

II. L'OGGETTO TRANSIZIONALE E L'ATTO CREATIVO

La relazione tra gli oggetti transizionali e l'attività creativa è affrontata e sviluppata da A.H. Modell in un articolo molto interessante pubblicato su Psychoanalytic Quarterly nel 1970, e intitolato appunto "The Transitional Object and the Creative Act".

Si tratta di uno studio esemplificativo che, attraverso l'esame di specifiche caratteristiche dell'arte paleolitica, porta alla luce i meccanismi fondamentali dell'attività creativa.

L'uomo primitivo estendeva al mondo esterno - proiettandole su di esso - le condizioni interiori caratteristiche del proprio funzionamento mentale. Così le primitive istituzioni sociali e religiose erano basate su fattori quali il terrore dell'incesto, l'intensità dell'ambivalenza, la credenza nell'onnipotenza del pensiero; fattori che sono poi divenuti, col tempo, il contenuto della realtà interiore dell'uomo moderno. E' dunque logico che i prodotti dell'arte paleolitica possano essere interpretati come "l'esteriorizzazione di un processo che rimane interiorizzato e inconscio nell'uomo moderno".^I

L'arte paleolitica abbraccia un periodo di tempo che va approssimativamente dal 30.000 al 12.000 a,C. e cioè 20.000 anni circa, con un'evoluzione stilistica minima da forme più rozze a forme più sofisticate.

Le caverne dove sono stati rinvenuti i dipinti erano luoghi sacri, deputati alla celebrazione di riti magici; e proprio la straordinaria stabilità e l'omogeneità di quest'arte, presente in una larga area dell'Europa meridionale, suggerisce la sua appartenenza a un'istituzione religiosa pressoché indistruttibile, ed

I. The Transitional Object and the Creative Act, p. 240.

esclude che ci troviamo di fronte ad una espressione di decorativismo o di arte per l'arte.

Delle opere artistiche del Paleolitico Modell esamina solo quelle caratteristiche specifiche che presentano un'analogia col concetto di oggetto transizionale. E' frequente, ad esempio, che gli artisti paleolitici utilizzino per la creazione delle loro opere le possibilità offerte loro dalla configurazione geologica naturale delle pareti, della volta e del pavimento della caverna stessa.

Nelle grotte di Altamira furono ritrovati dipinti raffiguranti bisonti in varie posizioni, per i quali erano state utilizzate alcune protuberanze arrotondate della volta della caverna, coperte con pittura. Questa compenetrazione tra l'ambiente naturale e l'oggetto creato si verifica spesso: protuberanze e cavità rocciose vengono trasformate in animali, e dove le parti del corpo mancano, l'artista le aggiunge con la pittura colorata, completando l'opera. E' come se la caverna, cioè la natura stessa, e l'artista lavorassero insieme in un'armoniosa collaborazione: "la madre terra fusa con il simbolo creato". 2

D.Fairbairn (The Ultimate Basis of Aesthetic Experience) mise in luce il significato psicologico dell'uso di questi accidenti naturali, o "oggetti trovati". Egli notò che quest'uso si trova a metà tra l'attitudine dell'artista e quella dello spettatore, in quanto l'artista non è responsabile dell'esistenza dell'oggetto, ma semplicemente lo trova.

E' proprio la compenetrazione dell'ambiente reale con l'immagine creata che rappresenta l'esteriorizzazione di un processo psichico: cioè la prima relazione creativa del bambino con l'ambiente, rappresentata dall'oggetto transizionale.

2. Ivi, p. 242.

Nell'arte paleolitica un oggetto, un aspetto inanimato della natura è rivestito di significato dall'immagine dipinta. Questa non è però esclusivamente psichica, in quanto la caverna col suo potere ctonico "collabora", per così dire, con il creatore, dando sostanza, consistenza e permanenza all'immagine creata. Analogamente, l'oggetto transizionale non è pura allucinazione, ma qualcosa che fa parte dell'ambiente e a cui il bambino conferisce la qualità della vita. E' quindi allo stesso tempo sia una cosa creata dal bambino che un oggetto fornito dall'ambiente.

Il primo ambiente del bambino è la madre, ed egli impiega, nella relazione che stabilirà in seguito con l'ambiente inanimato, le stesse forze psichiche adoperate originariamente nella relazione con la madre. Continuerà, ad esempio, a usare il pensiero magico, che non implica la distinzione fra gli oggetti umani e quelli inanimati, e permette di mitigare l'ansia della separazione.

Lo stesso senso illusorio di connessione che il bambino sperimenta con il suo oggetto transizionale esiste per l'artista paleolitico fra il simbolo creato e l'oggetto reale che esso denota. Il simbolo infatti non era usato in senso denotativo, ma faceva un'unica cosa con l'oggetto.

Modell vede l'oggetto transizionale come uno spartiacque psicologico, da un lato del quale c'è il senso di connessione e la negazione della separazione tra soggetto e oggetto, mentre dall'altro c'è il riconoscimento di ciò che è esteriore al Sé, L'oggetto transizionale è infatti un oggetto dell'ambiente e non interamente creato dal Sé.

In base a tutto ciò Modell interpreta l'uso artistico delle configurazioni naturali delle caverne come una concretizzazione, un'espressione tangibile della psicologia del processo creativo, cioè dell'interpenetrazione fra l'ambiente interno e quello esterno.

Il fatto che l'opera non sia una realizzazione interamente nuova, ma una trasformazione di qualcosa che già esiste, suggerisce che un elemento essenziale della creatività sia l'accettazione di quello che è fuori del Sé.

Considerando l'oggetto transizionale come un concetto-spartiacque, si può istituire un paragone fra i processi creativi e i modi più maturi o più primitivi di amare. Come l'amore maturo, anche la vera creatività richiede l'accettazione del non-sé, rappresentato - in campo artistico - da una certa tradizione antecedente, con cui l'artista deve fare i conti prima di poterla trasformare o arricchire.

Modell è d'accordo con la Greenacre nel considerare che c'è stata un'indebita enfasi sugli aspetti narcisistici della creatività, mentre l'opera artistica avrebbe piuttosto il carattere di un "love gift" (dono d'amore). Il fallimento della creatività, quindi, potrebbe corrispondere alle forme d'amore più primitive, cioè al lato regressivo dei fenomeni transizionali, caratterizzato dalla non accettazione di quanto è esterno al Sé. Modell osserva che nella psicoanalisi di certe persone creative si verifica un fallimento della creatività quando c'è

una fede eccessiva nelle fantasie di onnipotenza, un tentativo di autogenerare interamente la propria arte, l'incapacità di riconoscere e accettare il contributo degli altri, che è in fondo incapacità di accettare l'esistenza di un oggetto al di fuori del Sé. 3

Anche nelle modalità d'amore più maturo è però mantenuto un aspetto caratteristico della relazione non l'oggetto transizionale, e cioè l'illusione di connessione necessaria perchè la relazione con la realtà sia più profonda.

3. Ivi, p. 246.

L'arte, e l'espressione culturale in genere, trova la sua ragion d'essere nel fatto che ciascuno di noi sperimenta il mondo in maniera individuale e irripetibile, per cui abbiamo bisogno di qualcosa che ci offra un senso di connessione con gli altri, "la necessaria illusione che stiamo condividendo una realtà comune". 4 Ritrovo puntualmente e magnificamente espressa un'intuizione simile in Proust che, non per nulla, è stato chiamato "poeta della psicoanalisi". 5 Nel Tempo ritrovato scrive:

Riafferrare la nostra vita, e anche la vita altrui: giacché lo stile, per lo scrittore, come il colore per il pittore, è un problema non di tecnica, ma di visione. Esso è la rivelazione, impossibile con mezzi diretti e coscienti, della differenza qualitativa che esiste nel modo come ci appare il mondo: differenza che, se non ci fosse l'arte, resterebbe l'eterno segreto di ognuno. Solo grazie all'arte ci è dato di uscire da noi stessi, sapere quel che un altro vede di un universo non identico al nostro e i cui paesaggi ci rimarrebbero altrimenti ignoti come quelli che possono esserci nella luna.

La nostra società vede nell'esperienza individuale del creatore l'unica fonte della creatività artistica. Sotto questo aspetto l'analogia fra oggetto transizionale, arte paleolitica e creatività nell'uomo moderno viene meno.

La straordinaria stabilità dell'arte paleolitica, che abbraccia un periodo di quasi 20.000 anni, dimostra che questa arte non poteva essere la creazione personalizzata di artisti consapevoli della propria individualità unica, ma era piuttosto un'attività religiosa, ritualizzata.

4. Ibidem.

5. G. Bychowski, "Marcel Proust as a Poet of psychoanalysis", American Imago, 1973.

E' probabile che, per preservare la tradizione, ci sia stata, nel paleolitico, una proibizione positiva contro le variazioni che hanno la loro radice nell'individualità. L'artista paleolitico, che possedeva la capacità di ritrarre gli animali con grande fedeltà naturalistica, non doveva probabilmente ritrarre se stesso e i suoi simili con lo stesso realismo a causa di un tabù, inteso ad impedire l'affermarsi del senso di individualità. Esso infatti, essendo una conquista culturale e non un dato biologico, avrebbe minacciato la conservazione dell'immobile cultura paleolitica.

L'atto creativo dell'artista paleolitico non è analogo al prodotto del gioco del bambino. Il bambino, infatti, crea spontaneamente, mentre l'opera dell'artista paleolitico è parte integrante di un rituale sacro. Creando un oggetto transizionale il bambino non ha comunque consapevolezza di sé in quanto responsabile della creazione.

A parte questa differenza, c'è un'ulteriore convergenza fra le origini dell'arte, e della cultura in genere, e il primo atto creativo del bambino, che si manifesta nell'oggetto transizionale. E' l'angoscia della separazione che provoca la comparsa dell'oggetto transizionale, e che, unita alla paura della morte, può anche essere "il motivo per l'istituzione di un ambiente magicamente creato". 6

Diversamente dagli animali, l'uomo ha un'infanzia prolungata, durante la quale deve, per molto tempo, affidarsi alla protezione offerta dagli oggetti esterni. Per un tempo molto lungo la madre costituisce l'ambiente del bambino, e quindi la cultura - come trasformazione creativa dell'ambiente - è profondamente segnata da questa equazione originaria fra la madre e l'ambiente.

6.Ivi, p. 248.

In questo senso più ampio la creazione di forme culturali richiama una relazione d'amore. Una forma culturale non può completamente autocrearsi: bisogna che il narcisismo sia, almeno in certa misura, limitato, in modo da rendere possibile la fedeltà e l'amore per la tradizione trasformata.