscio, di passate vicende appartenenti a quell'incerto luogo d'intersezione fra la propria sfera personale e quella collettiva. Vorremmo, sulla base di quanto sopra detto, presumere come tale particolare atmosfera di rievocazione storica possa, in un certo qual modo, avere a che fare con le modalità di attuazione di tale rappresentazione archetipica: nella fattispecie del maestro Nicolosi, non sembra del tutto inverosimile supporre che gli influssi storici del periodo a cavallo fra quello arcaico e quello classico, della colonizzazione greca in particolare, siano ancora fortemente, opportunamente riattivabili dal contesto socio-ambientale in cui ancora versa questo territorio della provincia di Ragusa, a stretto contatto con quel ricco patrimonio archeologico ancora liberamente lasciato in loco, tra l'altro reperito, studiato[7] e curato dal noto archeologo comisano Biagio Pace (1889-1955), sulla scorta dei precedenti, fondamentali lavori condotti da Paolo Orsi (1859-1935) proprio in queste zone. I contenuti ed i significati delle opere del maestro Nicolosi d'altronde sembrano riecheggiare sia quelli predominanti della scultura greca arcaica del primo periodo ellenico, in cui si mirava solo ad una rappresentazione corporale e non sentimentale della figura umana, cosa che, invece, avrà luogo con l'arte classica del successivo periodo ellenistico in cui l'opera d'arte è intesa esprimere o comunicare anche stati sentimentali ed emotivi. Motivo ricorrente è quello del volto umano, naturalmente ma irrealisticamente delineato sovente in maniera statica e severa, sede di quel pensiero di cui l'opera artistica vuol esserne espressione. Inoltre, se si presta attenzione all'arte scultorea ed architettonica funeraria ancora in voga in quasi tutti i cimiteri della Sicilia, non è possibile non pensare ad una certa risonanza emotiva che essa può esercitare individualmente.

Come detto alla sezione *1.1*, un punto saliente della teoria junghiana riguarda il processo di rappresentazione dell'archetipo nella corrispondente immagine archetipica che ne costituirà il contenuto simbolico. Anche il rapporto fra immagine archetipica e reificazione sovente può esser alquanto elusivo: per esempio, nel caso del maestro Nicolosi, sembra ci sia una sostanziale coincidenza fra loro, cioè si ha una diretta ed immediata reificazione dell'archetipo nell'opera d'arte. In ogni modo, da quanto sopra detto a proposito del maestro Nicolosi, si vorrebbe presumere che una certa contestualità storico-culturale-ambientale[8] potrebbe, in un certo qual modo, influenzare il fondamentale processo di rappresentazione archetipica *illic et tunc* ⇝ *hic et nunc*, come, d'altronde, già ribadito dalla Jacobi (1973) e brevemente ricordato alla di cui sopra sezione *1.1*. Avrebbe, il maestro Nicolosi, superato la sua sofferenza psichica in questa maniera creativa e secondo tali modalità, se si fosse trovato in un altro contesto storico-culturale-ambientale? È fuor di dubbio come non possa assumersi un atteggiamento lamarkista nel ritenere che il maestro Nicolosi abbia ereditato tracce delle passate esperienze del *pathos* greco che caratterizzò la tragedia greca; invece, sarebbe più verosimile presumere che, rispetto alle uguali potenzialità universali dell'inconscio collettivo, comuni a tutta l'umanità ed indipendenti dalla collocazione geografica, sia proprio la contestualità storico-culturale-ambientale in cui il soggetto in questione è immerso, ad influenzare, in certo modo, le modalità di dar contenuto alle forme archetipiche dell'inconscio collettivo. Tutto ciò è possibile se, per esempio, si supponesse che l'inconscio personale sia un non ben definito sottoinsieme dell'inconscio collettivo od una sua non ben delimitata sottostruttura, in modo tale che il primo sia l'intermediario individuale fra l'ambiente ed il secondo. L'inconscio personale costituirebbe, così, la storia personale di ciascun individuo che verrebbe ad istituirsi internamente all'inconscio collettivo, secondo diversi livelli di profondità, lungo tutto il corso della vita dell'individuo e non limitatamente ai primi anni di vita come nel caso dell'inconscio

[7] Su Biagio Pace vedansi, ad esempio, l'articolo di Palermo (2012). Limitrofi scavi e studi archeologici furono anche eseguiti dai noti archeologi Corrado Melfi (1850-1940), Paolo Enrico Arias (1907-1998), Giovanni Rizza (1923-2011) e Antonino Di Vita (1926-2011). Per inciso, ricordiamo poi come tutti gli archeologi qui menzionati sono, tra l'altro, nativi della provincia di Ragusa.

[8] L'aggettivo relazionale ''ambientale'' va' qui inteso in senso lato.

freudiano[9], sulla base del proprio vissuto individuale esperito in una certa contestualità storico-culturale-ambientale. Proprio il caso del maestro Nicolosi mostra, assumendo l'*ipotesi strutturale*

$$inconscio\ personale \subset inconscio\ collettivo,$$

come la permeabilità del primo nel secondo abbia luogo lungo tutto il corso della vita di un essere umano, secondo livelli di profondità sempre variabili che, in qualsiasi periodo della vita, può raggiungere zone dell'inconscio collettivo alquanto profonde, prodromiche di eventuali successive fasi creative. In tale strutturazione, l'inconscio personale junghiano, come già detto, è sostanzialmente costituito da nuclei coerenti (immagini ed idee) i cui contenuti sono raggruppati (o costellati) attorno ad un baricentro archetipico, costituendo un *complesso* a tonalità affettiva. L'inconscio personale, dunque, è la sede dei contenuti complessuali, entità dotate di autonomia psichica la cui integrazione è affidata alla funzione dell'Io, molti dei quali si formano nell'infanzia. Seguendo Samuel et al. (1987), Jung considerava il complesso ''la via regia all'inconscio''. Si vorrebbe, dunque, pensare l'inconscio personale junghiano come l'unico costrutto attraverso cui è possibile dare contenuto immaginifico (simbolico) alle forme archetipiche dell'inconscio collettivo attraverso rappresentazioni in un certo qual modo regolate, appunto, dalla storia individuale vissuta entro una certa contestualità storico-culturale-ambientale. In questi termini, molto più agevole, oltreché necessario, risulterebbe un vicendevolmente proficuo confronto con le nozioni di inconscio secondo C. Lévi-Strauss, con cui i costrutti junghiani sono sempre in utile rapporto comparativo.

Seguendo (Fossi 1985, Parte II, E)), è scontato come la società in cui si vive sia il frutto di esperienze millenarie cui ogni generazione ed ogni singolo individuo hanno dato il loro contributo. Jung ribadisce il carattere di universalità ed immutabilità dell'inconscio collettivo, asserendo come ciò che resta ivi immerso non si trasformi mai, conferendole un tipico carattere di atemporalità. È tramite la primaria formazione della *coscienza collettiva*, correlata all'inconscio collettivo, sostiene Jung, che ciascun individuo inizia ad acquisire individualità man mano che cresce, costruendo una sovrapposta e più o meno antagonista *coscienza individuale* che sarà, a sua volta, direttamente correlata alla formazione dell'inconscio personale secondo meccanismi sovente simili a quelli freudiani. Jung desume tali conclusioni dallo studio antropologico delle popolazioni primitive, dando luogo ad una serie di problematiche epistemologiche e concettuali non indifferenti che, secondo il nostro punto di vista, potrebbero, in parte, essere superate supponendo l'ipotesi strutturale di cui sopra, concernente la formazione *ontogenetica* di un inconscio personale che, più o meno, ricapitola la *filogenesi* attraverso un processo *epigenetico* causato dalla relativa contestualità storico-culturale-ambientale in cui esso ha luogo. Seguendo Piscicelli (1994, Capitolo 1), l'ontogenesi può, dunque, essere considerata una vera fase di saldatura ed integrazione fra la storia universale della filogenesi e quella individuale della epigenesi umana. Tale formazione *epiontogenetica* dell'inconscio personale *entro* l'inconscio collettivo, porta a livelli di profondità (in quello collettivo) aventi un carattere di plasticità, variabilità e dinamicità persistente come tale lungo tutto il corso della vita – come il caso umano qui trattato potrebbe, in buona parte, esemplificare –, raggiungente livelli di profondità in dipendenza sia del tono emotivo esperito che del vissuto individuale, relativamente alla data contestualità storico-culturale-ambientale in cui si estrinseca l'epiontogenesi. Per esempio, nel caso del maestro Nicolosi, il contesto storico-culturale-ambientale in cui egli ha vissuto queste sue tragiche vicende ha epiontogeneticamente allargato o ridisegnato, diciamo, il suo inconscio personale entro quella *terra incognita collettiva* che ha riattivato o rievocato, in funzione del tono emotivo, ben determinati archetipi (nella fattispecie, quelli della cultura e civiltà greche) la cui forma sarà contenutisticamente reificata secondo immagini archetipiche aggregantisi, attorno ad una medesima tonalità emotiva, a formare date costellazioni di immagini ed idee (complesso) che influenzeranno, più o meno consciamente, il comportamento umano secondo una data connotazione affettiva (cfr. (Samuel et al. 1987)). Tali

[9] E questo è un elemento di differenziazione della nozione junghiana di inconscio personale da quella di inconscio freudiano.

immagini archetipiche non originavano dall'esperienza e dalla memoria, per cui è indubbio presumerne un'origine inconscia, che non può che passare, nel relativo processo di rappresentazione, per l'inconscio personale quale sede in cui ha luogo quel conferimento di contenuti alla primeva, vuota forma archetipica. Da questo punto di vista, l'inconscio personale junghiano acquista un più diverso significato ed una maggiore portata rispetto a quello freudiano, intervenendo, quale elemento essenziale, nel processo di rappresentazione archetipica. Ciò è, in parte, testimoniato, come afferma Fossi (1985, Parte II, E)-4), c)), dal fatto che la comparsa degli archetipi più antichi è collegata con l'introversione oppure con una regressione libidica ai livelli più arcaici[10]: così, quando v'è un intenso stato emotivo od un conflitto psichico apparentemente insuperabile, l'energia psichica regredisce andando oltre il periodo della prima infanzia, ad esempio nel retaggio della vita ancestrale, allora sono risvegliate immagini mitologiche (gli archetipi). Seguendo Vegetti Finzi (1986, Capitolo X, § 2), l'analisi junghiana non incontra mai, nei vissuti soggettivi, gli archetipi, bensì l'immaginario interiore, cioè quei contenuti psichici, organizzati in complessi, nei quali le forme archetipiche si storicizzano, come Jung prova in *L'Io e l'inconscio*. Risulta, quindi, evidente come l'inconscio personale svolga un precipuo ruolo intermediario fra l'inconscio collettivo e la coscienza. Si può paradossalmente affermare che se l'inconscio freudiano è, metaforicamente, una ''tipografia'', quello junghiano è una ''biblioteca'': il primo, infatti, produce i suoi contenuti, il secondo li contiene. Mentre i contenuti dell'inconscio collettivo sono diacronici, quelli dell'inconscio personale sono sincronici; quest'ultimo, poi, rappresenta una sorta di compromesso tra la determinazione degli archetipi e le scelte personali. È importante ancora ricordare, seguendo Jacobi (1973, Capitolo 1), come le figure e le esperienze archetipiche siano, fin dai tempi remoti, un preziosissimo patrimonio di tutte le religioni della nostra terra; e sebbene siano state più volte costruite a dogma e spogliate della loro forma originaria, ancor oggi agiscono nella psiche con tutta la forza elementare del loro contenuto gravido di significati, specialmente là dove la fede religiosa è viva nell'uomo, trattisi del simbolo di Dio che muore e risorge o del mistero dell'Immacolata concezione nel cristianesimo. Soltanto là dove la fede ed il dogma sono irrigiditi in forme vuote, come è avvenuto in gran parte del nostro mondo occidentale altamente civilizzato, tecnicizzato, dominato dal razionalismo e, quindi, disumannizante, essi hanno perduto anche la loro forza magica e lasciato gli uomini privi di aiuto e di appoggio, in preda alle tempeste dall'esterno e dall'interno. Togliere l'uomo moderno alla sua solitudine ed al suo disorientamento, favorire la sua reimmissione nel grande fiume della vita, aiutarlo ad acquistare una totalità che gli faccia ricollegare, sciente e volente, il suo chiaro lato conscio con l'oscuro lato inconscio: ecco il senso e lo scopo della dottrina di Jung, guida di anime, ed il caso umano del maestro Nicolosi ne è un emblematico ed efficace esempio umano.

In conclusione, l'inconscio personale junghiano svolge un ruolo fondamentale di intermezzo fra l'inconscio collettivo e la coscienza individuale, permettendo la rappresentazione degli archetipi nelle corrispondenti immagini archetipiche in dipendenza della contestualità storico-culturale-sociale in cui essa ha luogo, via la memoria storica che esso rappresenta; quest'ultima osservazione critica, essendo stata suggerita dall'analisi del caso sopra riportando, riguardante il maestro Nicolosi, che testimonia ampiamente sia quanto appena detto e tratto da (Jacobi 1973, Capitolo 1) che le ultime argomentazioni della sezione *1.1*. In particolare, l'inconscio personale potrebbe esser strettamente correlato al fondamentale processo häckeliano[11], punto di vista, questo, per molti versi adottato da Jung, mediante il quale l'epigenesi si salda alla filogenesi durante lo sviluppo ontogenetico individuale. Un possibile modo per aggirare quelle scadenti e degradanti ancorché inevitabili critiche di lamarkismo mosse all'inconscio collettivo junghiano, potrebbe consistere nel ritenere l'inconscio personale come l'unico costrutto *intermedio* attraverso cui accedere ai contenuti di quell'inconscio collettivo di cui esso ne sarebbe un sottoinsieme – e che si avvicinerebbe sempre

[10] Meccanismi psichici, questi, tipici dell'inconscio personale.

[11] Della legge biogenetica fondamentale di Häckel-Müller, noi, qui, ne assumiamo una certa validità psicologica, non biologica.

più a quello assunto da C. Lévi-Strauss[12] – che vi si struttura e vi si localizza secondo modalità dipendenti dalla contestualità storico-culturale-ambientale in cui si svolge il vissuto individuale di ciascuna persona, e preposto alla riattivazione o rievocazione di particolari forme archetipiche. Solo attraverso l'inconscio personale, dinamicamente intessuto in quello collettivo, è possibile considerare il peso che la contestualità storico-culturale-ambientale può esercitare sulla psiche di ciascun individuo. Ecco, vorremmo semplicemente che il caso umano qui trattato, oltre a confermare altri assunti della psicologia junghiana, possa primariamente essere un singolare ma significativo indizio a favore di queste considerazioni critico-epistemologiche concernenti due basilari pilastri dell'impianto teorico junghiano, l'inconscio personale e quello collettivo, con le loro possibili reciproche relazioni funzionali e strutturali.

Referenze

Adler, G. (1972), *Psicologia analitica*, Torino: Editore Boringhieri.

Aurigemma, L. (1989), *Prospettive junghiane*, Torino: Bollati Boringhieri editore.

Battaglia, P. (2011), Jung: psicologia e arte, *Giornale Storico del Centro Studi di Psicologia e Letteratura*, 12.

Carotenuto, A. (1979), *''La scala che scende nell'acqua''. Storia di una terapia analitica*, Torino: Editore Boringhieri.

Carotenuto, A. (1982), *Discorso sulla metapsicologia*, Torino: Editore Boringhieri.

Carotenuto, A. (1990), *Senso e contenuto della psicologia analitica*, seconda edizione riveduta ed ampliata, Torino: Bollati Boringhieri editore.

Carotenuto, A. (1991), *Trattato di psicologia della personalità*, Milano: Raffaello Cortina Editore.

Carotenuto, A. (a cura di) (1992), *Trattato di psicologia analitica, Volume I: La dimensione culturale, Volume II: La dimensione clinica*, Torino: UTET.

Chalambalakis, A. (2007), Psicanalisi dell'arte a confronto: Freud e Jung, *Letteratura e Filosofia*, 16-17.

Citino, D. (2010), Il lutto e la luce di uno scultore autodidatta, *La Provincia di Ragusa – Periodico di Informazione della Provincia di Ragusa*, Anno XXV, N. 4, Luglio/Agosto, p. 52 (disponibile all'indirizzo http://www.provincia.ragusa.it/upload/giornali/provincia_08_2010.pdf).

Fossi, G. (1983), *La psicologia dinamica: una eredità del XX secolo*, Roma: Edizioni Borla.

Galimberti, U. (2006), *Dizionario di Psicologia*, Torino: UTET.

Gentile, G. (1903), Sicilia artistica, *Helios*, 15 Settembre 1903, pp. 161-164.

Hannah, B. (1980), *Vita e opere di C.G. Jung*, Milano: Rusconi Libri.

[12] Per un breve confronto fra le nozioni di inconscio junghiano e lévi-straussiano, vedi, per esempio, (Iurato 2012) e referenze ivi citate.

Iurato, G. (2012), *On Jung and Lévi-Strauss unconscious: A brief comparison*, preprint No. hal-00840195 version 1, available at HAL archives-ouvertes.

Jacobi, J. (1971), *Complesso, archetipo, simbolo nella psicologia di C.G. Jung*, Torino: Editore Boringhieri.

Jacobi, J. (1973), *La psicologia di C.G. Jung*, Torino: Editore Boringhieri.

Jung, C.G. (1992), *Ricordi, sogni, riflessioni di C.G. Jung*, raccolti ed editi da Aniela Jaffé, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.

Màdera, R. (1998), *Carl Gustav Jung. Biografia e teoria*, Milano: Edizioni Bruno Mondadori.

Montefoschi, S. (1985), *C.G. Jung: un pensiero in divenire*, Milano: Garzanti Editore.

Palermo, D. (2012), Biagio Pace e l'archeologia in Sicilia nella prima metà del '900, *Annali della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi di Catania*, 11: 3-12.

Piscicelli, U. (1994), *Sessuologia – Teoremi psicosomatici e relazionali*, Padova: Piccin Nuova Libraria.

Samuels, A., Shorter, B. e Plaut, F. (1987), *Dizionario di psicologia analitica*, Milano: Raffaello Cortina Editore.

Schultz, D.P. (1974), *Storia della psicologia moderna*, Firenze: Giunti-Barbèra.

Turi, G. (1995), *Giovanni Gentile. Una biografia*, Firenze: Giunti Gruppo Editoriale.