

Roberto Talamo

FORME LETTERARIE E TEORIE PSICOANALITICHE

Per una storia delle teorie della letteratura

LA RAGIONE CRITICA / 17

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

Comitato Scientifico

Edoardo Esposito (Università di Milano)

Laura Neri (Università di Milano)

Stefania Sini (Università del Piemonte Orientale)

Michele Mari (Università di Milano)

Claudia Berra (Università di Milano)

Diego Varini (Università di Parma)

Michele Comelli (Università di Milano)

Roberto Talamo

**Forme letterarie
e teorie psicoanalitiche**

Per una storia delle teorie della letteratura

ISBN 978-88-6705-845-7

Prima edizione: ottobre 2018



Creative Commons 4.0

(Attribution-Noncommercial-Share Alike 4.0 Unported).

Ledizioni – LEDIpublishing

Via Alamanni, 11

20141 Milano, Italia

www.ledizioni.it

a Lucia Dell'Aia
T.U.S.

INDICE

PREMESSA	7
----------	---

PRIMA PARTE

1. STORICIZZARE LE TEORIE PSICOANALITICHE DELLA LETTERATURA	
1.1. Quando la mente era psicoanalitica	9
1.2. Misconoscimento e finitudine: dibattiti nel freudomarxismo	15
1.3. Psicoanalisi e forme: <i>new criticism</i> , strutturalismo e post-strutturalismo	27
1.4. Ermeneutica del profondo: la rete delle ibridazioni in Francesco Orlando	59

SECONDA PARTE

2. FREUD E IL DISPOSITIVO NARRATIVO	69
3. IL CIMENTO DELL'INTENZIONE: UN MODELLO FREUDIANO	87
4. UN'IDEA DI LETTERATURA E UN TESTO CANONICO	107

APPENDICE I

TRE MODELLI DI ANALISI	121
1. Mallarmé secondo Mauron - 2. <i>Il Misanthropo</i> secondo Orlando - 3. <i>La coscienza di Zeno</i> secondo Lavagetto	

APPENDICE II

DALLA PARTE DEGLI PSICOANALISTI	137
BIBLIOGRAFIA	153
INDICE DEI NOMI	177

PREMESSA

Affrontare la composizione di un'opera di genere storiografico non è un'operazione ingenua: non basta riconoscere la presenza di una serie di documenti, prodotti in diversi momenti temporali, per giustificarla. Chi voglia raccogliere gli esiti diacronici di un patrimonio scientifico e offrirne un'immagine sintetica deve porsi molti interrogativi sulla forma che vuole plasmare. La scala di rappresentazione (e la capacità di variarla dal piccolo al grande, dal distante al vicino e viceversa), l'attribuzione di importanza e il giudizio di valore, l'elemento oggettivo e soggettivo che convive in ogni scrittura storica, questi e altri parametri sono stati oggetto di un proficuo processo di problematizzazione e ripensamento. Consapevole dell'imperfezione di ogni operazione storiografica, imperfezione che, al contempo, ne genera la praticabilità, ho improntato questo lavoro a due principi che mi giungevano dal genere stesso: chi scrive storia, sostiene Ricœur, è mosso da un'intrinseca forma di ottimismo verso quel che racconta: «la storia esiste perché certi “fenomeni” continuano» (Ricœur, *Storia e verità* 11).

La teoria letteraria, conclusa la sua età dell'oro, più che vivere all'ombra di una crisi di legittimità e visibilità o inseguire ogni nuova moda scientificizzante, può

positivamente consolidare il suo campo e fondare la sua continuità sulla rilettura *critica* del suo passato.

La scrittura storica è, inoltre, «animata da una volontà di *incontro*» (17), da un bisogno di radicale intersoggettività, dal desiderio di ribadire la propria appartenenza (sempre problematica) a un campo del sapere attraverso il confronto con l'altro: ed è proprio dall'incontro, mi piace concludere così questa premessa, e dal dialogo con il compianto Arrigo Stara, appassionato teorico della letteratura, che l'idea di scrivere questo libro è nata.

Il primo capitolo riproduce, in forma modificata in diversi punti e ampliata, il saggio *Storicizzare le teorie psicocritiche* (*Enthymema* XII, 2015: 174-204), tutte le altre parti sono inedite.

PRIMA PARTE

1. STORICIZZARE LE TEORIE PSICOANALITICHE DELLA LETTERATURA

1.1. Quando la mente era psicoanalitica

Per tutto il Novecento affrontare il tema della mente e dello psichico in teoria della letteratura ha voluto dire far riferimento alle riflessioni freudiane (o junghiane, kleiniane, lacaniane) sull'attività poetica come fantasia, desiderio, gioco o come linguaggio omologo a quello del motto di spirito, del sogno o, nel caso peggiore, della nevrosi. Oggi questo affidamento dello psichico all'approccio psicoanalitico è fortemente messo in crisi, da un lato dal venir meno della fiducia nelle capacità interpretative di *Weltanschauung* come il freudismo, dall'altro dal sorgere di nuovi paradigmi di analisi del mentale in letteratura che, a partire dalle scienze cogni-

tive e dalla neurobiologia, si raccolgono sotto l'etichetta di neuroestetica o neuronarratologia¹.

Questo *sensu della fine*, auspicato da Bloom e variamente esorcizzato dagli adepti della critica freudiana, è in parte riconosciuto anche nelle più interessanti tra le recenti ricostruzioni complessive del rapporto tra psicoanalisi, critica e letteratura². Questa fase di relativa crisi delle teorie letterarie psicoanalitiche può essere anche considerata come un'occasione favorevole per riflettere

¹ Per approfondire questi orientamenti rimandiamo agli studi a cura di Changeux, Calabrese, Cappelletto, Casadei, Ballerio, Bernini-Caracciolo, Jackson, Salgaro, e al numero monografico della rivista *Studi di Estetica* citati in bibliografia.

² Penso a: Stara, *Letteratura e psicoanalisi*; Baldi, *Psicoanalisi, Critica e Letteratura*. Per Bloom, l'opera di Freud ha valore soltanto in quanto scrittura letteraria (o, meglio, riscrittura delle opere shakespeariane) e la psicoanalisi intesa come terapia è ormai morta. Alla critica freudiana della letteratura sarà presto sostituita, secondo Bloom, una critica letteraria (shakespeariana) di Freud (Bloom, *Il canone occidentale*). Per mitigare l'assolutezza di queste affermazioni mi sembra giusto ricordare qui il lavoro di analisi, attento ai dettagli e alle sfumature, svolto da Lavagetto nell'introduzione alla raccolta di *Racconti analitici* di Freud, in cui si riflette sui rapporti tra narrazione freudiana e forma del racconto letterario (Cfr. Lavagetto, *Introduzione VII-LXVI*). Sul ruolo della psicoanalisi oggi, Sophie Mendelsohn, presentando il numero monografico di *Critique* intitolato *Où est passée la psychanalyse?*, scrive: «La psychanalyse occupe le débat public, mais surtout négativement: par les polémiques qui remettent en cause son efficacité clinique et sa pertinence théorique. De son projet, de son actualité, il est peu question. Dans les années 1970, on contestait ses effets sociaux et politiques, on dénonçait la normativité de l'Œdipe; en 2014, elle est confrontée à une négation de son fondement même: la possibilité de penser que le sujet est qualifié par son inconscient, et qu'il est ainsi ouvert à sa propre altérité. À chaque symptôme son remède, tel est le nouveau mot d'ordre. La clinique psychanalytique est-elle morte et enterrée?» (Mendelsohn, *Présentation* 3).

sine ira et studio sul significato storico del rapporto tra psicoanalisi e teoria della letteratura.

Prenderemo qui in considerazione quelle teorie psicoanalitiche della letteratura che sono nate unicamente nell'ambito delle ricerche di specialisti del campo letterario, tenendo al di fuori di questa rassegna critica le riflessioni proposte dagli psicoanalisti (a cui sarà dedicata un'appendice al termine del volume). Questo produrrà un ribaltamento dell'ottica tradizionale della storiografia propria di queste teorie che solitamente le distingue in base al sistema sviluppato a partire da uno o più psicoanalisti di riferimento (Freud, Matte Blanco, Jung, Klein, Lacan): si cercherà qui di vedere come sia possibile seguire le vicende di queste teorie all'interno della specifica storia della teoria della letteratura novecentesca, tenendo presente le forze distintive e i dispositivi egemonici all'interno di questo determinato campo³.

L'ipotesi di organizzazione e narrazione storiografica che qui seguiremo è la seguente: le teorie psicoanalitiche hanno creato, in fasi diverse e chiaramente distinguibili, il loro campo specifico all'interno degli studi teorico-letterari rinunciando a qualsiasi pretesa di spiegazione del fenomeno letterario a partire dal solo ambito freudiano, cercando la propria legittimazione attraverso l'*ibridazione* con le correnti teoriche di volta in volta egemoniche in un determinato momento storico⁴. Segui-

³ Un'altra ipotesi di organizzazione storiografica delle teorie letterarie psicoanalitiche è quella di Eagleton, che propone di analizzare le diverse teorie in base alla maggiore attenzione posta sull'autore, sul contenuto, sulla costruzione formale o sul lettore (Eagleton, *Introduzione alla teoria letteraria* 201-217).

⁴ Per la definizione del concetto di ibridazione sono debitore rispetto a: Bottioli, *Ibridare, problema per artisti*.

remo così lo svilupparsi di teorie freudomarxiste, teorie freudiane (o lacaniane) e strutturaliste, teorie che avvicineranno gli aspetti energetici e pulsionali della psicologia del profondo al post-strutturalismo. Concluderemo estraendo da questo percorso, nella sua esemplarità, il modello teorico e critico elaborato da Orlando, figura compiuta, a nostro avviso, di questa ibridazione⁵.

Per intraprendere questo tipo di percorso bisogna affrontare preliminarmente una possibile obiezione che Gioanola ha già mosso nei confronti delle teorizzazioni di Orlando, e che tende a minare il concetto stesso di ibridazione che vogliamo porre a fondamento della nostra indagine: la psicoanalisi, sostiene Gioanola, è costituita *inscindibilmente* da tre elementi che sono il metodo di indagine dei fenomeni psichici e psicopatologici, il procedimento terapeutico delle nevrosi e la teoria metapsicologica. A nessuno di questi tre momenti, isolati dagli altri due, si può dare il nome di psicoanalisi, che al contrario nasce dall'unione dei tre momenti: «a maggior ragione la critica letteraria cosiddetta psicoanalitica [...] che deriva dalla componente meta-psicologica, non è mai psicoanalisi, sia pure applicata» (*Psicoanalisi e interpretazione letteraria* 9). L'abolizione del momento

⁵ Questa tendenza delle teorie psicoanalitiche all'ibridazione è messa in luce, sottolineandone anche i limiti di un facile eclettismo, da Baldi: «La psicoanalisi ha dimostrato eccellenti capacità di adattamento, venendo a dialogare con teorie critiche quali strutturalismo, marxismo, post-strutturalismo, *gender studies* e teorie della ricezione. Allo stesso modo, però, questa forza si trasforma in debolezza quando si pensa che è proprio simile eclettismo ad aver avallato quella pratica di "strumentalizzazione" della psicoanalisi. Basta prendere Lacan, farlo interagire con Gramsci, Barthes e Lévi-Strauss e la critica è pronta ad essere attraente e alla moda» (*Psicoanalisi, Critica e Letteratura* 17).

propriamente psicologico, pulsionale e biologico segnerebbe, per Gioanola, la pura congetturalità, dal punto di vista freudiano, di qualsiasi psicoanalisi del letterario.

È possibile parlare ancora di teorie psicoanalitiche nel momento in cui si rinuncia, inevitabilmente, all'indagine clinica della psicopatologia? Ricœur, in uno dei suoi saggi più interessanti sulla psicoanalisi dell'arte, ci aiuta a rispondere all'obiezione, altrimenti non facile da affrontare, di Gioanola. Secondo Ricœur, la psicoanalisi è stata pensata dal suo fondatore certamente come una disciplina terapeutica, ma il suo oggetto è «la relazione dell'essere di desiderio con l'essere di cultura» (*Psicoanalisi e cultura* 181), tutto ciò che concerne l'articolazione del desiderio e della cultura è di sua competenza. Lo psicoanalista non considera mai la pulsione in quanto semplice energia o radice biologica, ma sempre «in situazione di cultura»: l'interpretazione di un sogno o di un sintomo è interpretazione *filologica*, sostituzione di un testo che appare privo di senso con un testo intellegibile. Se la psicologia è una spiegazione di comportamenti, prosegue Ricœur, la psicoanalisi è un'esegesi di testi e una semantica del desiderio: i fenomeni culturali, come la letteratura, rientrano propriamente nelle possibilità di indagine della psicoanalisi in quanto sono costituiti da testi analizzabili secondo una semantica del desiderio (e qui ricadrebbe anche la validità e il *limite* di qualsiasi filologia di ispirazione psicoanalitica). Lo studio delle strutture e delle leggi di trasformazione proprie del mostrare/nascondere tipico del desiderio è il campo di ibridazione legittimo degli studi letterari e di quelli psicoanalitici. Semantica del desiderio e sintassi della distorsione sono le strutture che la critica psicoanalitica può studiare, cercando di mostrare il «lavoro del senso» (185) di un'opera. La letteratura

non espone direttamente delle forze psichiche (né tantomeno le nevrosi dell'autore), ma è un tentativo di soluzione di conflitti in una forma artistica. Per questo, per Ricœur, è possibile formulare un vero e proprio «strumento di pensiero», una regola di passaggio che porti psicoanalisi e filologia (e altre discipline storico-sociologiche) in un territorio di frontiera comune:

L'opera d'arte [...] manifesta un sovrappiù di senso che eccede il modello iniziale di distorsione fornito da sogno e nevrosi. Sul terreno stesso della semantica del desiderio, la sintassi delle trasformazioni mette in luce una creazione di senso che non si limita ai meccanismi psicoanalitici della distorsione [...]. Oggi è necessario costruire un metodo che ci indichi il *passaggio* da una interpretazione a un'altra. Noi abbiamo cominciato a farlo mostrando come prima di tutto una semantica del desiderio si realizzi solo in una sintassi della distorsione, e poi, mostrando come questa sintassi riveli, nella creazione estetica, una promozione di senso che eccede le risorse di una semplice trasposizione analogica dell'iniziale modello di distorsione. A questo punto la psicoanalisi ha bisogno di altri modelli esplicativi; essa non li incontra per caso, fuori di sé, ma li esige in sé e li richiede a se stessa. (189)

Nell'ermeneutica dei confini di Ricœur, la psicoanalisi non perde se stessa nell'incontro con altre interpretazioni ai propri confini, né si corre il rischio di un vuoto eclettismo, ma si profila la necessità di una «critica della critica» intesa come particolare forma di «filosofia dell'interpretazione» (noi diciamo, nel nostro specifico, *teoria della letteratura*) in grado di verificare

l'attendibilità epistemologica e la praticabilità di un campo ibrido⁶.

Nelle pagine che seguono non cercheremo di argomentare una militanza pro o contro le diverse teorie letterarie psicoanalitiche, ma di comporre un capitolo di storia delle teorie della letteratura in grado di ascoltare la voce specifica di un determinato orizzonte teorico. Nel caso delle teorie psicoanalitiche della letteratura ci è parso di poter riscontrare questa tonalità comune nella tendenza a ibridare alcune suggestioni freudiane con gli altri paradigmi teorici di momento in momento egemoni. Ma la sfida dell'ibridazione, seppure particolarmente vissuta in questo campo, è, come abbiamo visto con Ricœur, la sfida di qualsiasi filosofia dell'interpretazione o teoria della letteratura. Essere giusti con le teorie psicoanalitiche, per parafrasare un titolo di Derrida, vuol dire assumere un punto di vista storico e riconoscere il bagaglio importante per la nostra disciplina che queste teorie ci consegnano: un compiuto paradigma del *lavoro dell'ibridazione*.

1.2. Misconoscimento e finitudine: dibattiti nel freudomarxismo

Il più antico campo di confine per le teorie psicoanalitiche è quello del cosiddetto "freudomarxismo", arduo tentativo di conciliare l'analisi sociale marxiana con

⁶ Questo riferimento a una filosofia dell'interpretazione come «critica della critica» non compare nella traduzione italiana del testo di Ricœur, ma è frutto della discussione successiva delle tesi del filosofo riportata nell'edizione originale: Ricœur, *Psychanalyse et culture*.

l'analisi della psiche freudiana. L'incontro tra le due discipline, prima di estendersi al campo letterario, avvenne negli anni Venti e Trenta del Novecento, principalmente all'interno del dibattito fra marxisti mitteleuropei incentrato sul problema del «fattore soggettivo», nato dal bisogno di valorizzare maggiormente, nel materialismo storico, l'elemento umano e soggettivo. Questo bisogno nasceva in risposta allo spiazzamento del marxismo austro-tedesco di fronte al corso inatteso preso dagli eventi storici, di fronte a una rivoluzione proletaria che andava assumendo forme autoritarie e al proletariato più forte e organizzato d'Europa, quello tedesco, che, dopo la disfatta dell'internazionalismo nella Grande Guerra, si gettava nelle braccia della più cupa reazione⁷. In questo specifico contesto, la psicoanalisi sembrava rispondere nel modo più adeguato all'esigenza di trovare uno spazio, all'interno della dottrina marxista, per il «fattore soggettivo», poiché era ritenuta una *scienza* in grado di abbattere le antiche idealizzazioni della psicologia tradizionale e una *scoperta* di forze psichiche omologa a quella compiuta da Marx all'interno delle forze economico-politiche. Diversi interpreti (Szendé, Friedjung, Fisher, Kéry, Schröder, Jenssen, Bernfeld, Reich) costruiranno in questi anni un lessico e una retorica dell'integrazione freudomarxista che saranno ripresi anche nei decenni successivi.

La psicoanalisi sembrava offrire strumenti adeguati per affrontare il problema del soggetto su basi storiche e dialettiche, con una prassi demistificante e antiautoritaria (Kéry), relativizzante e capace di smascherare criticamente ideali e costruzioni super-egoiche (Szendé); si

⁷ Cfr. D'Abbiero, *Per una teoria del soggetto*.

riteneva che fosse nuova *scienza* in grado di far comprendere le radici di qualsiasi atteggiamento servile (Friedjung) e di riproblematizzare le categorie del marxismo (Fisher); era anche letta come una relativizzazione della coscienza e dell'io *omologa* alla relativizzazione sociale marxiana (Schröder) o come una disciplina in grado di studiare le *vere* forze dell'agire soggettivo (Jenssen), in un modo anti-idealistico e materialistico tale da mostrare la genesi e il significato reale di molti presunti ideali (Bernfeld). La psicoanalisi sarà per Reich una indispensabile *scienza ausiliaria* per il marxismo, in grado di spiegare momenti storici altrimenti ritenuti irrazionali, cioè momenti nei quali il pensiero e l'azione appaiono in contrasto con le esigenze dettate dai bisogni e con la situazione economica⁸.

Agli occhi di questi studiosi, marxismo e psicoanalisi sono due *scoperte scientifiche*, facilmente sovrapponibili, omologhe nella struttura di smascheramento della falsa coscienza e in grado di mostrare le vere forze dell'agire: questa *facilità* di combinazione e d'incontro sarà il limite di tante teorie freudomarxiste successive. Quello che manca in queste prime teorie, a nostro modo di vedere, è proprio quella teoria generale dell'interpretazione in grado di disegnare limiti e confini di un incontro possibile.

Qualche passo in questa direzione lo possiamo trovare, paradossalmente, in due intellettuali fortemente critici rispetto alla possibilità di un utilizzo diretto della dot-

⁸ Indispensabile per questa rapida ricostruzione il volume già citato (al quale si rimanda per approfondimenti) che affronta in maniera ampia e analitica queste posizioni: D'Abbiere, *Per una teoria del soggetto*. Si veda anche: Ruberti, *Il dibattito su psicoanalisi e marxismo*.

trina freudiana all'interno della ricerca marxista. Gramsci vede tra le due discipline un momento analogo nel bisogno di interrogarsi sulla costruzione del rapporto tra individui e «conformismo sociale»:

Il nucleo più sano e immediatamente accettabile del freudismo è l'esigenza dello studio dei contraccolpi morbosi che ha ogni costruzione di «uomo collettivo», di ogni «conformismo sociale», di ogni livello di civilizzazione, specialmente in quelle classi, che «fanaticamente» fanno del nuovo tipo umano da raggiungere una «religione», una mistica. (Gramsci, *Quaderni del carcere* III, 1833)

Bachtin, all'interno della riscrittura in termini marxiani del suo pensiero operata dal suo allievo Vološinov, pur condannando il freudismo come pratica clinica e filosofica, riconosce il maggior merito e la novità della psicoanalisi di Freud in una dialogizzazione conflittuale della psiche:

C'è qualcosa di paradossalmente nuovo ed originale che colpisce chi si accosta per la prima volta al freudismo [...] e consiste nella sensazione di lotta, di caos, di scarsa armonicità nella nostra vita psichica. Questo è il filo rosso che percorre tutta la teoria di Freud, non per niente egli parla di “dinamica psichica”. In effetti questa è la differenza essenziale tra Freud e i rappresentanti di altri orientamenti psicologici. Per la vecchia psicologia, la vita psichica era “quiete, pace e grazia di Dio” [...]. Questo ingenuo ottimismo psicologico è un tratto caratteristico di tutta la psicologia pre-freudiana. (Vološinov, *Freudismo* 141-142)

Nell'intuizione di Gramsci, che forse aveva una conoscenza solo indiretta dei testi freudiani⁹, è contenuta *in nuce* l'idea, che sarà sviluppata (con metodo e intenti del tutto diversi) da Marcuse, di trovare un territorio di confine tra marxismo e freudismo nella critica delle costruzioni sociali in rapporto all'individuo. Althusser invece accosterà psicoanalisi e materialismo dialettico in quanto «scienze scissionali», estremizzando quello che per Bachtin era il merito maggiore del freudismo. Le critiche e lo scetticismo, pure presenti in Gramsci e Bachtin, verso il possibile utilizzo “scientifico” delle teorie freudiane saranno invece riassunte in uno studio sul *lapsus* da parte di Timpanaro. Sono queste le tre vie principali, distanti tra loro, che l'incontro tra Marx e Freud produrrà negli anni Sessanta e Settanta del Novecento.

Timpanaro, nel suo libro *Il lapsus freudiano*, rifiuta con fermezza sia la fusione delle due discipline sia l'atteggiamento di chi pensa di poter correggere in senso materialistico la psicoanalisi¹⁰, svolgendo un'analisi che percorre due direzioni: la critica dell'ideologia del “freudismo” e una chiara opposizione al suo auto-fraintendimento scienziata¹¹. Il filologo si concentra sul quel particolare momento della teoria e della prassi cli-

⁹ Sulla presenza della psicoanalisi nella riflessione carceraria gramsciana si veda: Boni, *Gramsci e la psicoanalisi*.

¹⁰ Quest'ultimo tentativo è ben rappresentato nell'opera di Alfred Lorenzer, che propone di rileggere da un punto di vista marxista quelle che giudica “parziali verità” delle figure ideologiche della psicoanalisi, con l'obiettivo di fondare una teoria critica del soggetto (cfr. Lorenzer, *Nascita della psiche e materialismo* e Id., *Prospettive*).

¹¹ Sulla critica alla “scientificità” della psicoanalisi si vedano anche: Jervis, *La psicoanalisi come esercizio critico*; Hook, *Psicoanalisi e metodo scientifico*.

nica freudiana costituito dall'interpretazione del *lapsus*. La dimostrazione freudiana, davanti alle interpretazioni filologiche di fenomeni affini, appare poco vincolante, tendendo a sfuggire tramite sofismi a qualsiasi smentita, configurandosi in sostanza come *paretimologia*:

I grammatici antichi riuscivano a risolvere qualsiasi problema etimologico [...] perché ricorrevano a una manipolazione praticamente illimitata delle parole da mettere in rapporto etimologico [...]. Ora sarebbe certamente erroneo pretendere che le associazioni della psicoanalisi obbedissero alle regole dell'etimologia storico-comparativa [...]; ma che la libertà di associazioni "ammesse" non sia tale da vanificare ogni verificabilità, questo sì che è necessario pretenderlo¹². (64)

Il sorgere della metapsicologia e delle sue istituzioni ha, per Timpanaro, un significato concreto nella realtà della borghesia di fine secolo:

La vecchia borghesia nemica di Freud rifiutava con sdegno perfino la *confessio oris*. La nuova borghesia si assoggetta di buon grado alla *confessio oris*, magari anche a un po' di *contritio cordis*, perché ha capito che Freud non chiede la *satisfactio operis*, cioè la negazione del proprio essere borghesi [...]. La consapevolezza

¹² Analoghi dubbi sull'eccesso di libertà delle interpretazioni psicoanalitiche aveva già espresso, da un altro punto di vista, Wittgenstein, per cui le tesi di Freud avrebbero con le scienze rigorose la stessa relazione che hanno i concetti delle donne anziane che si dedicano alla cura dei malati con quelli della medicina scientifica (Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia* 62; citato in Baldi, *Psicoanalisi* 54). Si vedano anche: Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni* 119-138 e Bouveresse, *Filosofia, mitologia e pseudo-scienza. Wittgenstein lettore di Freud*.

di appartenere a una classe in crisi può fornire ai suoi più alti rappresentanti tutti quei vantaggi conoscitivi che dà la mancanza di autoidealizzazione: può permettere una visione disincantata e smitizzata della propria classe. Ciò è avvenuto nei grandi scrittori borghesi del Novecento, ed è avvenuto in Freud: negli uni e nell'altro, per vie diverse ma non troppo, la miseria-malvagità della borghesia ha trovato i critici (gli autocritici) più impietosi. D'altra parte, però, un'autocritica che non ha il suo sbocco nel passare dalla parte della classe oppressa, finisce col diventare, inevitabilmente, un'autocritica autogiustificativa. "Disincantata" quanto si vuole, l'autocritica si contamina nuovamente di ideologia¹³. (126 e 157)

Althusser coglie invece, come Bachtin, l'aspetto più vicino tra marxismo e psicoanalisi nel carattere conflittuale di queste teorie: «scienze scissionali» (*Su Marx e Freud* 208) che rompono con i tradizionali protocolli delle scoperte tipici delle scienze naturali. Materialismo storico e psicoanalisi non condividono lo stesso oggetto di studio: «in Marx non c'è nulla che possa fondare una

¹³ Anche Goldmann, per diverse ragioni, è contrario all'utilizzo di concetti psicoanalitici all'interno dell'analisi marxista delle opere letterarie: freudismo e marxismo sono affini nel loro approccio strutturale (nel senso che integrano l'oggetto studiato in una struttura, come la vita sociale o lo psichismo inconscio) e genetico (queste strutture non sono invariabili, ma frutto di una genesi), ma per Goldmann la psicoanalisi non terrebbe conto, nello studio dei prodotti culturali, del mutamento di natura del soggetto, dovuto al passaggio dalle pulsioni inconscie a quelle create o assimilate dalla società, e ricondurrebbe la creazione artistica al mero soggetto individuale: «ciò che distingue la creazione culturale dal sogno è il fatto che la creazione culturale si situa al livello della significazione in rapporto al soggetto collettivo» (*Il soggetto della creazione culturale* 203).

teoria dello psichismo», mentre la dottrina freudiana «non riguardava affatto la “società” o i “rapporti sociali”» (219); chi, come Reich, cerca qui una possibile ibridazione è destinato a fallire. Ciò che costituisce un campo comune, per Althusser, è invece una struttura conflittuale alla base del metodo di entrambe le teorie. Marxisti e freudiani possono praticare la propria disciplina soltanto se *prendono posizione in un conflitto*: una posizione di classe *contro* la borghesia, nel primo caso, una posizione psicoanalitica *contro* la psicologia classica, che identifica soggetto e coscienza, nel secondo¹⁴. Questo tratto strutturale comune è uno scandalo per il razionalismo scientifico tradizionale:

Il razionalismo può certamente ammettere che una scienza totalmente nuova (Copernico, Galileo) si scontri con il potere costituito della chiesa e con i pregiudizi di una “epoca di ignoranza”, ma questo scontro si verifica per caso, e solo in un primo momento, giusto il tempo che l’ignoranza svanisca: per sua stessa natura la scienza, che è ragione, finisce sempre per prevalere, dato che “la verità è onnipotente” [...] e più forte di tutte le tenebre del mondo. Per il razionalismo l’idea che possano esistere scienze essenzialmente conflittuali, ossessionate o anche costituite dalla contestazione e dalla lotta, è un puro nonsenso: non sono scienze, ma semplici opinioni, contraddittorie in se stesse, come tutti i punti di vista soggettivi, e dunque discutibili. Ora, prima della teoria freudiana, la scienza marxista

¹⁴ Marxismo e psicoanalisi sono «scienze che potevano esistere soltanto nella lotta e attraverso la lotta, dato che l’avversario non poteva tollerare la loro esistenza: scienze conflittuali, incapaci di qualsiasi compromesso» (218).

ci offre l'esempio di una scienza necessariamente conflittuale e passibile di scissioni. (208)

Freud, teorizzando l'inconscio, ha dichiarato guerra al concetto borghese di unità della coscienza, «il punto teoricamente *più sensibile* di tutto il sistema dell'ideologia borghese» (217), perché fonda il *dover essere* dell'individuo. Al modello dell'unità centrata sulla coscienza, la psicoanalisi sostituisce l'idea di un apparato di sistemi irriducibili a un principio unico: la coscienza è un sistema tra gli altri all'interno di una dinamica conflittuale. Marx e Freud, nella riflessione di Althusser, pur occupandosi di oggetti diversi, ci aiutano a comprendere la «struttura del *misconoscimento*»:

Dopo Marx sappiamo che il soggetto umano, l'io economico, politico o filosofico, non è il centro della storia, e sappiamo anche, contrariamente a quanto pensavano i Filosofi dell'Illuminismo e Hegel, che la storia non ha un «centro», ma possiede una struttura la quale ha necessariamente un «centro» solo nel misconoscimento ideologico. Freud ci rivela a sua volta che il soggetto reale, l'individuo nella sua essenza singolare, non ha l'aspetto di un ego centrato sull'«io», la «coscienza» o l'«esistenza», [...] e che il soggetto umano è decentrato, costituito da una struttura che ha anch'essa un «centro» solo nel misconoscimento immaginario dell'«io», ovvero nelle formazioni ideologiche in cui questi si «riconosce». (*Freud e Lacan* 39)

Delle ipotesi di ibridazione freudomarxista fin qui proposte nessuna è stata applicata in modo coerente e diretto alla teoria dell'arte e della letteratura. Marcuse, con *Eros e civiltà* e, soprattutto, con *La dimensione estetica*, cerca di realizzare questa possibilità di incontro

tra le due dottrine sviluppando, da un lato, la sostanza politica e sociologica della psicoanalisi e, dall'altro, criticando il contenutismo dell'ortodossia estetica marxista in nome del primato della *forma* letteraria. Il risultato migliore della riflessione marcusiana è la categoria di «represso», forma storica e determinata, frutto di uno specifico dominio sociale, del «rimosso» freudiano. Qualsiasi forma di vita associata necessita strettamente di una repressione di base degli istinti (*repressione fondamentale*), mentre la *repressione addizionale* è sempre una forma storica, determinata e cangiante da civiltà a civiltà. Nella messa in discussione di questo secondo livello di repressione hanno un ruolo determinate, secondo Marcuse, la dimensione estetica e la forma letteraria. Le teorie estetiche del Romanticismo tedesco sono al fondo del connubio freudomarxista marcusiano:

Si tratta di risolvere un problema «politico»: la liberazione dell'uomo da condizioni esistenziali inumane. Schiller afferma che, per poter risolvere il problema politico, «bisogna passare attraverso quello estetico, poiché è la bellezza che conduce alla libertà»¹⁵. (*Eros* 149)

La forma è, in accordo con questa tradizione, il risultato della trasformazione di un dato contenuto «in un complesso autosufficiente» (*La dimensione* 24) che

¹⁵ Il riferimento all'estetica Romantica tedesca è comune a Freud e Marcuse. Come scrive Starobinski, Freud «non fa che prendere il poeta romantico per quello che dice di essere» (*Psicoanalisi e letteratura* 306). Si veda anche il giudizio di Starra: «l'estetica di Freud resta, al cospetto del genio creatore, ottocentesca e romantica» (*Letteratura e psicoanalisi* 65).

«obbedisce alla legge del Bello» (81). La novità sta qui nel legare il concetto di Bello a quello freudiano di Eros: «in quanto appartenente alla sfera dell'Eros, il Bello rappresenta il principio di piacere»; inoltre Marcuse accosta a sua volta il principio di piacere alla contestazione marxista contro il principio di prestazione e la repressione addizionale, per cui l'opera d'arte «si ribella in tal modo al prevalente principio di dominazione» (81-82).

La forma artistica comunica verità non comunicabili in altri linguaggi, è una forma del ritorno del represso senza uno stile o un contenuto predeterminati:

La funzione critica della mimesi si esprime nelle forme più svariate: nel linguaggio di Brecht, ispirato all'urgenza delle istanze di mutamento, e nella constatazione schizofrenica del linguaggio di Beckett, dove non c'è parola di mutamento; la denuncia è presente tanto nel linguaggio emotivo e sensuale del *Werther* e delle *Fleurs du mal* quanto nella durezza espressiva di Stendhal e di Kafka. (62-63)

La forma artistica può restare progressiva pur godendo di questa indipendenza dai contenuti perché non è *direttamente* lotta politica: per inverarsi come rivoluzione l'arte ha bisogno dell'azione politica che è esterna alla sua forma e che da sola non può garantire. Il valore *direttamente* politico della forma letteraria è, al contrario, l'alta pedagogia del pessimismo:

Il pessimismo dell'arte tuttavia non è controrivoluzionario, la sua funzione è semmai di metter in guardia contro quella «coscienza felice» della prassi radicale per cui tutto ciò che l'arte denuncia e invoca si può aggiustare con la lotta di classe. (29)

La teoria freudomarxista marcusiana, al di là della sua *vulgata*, ricerca nell'arte e nella sua forma i «limiti» di qualsiasi teoria della liberazione, perché «Eros vive nel segno della finitudine e del dolore [...]. Dal momento che conserva, con la promessa della felicità, il ricordo degli obiettivi falliti, l'arte può fare il suo ingresso quale "idea regolativa" nella disperata lotta per la trasformazione del mondo» (87). Ogni livello di civiltà (anche quello che potrebbe seguire a una rivoluzione più o meno lontana) impone dei limiti invalicabili anche dall'azione politica: il *ricordo* letterario e artistico, sapere dell'umanità e non di una classe specifica, conosce e tramanda questi limiti¹⁶.

¹⁶ «L'universalità dell'arte non può fondarsi nel mondo, e nella visione del mondo, di una classe particolare perché l'arte ha di mira un universale concreto, l'umanità, che nessuna classe può impersonare, nemmeno il proletariato, la "classe universale" di cui parla Marx. L'inesorabile intreccio di gioia e dolore, di esaltazione e di disperazione, di Eros e Thanatos non può dissolversi in problemi di lotta di classe; la storia è radicata anche nella natura, e se c'è una teoria che non può ignorare il metabolismo tra uomo e natura e tacciare di ideologia reazionaria l'insistenza su questo humus naturale, quella è proprio il marxismo» (31). Per la ricezione del freudismo nella critica letteraria marxista italiana segnalò alcuni testi esemplari e assai diversi tra loro: Scalia, *De Anarchia* e Id., *Signor Capitale e Signora Letteratura*; Luperini, *Considerazioni sulle note di Marx e di Engels sull'arte*; Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*; Id., *La missione del critico*; Leone de Castris, *Semiotica e inconscio*.

1.3. Psicoanalisi e forme: new criticism, strutturalismo e post-strutturalismo

L'incontro tra psicoanalisi e marxismo è avvenuto, come abbiamo visto, in due riprese: una prima volta tra gli anni Venti e Trenta e una seconda volta tra anni Sessanta e Settanta. Nonostante questo vasto orizzonte cronologico, a parte i cenni di Gramsci, Bachtin e Althusser e la teoria del represso di Marcuse, non possiamo ricordare compiute teorie della letteratura a partire da Marx e Freud.

Diversa è la situazione se consideriamo altre grandi *koinè* teorico-letterarie del secondo Novecento come il formalismo americano, lo strutturalismo e il post-strutturalismo: tutte le più significative teorie psicoanalitiche si svilupperanno dal tentativo di conciliazione tra questi paradigmi teorici e la psicoanalisi, in nome di meccanismi formali condivisi da arte e inconscio, di omologhe strutture e strategie di difesa e censura, o sulla base di una compresenza di immagini archetipiche o dell'affermazione di una pluralità di logiche e ragioni, contrapposta a qualsiasi sapere totalizzante. In questo modo si è cercato di aggirare il determinismo, il biografismo e, in generale, i "pregiudizi" freudiani sull'arte e la letteratura, che avrebbero reso impossibile l'incontro tra psicologia del profondo e teoria letteraria¹⁷.

¹⁷ Stara prova ad elencare questi pregiudizi freudiani: 1) pregiudizio contenutistico (il contenuto prevale sulla forma ed è uno, quindi è possibile un'interpretazione "esatta" di un'opera, ed è quasi sempre un senso "nascosto"); 2) pregiudizio della coerenza assoluta dell'opera (non esiste dettaglio dell'opera che non conduca all'unica interpretazione "esatta"); 3) pregiudizio intenzionale (se l'interpretazione è corretta è possibile determinare l'intenzione pale-

Ai margini del *new criticism* si realizza l'incontro tra psicoanalisi e formalismo americano nelle teorie di Trilling, Holland e Frye. Ad accomunare queste posizioni c'è il presupposto formalista dell'*intentional fallacy*, declinato come attenzione alla voce del «biologico» (Trilling), alle risposte del lettore (Holland) o all'emergere nel letterario di istanze collettive e archetipiche (Frye)¹⁸.

Con l'intento di mediare tra storicismo tradizionale e nuovo testualismo, tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta, Trilling guarda all'opera di Freud come un tentativo compiuto di definizione del paradigma umano a cavallo tra cultura e biologia. La psicoanalisi, definita «uno degli esiti della letteratura romantica del XIX secolo» (*La letteratura e le idee* 5), ha un atteggiamento ambiguo nei confronti degli artisti, vedendoli ora come precursori ora come nevrotici. A differenza del nevrotico, prosegue Trilling, l'artista non è posseduto dal suo oggetto ma lo domina: mentre le illusioni del nevrotico lo allontanano dalla realtà, «le illusioni dell'arte sono volte a ottenere un più intimo e vero rapporto con la realtà» (19). Se il contributo dei modelli freudiani alla teoria letteraria non può risiedere nella ricerca dell'intenzione d'autore o nello studio della mente

se o, per lo più, “nascosta” di un'opera); 4) pregiudizio indiziario (conferma della nostra analisi saranno le tracce, i residui, le prove indiziarie che l'opera si lascerà sfuggire). Cfr. Stara, *Letteratura e psicoanalisi* 51-55.

¹⁸ Sul problema dell'intenzione d'autore e dell'*intentional fallacy* in teoria della letteratura rimando a quanto ho scritto in altra sede: Talamo, *Intenzione e iniziativa*, nonché al terzo capitolo del presente volume.

dell'artista, si dovrà cercarlo nel modo in cui Freud concepisce la mente come «organo poetico» (21):

I meccanismi con cui l'arte ottiene il suo effetto, gli espedienti come la condensazione dei significati e il trasferimento dell'enfasi da un elemento all'altro, Freud li scoprì nell'organizzazione della mente. (22)

Se è riconoscibile un'omologia strutturale tra lavoro psichico e lavoro dell'arte, bisogna ammettere che gli artifici letterari non sono peculiari della mente del poeta, bensì costituiscono un tratto normale della mente umana: questa constatazione lascia aperto il problema dell'unicità della mente artistica. In questo passaggio è racchiuso il senso dell'incontro tra letteratura e freudismo nella riflessione di Trilling: letteratura e psicoanalisi, governando uno stesso meccanismo formale, pur nei modi storici di una determinata cultura, permettono un'apertura *metastorica* verso ciò che è «al di là» della cultura, una creatività biologico-inconscia da tutti posseduta, ma a cui solo l'artista è in grado di dare forma compiuta grazie alle sue capacità di percezione, rappresentazione e realizzazione. Freud, descrivendo l'uomo come un groviglio inestricabile di «cultura e biologia», aiuta a definire la specifica «funzione della letteratura», che:

è sempre eversiva – è sempre stata quella di renderci consapevoli, attraverso tutti i suoi mutamenti, della natura particolare dell'individuo, e dei diritti

dell'individuo nei suoi conflitti con la società e la cultura¹⁹. (*Al di là della cultura* 86)

Esemplare, in questa rassegna storica di ibridazioni teoriche, è la parabola speculativa di Holland che partendo negli anni '60 dall'idea di rinnovare il *new criticism* con l'apporto di uno studio *reader oriented* di matrice psicoanalitica, giunge nei suoi studi più recenti a ipotizzare un connubio teorico tra psicoanalisi e neuroscienze che chiama «neuropsicoanalisi».

Nella sua prima teorizzazione, Holland resta fedele al dogma formalista dell'*intentional fallacy* cercando però di arricchire la proposta strettamente testualista della nuova critica statunitense con una «psicologia della risposta letteraria» (*La dinamica della risposta letteraria* 127) volta a ricercare la letterarietà nella reazione del lettore alla forma poetica. Secondo Holland, la deliberata sospensione dell'incredulità che caratterizza ogni incontro con un testo letterario implica una regressione dell'io del lettore verso un livello di fiducia che coincide con il desiderio di «incorporare» ciò che avviene nel testo, che «viene percepito come se accadesse entro di noi o, più precisamente, non al di fuori di noi» (127). Questo meccanismo di ricezione permette che le fantasie di desiderio o di paura presenti nei testi letterari non

¹⁹ Naturalmente, agli occhi di chi legge, non può sfuggire una certa facilità, oggi tutt'altro che scontata, nell'equazione tra sfera dell'inconscio e sfera biologico-istintuale. Scrive Recalcati, pensando a un modello lacaniano di inconscio: «l'inconscio [...] non è [...] il programma biopsichico del soggetto, quanto l'insieme delle determinazioni sociali, familiari, simboliche che costituiscono da capo a piedi l'essere del soggetto ancora prima che questi venga al mondo» (*Introduzione alla psicoanalisi contemporanea* 4).

si trasformino in temi (sociali, morali, intellettuali) accettabili dalla coscienza solo nel testo, ma anche in noi. Il problema rimane però quello di comprendere *come* le opere letterarie trasformino le fantasie inconse: per Holland, è la forma che opera una modificazione difensiva del contenuto inconscio, la forma letteraria è una «difesa» cosciente attuata a livello della strutturazione e della disposizione delle parti di un'opera e, insieme, «qualcosa che modella la nostra risposta alle parole sulla pagina» (131).

In questa prospettiva è proprio la natura difensiva della forma a determinare il piacere del testo:

Il piacere che deriva dalle difese possiede un effetto particolarmente potente. Freud [...] suggeriva, per l'anticipazione del piacere della forma artistica o per i preamboli sessuali, il modello di una lusinga o di un «premio di incentivo». Secondo termini psicoanalitici più moderni, possiamo pensare al piacere della forma come a un piacere *ottenuto come parte di* una manovra difensiva [...]. È come se entrasse in gioco una sorta di moltiplicatore simile a quelli dell'economia, così che un piccolo piacere della forma, libera un piacere ben più grande del contenuto. Se ciò è vero, allora abbiamo trovato nella forma il *locus* di quel piacere particolarmente potente nella letteratura che sostiene la nostra «deliberata sospensione dell'incredulità». (156-157)

In questo primo studio, l'equazione tra piacere della forma letteraria e piacere derivante da una strategia di difesa coronata da successo (quello che accade anche nel motto di spirito efficace) non sembra tener conto degli aspetti *culturali* della risposta letteraria, che possono generare una varietà pressoché infinita di risposte in relazione al medesimo testo. Di questa carenza Hol-

land sembra aver tenuto conto nel suo studio teorico più recente, pubblicato nel 2009: *Literature and the Brain*. In questo libro il lessico della psicoanalisi è affiancato da quello più “attuale” della neurobiologia e della neuroestetica (si citano anche teorici statunitensi di un ibrido chiamato «neuropsicoanalisi»), non senza cadute in quella che si potrebbe definire (sul modello di una certa cattiva psicocritica) neuroestetica “selvaggia”²⁰.

Il modello freudiano della «forma come difesa» è qui arricchito dalle teorie del neuroscienziato Jaak Panksepp sulle emozioni di base (quelle per cui si possono individuare evidenze neurochimiche)²¹. In particolare Holland si concentra sull’emozione neurochimica della «Ricerca» («*Seeking*»): è questa emozione che ci guiderebbe a interpretare le metafore e i simboli poetici e a cercare di dare un senso alle trame e ai personaggi del teatro e delle narrazioni (85). La *ricerca* di un senso nella forma poetica è l’unico modo per trarre piacere da un’opera, poiché ci dona il piacere del «controllo» di questa stessa forma (346):

Se abbiamo successo in questo processo, apprezziamo la letteratura perché abbiamo imitato il tipo di conseguimento riuscito della Ricerca legata a un obiettivo

²⁰ Mi sembra che si possa parlare di neuroestetica “selvaggia” ogni qualvolta si cede la necessità del rigore della dimostrazione e della prova al solo campo della neurologia («solid neurological facts», 15), limitando più che arricchendo, di fatto, le possibilità della teoria letteraria come disciplina: quasi che soltanto nuove scoperte nella neuroscienza possano portare a nuovi sviluppi delle teorie della letteratura («This is only a start. Advances in brain sciences will make it possible to say much more», 351).

²¹ L’autore cita Panksepp, *Affective Neuroscience*. Si veda anche: Panksepp e Biven, *Archeologia della mente*.

(«*goal-Seeking*») che sperimentiamo nella vita quotidiana. Un'opera letteraria ci fornisce un sistema di auto-stimolazione. Proviamo il piacere che avremmo provato se avessimo ottenuto successo in un qualche progetto o in un'azione di soddisfazione del desiderio («*wish-fulfilling*»). E lo abbiamo fatto senza dover affrontare gli ostacoli e i limiti associati con il tentativo di cambiare il mondo reale. (349, trad. nostra)

Ma il fatto stesso che si tratti di una ricerca cosciente (pur se di un soddisfacimento di pulsioni inconse) e non di una risposta difensiva-automatica, permette al teorico di reintegrare, almeno parzialmente, l'aspetto individuale della risposta letteraria: il piacere della forma non nasce perché in essa è in atto un meccanismo di difesa, ma perché siamo in grado di riconoscerlo attraverso i nostri meccanismi di difesa, affiancando al paradigma dell'arte come piacere quello dell'arte come forma di conoscenza e riconoscimento. Il limite è qui però ancora quello di una reazione per categorie: non è la cultura del lettore ad interagire con la forma del testo, ma i suoi meccanismi di difesa prediletti nei confronti dei meccanismi di difesa formalizzati nel testo (162-163).

Per trovare una teorizzazione più attenta agli aspetti di cultura e di civilizzazione presenti nel testo letterario, all'interno di quei tentativi di arricchire le capacità ermeneutiche del *new criticism*, dobbiamo spostare la nostra attenzione sul celebre volume *Anatomia della critica* di Frye. Con questa teoria però tocchiamo anche il minimo di presenza della componente psicoanalitica all'interno del progetto teorico: anche se usualmente il testo di Frye è arruolato nei ranghi delle teorie di matrice junghiana, il critico canadese minimizza o nega il rapporto tra la sua teoria e la psicoanalisi junghiana o

freudiana²². In Frye, gli archetipi letterari non sono frutto né di un inconscio individuale né di un inconscio collettivo, perché «la letteratura dà forma a se stessa e non è formata dall'esterno» (128). Un archetipo è «un simbolo che collega una poesia ad altre poesie e serve a unificare e integrare la nostra esperienza letteraria» (130), è qualcosa di originario che appartiene al processo umano di civilizzazione:

Il critico archetipico studia la singola poesia come parte della poesia in generale, ma la studia anche come parte della totale imitazione umana della natura che definiamo civiltà. La civiltà non è semplicemente imitazione della natura, ma un processo di costruzione di una forma umana totale dalle viscere della natura, ed è

²² A meno che queste negazioni non si vogliano leggere come casi di negazione freudiana, Frye riconosce che gli studi di Jung possono essere di grande aiuto per il critico degli archetipi letterari *limitatamente* «alla base onirica del *romance* ingenuo» (*Anatomia* 143), mentre la teoria junghiana di un inconscio collettivo «non è necessaria alla critica letteraria» (147). Frye è ancora più risoluto nei confronti di freudismo e junghismo in un altro passo: «Si ha l'impressione oggi che la visione freudiana del complesso di Edipo sia una concezione psicologica capace di illuminare la critica letteraria. Forse dovremmo una buona volta deciderci a riconoscere che abbiamo visto tale rapporto alla rovescia: che in realtà è avvenuto che il mito di Edipo desse ispirazione e basi strutturali ad alcune ricerche psicologiche. Il merito di Freud consisterebbe quindi soltanto nell'essere stato così colto da individuare la fonte del mito. Allo stesso modo si ha oggi l'impressione che la scoperta psicologica di una mente profetica operante "al di sotto" di quella cosciente sia in grado di fornire una spiegazione allegorica appropriata di un archetipo poetico [...]. Forse bisognerebbe riconoscere che è stato l'archetipo a dar luogo alla scoperta: dopo tutto è considerevolmente più antico, e spiegarlo in questo modo implica un minore anacronismo» (475).

sospinta da quella forza che abbiamo definito desiderio. Il desiderio [...] è una forza che guida la società umana a sviluppare la sua forma peculiare [...]. La causa efficiente della civiltà è il lavoro, e la poesia, dal punto di vista sociale, ha lo scopo di esprimere, come ipotesi verbale, la visione della meta del lavoro e delle forme del desiderio. (139)

Anche il rito (studiato dall'antropologia) e il sogno (studiato dalla psicoanalisi) hanno a che fare con il desiderio, ma solo il mito letterario «spiega e rende comunicabile il rituale e il sogno» (140):

Il rituale, in se stesso, non può rappresentarsi: è prelogico, preverbale, e in un certo senso, preumano [...]. Analogamente, il sogno in se stesso è un complesso di nascoste allusioni alla vita dell'individuo che sogna, mal comprese da lui e, per quanto ne sappiamo, inutili [...]. Il mito, dunque, non solo conferisce un significato al rituale e un elemento narrativo al sogno, ma è anche l'identificazione di rituale e di sogno in cui l'uno pare essere l'altro in movimento. (140-141)

È la poesia, il mito, che in Frye può spiegare la psicologia individuale o collettiva e non viceversa:

Per il critico il rituale è il *contenuto* dell'azione drammatica, non la fonte o l'origine di essa [...]. Lo stesso discorso vale per la relazione tra psicologia e critica [...]. L'opera d'arte deve essere l'oggetto di se stessa; non può essere, in ultima analisi, descrittiva di qualcosa e non può neppure essere, in ultima analisi, riferita a nessun altro sistema di fenomeni, norme, valori o cause finali. Tutte queste relazioni esterne fanno parte dell'«*intentional fallacy*». (143-149)

Volgendo l'attenzione al panorama europeo, all'interno delle teorie strutturaliste, in cui il presupposto della «morte dell'autore» (Barthes) è meno determinante rispetto a quello dell'«*intentional fallacy*» dei *new critics*, le possibilità di ibridazione con la psicoanalisi sono maggiori. Ad aprire questo specifico versante dell'ibridazione teorica freudiana, in una posizione originale, che accoglie solo alcune istanze dello strutturalismo, si trova la teoria «*psicocritica*» di Mauron.

Secondo Genette, le psicolettture mauroniane hanno un punto d'avvio metodologico «tipicamente strutturalista» (Genette, *Psicolettture* 123), in esse non si cerca *direttamente* la personalità profonda dell'autore o una sua nevrosi, ma si indaga una *rete*, un *sistema* di relazioni tra parole o immagini, ricavati dalla sovrapposizione di vari testi di un autore. «Questo procedimento» – commenta Genette – «fa pensare al modo in cui Propp fissa la morfologia generale del racconto popolare individuando gli elementi comuni a racconti apparentemente disparati» (124). Tuttavia, nel caso di Mauron, «il positivismo dei suoi postulati epistemologici» (125) lo trattiene al di qua di una piena adesione alla *nouvelle critique* strutturalista:

Forte di quella che considera una vera «scienza» dell'inconscio, egli non smette di affermare la perfetta *oggettività* del metodo psicocritico [...]. Mauron paragona spesso le sue ricerche a quelle della storia letteraria, modello presunto della certezza positiva. Ma già Lucien Febvre rimproverava agli storici «*historisants*» la loro religione del *fatto* e ricordava che l'evento storico è il prodotto di una scelta e di una costruzione e che nessuna ricerca è innocente e senza pregiudizio, anzi il più grave di tutti è quello di credersene esenti [...]. La psicocritica pone alla letteratura eccellenti

domande, le strappa eccellenti risposte che arricchiscono i nostri rapporti con i libri; non guadagna nulla a nascondere (e a nascondersi) che spesso quello che c'è di più chiaro nella risposta è già nella domanda. (125-127)

Quello che per Genette è un tratto antistrutturalista della teoria di Mauron non è semplicemente il «mito» scienziato dello psicocritico (indubbiamente presente), ma soprattutto, aggiungiamo noi, il fatto che la «scienza» mauroniana non è una scienza del linguaggio, ma una scienza della personalità inconscia: «la psicocritica non studia l'opera complessiva ma il suo basso inconscio» (*Dalle metafore ossessive al mito personale* 281)²³. Mauron infatti, classificando la critica letteraria in tre gruppi, quella che studia l'ambiente, quella che si occupa della personalità dell'autore e quella che analizza il linguaggio di uno scrittore, non esita a legare la sua proposta non solo al secondo gruppo di studi, «ma a una parte di esso: la personalità inconscia» (13). Con una certa delusione da parte di qualsiasi lettore strutturalista, la complessa rete di parole e immagini costruita a partire da decine di testi di Mallarmé, non fa che comunicarci «l'importanza letteraria del trauma del lutto in Mallarmé» (425), in una vicenda *inconscia* di allontanamento o identificazione rispetto alla sorella e alla madre

²³ Nel lessico del critico, alla «scoperta scientifica» della psicoanalisi corrispondono le proprie «scoperte» di metafore ossessive nel testo degli scrittori, nell'ottica di una scientificità condivisa tra psicoanalisi e psicocritica. Le reti metaforiche (inconscie) possono essere studiate come associazioni libere, ma a loro volta, formando un mito, si risolvono in un altro oggetto tipico della terapia analitica: «una specie di sogno strutturato» (*Dalle metafore ossessive* 143).

morte. Nel caso dello psicocritico francese infatti l'analogia tra poesia e inconscio non si basa, come sarà per gli strutturalisti, su una comune natura *linguistica* ma sulla possibilità di costruire un'omologia tra pratica terapeutica delle associazioni libere e metodo psicocritico della costruzione di reti di parole tipiche di un autore. Un mito personale, in grado di trasformarsi nel tempo in base a influenze e risonanze esterne (*La formazione del mito personale* 102), raggruppa queste immagini ricavate da un *découpage* dei testi in un «fantasma predominante» (94) che svela, senza pretese di esaustività rispetto all'interpretazione dell'opera di un autore, qualcosa sulla personalità inconscia del poeta.

In Mauron la prassi psicocritica, nonostante le ripetute dichiarazioni sui limiti di campo della ricerca, è comunque sottesa da una filosofia vitalistica dell'arte, riparazione «biologica» del lutto che segue la nascita della coscienza attraverso uno sviluppo che, partito dall'infanzia, trova il suo compimento nell'adolescenza:

La coscienza nasce, senza dubbio, insieme col sentimento che lo stato di completa comunione con la madre è stato perduto. È coscienza della solitudine e del nulla. La creazione corrisponde a una madre ritrovata [...]. Attraverso il creatore, e per mantenere l'affermazione di sé, la vita si proietta allora nel mondo esterno, in oggetti che dimostrano una possibile comunione e insegnano all'individuo nuovi modi d'amore e di accordarsi con l'universo. Pare che possa solo l'inconscio fornire l'energia necessaria a questa proiezione. (*Dalle metafore ossessive* 299 e 307).

L'ipotesi psicocritica di Mauron si pone a metà strada, nell'ambito delle teorie psicoanalitiche della letteratura nate in Francia, tra il tradizionale riferimento bio-

grafico all'inconscio dell'autore, determinante in Jean-Paul Weber, e l'idea di «testo-analisi» e di «inconscio del testo», propria della proposta di matrice strutturalista di Jean Bellemin-Noël. Weber formula la categoria critico-teorica di «tema», indicando con essa un evento o una situazione infantile suscettibile di manifestarsi inconsciamente in una o più opere. I temi sono «personali» (legati cioè al destino di una personalità artistica) e si distinguono dalle nevrosi e dai complessi proprio per questa natura individuale (*Genèse de l'œuvre poétique* 13). Esistono, per Weber, anche temi «transpersonali», ma essi non vanno confusi con i grandi complessi come l'Edipo, essendo legati all'affettività e alla sensibilità estetica dell'adulto. Il tema si esprime nelle opere in forma simbolica e inconscia (distinguendosi dai «motivi» di natura cosciente) ed è generalmente unico per ogni autore: l'opera di uno scrittore esprime, attraverso un numero indefinito di simboli e motivi, un unico tema, legato a qualche momento rimosso dell'infanzia (19). Il critico «tematico», secondo questa prospettiva, deve rintracciare il tema attraverso una serie di analogie tra biografia (ricordi d'infanzia) e testi particolarmente significativi («rivelatori»), che in genere condurranno all'individuazione di una sola costante legata a uno specifico trauma infantile. Se la biografia è determinante in Weber (e assume il ruolo minore di prova secondaria in Mauron), essa tende a scomparire nella «testo-analisi» di Bellemin-Noël, che ricerca il significato inconscio del testo nella sua chiusura strutturale, senza ricorrere a istanze esterne (cfr. *Vers l'inconscient du texte*) o affidandosi al ruolo del lettore (cfr. *Gradiva au pied de la lettre*):

l'inconscio del testo [...] sarà composto, nel corso della lettura del libro, di concrezioni fornite da immagini, di strutture riconosciute in risonanza, di valori apprezzati e identificati in situazione di *transfert* [...]; comprenderà anche organizzazioni formali, modi di rappresentazione o di visione, giochi di significato (29, trad. nostra).

Nell'atto di lettura è in gioco l'inconscio del lettore che incontra l'inconscio del testo: ma a chi appartiene l'inconscio del testo? Non certo all'autore, secondo Bellemin-Noël, ma al testo stesso che per le sue caratteristiche (densità e complessità delle sue strutture, risonanza interna dei suoi diversi elementi e del suo tessuto associativo) può essere considerato come un «soggetto» (265). Perché un testo si faccia realmente soggetto è inoltre necessaria la collaborazione del lettore: l'inconscio del testo è il risultato della struttura testuale ri-enunciata dal destinatario²⁴.

L'attenzione strutturalista alla forma è centrale anche nel contributo alle teorie psicoanalitiche offerto da Lavagetto, che giunge a una originale *teoria della censura*.

Secondo Freud, scrive Lavagetto, la capacità esplicativa della psicoanalisi in fatto di fenomeni creativi resta circoscritta alla materia del contenuto e, solo con molte cautele e in pochi casi, sembra applicabile alla forma del contenuto. Al contrario si potrebbe privilegiare un accostamento al testo più attento al momento formale: se il motivo della grandezza delle creazioni artistiche sta in un «particolarissimo segreto» (Freud) del poeta che la

²⁴ Le idee di Bellemin-Noël sono state riprese e discusse in Italia in: Gramigna, *Le forme del desiderio* (in particolare nelle pagine 23-24 e 52-56). Weber è invece preso a modello in: Sanguineti, *Ideologia e linguaggio* (97-103).

psicoanalisi fatica a spiegare, è operazione tautologica quella di ridurre questo segreto al ritorno velato del complesso edipico. Si deve al contrario, sostiene Lavagetto, cercare questo segreto a livello formale, nel meccanismo che presiede al passaggio di un contenuto rimosso dalla sfera privata a quella pubblica, definibile come una «censura estetica» (*La critica freudiana* 122):

L'opera d'arte sembra consistere in un processo di trasformazione del sogno che l'analisi, e *talvolta* anche gli scrittori, possono seguire in direzione inversa, smontando quel processo e risalendo alle origini da cui ha preso avvio. Ma tanto il sogno quanto la poesia si avvalgono, sia pure con modalità diversissime, di una maschera: la loro forma è determinata dalla censura, una censura [...] variamente condizionata [...] sia da tutti i procedimenti del lavoro onirico, sia dalle più sofisticate elaborazioni formali, in cui si rispecchiano le tendenze e le dominanti estetiche di un'epoca²⁵. (*Freud la letteratura e altro* 110)

Il rapporto forma-censura consente al critico di aggiungere un elemento di storicità formale alle teorie estetiche freudiane, infatti «la forma e i coefficienti di “attenuazione” che la contraddistinguono appaiono in-

²⁵ Lavagetto ipotizza l'esistenza di questa censura a partire dall'analogia con i diversi gradi di censura presenti nelle coppie *sogno/sintomo* e *lapsus/motto di spirito*. Mentre il sogno e il lapsus rappresentano semplicemente l'insorgenza-infrazione di un pensiero rimosso, il sintomo e il motto di spirito, dovendo trovare il loro posto nella vita attuale, devono essere anche qualcos'altro, e cioè rappresentazione del rimosso in forme che rechino testimonianza della rimozione. In maniera analoga, la censura estetica non sarebbe che la testimonianza del passaggio dalla sfera privata (fantasia) a quella pubblica (opera d'arte).

separabili dall'ideologia e dalle istituzioni» (*La critica freudiana* 121), anche se i contenuti, legati alla fantasia e al ritorno del rimosso, non possono che restare distinti dall'ambito storico-ideologico. Questa proposta teorica si innesta da un lato su presupposti solidamente organicisti e strutturalisti, per cui «il “segreto del poeta” consiste nella capacità di colmare tutte le fessure del cretto, nel trasformarlo in una superficie opaca e consolidata» (122), dall'altro nel riferimento a un'analogia tra interpretazione psicoanalitica e filologia (*Analizzare* 190), che sta anche alla base dei suoi lavori di lettura di Saba e Svevo²⁶. In questi studi la psicoanalisi non è utilizzata

²⁶ Stara ha collegato il declino delle teorie psicoanalitiche proprio con il tramonto del primo di questi versanti della teorizzazione freudiano-strutturalista: «L'idea della forma dell'opera d'arte come indispensabile “velatura” in grado di fare emergere il discorso dell'inconscio; quella di un equilibrio fra le opposte tensioni verso il dire e il non dire, il disvelamento o la negazione dei contenuti rimosi, che avrebbe trovato proprio nella forma dell'opera d'arte il più riuscito dei compromessi; la stessa “retorica” di Freud, che per molti anni è stata indicata dai teorici strutturalisti e post-strutturalisti quale il suo contributo più importante alla ricerca letteraria; mi sembrano tesi almeno in parte appannate, che avranno bisogno in un prossimo futuro di un radicale ripensamento» (*Freud e il disagio della fantasia* 100). C'è un presupposto che lega profondamente, al di là delle differenze, le analisi di Freud sull'arte alle teorizzazioni strutturaliste: il fattore che permette e favorisce l'ibridazione tra analisi freudiana e strutturalismo è la ripresa, in entrambe le teorie, dell'idea romantica e idealista di *organicismo* (cfr. Todorov, *Teorie del simbolo* 201-284). Per la definizione di arte come totalità organica il riferimento è alle pagine di: Hegel, *Estetica* II, 1095-1102. In Freud agisce, come scrive Stara, l'idea romantica della coerenza assoluta dell'opera: in essa non vi sono dettagli insignificanti, ma ogni particolare è portatore del senso stesso dell'opera (cfr. Stara, *Letteratura e psicoanalisi* 52). Negli strutturalisti ritroviamo l'idea che la poesia costituisca un

per rivelare qualche ossessione inconscia dei due autori, ma per indagare in che modo la conoscenza *diretta* delle teorie freudiane (e junghiane) abbia influenzato la costruzione formale del *Canzoniere* e della *Coscienza di Zeno*.

La filologia e la psicoanalisi si risolvono nel libro su Saba in una «fenomenologia dell'atto creativo» (*La galatina di Saba* 101) che ricerca strutture latenti nell'opera, la «logica inconscia del *Canzoniere*» (123), che non è l'inconscio del poeta, ma è la cifra genetica del testo:

A Saba la psicoanalisi offre il referente per interpretare la sua storia, per costruire il *Canzoniere*: è l'episodio centrale che orienta tutti gli altri e li fa convergere su di sé, li spinge in un fascio dove ognuno, illuminato dagli altri, acquista la sua pienezza di senso. (140-1)

L'opera di Saba è strutturata su di un «materiale da costruzione» psicoanalitico (209), che chiarisce al «personaggio» protagonista del *Canzoniere* il senso della sua vicenda:

Gli fa toccare le radici: toglie – riportandolo al regno delle madri – la maschera a lungo conservata sul volto della madre. L'uomo viene ricondotto indietro a ritrovare il ragazzo e a sacrificarlo in nome della maturità. La psicoanalisi afferra il suo paziente [...] e lo immerge nel passato dove lo costringe a vedere, a sopportare la luce degli episodi, degli avvenimenti, delle cose che egli aveva occultato o lasciato in vita come simboli ambigui. (46)

modello del mondo, una strutturazione linguistica di una totalità organica priva di suture (cfr. Segre, *Poetica* 303-304).

La conoscenza diretta della psicoanalisi consente a Saba di «comportarsi come un romanziere» (51) e di dare un finale felicemente freudiano alla vicenda del suo personaggio: «l'io viene "curato" e cambia: guarda diversamente intorno a sé» (186).

Nel caso di Svevo, la lettura (pur esigua e discontinua) dei testi di Freud è da considerarsi indispensabile per un'analisi genetica del suo romanzo maggiore: lo scrittore *usa* la psicoanalisi «per disintegrare l'identità di Zenò» (*L'impiegato Schmitz* 107). Il «materiale da costruzione» del freudismo è qui utilizzato allo scopo di «sceneggiare la menzogna attraverso l'emergenza dell'inconscio» (223), soluzione formale che permette a Svevo di «imparentarsi» con i grandi romanzieri del Novecento, con la tradizione della polifonia e della dialogicità della coscienza. Svevo si *serve* della psicoanalisi per risolvere un problema letterario: «la creazione di un narratore inattendibile [...] calato nei panni di un "vecchio bugiardo" [...], che coincide solo parzialmente con quanto vorrebbe far dire alle sue parole e anche con quanto le sue parole dicono alle sue spalle e contro le sue censure»²⁷. (*Il romanzo oltre la fine del mondo* LXIII)

Nel lavoro critico-teorico di Lavagetto si mette in luce una doppia voce: prevale un punto di vista strutturalista, che piega al suo lessico e alle sue esigenze la dottrina freudiana, concretizzandosi in analisi genetiche di opere prodotte da autori legati culturalmente e coscientemente all'ambito della psicoanalisi, relegando al livel-

²⁷ Nell'Appendice I torneremo sull'analisi di questo romanzo svolta da Lavagetto.

lo di prudente suggestione l'idea della censura sviluppata nei contributi teorici²⁸.

Semiotica, strutturalismo e post-strutturalismo incontrano le idee lacaniane nella teorizzazione radicale (fino ai limiti del *misreading* e della lettura *contro-autoriale*) di Agosti. La premessa di questa teoria si fonda su un diverso statuto del segno letterario rispetto al linguaggio ordinario: nella letteratura, i significanti si costituirebbero come entità autonome depositarie di senso, pur conservando il rimando al significato referenziale. Il contenuto razionalizzabile di un testo poetico non è quindi il *vero* contenuto, ma deve convivere con un «senso» fatto di interferenze, sovrapposizioni, congiunzioni, che scorre in modo «extrasegmentale» al di sopra degli enunciati effettivi (*Il testo poetico* 50-51).

Agosti ravvisa nella manifestazione linguistica tre snodi essenziali: una funzione strumentale (assicurata dal codice in quanto sistema convenzionale di segni); una «parola analitica» (fuoriuscita dal codice che si verifica nell'esperienza analitica in quanto esperienza di linguaggio); una parola letteraria (caratterizzata da illimitata libertà di azione del significante rispetto ai significati). Nella parola analitica e nella parola letteraria, la «catena» (Saussure) o il «*défilé*» (Lacan) dei significanti

²⁸ È lo stesso Lavagetto che riconosce anche in Debenedetti, suo maestro, una profonda diffidenza per qualsiasi teorizzazione generale che oscuri «l'irriducibile originalità del caso singolo» (*Introduzione IX*). In Debenedetti, Freud e Jung (come Marx o Gramsci) sono utilizzati come «una scatola di arnesi eterogenea e sofisticata» (XVIII), senza mai ricavarne una teoria generale: «Questo spiega anche la sua cautela nel servirsi di Freud o di Jung [...]. Non è forse un caso che la parola "psicoanalisi" non ricorra quasi mai negli scritti di Debenedetti, o solo con molta circospezione» (XVIII).

crea un *altro* movimento del senso, non omologo a quello dei significati, ma a quello dei processi inconsci (*Critica della testualità* 358). Così la letterarietà è, con maiuscole dell'autore, l'«Altro Discorso»:

Il Discorso proibito, il Discorso che scivola verso l'abisso: quell'abisso su cui la ragione ha intessuto la sua trama rassicurante, parentoria e diversiva, che solo la Forma, non il contenuto, riesce a lacerare, recuperando proprio dal fondo la forma interna dell'uomo. (*Il testo poetico* 42)

Il testo poetico è così, per Agosti, un anti-discorso, che si basa su una non-progressione dei significati, una «struttura deittica vuota» (102), un senso che ricerca infinitamente se stesso: «*quête du Même*». In questa essenza assoluta è anche racchiuso il potere *sovversivo* del linguaggio poetico: «il vitale potere di *negazione* della realtà istituita, e il potere di fondarla *altrove*, e cioè *là dove essa non è più pensabile*» (103).

Se la teoria di Agosti può essere verificata su alcuni oggetti poetici privilegiati, una maggiore resistenza a essa è posta dalla prosa letteraria, che deve essere di conseguenza ridotta a «verso» (inteso come tensione stilistica), a «enunciazione» (attività multiforme della voce narrativa), a «incrinatura» (*Enunciazione e racconto* 10)²⁹.

Su questo sistema a matrice semiotico-strutturalista si innestano quattro omologie tra processi poetici e lavo-

²⁹ L'enunciazione novecentesca si fonda, secondo Agosti, sulla sostituzione della coscienza narrante con una coscienza verbale, «struttura plurima del discorso» e «produzione verbale» di senso (12).

ro del sogno e dell'inconscio, che Agosti individua a partire da Freud e Matte Blanco. La prima omologia strutturale è riconosciuta tra quei fenomeni di «similitudine» («*quête du Même*») che presiederebbero al paradigma della parola poetica e le associazioni in atto nel sogno. La seconda è costruita sull'idea di rappresentazione: nel sogno e nel testo poetico la rappresentazione (che partecipa a processi inconsci) non può essere colta se non nella sua formulazione cosciente; in letteratura, l'«Altro Discorso» si realizza specificamente all'interno dell'articolazione lineare degli enunciati. La terza omologia è una precisazione nei termini della teoria biologica di Matte Blanco della prima: quando si applica il principio di simmetria (che fa riferimento alla logica simmetrica dell'inconscio), la parte è necessariamente identica al tutto, tutti i membri di un insieme sono trattati come identici fra loro e identici all'insieme: gli elementi sono intercambiabili sia rispetto alla *funzione* che definisce l'insieme sia rispetto alle *funzioni* che, in regime di logica asimmetrica, permetterebbero di distinguerli; l'omologo di questa relazione in letteratura è la metafora, che consiste nell'identificazione di un termine a un altro tramite un terzo elemento che rappresenta la *funzione* comune, a dispetto delle funzioni che normalmente li distinguerebbero (cfr. *Modelli psicoanalitici e teoria del testo* 16). L'ultima omologia, approfondimento della seconda, è riconosciuta tra logica simmetrica e corpo sonoro del testo, nelle

identità timbriche rappresentate dalle rime e dalle allitterazioni, le quali – per lo meno nella grande poesia – non tendono tanto a sottolineare affinità semantiche quanto a risolvere (e a dissolvere) in un'unità di senso superiore (non ospitata né dalle grammatiche né dai

lessici), le differenza e addirittura le divergenze di senso. (21)

Questa struttura concettuale permette l'apertura verso definizioni del linguaggio letterario che incontrano il lessico e le teorizzazioni del post-strutturalismo, per cui il poetico è anche «ritorno alla Madre» tramite l'abbandono del mondo «paterno» dei significati, ma il linguaggio «materno» è dicibile solo se si ricorre al linguaggio «paterno»: per questo motivo la poesia, il materno, pur essendo l'elemento originale è sempre «un linguaggio postumo [...], che sopravvive a condizione di restare sul fondo» (29)³⁰.

Tra i tentativi più recenti di far dialogare le teorie psicoanalitiche freudiane e lacaniane con le teorie della linguistica (Saussure), del formalismo e dello strutturalismo, va ricordato il concetto di «logica flessibile» di Bottirolì, guidato dall'idea (che sta alla base anche del nostro lavoro) che la psicoanalisi deve «alle sue ibridazioni con altri saperi [...] una parte della sua fecondità» (*Perché bisogna riscrivere Lacan* 160). Bottirolì si chiede se il sapere teorico formalista e strutturalista sui meccanismi di funzionamento della letteratura e la riflessione freudiana sui meccanismi di funzionamento della psiche possano correggersi e arricchirsi vicendevolmente (*Che cos'è la teoria della letteratura* 248). È importante, secondo questa originale ibridazione, non

³⁰ Conclusioni non lontane dagli esiti della riflessione di Agosti si trovano nella teorizzazione di Cacciavillani: «la poesia opera dentro strutture, è una ricerca della fonte, dell'oggetto originario (della Madre) secondo le modalità del Padre (logica asimmetrica); ma essa si espone al suo specifico *hasard* cercando il Padre secondo le modalità della Madre (logica simmetrica)» (*I segni dell'incanto* 178).

incorrere in errori dovuti a facili similitudini o a un uso troppo disinvolto di termini e concetti: più che sulle somiglianze tra lavoro letterario e lavoro del sogno (o del sintomo o della censura), bisogna concentrarsi sulle *differenze* tra l'interpretazione di un sintomo nevrotico e di un testo letterario. Questa differenza è, secondo Bottirolì, di tipo logico:

Alla costruzione di un sintomo partecipano conflittualmente due logiche: *una logica che confonde*, composta di unità instabili, che slittano continuamente l'una sull'altra, e *una logica che separa*, composta di unità dalle frontiere stabili, che tende a ridurre al minimo ogni possibilità di travestimento e di equivoco. Le abbiamo chiamate rispettivamente logica *confusiva* e *separativa*. (253)

La logica *separativa* è la logica propria del linguaggio come istituzione sociale, frutto di convenzioni condivise, mentre quella *confusiva* è tipica di un linguaggio *privato*: dall'unione di queste due logiche «nascono degli ibridi che Freud chiama *formazioni di compromesso*» (253). Il cammino per comprendere la logica propria del letterario è ancora incompleto, perché la letteratura non è semplicemente o non è soltanto una formazione di compromesso, quindi sarebbe prematuro fermarsi a questa analogia. La letteratura non è la semplice «interferenza sterile di due logiche» (254), non è cioè paragonabile direttamente al sintomo.

Nella letteratura, secondo Bottirolì, agisce una *terza logica*, che il teorico chiama logica (o ragione) *flessibile*: congiuntiva ma non confusiva, tipica del linguaggio figurale. Mentre lo psicoanalista, durante la terapia, ha a che fare con *metafore confusive* (figure in cui la sovrapposizione e l'identificazione dei due elementi è comple-

ta, in cui la somiglianza diventa identità), in letteratura molte metafore sono asimmetriche pur restando «formazioni congiuntive» (256). Questo dimostra che, nella logica propria della letteratura, *diversamente* da quanto accade nel sogno e nel sintomo, l'asimmetrico è compatibile con il regime congiuntivo, pur non coincidendo del tutto con la logica separativa. Agli psicoanalisti interessa una "retorica" che prevede due famiglie logiche, mentre chi studia i fenomeni retorici da un punto di vista letterario si accorge che esistono tre stili o regimi di pensiero che possono governare una metafora: quello confusivo (sovrapposizione totale fra i due termini), quello separativo (le metafore "morte", come "la gamba del tavolo") e quello *distintivo* o *flessibile* (somiglianza senza identità, congiunzione *distintiva*). Nel sintomo, due logiche "forti" e contrapposte (*separativa* e *confusiva*) si paralizzano a vicenda, mentre nel caso della letteratura si ha l'accesso a una terza logica (*flessibile*) che evita la "paralisi".

Questa riflessione sulla triplice logica incrocia, a questo punto, le idee di Saussure sui *due flussi*: in base a questo celebre schema, abbiamo in una parte superiore (A) il flusso delle idee confuse e, nella parte inferiore (B), il flusso dei suoni indeterminati; su questo duplice flusso, la lingua opera un'azione di articolazione attraverso una serie di "tagli" verticali, per cui, per Saussure, la lingua è «una serie di suddivisioni contigue proiettate, nel medesimo tempo, sia sul piano indefinito delle idee confuse (A) sia su quello non meno indeterminato dei suoni (B)» (7-8).

Secondo Bottirolì, è necessario riformulare questo schema tenendo presente le tre logiche messe in evidenza precedentemente. Saussure prima e poi molti strutturalisti distinguono due assi del linguaggio, quello oriz-

zontale (o delle combinazioni) e quello verticale (o della selezione), tendendo a “grammaticalizzare” l’asse verticale-paradigmatico (cioè a trasformare l’asse della selezione in una semplice lista di opzioni, un elenco preconstituito). Al contrario, bisogna «degrammaticalizzare l’asse paradigmatico, scinderlo, disegnarvi la possibilità dei regimi, mostrare che ogni testo concreto nasce dalla *pioggia degli stili*» (*La ragione flessibile* 261). I tre regimi in cui andrebbe scisso l’asse paradigmatico sono appunto quello separativo, quello confusivo e quello distintivo (o flessibile); in questo modo non si disegnano i confini di un solo linguaggio monologico, ma l’«identità divisa del linguaggio» (261), all’interno dell’elasticità che i tre regimi garantiscono:

Sviluppando la ricchezza delle relazioni, di cui è fatto, il linguaggio interroga la vita nelle sue possibilità, e la sfida a generare ciò che senza il linguaggio non sarebbe neanche immaginabile. Perciò Wilde dice: «Dopo aver suonato Chopin mi sento come se avessi pianto su peccati che non ho commesso, e lamentato tragedie che non mi appartenevano. La musica mi sembra sempre produrre quest’effetto. Ti crea un passato di cui eri all’oscuro». I linguaggi dell’arte estendono la nostra esistenza al di là delle limitazioni imposte dalla *Wirklichkeit*: non perché siano «irrealizzanti», ma perché sono *possibilizzanti* [...]. Aver riconosciuto alla letteratura possibilità mai adeguatamente valorizzate del pensiero umano è sicuramente uno dei grandi meriti di Freud. (*Perché bisogna riscrivere Lacan* 159-160)

Al fondo di queste riflessioni teorico-letterarie c’è lo stesso orizzonte lacaniano che aveva portato, con esiti di tutt’altro tipo, all’incontro tra psicoanalisi e post-

strutturalismo nel progetto di «semanalisi» di Julia Kristeva³¹.

Nella riflessione di Kristeva il pensiero sulla letteratura è chiamato a confrontarsi con la psicoanalisi sulla definizione della logica dell'«altra scena», la scena distante da quella in cui parliamo come soggetti logici, «dove si riproduce quella congiunzione di significanti [...] che sfugge alle categorie della logica bivalente» (*Séméiotiké* 221). Il testo freudiano di riferimento per questa prospettiva non è più quello sul motto di spirito, ma lo studio sulla negazione: essa è uno spiraglio attraverso il quale l'inconscio può emergere nel giudizio cosciente. La negazione freudiana è, come accade per la negazione hegeliana, un'operazione che recupera il rimosso, lo nega e al tempo stesso lo contiene:

È chiaro che per Freud, preoccupato dalla problematica del *soggetto razionale*, la negazione non è un atto di annullamento che apre il varco all'«inosservabile» e all'«indeterminato», ma, al contrario, il gesto stesso che costituisce il soggetto razionale, il soggetto logico. (222)

Pur essendo una «zona ribelle», l'inconscio di Freud è costruito dal punto di vista della parola e del soggetto logici. Secondo Kristeva, il linguaggio letterario non appartiene né a questo modello di inconscio né allo spazio della logica, poiché «l'esperienza poetica ha colto

³¹ Al di là dello specifico letterario, per l'incontro (e il conflitto) tra psicoanalisi e post-strutturalismo bisogna far riferimento anche a: Deleuze e Guattari, *L'anti-Edipo*; Derrida, *Essere giusti con Freud: Il fattore della verità; La scrittura e la differenza; Speculare su «Freud»*; Lyotard, *A partire da Marx e Freud*.

[...] quel passaggio costante dal segno al non-segno, dal soggetto al non-soggetto» (224). La letteratura moderna (Kristeva pensa soprattutto a Mallarmé e Lautréamont) mette in crisi proprio l'operazione logica della negazione, costituendosi uno spazio semiotico del tutto indipendente e autonomo in cui l'enunciato artistico si connota come «extra-parola» e «fuori-logica» (205). Il linguaggio poetico, da questo punto di vista, è un «concreto non-individuale» (parola concreta senza referenza) che «enuncia la simultaneità (cronologica e spaziale) del possibile e dell'impossibile, del reale e del fittizio» (208), eludendo le categorie logiche del discorso quotidiano. A differenza della negazione filosofica (e freudiana), quella letteraria è una «riunione non-sintetica» degli opposti (essere e non-essere): in questo modo il significato poetico «rinvia a significati discorsivi "altri", di modo che nell'enunciato poetico sono leggibili molti altri discorsi» (209).

L'«altra scena» della poesia è infine il luogo della scomparsa, cara a strutturalismo e post-strutturalismo, del soggetto:

Quel tipo particolare di funzionamento simbolico, che è il linguaggio poetico, svela una regione *specific* del lavoro umano sul significante; che non è la regione del segno e del soggetto. In questo spazio *altro*, in cui le leggi logiche della parola sono sovvertite, il soggetto si dissolve e al posto del segno s'instaura lo scontro dei significanti che si annullano l'un l'altro [...]. Un soggetto «zerologico», un non-soggetto assumerà questo pensiero che si annulla. (223)

Se nel caso della Kristeva questo spazio altro è definito anche in opposizione alle teorie freudiane (ma con attenzione alle formulazioni lacaniane), negli adepti del

post-strutturalismo teorico-letterario è proprio questa ragione «altra», «plurale», «intertestuale», «demitizzante», «non-conclusiva», «flessibile» a costituire l'elemento di ibridazione fra teoria letteraria e psicoanalisi.

Così Barilli, ad esempio, suggerisce un'omologia tra forma artistica e nevrosi (in cui però l'artista gestisce come *possibilità* quella che per il nevrotico è una regola vissuta), che rende evanescenti i confini fra sanità e malattia e mostra le potenzialità positive di modelli *altri* di vita, confutando «i criteri gerarchici ed economici propri di una storica "visione del mondo", di una concezione generale della vita» (*Psicoanalisi, Antropoanalisi, Estetica* 78). In quest'ottica la poesia è una «malattia» che può essere «salute», mentre la storia è «salute» che può rivelarsi «malattia».

Decostruzione del linguaggio e dell'ideologia della scienza e *pluralità* nella costruzione del senso sono, nel modello di ibridazione tra freudismo e post-strutturalismo proposto da Rella, i tratti comuni tra «romanzo analitico» freudiano e linguaggio letterario (*La critica freudiana* 20). La «critica freudiana» non deve conoscere il testo in una sua specifica verità, ma deve costruirlo come «sistema contraddittorio» nei confronti della cultura dominante e della sua pretesa di «verità» (*Il mito dell'altro* 27).

A questo orizzonte può essere accostata anche la teoria dell'immaginario testuale di Serpieri, in cui il «decentramento» freudiano del soggetto e un'idea di letteratura come luogo di produzione di una pluralità di logiche in grado di disarticolare i modelli ufficiali di conoscenza concorrono a produrre quella «pluri-isotopia» che costituisce la letterarietà e si manifesta nell'«immaginario». L'immaginario è «energia che pro-

duce storia» (*Retorica e immaginario* 33), perché il testo letterario partecipa da un lato al suo tempo storico ma, dall'altro, ogni qual volta si imbatte in opposizioni fondamentali (vita/morte, natura/cultura), mette in moto spinte immaginarie non risolvibili integralmente nell'ideologia di un'epoca: il testo è pluri-isotopico perché è lo «sfasamento dei suoi sistemi strutturanti» (22). La lezione freudiana, secondo Serpieri, è indispensabile per riconoscere questi «sfasamenti» nel testo (in base all'omologia tra procedimenti retorici e onirici) che portano all'emergenza dell'altra logica, il rimosso (Freud) e il represso (Marcuse).

Nella narratologia di Brooks, l'ibridazione tra teorie post-strutturaliste e psicoanalisi si fonda su due elementi: in primo luogo, sull'omologia tra l'ipotesi freudiana di una struttura dinamica della mente e la struttura dinamica delle trame letterarie; in secondo luogo, sulla natura dialogica sia della relazione analitica (analista-paziente) sia dell'ermeneutica letteraria (intenzione del testo espressa nella trama e reazione ad essa da parte del lettore). Se nel caso di Agosti la prosa risulta difficilmente integrabile in una teoria psicoanalitica dei segni letterari, Brooks propone un modello in cui è proprio lo studio delle trame narrative a costituire una possibilità di ibridazione tra narratologia post-strutturalista e freudismo, per superare l'eccesso di rigidità della narratologia formalista e strutturalista.

La trama, in questa teoria, è il «disegno» e l'«intenzione» del progetto narrativo ma, a una narratologia «statica» e «limitante» tipica del formalismo e dello strutturalismo, Brooks vuole sostituirla una «dinamica», costruita sui concetti di «forza», «desiderio» e «dialogismo», ricavati da un'ibridazione tra modelli provenienti da Derrida (filtrato da De Man), dall'ultimo Bar-

thes, da Bachtin e da Freud, in grado di «vedere il testo stesso come sistema di energie e tensioni interne, impulsi, desideri e resistenze» (*Trame X*) in dialogo con «un'operazione strutturante suscitata nel lettore quando quest'ultimo cerca di ricavare un senso dagli eventi che si sviluppano attraverso una successione temporale e testuale» (41). Le *forze* inscritte nell'intenzionalità della trama e il *desiderio di senso* del lettore, come accade nel modello della relazione dialogica della pratica psicoanalitica tra analista e analizzato, concorrono dinamicamente a formare un modello narratologico che, prendendo spunto da alcune riflessioni sul meccanismo del piacere svolte da Freud in *Al di là del principio del piacere*, vede un'opposizione tra finali (morte, quiete, non-narrabilità della vita) e inizi (eros, tensione, desiderio di narrare) in cui il mezzo è la necessaria digressione per giungere all'idea che «l'intenzionalità della trama consiste nella sua tensione verso la fine, anche se la fine si può raggiungere soltanto attraverso la deviazione» (118). Le trame letterarie offrono così «la possibilità gratificante – ma forse illusoria – di estrapolare un “senso” dalla “vita”» (118). La forza dinamica del testo (opposta, seguendo Derrida, alla sua «forma» statica) è desiderio di conclusione, ma questa forza incontra il desiderio di senso del lettore che trasforma l'intenzionalità della trama in forma e senso per la vita: «la trama maestra di Freud ci parla della temporalità del desiderio, e parla al nostro desiderio di trame immaginarie» (122).

Il dialogo tra psicoanalisi e post-strutturalismo nell'opera di Brooks è ricco e articolato e si basa, primariamente, su un depotenziamento dell'atteggiamento «imperialistico» della psicoanalisi (*The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism* 336): la cattiva fama («*bad name*») della critica psicoanalitica è dovuta, se-

condo Brooks, ai tentativi illegittimi di psicoanalisi dell'autore, del lettore o dei personaggi e all'idea che la psicoanalisi debba dire l'«ultima parola» («*the last word*») sul significato del testo. La psicoanalisi che Brooks auspica (e, a tratti, sembra creare o ri-creare) è una psicoanalisi depotenziata e anti-autoritaria («*de-authorized*») ridotta essa stessa a forma letteraria dialogica non molto diversa dal romanzo modernista: «nelle sue narrazioni, e in generale nei suoi scritti, Freud condivide il diffuso pessimismo di modernisti come Conrad, Joyce e Proust sulle vicende dell'esistenza umana e sulle loro ipotetiche trame» (*Trame* 297). La psicoanalisi, nella teoria di Brooks, può dialogare con la letteratura solo se accetta di essere interpretata essa stessa come operazione di costruzione di trame («*plotting*»):

Nei casi clinici freudiani, si riscontra l'implicito assunto che la salute psichica corrisponda a una narrazione coerente della propria vita [...]. Con il caso dell'uomo dei lupi, Freud è giunto a una presentazione più sofisticata di complesse trame narrative, e a una più sottile comprensione di ciò che può essere una «sana» narrazione della vita [...]. La *fiction* più forte è quella capace di rappresentare nuovamente la complessa storia del desiderio che giace sepolta nel passato, così come va ricomponendosi nel linguaggio attuale. (295)

Al «monologo scientifico» (della critica psicoanalitica tradizionale o, in trasparenza, del formalismo) si sostituisce un'idea di prassi narrativo-dialogica bachtiniana, in cui i due poli del dialogo sono, sul modello del *transfert* psicoanalitico, la forza del testo e il desiderio di trame significative del lettore, che si incontrano nella «lettura»: la teoria psicoanalitica che si viene così a formare non è una teoria del testo, dell'autore, del letto-

re o dei personaggi, ma una teoria psicoanalitica della lettura (*The Idea* 345-347)³².

Non è difficile vedere come un tale approccio al rapporto tra letteratura e psicoanalisi sia la premessa allo sviluppo dei modelli in cui, come in Bloom, è la letteratura che può leggere e interpretare correttamente la psicoanalisi e non viceversa: con questo torniamo al momento presente dal quale è partita la nostra indagine storiografica.

³² «I pur utili termini di analisi tratti dal formalismo [...] devono essere riformulati tenendo conto dei concetti di ricordo, ripetizione, desiderio e transfert. Non vi è miglior guida in questo senso di Freud: le sue analisi di questi problemi pongono direttamente l'accento sulla "narrabilità" della vita e sui possibili usi delle storie che raccontiamo. Essenzialmente sono due i differenti modelli derivati da Freud da noi adottati per descrivere due diversi aspetti della narrazione: il modello energico-dinamico, che affronta la questione del lasso di tempo concesso all'uomo, delle sue progressioni o interruzioni, e quindi di come organizzare una biografia, di quali energie vengano messe in gioco nella storia di una vita umana; e il modello del transfert che si riscontra in molti scritti freudiani [...]. Quella forza che modella la storia della vita a cui si fa riferimento in *Al di là del principio del piacere* entra nel contesto di racconto, ascolto e comprensione creato dal transfert. E ciò che traspare nel transfert è in qualche misura la versione individuale della trama maestra evocata da questa energia: il testo narrativo, concepito come transfert, diviene il luogo di interpretazione e di costruzione della storia provvista di *plot* [...]. L'alto valore delle trame è il valore d'uso che danno alle storie, il modo in cui le rendono oggetto di scambio e di transazione [...]. La narrazione è uno dei nostri modi di parlare, una delle categorie del nostro pensiero. La trama è il filo conduttore del progetto e la forza attiva che le conferisce forma, il prodotto del nostro rifiuto di permettere al tempo di scorrere senza che assuma un qualche significato, e della nostra ostinata insistenza a ricavarne un senso dalla nostra vita e dal mondo che ci circonda» (*Trame* 334-338).

1.4. Ermeneutica del profondo: la rete delle ibridazioni in Francesco Orlando

In piena crisi della critica psicoanalitica spicca un fenomeno, almeno in Italia, di segno completamente opposto: la canonizzazione a «classico» della teoria e della critica letteraria di Francesco Orlando. Anche nella nostra ottica Orlando è un autore “esemplare”, perché riassume esemplarmente l’intuizione storico-sintetica attraverso la quale stiamo storicizzando le teorie psicoanalitiche: l’idea della tendenza all’ibridazione tra queste teorie e le più importanti *koinè* teorico-letterarie novecentesche. In questa rassegna, Orlando appare un «classico» (meritando una trattazione a parte) perché come tale riassume e riformula questo orizzonte storico. Riassumiamo alcuni tratti significativi della sua *teoria freudiana della letteratura*, prima di cercare in essi la traccia di queste ibridazioni.

Orlando si pone l’obiettivo di mostrare ciò che hanno in comune il linguaggio della letteratura e quello dell’inconscio, pur convinto che, ponendosi questo obiettivo, l’analisi di un testo sia sempre più utile di qualsiasi procedimento astratto. Dalla ricchezza delle analisi si ricava una *quasi-definizione* del fenomeno artistico-letterario da una prospettiva freudiana: «un ritorno del represso reso fruibile per una pluralità sociale di uomini, ma reso innocuo dalla sublimazione e dalla finzione» (*Per una teoria freudiana* 25). La definizione (già sviluppata all’altezza del saggio sulla *Fedra*) più che ribadita viene, nel testo teorico, messa in discussione e problematizzata: l’espressione «ritorno del represso» si addice anche a contenuti politici o ideologici? La sostituzione del termine freudiano «rimosso» con «represso» agisce espressamente in questa direzione, coinvolgendo

contenuti sociali e consci, si parla comunemente infatti di «repressione poliziesca» o di «repressione di un movimento» in senso politico. Ma l'oscillazione rimosso-represso non sarà «troppo disinvolta»? Questo è ciò che Orlando stesso si chiede nel saggio teorico. La definizione viene così arricchita: «La letteratura o la poesia è sede di un ritorno del represso socialmente istituzionalizzato, se per ipotesi il linguaggio della poesia, come quello del motto di spirito, ha qualcosa da spartire con la logica propria dell'inconscio» (26). Non si tratta quindi più di riflettere su meri *contenuti* ma su *qualità formali* specifiche del linguaggio letterario. Così l'espressione «ritorno del represso» assume contorni più delineati: «1) ritorno del represso come presenza di qualità formali assimilabili a quelle proprie del linguaggio dell'inconscio [...]; 2) ritorno del represso come presenza di contenuti censurati dalla repressione sociale che grava sul sesso [...]; 3) ritorno del represso come presenza di contenuti censurati da una repressione ideologico-politica» (27). Il represso inoltre non emerge mai senza assoggettarsi a un altro modello freudiano, quello della «negazione»: un modello, ancora una volta, formale, indipendente dai contenuti a cui fa riferimento, e che «ha le caratteristiche del linguaggio dell'inconscio in quanto è una formazione linguistica di compromesso, che permette di dire nello stesso tempo sì e no, non importa a che cosa» (28). Ribadire l'importanza del momento formale è centrale in Orlando per mettere al bando quel «contenutismo grossolano» (28) che è il principale rischio di tutti i metodi di indagine letteraria freudiana. Come lo «spirito» nel motto di spirito freudianamente inteso è una «formazione linguistica» (46), così «il ritorno del represso formale è ciò in cui si può additare una costante comune ai linguaggi rispettivi della

letteratura e dell'inconscio» (55). Naturalmente il linguaggio letterario si differenzia da quello inconscio per il livello di comunicabilità, dovuto a un diverso *tasso di figuratività*, per cui «la figura è il perpetuo tributo reso all'inconscio [...] dal linguaggio dell'io cosciente. E letteratura è, secondo una definizione per così dire aperta, qualunque linguaggio verbale dell'io cosciente (scritto od orale) che renda in misura elevata o elevatissima all'inconscio il tributo rappresentato dalla figura» (66). La componente della figuratività, infatti, non si limita alla funzione edonistica di ornamento, ma (anticipando qui nella sostanza quello che sarà lo sviluppo delle teorie orlandiane quando incontreranno quelle di Matte Blanco) «la pretesa “aggiunta” di piacere al discorso non è in realtà che l'interferenza di un altro discorso, suscitatore di piacere, ai margini di quello della ragione» (68). Per questo la letteratura reca con sé «non soltanto una illuminazione di verità ma anche un barlume di festa» (89)³³.

All'interno di questa specifica proposta teorica, qui brevemente esposta, possiamo ritrovare utilizzata e affrontata analiticamente tutta la ricca trama di ibridazioni fin qui mostrata: l'ibridazione marxista-marcusiana non

³³ Nell'economia del capitolo abbiamo dovuto, al pari delle altre presentazioni, ridurre la complessità del discorso teorico di Orlando ai suoi tratti essenziali. Per una trattazione completa si vedano: Ragona, *Per Francesco Orlando*; Amalfitano e Gargano, *Sei lezioni per Francesco Orlando*; Brugnolo, *Desiderio e ritorno del represso*; Baldi, *Il sole e la morte*. A questi testi (e ai capitoli dedicati al critico in Brugnolo, Colussi, Zatti e Zinato, *La scrittura e il mondo*, 241-256) rimando per una ricostruzione puntuale degli snodi della proposta teorica orlandiana, limitandomi qui ad attraversarla criticamente nell'ottica che ci interessa, quella del concetto di ibridazione.

è presente tanto al livello del semplice lessico («represso/repressione» al posto di «rimosso/rimozione») quanto nel fondo stesso, dolente e pedagogicamente pessimistico, del senso e del monito della letteratura (il «ritorno del superato»):

E se un bel giorno una rivoluzione è fatta, la poesia, che *prima* forse non sarà servita ad affrettarla neanche di un'ora, *dopo* rischierà di riservare una voce, checché le chiedano i poteri ufficiali, a quanto nel nuovo ordine di cose rimane sacrificato³⁴. (*Due letture freudiane* 28)

L'ibridazione con formalismo, strutturalismo e neo-retorica è presente nel rifiuto di qualsiasi psicoanalisi dell'autore, del lettore o dei personaggi e nella centralità, anche nel momento del giudizio di valore, dell'omologia tra strutture mentali e strutture poetiche (spostamento, negazione, ironia, sintetizzate nel concetto di «tasso di figuralità»), garantita dalla rigorosa «coerenza interna» di queste stesse strutture:

La coerenza incredibilmente minuziosa e profonda è uno dei risultati in cui l'analisi può tradurre il giudizio di valore immediato su un capolavoro. Credo che la verifica dell'incoerenza sarebbe il continuo risultato di una analisi altrettanto sistematica del brutto. (137)

³⁴ Oltre che a Marcuse bisogna accostare queste riflessioni a quelle di Adorno e all'idea di arte come «storiografia inconscia, anamnesi di ciò che è stato sconfitto, rimosso, e che forse è possibile» (Adorno, *Teoria estetica* 364).

Orlando non rifiuta neppure un polemico confronto con il terreno d'ibridazione proposto dalle (non troppo amate) teorie post-strutturaliste, nel momento in cui riflette sulla negazione e, dopo l'incontro con gli scritti di Matte Blanco, ripensa l'*altra* logica dell'inconscio, cercando di "riconquistare" questi terreni occupati dalle teorie della decostruzione:

Matte Blanco ha difeso la tesi secondo cui la vera scoperta di Freud non sarebbe di ordine psicologico, cioè non sarebbe la scoperta del cosiddetto "inconscio", ma sarebbe, piuttosto, di ordine logico. In altre parole, Freud ha potuto interpretare i sogni non perché sia penetrato in un regno sotterraneo – quello dell'inconscio – ma semplicemente perché ha capito che esistono delle regole logiche alternative a quelle della logica aristotelica – ossia della logica adulta, matura, razionale, o scientifica che dir si voglia – e che di questa logica alternativa a quella tradizionale, che Matte Blanco chiama «simmetrica», siamo partecipi tutti. (*Opera letteraria e autore* 67).

Naturalmente non basta che Orlando abbia colto tutti i luoghi sintomatici delle più feconde ibridazioni tra teoria psicoanalitica e teorie letterarie per farne un «classico» di questo ambito: questa «intrinseca e intricata interdisciplinarietà» (*Illuminismo, Barocco e retorica freudiana* VIII) è attraversata e riformulata (anche nel senso di una disposizione all'autocritica) attraverso un'ottica che Orlando stesso definiva *inattuale e illuministica*³⁵.

³⁵ Sull'idea di una comune ispirazione illuministica è costruito il bel carteggio su Freud tra Timpanaro e Orlando. «Questo nostro comune illuminismo» (Timpanaro e Orlando, *Carteggio su Freud* 102), scrive Timpanaro, è l'elemento che accomuna ricerche e giudi-

Ogni ibridazione riuscita può essere esaminata in quanto «rapporto di forze» e «conflitto fecondo» (Bottiroli, *Ibridare* 154), distinguendosi da quella ideologica, che indebolisce il linguaggio che avrebbe dovuto potenziare: «*ibridare* vuol dire stabilire vincoli, stabilire gioghi, aggioicare la diversità» (159). Nel caso specifico di letteratura e psicoanalisi, possiamo chiederci cosa voglia dire la congiunzione posta tra i due termini. Nella tradizionale relazione tra letteratura e psicoanalisi, la congiunzione è solitamente interpretata come «una *subordinazione*, una relazione in cui la letteratura è sottomessa all'autorità [...] della psicoanalisi; la letteratura è considerata un corpo *linguistico*, che deve essere interpretato, mentre la psicoanalisi è considerata un corpo di *conoscenze*, la cui competenza è chiamata in causa per l'*interpretazione*» (Felman, *To Open the Question* 5)³⁶.

La riflessione di Orlando sulle «formazioni di compromesso» mi sembra che possa essere utilizzata per analizzare la sua opera teorica come un caso riuscito di ibridazione: la teoria freudiana non è mai nella sua opera una strumentazione psicologica in grado di imporre i suoi concetti alle altre disposizioni (strutturalismo, linguistica, neoretorica, sociologia francofortese), ma pre-

zi pur diversissimi sul valore del freudismo. «Siamo noi due [...] gli ultimi illuministi sopravviventi» (98), aveva scritto poco prima Orlando. Di «illuminismo orlandiano» parla Paduano (*Scienza dell'uomo, scienza della letteratura* 108); Mazzoni lega strutturalismo e illuminismo di Orlando in una sola formula: «Nell'elemento strutturalistico si esprimeva l'illuminismo di Orlando e i suoi presupposti di fondo: la fiducia nella coerenza e nell'interpretabilità dei testi e la fiducia nell'intima razionalità del mondo» (*Tra Freud, Auerbach e lo strutturalismo* 138).

³⁶ La traduzione è mia.

sta la sua logica (non le sue *conoscenze* psicologiche) allo studioso: «è il modello freudiano logico o antilogico a interessarci di più dei contenuti antropologici o psicologici che lo riempiono, se siamo studiosi di letteratura» (*Gli oggetti desueti* 17). Questo «pensiero del compromesso» (Tortonese, *Raccontare l'eterno presente* 195), che riesce a tenere insieme aspetti paradigmatici e storici, non mostra un facile eclettismo, ma l'«analisi del funzionamento di un ingranaggio» (192).

L'ermeneutica di Orlando, come auspicava Ricœur nel passo ricordato nel primo paragrafo di questo capitolo, non si limita ad affiancare diverse interpretazioni, ma possiede il coraggio teoretico di mostrare il *passaggio* da un'interpretazione a un'altra. Nella nuova formazione di compromesso teorica non c'è posto per un'ortodossia rigida: nel momento in cui il freudismo incontra l'analisi letteraria diventa strumento logico e non insieme di contenuti. Si potrebbe dire, in qualche modo, che Orlando ha avviato nei confronti della psicoanalisi lo stesso processo di trasformazione che la Scuola di Francoforte ha esercitato nei confronti del marxismo: a partire da un insieme di riflessioni *psicologiche*, Orlando ha creato le basi per una riflessione in ambito culturale (teorico-letterario) *autonoma* rispetto alla prima radice. Per il nostro punto di vista, la «storicità» del contributo di Orlando sta nel recuperare le principali istanze di ibridazione comprendendole e superandole in una teoria letteraria che non è più *soltanto* freudiana, francofortese, strutturalista o post-strutturalista. Il riferimento a Freud è anzi, nell'ultimo testo del «ciclo freudiano», ridotto più a una *mutazione* della teoria originale che a un semplice utilizzo:

Dal giro dello psicologismo, del simbolismo, non si esce raffinando o sofisticando l'impostazione, rendendola meno riduttiva o semplicistica, combinandola con più o meno dubbia filosofia, ma solo mutandola. (*Illuminismo, Barocco e retorica freudiana* 8)

Questa mutazione (che permette di «aggiogare» le diversità) è resa possibile non dal nucleo più solido delle teorie freudiane ma da alcune incertezze, esitazioni di fondo del modello, che, con l'ausilio delle teorie di Matte Blanco e non preoccupandosi di intraprendere la strada di una «ortodossia infedele» (247), permettono di parlare di «storicità» dell'inconscio e di «ritorno del superato» storico:

Il vero inconscio non è che il recesso insondabile di una logica da cui è più o meno permeata anche la coscienza, e quindi la cultura. Questo fondo presunto a-storico della psiche, non appena se ne accoglie l'accezione logica, si rivela suscettibile di ogni storicità. (116)

Il testo di cultura, in questa riflessione, è sempre un testo storico (che riguarda una storicità collettiva e non individuale) e se la psicoanalisi vuole ibridarsi con le teorie del testo e della sua interpretazione deve rischiare di mettere in gioco (in «giogo») anche il suo concetto di punta, quello di inconscio: «il famoso allargamento dal *rimosso* al *represso* e al *superato* non è altro che questa estensione di un modello individuale a un modello storico collettivo» (Tortonese, *Raccontare l'eterno presente* 187).

Questo inconscio storicizzato (perché culturalizzato) può confrontarsi razionalmente e *illuministicamente* con le altre grandi *koinè* teorico-letterarie, trasformando, se-

condo la proposta teorico-metodologica di Orlando, il compito specialistico degli studi letterari in un'ermeneutica del riemergere storico di residui ideologici, formali, logici *superati* «non *benché*, ma *perché* essi sono tali» (Orlando, *Illuminismo, Barocco e retorica freudiana* 73).

SECONDA PARTE

2. FREUD E IL DISPOSITIVO NARRATIVO

In questa seconda parte del volume, conclusa la trattazione storiografica, avremo l'occasione di approfondire monograficamente alcuni temi e problemi cui abbiamo potuto solo accennare nella prima parte.

Il primo di questi è il problema della *narrazione* freudiana: a quale genere di racconto appartiene? Ci sono stati interpreti che lo hanno accostato al racconto storiografico, altri a quello biografico, altri (non senza una punta polemica, come in Bloom) che lo hanno accostato a quello letterario. Freud e i suoi racconti analitici sono, in tal modo, accerchiati da spiegazioni filosofiche, storiche o di teoria della fiction: quasi sempre per mettere in discussione la presunta scientificità della psicoanalisi stessa. Più che cercare gli errori scientifici di Freud si può provare a leggere il bisogno freudiano di narrazione come bisogno di un dispositivo in grado di accedere alla natura conflittuale della psiche.

In queste pagine metteremo alla prova la capacità della narratologia di applicarsi con profitto all'analisi di altri campi di studio, che in passato, al contrario, si pre-

sentavano come saperi forti in grado di insegnare qualcosa alla più giovane e fragile scienza narratologica. Parlando di narratologia e psicoanalisi non si metteranno qui autori e narrazioni sul lettino dello psicoanalista, ma si chiamerà invece la psicoanalisi alla cattedra della narratologia per discutere sul significato del dispositivo narrativo¹. La parola *dispositivo* non è certamente neutra o scontata nel suo significato, quindi nel corso di questo capitolo mi impegnerò a spiegare l'uso che ne voglio fare.

Possiamo far partire questo percorso da quella che più che una considerazione teorica è un provocazione militante. Come abbiamo già visto, Bloom nel suo *Canone Occidentale* scrive:

Come terapia la psicoanalisi sta morendo, o forse è già morta: la sua sopravvivenza canonica deve essere racchiusa negli scritti di Freud [...]. La critica letteraria freudiana di Shakespeare è uno scherzo celeste; una critica shakespeariana di Freud avrà una nascita difficile, ma arriverà, poiché Freud come scrittore sopravvivrà alla morte della psicoanalisi [...]. Come avverte Wittgenstein, Freud è un poderoso mitologista, il grande creatore di miti dei nostri tempi, degno rivale di Proust, Joyce e Kafka come centro canonico della letteratura moderna. (422-3 e 430)

¹ Sul problema del racconto in psicoanalisi, rimando anche alla recentissima riflessione di Giancarlo Alfano dedicata a questo tema contenuta in: Alfano e Colangelo, *Il testo del desiderio*, 107-117: «Esiste una “messa in racconto” specifica dell'inconscio, che Freud chiamò elaborazione secondaria, e se, durante la relazione analitica, si realizza una seconda costruzione narrativa [...], allora l'insieme della teoria e della pratica freudiane può essere concepito come un modello narratologico» (117).

Se il discorso non è ulteriormente approfondito da Bloom, una dimensione teorica densa e problematica viene offerta dal pensiero di diversi studiosi, come Lavagetto, Cohn, Carchia, Ricœur e de Certeau. Naturalmente, prima ancora di queste riflessioni, come ricorda Bloom, c'è da ricordare il pensiero sulla psicoanalisi di Wittgenstein e, aggiungiamo noi, un importante saggio di Benveniste del 1956 raccolto in *Problemi di linguistica generale*. Come annota Bouveresse, secondo Wittgenstein:

Freud non *dimostra* che il sogno è la realizzazione di un desiderio, ci persuade ad accettare una certa innovazione concettuale, a chiamare “soddisfazione camuffata di un desiderio” qualcosa che in precedenza non eravamo abituati a considerare in questo modo [...]. La “grammatica” delle spiegazioni psicoanalitiche è più vicina alla grammatica dei miti che alla grammatica delle ipotesi scientifiche [...]. Certe spiegazioni sono seducenti proprio a causa del rilievo particolare da esse dato ai fatti che spiegano, a causa della dimensione inquietante, irrazionale, tragica ecc. che conferiscono ad avvenimenti in fin dei conti molto comuni [...]. Non se ne deve concludere che la psicoanalisi non costituisce una spiegazione dei fenomeni psichici, ma piuttosto che essa dimostra in modo eclatante come le spiegazioni di cui abbiamo bisogno in questo campo non siano necessariamente spiegazioni di tipo scientifico nel senso abituale del termine. (Bouveresse, *Wittgenstein* 179-180, 183)

La persuasione e la seduzione sono tratti determinanti dello *stile* freudiano, come riconosce anche Mahony in uno studio dedicato allo *scrittore* Freud: anche qui la scrittura freudiana è considerata «radicalmente diversa

dalla tipica dimostrazione scientifica» (Mahony, *Lo scrittore* 139) e accostata alla prosa barocca:

La prosa barocca mostra un maggiore interesse per l'espressività rispetto alla bellezza formale, per un pensiero in movimento rispetto agli stati di quiete. Lo stile barocco «si adatta ai movimenti di una mente che nel suo cammino scopre la verità, pensando mentre scrive». Se gli stilisti ciceroniani scrivevano *pensée pensée* (pensiero pensato), i seguaci del barocco optavano per la *pensée pensante* (pensiero pensante) [...]. Fra i prosatori tedeschi Lessing fu un maestro di questa *pensée pensante*; e in effetti Freud lo riconobbe una volta come proprio conscio e volontario modello [...]. Processualità, movimento che avanza, progredisce, si evolve o si dispiega – ecco diversi modi per descrivere uno dei tratti più significativi della prosa di Freud [...]. [Lo stile di Freud] è eminentemente interattivo: ora drammatizza la persona dell'autore o parte di essa, ora focalizza lui o il pubblico sul testo in questione, ora dialoga col pubblico. (141-143; 163-164)

Tratti barocchi per Mahony o da *detective story* costruita su base retorica, secondo Fish, per cui Freud è un maestro di retorica che nasconde agli altri (e a sé) la vera natura della sua attività:

La natura retorica e costruita degli oggetti non compromette la loro realtà, ma la costituisce, e la costituisce in una forma che è invulnerabile alla messa alla prova come indisponibile alla verifica. (Fish, *Withholding* 552-553, trad. nostra)

La spiegazione narrativa della psicoanalisi è così rivelata, per Fish, nella sua natura di *forma retorica*: questo non vuol dire che sia necessariamente falsa, ma che

certamente vada studiata in quanto forma e non come verità scientifica. Forma e configurazione narrativa in quanto, operando su ciò che un soggetto *dice*, si apre alla lingua che è una struttura socializzata: «per il solo fatto di parlare, chi parla insedia l'altro in sé e in tal modo coglie se stesso, si confronta, si instaura quale aspira a essere, e infine si storicizza in quella storia incompleta o falsa» (Benveniste, *Note* 96). Così, prosegue Benveniste, nella storia in cui il soggetto si pone, l'analista proverà l'emergere di un'altra storia, esplicativa.

Comprendere la natura di questa forma, di questo *dispositivo narrativo* presente nella psicoanalisi è quanto ci accingiamo a fare. Lavagetto scrive, nella sua bellissima introduzione alla silloge einaudiana dei *Racconti analitici* freudiani, che per Freud essere riconosciuto come scrittore era pericoloso, col rischio della messa al bando della sua opera e della riduzione di quelle che riteneva *scoperte* al campo della mera immaginazione. Ma l'intenzione, quella profonda, non sta in quello che l'autore dice di *voler fare*, ma in quell'iniziativa, in quell'*initium* a cui ha dato vita con la formalizzazione della sua opera. E, prosegue Lavagetto: «Freud è alla ricerca di una forma, di una tecnica espositiva» (Lavagetto, *Introduzione* 2011, XV). Nonostante le sue reticenze, per Freud

è in nome della scienza che va accettata quell'apparente anomalia perché solo in questo modo – solo ricorrendo a un *emplotment* analogo a quello di cui si servono abitualmente gli scrittori – è possibile stabilire una relazione tra i sintomi della malattia e la storia delle sofferenze di un malato. (XXIII-XXIV)

Lo scandalo di Freud, per Lavagetto, non è tanto o soltanto nei contenuti, ma nella *forma del racconto*, nel togliere i suoi casi dai *cataloghi* delle biblioteche mediche. Al catalogo si oppone il racconto. Un racconto in cui vediamo un autore (Freud) che deve misurarsi con due diversi personaggi, il paziente e il medico. Qui Lavagetto trova un valido strumento teorico in Bachtin: «la sua coscienza, ci ha suggerito Bachtin, è “coscienza di una coscienza” in quanto ingloba e porta a compimento la coscienza dei suoi personaggi e del loro mondo» (LIII). Cosa accade nella scena della psicoanalisi? Il paziente soffre, chiede aiuto e genera una risposta di tipo etico. Ha una storia che in parte conosce e ricostruisce, in parte non sa di sapere, nascosta dalle sue stesse parole. Il medico ascolta e tra i due si instaura una complicità conflittuale (il cosiddetto *romanzo analitico*). Nel momento della scrittura c'è un ulteriore passaggio, sempre bachtiniano: l'autore prende il posto del medico, collocandosi fuori dall'analisi e raccontando non solo la storia di cui si è impadronito, ma anche il modo in cui gli è stato possibile impadronirsene, tenendo contemporaneamente in vita quel personaggio (il medico) che è «il suo archetipo e la sua controfigura» (LV). Lavagetto ci ricorda però che Freud era profondamente aristotelico dal punto di vista del gusto narrativo: i racconti ben fatti dovevano avere un inizio, un mezzo e una fine e i frammenti dell'insieme dovevano possedere una coerenza interna basata sulla verosimiglianza. Nei suoi racconti di casi clinici, invece, Freud scopre (contemporaneamente alla scoperta che andava facendo anche il modernismo letterario) che verosimilmente accadono spesso cose inverosimili e che spesso (o sempre) la verità è inverosimile (LXI). Inizialmente Freud è del tutto fiducioso nella forma racconto tradizionale, poi a poco a po-

co «si trova a essere scavalcato dalle necessità di misurarsi con un materiale refrattario a farsi stivare e ordinare all'interno di un collaudato contenitore aristotelico» (LXII). Come sostiene Jacques Rancière in *L'inconscio estetico*, citato qui da Lavagetto, «la psicoanalisi freudiana [...] revoca l'ordine causale della rappresentazione classica» (LXIV). Nei casi clinici redatti nella maturità, il numero delle “correzioni” aristoteliche diminuisce. Freud, conclude Lavagetto, come negava l'intenzione di essere uno scrittore, così non riconoscerà mai negli scrittori a lui contemporanei dei compagni di strada, eppure:

Chi legge oggi le storie cliniche di Freud non stenterà a riconoscere le tracce di quella vicenda. Vedrà emergere [...] una forma narrativa che è apparentemente inconciliabile con i paradigmi [positivisti della medicina della seconda metà dell'Ottocento] e li mette in crisi [...]. Verranno a galla nuovi personaggi, una nuova figura di narratore e, soprattutto, nuove modalità di narrazione nel progressivo e inesorabile dissolversi delle forme classiche. (LXVI)

Se Lavagetto ci accompagna in questo discorso a cavallo tra storia delle forme e teoria della narrazione, il versante più teorico della nostra questione è affrontato con decisione da Dorrit Cohn nell'articolo *Freud's Case Histories and the Question of Fictionality* (raccolto nel 1999 nel libro *The Distinction of Fiction*). L'autrice parte proprio dal crescente successo, presso la critica, dell'idea di un Freud “scrittore” e “romanziera” (Brooks, come sappiamo, paragona *L'uomo dei lupi* ai romanzi di Conrad e Faulkner), ma non per cavalcare questo entusiasmo, tutt'altro. Secondo Cohn bisogna abbandonare l'idea di una lettura finzionale delle storie

freudiane, favorendone un'interpretazione vicina sì al racconto ma non a quello letterario, piuttosto a quello storico. Vediamo come procede questa argomentazione.

La studiosa definisce preliminarmente le caratteristiche di un concetto *ristretto* di fiction, al di là di ogni facile scivolamento semantico della parola: non si può dire che i romanzi, da un lato, e i racconti analitici freudiani, dall'altro, poiché raccontano storie di vita dotate di intreccio, «*emplotted life stories*», (41), siano semplicemente la stessa cosa. Conosciamo tre tipi di *fiction* propriamente detta: a) il romanzo in terza persona, in cui normalmente il narratore ha poteri cognitivi negati al biografo (soprattutto il potere innaturale di entrare nella psiche dei personaggi); b) il romanzo in prima persona, di cui possiamo cogliere l'aspetto finzionale non per ragioni testuali (linguisticamente è identico a una autobiografia), ma perché il nome del personaggio che dice io (ad esempio: David Copperfield) è diverso da quello dell'autore che firma il testo (Charles Dickens); c) esiste poi una terza tipologia, liminale e combinatoria, che Cohn chiama «*witness biography*» (42), *biografia di testimonianza*, una tipologia originariamente storiografica, ma che spesso è stata *imitata* dalla *fiction* letteraria: *Il Grande Gatsby* di Fitzgerald, ad esempio. Anche qui però vale la regola del punto precedente: Nick Carraway ha la stessa natura immaginaria di Jay Gatsby.

Di questi tre modelli è l'ultimo, ci dice Cohn, a essere il più importante per definire i racconti freudiani, perché il suo bisogno di *raccontare storie* (per allontanarsi dai *report* dei casi clinici a lui contemporanei, fatti di meticolosi dettagli sincronici senza vita) è il suo *medium* e il suo messaggio, ma pur sempre di *biographical stories* si tratta, di una scrittura storica, e non di *fiction*. Il discrimine è qui non all'interno del concetto di rac-

conto, ma tra referenzialità biografica e non-referenzialità di *fiction*. Ma, si domanda Cohn, Freud riesce a mettere in pratica questa intenzionalità più storica che di *fiction* o no? Per quanto Freud eviti di presentarsi come narratore onnisciente, i suoi racconti assomigliano certamente alle «*detective stories*» e alle «*witness biographies*» (49), ma, conclude la studiosa:

Il punto decisivo è che nessuno di questi generi di narrazione è conforme alle strutture che sono distintive della narrativa di *fiction* [...]. Per affermare che l'autore dei casi clinici di Dora, dell'Uomo dei Lupi e dell'Uomo dei Topi sia un romanziere [...] ci si dovrebbe fondare sulla prova del fatto che egli ha concepito il suo narratore [il medico] come un personaggio di *fiction*: uno psicoanalista la cui somiglianza con il dottor Sigmund Freud è una pura coincidenza. (49, la trad. è mia)

La definizione ristretta di *fiction* di Dorrit Cohn ci porta a distinguere *narratività* (indubbiamente presente in Freud) da *finzionalità* (apparentemente assente). C'è un'enorme differenza tra il potere dell'analista di *interpretare* attraverso un racconto una mente e il potere del romanziere di creare *menti trasparenti*: Freud avrebbe potuto farlo, ma è stato sempre attento a rispettare anche il codice linguistico della biografia storica (scrivendo non «lui o lei provava», ma «io credo che provasse...»). La studiosa ci lascia, *per un attimo*, come vedremo, con alcune certezze: la *narratività non-finzionale* delle storie freudiane e anche la maggiore vicinanza di Freud agli storici moderni più che agli scrittori modernisti, intendendo per storici moderni, «quelli che problematizzano la relazione tra il passato storico e la sua rappresentazione in un resoconto storico, rinunciando alla pretesa

che questa rispecchi il passato direttamente, accuratamente e con assoluta completezza» (55, la trad. è mia). Poiché, pur se in un modo diverso dalla realtà materiale, la realtà psichica esiste, conclude Cohn, essa conferisce una particolare forma di referenzialità alle narrazioni di vita psicoanalitiche tanto da trasformarle in un fatto storico adatto a questa originale forma di racconto storiografico.

Ho detto poco sopra che le certezze di Cohn ci avrebbero accompagnato solo per un attimo: è infatti possibile discutere ulteriormente il rapporto psiconalistoria a partire da alcune considerazioni di Michel de Certeau e insinuare un dubbio sulla reale estraneità della psicoanalisi al campo della finzionalità con l'aiuto di una riflessione di Gianni Carchia.

In diversi studi, raccolti in traduzione italiana in *La scrittura della storia* e *Storia e psicoanalisi*, Michel de Certeau ci mette in guardia sull'accostamento immediato tra storiografia e resoconto psicoanalitico. A che cosa conducono, si chiede de Certeau, le incursioni freudiane nella regione della storia? Che cosa fa Freud della storia? Lo storico, a partire da determinati indizi, riconosce la traccia di qualcos'altro, «crea delle assenze» (*La scrittura* 298), non ripete qualcosa di già dato ma produce un lavoro che è anche sempre un cambiamento nella storia. La psicoanalisi, soprattutto nei suoi usi più ingenui e “selvaggi”, invece applica una retorica statica all'interpretazione dei fatti. E questo rischio è presente anche in Freud: «egli scrive per chi crede nella psicoanalisi. Lo fa in nome di una scienza a cui il “successo” in generale concede il diritto cesareo di estendere le proprie investigazioni a nuove regioni» (*La scrittura* 301). La psicoanalisi si presenta come l'applicazione a priori di una «coerenza da ritrovare» (315).

Più che nella teoria psicoanalitica, de Certeau vede una possibile vicinanza tra Freud e lo storico nell'*atto* psicoanalitico, gesto continuo di ri-cominciamento e non mera applicazione di una retorica. Freud qui «si autorizza nel suo rischiare. Fa riferimento a un “fiuto” [...], la prassi analitica resta un *atto rischiatto*. Non elimina mai una *sorpresa*» (317). In questo incontra la *creazione di assenze* tipica dello storico. Quando al contrario Freud vuole *fare* lo storico (in *L'uomo Mosè*, ad esempio) prevale l'elemento di *fiction*:

Lavorando sulle terre della storia [...] fa il «romanzo» della storia [...]. Freud mette il suo romanzo al posto della storia. (*La scrittura* 328-9)

Egli instilla nella storiografia [la tensione e l'attesa] del romanzo poliziesco e l'inquietudine del racconto fantastico: reintroduce conflitti mitici all'interno della scientificità; reincanta il sapere. (*Storia e psicoanalisi* 85)

Così de Certeau ci suggerisce che il Freud teorico e storico è in realtà un romanziere, mentre il Freud analista, quello appunto delle biografie di testimonianza dei racconti analitici, è molto più vicino allo storico.

È possibile però scavare ancora in questa idea, pur delimitata, di un discorso freudiano che, almeno nel racconto dell'analisi, sarebbe distante dalla narrazione di *fiction*, prendendo in considerazione un breve ma ricchissimo studio del 1980 di Gianni Carchia, intitolato *Pulsione, simbolo, forma*. Questa riflessione, svolta a partire dal punto di vista dell'estetica filosofica, si concentra sul concetto di *forma*. Nella forma artistica non c'è né una semplice espressione pulsionale del rimosso né un suo superamento di carattere logico, assistiamo

invece a una «assunzione del rimosso» (*Pulsione* 137): «l'arte garantisce la presenza [...] del rimosso sottratto allo statuto dell'involontario» (136). Nella dialettica dell'arte, la pulsione non è né repressa, né travestita, ma *conciliata* nella forma (134). La forma artistica non è sintomo o maschera, non è surrogato della realtà, ma «altra, specifica, irriducibile realtà in contrasto con quella esistente» (134). La forma artistica, prosegue Carchia, quindi non è né pulsione diretta né semplice prodotto culturale (sublimazione), né espressione privata e asociale (il sogno), né semplicemente “cultura” che non può liberare il rimosso, ma al massimo blandirlo o asservirlo (136).

La forma è «vibrazione congiunta del sensibile e dell'intelligibile, la freccia che scocca alla frontiera fra il naturale e lo spirituale» (131). Per questo motivo, la psicoanalisi come *istituzione*, come corpo teorico passibile di applicazione anche in altri campi del sapere è sempre, per lo studioso, una forma di riduzionismo se applicata all'interpretazione della forma artistica. Eppure, e qui ci ricollegiamo al nostro discorso, «una giusta considerazione dell'arte non è estranea all'elaborazione originaria di Freud, anzi le è costitutiva» (131), infatti per Carchia solo quando la psicoanalisi «è arte» (131) può comprendere la forma estetica, perché solo così non trasforma le opere in protocolli, ma può aggiungervi senso (132). Ma quando la psicoanalisi può essere definita *arte*?

In quanto smantellamento del linguaggio scientifico della tradizione, incessante messa in crisi delle ipotesi da essa trovate [...], la psicoanalisi realizza [...] quello stesso gioco infinito dell'interpretazione che solo l'arte è capace di realizzare. (131-2)

È ancora una volta la *pratica* freudiana (e non la teoria) al centro dell'attenzione, ma questa volta essa non è accostata alla pratica storiografica, ma a quella finzionale e artistica: «Le ragioni di Freud sono assolutamente interne alla stessa logica dell'avanguardia artistica del Novecento» (132). *Ironia* freudiana, fatta di «riscrittura di opere consegnate ormai alla opacità del museo e della tradizione» (132), che la psicoanalisi come istituzione, come dottrina, non può leggere o riprodurre.

Ancora una volta ci troviamo all'interno di una riflessione che pone la maggiore ricchezza e il più grande lascito dell'opera di Freud non nelle sue presunte scoperte, ma negli aspetti, per così dire, *artistici*.

Giungiamo così all'ultimo tassello di questo discorso sulla forma della narrazione freudiana, e per affrontare questo ultimo passaggio ci serviremo di uno studio di Ricœur intitolato *La componente narrativa della psicoanalisi*. Con questo testo faremo qualche passo indietro, ma non in senso teorico, bensì in senso metodologico: passeremo dal *close reading* di chi cerca di definire in modo specifico la tipologia del narrare freudiano al *distant reading* di una considerazione più ampia (e, a mio modo di vedere, più fruttuosa) sul senso generale dell'uso del *dispositivo narrativo* in psicoanalisi. Ogni variazione di scala (come quella dalla teoria ristretta di Cohn a quella di “grande scala” che ora proponiamo) comporta sempre una perdita e un guadagno. La nostra scommessa è che, in questo caso, il guadagno interpretativo sia più vantaggioso della perdita di dettaglio.

Ricœur si interroga non sul modo del racconto ma sul senso della *funzione narrativa* (noi potremmo dire *dispositivo narrativo*) in psicoanalisi. Al centro del discorso c'è qui il concetto di *identità narrativa*: questa, ci dice il filosofo francese, è sempre frutto dell'incrocio di

due modi di raccontare, quello storico e quello di *fiction*. Il nostro *distant reading* ci consegna già il primo frutto e cioè la messa tra parentesi delle distinzioni che i teorici citati in precedenza facevano delle due tipologie di narrazione. Scrive Ricœur:

La comprensione che ognuno ha di sé stesso è narrativa: non posso cogliere me stesso al di fuori del tempo e, dunque, al di fuori del racconto [...]. La dimensione narrativa è costitutiva della comprensione di sé [...] storica e di finzione. Da una parte, infatti, “memoria” sono i documenti della mia esistenza [...]. Dall’altra potrei dire che il racconto che narro di me stesso è il romanzo della mia vita. La comprensione di sé [...] è [...] intersezione dei due grandi modi narrativi: quello storico e quello di finzione. (*La componente* 143-4)

Anche Ricœur distingue tra una dottrina, che chiama (come faceva, prima di lui, Bachtin) «freudismo» e la pratica analitica vera e propria, dove, a suo modo di vedere, emerge con più chiarezza l’elemento indispensabile della funzione narrativa. Le ipotesi che permettono il ricorso al concetto di identità narrativa sono quattro: a) l’affettività profonda (la *libido*) non è estranea al linguaggio, la psicoanalisi presuppone che il fondo affettivo mantenga una parentela con il linguaggio; la psicoanalisi reintroduce «nella comunità linguistica coloro che ne sono stati scomunicati» (145); b) il desiderio umano ha una struttura dialogica, che comprende sia il conflitto sia l’intesa; «al fondo stesso dell’esperienza analitica c’è innanzitutto il rapporto del desiderio con l’altro attraverso il linguaggio» (146); c) il nostro rapporto con la realtà e gli altri passa attraverso l’immaginario, che è insieme una forma di conoscenza, di creazione, e anche di illusione; questo è un meccanismo che incontriamo

anche nella letteratura di *fiction*: l'immaginario è qui sia accesso a una conoscenza profonda delle cose e degli altri sia ostacolo, inganno; d) la dimensione narrativa, infine, aggiunge l'elemento della temporalità ai concetti precedenti (linguaggio, dialogo, immaginario); «Freud fa della sua psicoanalisi una archeologia [...] del desiderio che ha a che fare con degli inizi e degli sviluppi, [...] con una dimensione temporale» (148), per cui «una vita esaminata [...] è una vita raccontata» (Ricoeur, *La vita* 182).

Se noi costruiamo la nostra identità come «identità narrativa», la psicoanalisi è una «ristrutturazione narrativa della personalità» e questo è possibile perché il racconto della vita, a differenza del racconto letterario, non ha, finché l'individuo è vivo, l'elemento del finale, l'ultima pagina (*La componente* 149). Possiamo essere *narratori* della nostra vita, non possiamo esserne, in senso letterario, *autori* (*La vita* 185).

La rivoluzione freudiana, possiamo ora concludere, consiste nell'aver adottato il dispositivo narrativo all'interno di un paradigma scientifico che, prima di lui, non lo ammetteva. Ma che cos'è un dispositivo e quali sono le caratteristiche proprie del dispositivo narrativo?

Un dispositivo, secondo una definizione di Foucault, che Giorgio Agamben ha tradotto e messo in luce in suo piccolo libro, è:

un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali, filantropiche, in breve: tanto del detto che del non-detto, ecco gli elementi del dispositivo. Il dispositivo è la rete che si stabilisce fra questi elementi [...], col termine dispositivo intendo una specie – per così dire – di formazio-

ne che in un certo momento storico ha avuto come funzione essenziale di rispondere a un'urgenza. Il dispositivo ha dunque una funzione eminentemente strategica [...], il che implica che si tratti di una certa manipolazione di rapporti di forza, di un intervento razionale e concertato nei rapporti di forza, sia per orientarli in una certa direzione, sia per bloccarli o per fissarli e utilizzarli. Il dispositivo è sempre iscritto in un gioco di potere e, insieme, sempre legato a dei limiti del sapere, che derivano da esso e, nella stessa misura, lo condizionano. Il dispositivo è appunto questo: un insieme di strategie di rapporti di forza che condizionano certi tipi di sapere e ne sono condizionati. (Foucault, *Dits et écrits* III 299-300; trad. in Agamben, *Che cos'è un dispositivo?* 6-7)

La «rete» del dispositivo narrativo risponde a un'esigenza fondamentale, quella di introdurre la temporalità nei nostri discorsi (e nei discorsi su di noi) e, insieme alla temporalità, *la possibilità della contraddizione*. Come scrive de Certeau, le due proposizioni «il tempo è bello» e «il tempo non è bello» possono stare insieme solo in una struttura narrativa, «ieri il tempo era bello, oggi non lo è»:

I contrari sono dunque compatibili nello *stesso* testo a condizione che esso sia *narrativo*. La temporalizzazione crea la possibilità di rendere coerenti un «ordine» e il suo «eteroclitico». Rispetto allo «spazio piatto» di un sistema, la narrativizzazione crea uno «spessore» che consente di porre, accanto al sistema, il suo contrario o il suo resto [...]. Strumento per eccellenza di ogni discorso che tende a «comprendere» posizioni antinomiche. (de Certeau, *La scrittura* 105)

Freud, legato inevitabilmente al suo autofrainingimento scienista, non poteva vedere che l'accesso alla conflittualità della psiche non era dato tanto dalle sue "scoperte", ma dall'adozione del millenario *dispositivo narrativo* all'interno di un paradigma che fino a quel momento lo aveva escluso. La narrazione psicoanalitica forse non è né storia, né letteratura di *fiction*, né biografia testimoniale, ma il racconto analitico è racconto e quindi presa in carico e "scoperta" della contraddizione. La componente narrativa della psicoanalisi cercando la strategia sottesa dal dispositivo narrativo la trova nella psiche, come la letteratura aveva fatto da millenni.

La narrazione non è allora *uno degli strumenti* dello psicoanalista. Leggiamo in de Certeau che come la matematica è la logica linguistica delle scienze sperimentali, così la narrazione è la logica linguistica della storia e, potremmo aggiungere noi, della psicoanalisi (e delle scienze umane). Per Freud, il poeta *intuisce* quello che la scienza *rivela*: è un *topos* molto antico (non certo freudiano). Il problema, ora possiamo dire, andrebbe ribaltato: non è in questione il rapporto tra *intuito* artistico e *conoscenza* scientifica, ma una specifica questione di *forma*. Freud riscopre la verità dei poeti non con un altro metodo (come crede), ma proprio perché adotta il dispositivo narrativo: la mente, per lo psicoanalista, è un libro scritto in lingua narrativa.

3. IL CIMENTO DELL'INTENZIONE: UN MODELLO FREUDIANO

Il saggio freudiano sul *Mosè* di Michelangelo, scritto nell'autunno del 1913 e pubblicato l'anno successivo in forma anonima su *Imago*, è uno scritto straordinario da moltissimi punti di vista: è un saggio del tutto "freudiano" (Freud ricorda in queste pagine il debito che il suo metodo psicoanalitico *indiziario* ha contratto verso la tecnica di attribuzione artistica di Giovanni Morelli) e insieme non psicoanalitico, perché «interpretazione rivolta [...] a rivelare le *intenzioni cosce* di Michelangelo» (Trincia, *Freud e il Mosè* 60). Figlio «illegittimo» eppure costruito sulla base di «una certa analogia con la metodica psicoanalitica» (Freud, *Il Mosè* 184). È un saggio in cui Freud si nasconde (l'anonimato) per farsi trovare: espone il suo metodo senza la sua disciplina, nello stesso modo in cui espone un Mosè (quello, a suo avviso, di Michelangelo) che *non* è il Mosè biblico (come *non sarà* Mosè anche quello dell'*Uomo Mosè*). Un saggio in cui l'antico patriarca rappresenta Freud stesso alle prese, a detta della maggior parte degli interpreti, con un'identificazione problematica con il personaggio biblico nel momento in cui è costretto ad affrontare gli adoratori dell'idolo d'oro all'interno della sua stessa disciplina. Un saggio, infine (ma i sensi possono essere

ancora tanti), che ponendosi l'obiettivo di analizzare l'intenzione razionale e cosciente di Michelangelo a partire solo e soltanto dall'opera (e non dalla sua mente o da documenti privati) fallisce, come vedremo, nell'*interpretare* questa intenzione, ma ci dà un ottimo *modello di interpretazione* dell'intenzione nelle forme artistiche.

Nelle pagine del suo saggio Freud ha dato voce, tramite il Mosè michelangiolesco, alla propria concezione dell'agire razionale dell'uomo, consentendo così al lettore di capire cosa ha in mente quando parla di «intenzione» (dell'eroe e insieme dell'artista). (Trincia, *Freud e il Mosè* 89)

L'interpretazione di un'intenzione artistica non è un fatto meccanico e oggettivo, è in tutto e per tutto *interpretazione*, con le sue dinamiche, i suoi limiti e la sua fallibilità. L'interpretazione di Freud, in estrema sintesi, è la seguente: Mosè (quello di Michelangelo), dopo essere ritornato con le tavole della Legge, vede il suo popolo adorare un idolo d'oro, sta per alzarsi e scagliare per terra le tavole (come il Mosè biblico) ma sorprendentemente si trattiene e cerca con le mani di fermare le tavole che stanno per scivolare. In questo gesto rivoluzionario (rispetto alla tradizione, che farebbe di questo Mosè un *altro* Mosè) è, per Freud, racchiusa l'intenzione d'autore:

Michelangelo ha posto nel mausoleo del papa un altro Mosè, superiore al Mosè storico o tradizionale. Egli ha elaborato il motivo delle tavole della Legge infrante, non le fa spezzare dalla collera di Mosè, ma fa acquietare quest'ira attraverso la minaccia ch'esse possano rompersi. Così facendo egli ha posto nella figura di

Mosè qualcosa di nuovo: soggiogare la propria passione a vantaggio e in nome di una causa alla quale ci si è votati [...]. Giulio II era affine a Michelangelo nel senso che cercava di realizzare cose grandi e imponenti, soprattutto per la grandezza della dimensione. Era un uomo d'azione, il suo fine era dichiarato, egli mirava all'unificazione dell'Italia sotto il dominio del papato [...]. L'artista era consapevole di possedere un'uguale impetuosità d'aspirazioni, e può aver intuito [...] l'insuccesso a cui erano entrambi condannati. Così egli pose il suo Mosè nel monumento funebre del papa, non senza rimprovero verso il defunto, e a titolo di ammonimento per sé stesso, innalzandosi con questa critica al di sopra della sua stessa natura. (Freud, *Il Mosè* 210-211)

Questa interpretazione dell'intenzione è svolta, come abbiamo detto, solo a partire da dati, o meglio indizi di movimento, presenti nell'opera, secondo il metodo molliano, una tecnica che è stata definita come qualcosa di simile a un'*analisi filmica* del possibile movimento del patriarca biblico:

Egli sedeva tranquillo, il capo dalla barba fluente rivolto in avanti; la mano non aveva probabilmente niente a che fare con la barba. Improvvisamente il rumore gli echeggia all'orecchio, egli volge la testa e gli occhi nella direzione dalla quale proviene lo scompiglio, osserva la scena e capisce. La collera e lo sdegno lo afferrano, vorrebbe balzare in piedi, punire gli scellerati, annientarli. La furia, ancor lontana dall'oggetto che la provoca, si rivolge intanto come gesto contro il proprio corpo. La mano impaziente, pronta all'azione, afferra e tira in avanti la barba [...]. In seguito però [...] avviene un cambiamento, la mano protesa e affondata nella barba viene ritratta rapidamente, la stretta

sulla barba si allenta, le dita si distaccano, ma erano penetrate così a fondo che nel ritirarsi spostano verso destra una grande matassa della parte sinistra, dove sotto la pressione dell'unico dito, quello più lungo e più in alto, è costretta a sovrapporsi alle trecce della parte destra [...]. Le tavole a questo punto restarono affidate alla pressione del braccio, che doveva premerle contro il torace. Ma questo modo di sostenerle non bastava, incominciarono a scivolare in avanti e in basso [...]. Un attimo ancora e le tavole avrebbero dovuto rotare sul nuovo punto d'appoggio, toccare il suolo, col bordo che in precedenza si trovava in alto, e sfra-cellarsi. *Per evitare che questo accada*, la mano destra torna indietro e abbandona la barba, una parte della quale viene trascinata senza intenzione; poi la mano riesce a raggiungere il bordo delle tavole e le sostiene vicino all'angolo posteriore, che è ora quello più in alto di tutti. Così lo strano insieme di barba, mano e della coppia di tavole appoggiate sulla punta – che sembra il frutto di una costrizione – deriva da quell'unico movimento appassionato della mano e dalle sue conseguenze ben giustificate. (201-203)

Ora vedremo perché dobbiamo rinunciare a questa bellissima (e poeticissima) interpretazione, pur non rinunciando al discorso che Freud svolge relativamente a una *possibile* intenzione d'autore cosciente e razionale.

Il padre della psicoanalisi incorre qui innanzitutto in un errore dovuto, per così dire, all'orizzonte di attesa: in tutti gli scritti che aveva consultato prima e durante la sua analisi dell'opera poteva leggere che la scena rappresentata era quella appena precedente alla distruzione delle tavole, «questo Mosè è sul punto di balzare in piedi e di passare all'azione» (191). L'attesa è però delusa, non c'è nessuna tensione che realmente faccia presagire il balzo, commenta Freud. Da qui parte la sua nuova ri-

cerca di significato, ma in effetti questa tensione non c'è perché questa scultura non rappresenta quel momento della vicenda di Mosè:

È solo dopo l'episodio del vitello d'oro, quando Mosè ha ottenuto il perdono divino ed ha ricevuto per la seconda volta le tavole della Legge [...] che, secondo il libro dell'Esodo, il volto di Mosè brilla ormai della luce divina con una luce così splendente che gli ebrei rimasti alla base del monte non possono vederlo senza che egli si veli il viso, tanto la luce è abbagliante. (Leonardo, *Il Mosè di Michelangelo*)

L'interpretazione contemporanea del Mosè di Michelangelo è giocata non sulla rabbia trattenuta, ma è tutta racchiusa in uno degli elementi più cari all'arte del maestro: la luce. Freud non vede e non commenta, prosegue Leonardo, i famosi “corni” che appaiono sulla testa di Mosè. Come è noto, non si tratta di *corna* (errore dovuto a una cattiva traduzione dall'ebraico), ma di raggi di luce. Questa luminosità del volto è, stando al libro dell'Esodo, presente sul volto di Mosè soltanto dopo aver ricevuto per la seconda volta le tavole, *dopo* l'episodio del vitello d'oro.

Ed è sempre in base a una traccia di luce (e non psicologica) che possiamo seguire e spiegare il movimento delle mani sulla barba che tanto affascinò Freud. Antonio Forcellino, attraverso prove documentarie e di analisi diretta della scultura, ha mostrato come Michelangelo, nel 1542, abbia ruotato la figura di Mosè inizialmente frontale (come previsto nell'idea del 1513-16):

Quando riprese a scolpire il *Mosè*, Michelangelo volle cambiargli la postura, nonostante il suo avanzato stato di lavorazione. Questo straordinario azzardo tecnico ha

lasciato molte tracce sulla statua e perfino un documento, passato inosservato fino a quando le anomalie materiali della scultura, apparse evidenti nel corso del restauro, non hanno richiesto una spiegazione fondata. Mosè [...] con la mirabolante modifica volgeva lo sguardo verso la luce che scendeva da una finestra aperta proprio alla sua sinistra e oggi purtroppo tamponata. Il raggio di luce che illuminava i suoi «corni» al tramonto sarebbe stato il completamente più raffinato di quella suggestione spirituale a cui tutto il monumento tendeva. (Forcellino, *Michelangelo* 308-310)

È nella luce l'intenzione d'autore, ribadisce anche Forcellino, e dalla ricerca di un miglior risultato artistico (la posa frontale, nella nuova configurazione ridotta del monumento funebre a Giulio II, non era in nessun modo soddisfacente) e da questa ricerca di luce nascono i necessari mutamenti che portano all'arretramento così particolare della gamba sinistra, alla riduzione del ginocchio sinistro coperto quindi dalla piega della stoffa (per camuffare la differenza), al trattamento così particolare della barba: «per risolvere il problema della mancanza di marmo nella parte inferiore della barba, Michelangelo la spostò tutta a destra con quel gesto appena accennato dell'indice che nella realtà non potrebbe mai avere le conseguenze che origina nella scultura» (311)¹.

¹ Tra le interpretazioni più recenti e fondate del *Mosè* di Michelangelo va ricordata anche quella di Irving Lavin (*Michelangelo, Mosè e il "papa guerriero"*). Anche in questa analisi possiamo trovare una *traccia di luce* da seguire: Lavin affianca il gesto di afferrare la barba con entrambe le mani a una medaglia raffigurante Eracleo, conservata presso la National Gallery of Art di Washington. Nel 1402, spiega Lavin, il Duca di Berry acquistò due medaglie ritenute erroneamente antiche fino al Cinquecento inoltrato. Una di esse raf-

L'intenzione ricavata dalle ragioni stesse dell'arte impresse nell'opera toglie validità all'interpretazione freudiana (a cui va però certamente riconosciuto il merito di aver dato il giusto peso all'idea della torsione del busto, pur non potendo sapere che Michelangelo la aveva realmente realizzata con lo scalpello nel marmo e non solo progettata mentalmente); eppure nelle pagine che seguono, che costituiscono il cuore di questo capitolo, cercheremo di spiegare come, pur abbandonando la sua interpretazione, si possa riconoscere in essa un modello positivo di indagine dell'intenzione nell'arte². Per affrontare questo discorso, lasciamo il *Mosè* (ci torneremo a fine capitolo) e cerchiamo di affrontare il *cimento* teorico dell'intenzione (in generale) e dell'intenzione d'autore (in letteratura).

Che Freud parli, in questo caso specifico, di *intenzioni coscienti* ha stupito molti interpreti: «proprio la psicoanalisi ci ha insegnato a diffidare delle intenzioni,

figurava il volto dell'imperatore d'Oriente Eraclio vincitore sul persiano Cosroe II nel 628-629, che in quell'occasione riscattò la Vera Croce e riconquistò Gerusalemme: «l'imperatore rivolge lo sguardo a un fascio di raggi di luce mentre afferra la sua imponente barba con entrambe le mani: l'unico precedente conosciuto per la soluzione di Michelangelo. [...] Il volto di Eraclio riflette veramente la gloria dell'Onnipotente, come il volto di Mosè quando discese dal Sinai con le Tavole» (207-208). Lavin mostra come l'immagine delle medaglie fosse certamente nota sia a Giulio II sia a Michelangelo e conclude: «Sono persuaso che Michelangelo sia stato convinto a emulare la medaglia da Giulio stesso [...], per dimostrare la sua determinazione nel difendere la Chiesa dai suoi nemici» (211). Abbiamo sintetizzato, per necessità, le interpretazioni di Lonardo, Forcellino e Lavin: per comprenderne appieno lo spessore e l'interesse non posso che raccomandare la lettura diretta e integrale dei testi citati.

² Per una discussione più ampia cfr. Talamo, *Intenzione e iniziativa*.

a percepire, dietro ogni parola, l'ombra di possibili interferenze, di schermi, censure, significati che sfuggono al controllo» (Lavagetto, *Freud* 233).

Per affrontare questo nodo specifico, cominciamo dal testo di una conferenza tenuta da Orlando nel 2006. La trascrizione, pubblicata nel 2011, ha come titolo *Opera letteraria e autore. Storia e teoria di un rapporto*. Uno dei più importanti teorici freudiani della letteratura si interroga sul problema che stiamo affrontando: che rapporto c'è tra autore e opera? Subito ci accorgiamo, come accade spesso negli studi su questo argomento, che la parola "autore" assume tratti sfuggenti e disparati: autore diventa sinonimo di "intenzione" e, soprattutto, del *nemico giurato* degli studi letterari novecenteschi, la "biografia". Eppure tra biografia e intenzione c'è una grande differenza, tanto da poterli considerare due aspetti non *direttamente* confrontabili dell'essere autore. Orlando, pur adottando un punto di vista freudiano (ma freudiano *non* psicoanalitico, come lui stesso ribadiva), non è intenzionato a fare psicoanalisi degli autori. Mauron e altri, come abbiamo visto, risolvono il problema dell'autore creando dei surrogati formali del metodo delle associazioni libere per determinarne la psiche (per Mauron è la rete delle metafore ossessive, per Weber si tratta di cercare "temi personali individuali" espressi in forma simbolica e legati a uno specifico trauma infantile, per Bellemin-Noël l'inconscio non è più inconscio dell'autore ma è inconscio del testo e nasce dalla frizione tra immagini del testo e inconscio del lettore). Orlando parte, invece, dal *Contro Saint-Beuve* di Proust e poi allarga il discorso a quello che chiama il «concerto antibiografistico europeo» primo-novecentesco, in cui sono coinvolti Nietzsche, Croce, Heidegger, Mann, Valéry e molti altri:

Il grande precursore antipositivista [...] può essere considerato Nietzsche, il quale afferma, per esempio, in modo estremamente lapidario: «L'autore deve chiudere la bocca quando la apre la sua opera». [...] Benedetto Croce [...] sostiene che il fatto di non sapere nulla di Shakespeare sia, in realtà, una grande fortuna, dal momento che questa ignoranza, egli dice, ci risparmia soltanto chiacchiere e una moltitudine di libri di pettegolezzi inutili. [...] Heidegger fa affermazioni assolutamente drastiche: quello che esiste, dice il filosofo, è il testo, prima del testo non c'è niente, o almeno, è come se non ci fosse niente. [...] Il giovane Leo Spitzer subisce in modo estremamente profondo e fecondo l'influsso di ciò che aveva fatto in tempo a leggere di Freud, e inaugura, nelle sue prime opere, una direzione di ricerca che è poi quella che io stesso, dal 1970 in poi, ho provato ad approfondire. Si tratta di fare un utilizzo assolutamente non psicologico, ma di tutt'altra natura, dei concetti di Freud. (Orlando, *Opera letteraria e autore* 62-63)

Fin qui non possiamo che essere d'accordo con Orlando (e con Proust): studiare un romanzo dopo aver frugato nella corrispondenza privata e nei diari degli autori o dopo aver intervistato un vicino di casa non è un'operazione del tutto scientifica (a meno che non ci occupiamo propriamente di biografia e non di critica letteraria). È un retaggio positivistico che sopravvive (e prospera) ancora oggi in molte letture ingenuie o scolastiche del fatto letterario («quel personaggio letterario è, *in realtà*, quel personaggio reale» ecc.): siamo assetati di realtà almeno quanto lo siamo di finzioni. È certamente un bene che questo pregiudizio sia stato messo in discussione. Eppure, prosegue Orlando, nonostante questo illustre «concerto», l'autore (qui la soglia autore-biografia viene sorpassata senza una vera spiegazione)

sopravvive nel XX secolo e oltre. Per capire questa resistenza, per cui in tutte le edizioni di pregio di un'opera letteraria troviamo ancora note e "indizi" biografici, Orlando delinea quattro linee di pensiero: a) quella «universitaria e positivista» (gli eredi di Saint-Beuve); b) una linea «vetero-freudiana e psicologista» (a cui Orlando oppone l'idea che la scoperta di Freud non sia psicologica, ma logica, di regole logiche alternative); c) una corrente «antiletteraria e surrealista» (caratterizzata dall'essere una ripresa di spunti romantici, tra cui la volontà di produrre vissuto e di rivalorizzare il privato, contro l'antimanticismo di fine Ottocento e inizio Novecento); d) una linea «politicizzata e ideologica» (l'ideologia è un'altra strada per riportare all'autore inteso biograficamente; l'ideologia è presente nei testi letterari, ma è di minor importanza, per Orlando, rispetto alla creazione di mondi immaginari e comunque spesso l'ideologia dell'opera contraddice quella dell'autore: il ritorno del represso scavalca l'ideologia; dare troppa importanza all'ideologia dell'autore sarebbe così un errore gemello a quello di Saint-Beuve). A queste quattro linee di resistenza, secondo Orlando, si oppone una delle caratteristiche peculiari della modernità: «un atteggiamento che riconosce all'opera, o meglio al mondo immaginario da essa creato, una fondamentale indipendenza, logica e ontologica, rispetto al suo autore, alla sua vita e alle sue stesse convinzioni» (69).

In sintesi, Orlando, rifiutando il concetto di intenzione d'autore (confondendolo in parte con quello di biografia e ideologia), riconosce, come fanno anche altri studiosi (Eco e Ricœur, ad esempio), un'intenzione *del* testo, attraverso la mediazione di Thomas Mann:

Thomas Mann, nello splendido saggio *Wagner e l'anello del Nibelungo* (1937), [...] fa un'interessante ricostruzione della genesi di quest'opera wagneriana. In questo saggio [...], l'attenzione viene posta sul concetto di "volontà dell'opera". [...] È facilissimo, e certamente legittimo, obiettare a Mann che non può esistere una volontà dell'opera, che esiste soltanto la volontà dell'uomo, ma è chiaro che in quella pagina straordinaria di Mann la "volontà dell'opera" non è altro che una metafora per indicare la coerenza interna dell'opera, la quale ha le sue esigenze, i suoi imperativi. (63-64)

Se è certamente giusto diffidare di un uso semplicistico degli studi biografici, non è però corretta l'equazione immediata fra intenzione d'autore e biografia (o mente) dell'autore: l'intenzione è qualcosa di più complesso rispetto a una semplice volontà biografica. Questa confusione tra intenzione e ciò che è biografico (o mentale) è già presente nel testo seminale del dibattito sulla cosiddetta *intentional fallacy* in campo angloamericano:

"Intenzione", nel modo in cui useremo il termine, corrisponde a *che cosa intendeva* in una formula che, più o meno esplicitamente, ha avuto vasta eco: "per giudicare la *performance* del poeta dobbiamo sapere *che cosa intendeva*". L'intenzione è il disegno o piano nella mente dell'autore. (Wimsatt e Beardsley, *The Intentional Fallacy* 468-9, trad. nostra)

Wimsatt e Beardsley, nel celebre studio che darà il nome a tutto il dibattito angloamericano, hanno gioco facile nell'escludere l'intenzione dal campo degli studi letterari, perché la confinano nel mero studio biografico o in un progetto che, essendo solo nella *mente*

dell'autore, non è raggiungibile da una critica orientata alle forme testuali. Ma, se l'intenzione non è né nella mente né nel vissuto biografico, dove se ne possono inseguire le tracce? Dobbiamo spostarci, per un attimo, dal testo all'azione.

Al di fuori del campo letterario, Wittgenstein prima e poi Anscombe hanno dato un'altra definizione dell'intenzione, legandola alla sfera dell'azione, delle istituzioni umane, di qualcosa di *interpretabile* senza essere direttamente legato alla mente o alla biografia di colui che compie un'azione intenzionale. Secondo Wittgenstein:

L'intento è adagiato nella situazione, nelle abitudini e nelle istituzioni umane. Se non ci fosse la tecnica del gioco degli scacchi, non potrei avere l'intenzione di giocare una partita a scacchi. (Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* 144)

Il legame interpretativo tra intenzione e azione è messo in luce in modo ancora più chiaro da Anscombe:

Le azioni intenzionali sono quelle a cui la domanda "perché?" può essere applicata, in un senso particolare che è stato spiegato fin qui come segue: la domanda non ha tale significato se la risposta è l'evidenza o stabilisce una causa, inclusa una causa mentale; positivamente, la risposta può (a) semplicemente far riferimento alla storia passata, (b) fornire una interpretazione dell'azione, o (c) far riferimento a qualcosa di futuro. (Anscombe, *Intenzione* 66-67)

L'azione che bisognerà prendere in considerazione per conoscere l'intenzione di uno scrittore non sarà un suo stato mentale, né tanto meno un dettaglio della sua

biografia o una lettera privata indirizzata a un confidente, ma la specifica azione di formalizzazione testuale messa in atto in una determinata opera. Non basterà soltanto l'opera in sé e per sé, bisognerà allargare l'analisi al contesto in cui l'opera è stata prodotta come nietzschiana *forza del presente*, come *azione* nel contesto più ampio della cultura, della letteratura e dei generi propri di una determinata epoca.

L'azione intenzionale è quel particolare tipo di azione a cui si può applicare la domanda sulla ragione dell'agire («perché?»): un evento naturale (un temporale) non può essere spiegato in termini intenzionali (ha però delle *cause*, può essere quindi spiegato in termini causali), mentre un atto intenzionale può essere spiegato in base a un motivo riferito al passato («l'ho ucciso perché ha ucciso mio padre») o al futuro («faccio questo con l'intenzione di...»). Scrive Ricœur: «l'intenzione è un carattere dello svolgimento dell'intera azione nella sua relazione con la situazione globale; e in questo senso non è un evento antecedente da selezionare nel flusso dei pensieri» (*La semantica dell'azione* 69). In un'azione complessa (come la scrittura di un testo letterario) non sarà sempre facile collegare autore e conseguenze della scrittura, ma si dovrà sempre tener conto dell'intenzione come specifica *iniziativa*, origine: «l'autore infatti è colui che ha avuto l'iniziativa, cioè colui che ha cominciato» (86). Le intenzioni di un autore non devono essere ricavate da una continua interrogazione biografica o psicologica, esattamente come le intenzioni di una persona che abbiamo davanti non devono essere ricavate da una diretta interrogazione a proposito dei suoi atti, ma conosciute attraverso quello che l'agente ha fatto: «la spiegazione delle intenzioni consiste nella determinazione di una funzione logica di un

atto nel suo contesto, attraverso il riferimento al *background* di convenzioni pertinenti e di “giochi linguistici” nei quali trova posto, è conosciuto e da cui deriva la sua esistenza» (Close, *Don Quixote* 184, trad. nostra). Ogni volta che poniamo la domanda sulla specifica *forma* di un’opera letteraria («perché un’opera d’arte è così com’è?») stiamo cercando di rispondere a un quesito che riguarda l’intenzione d’autore, ci stiamo avvicinando sempre di più al testo, non lo stiamo trascurando per pericolose deviazioni nell’ambito dell’indagine biografica o psicologica (cfr. Cavell, *A Matter* 225-226). In arte, il nostro interesse per l’intenzione deriva dal fatto che ci confrontiamo con il lavoro di qualcuno, consiste nel collocarci nel divenire e mutare degli eventi: un’opera è davanti a noi perché un essere umano l’ha creata con intenzione e responsabilità. L’intenzione d’autore si scopre nell’opera e l’opera stessa, nella sua forma intenzionale, costituisce il criterio per l’attribuzione di un’intenzione (cfr. Carroll, *Art* 101). L’intenzione non è solo un «mirare a» da parte di un soggetto, non è possibile isolarla dai numerosi legami che iscrivono nel mondo colui che la possiede e la formalizza in un’azione o in un’opera. In questo senso l’intenzione è iniziativa (*initium*) nel presente o «atto reale» e non mera idea: «l’intenzione non basta, occorre considerare il mondo» (Benoist, *I confini dell’intenzionalità* 189). L’intenzione, per quanto riguarda gli studi letterari, fa sempre riferimento a un fatto pubblico (il testo) e a un’azione in contesto, all’avanzare di una forza nel mondo. L’iniziativa contenuta in un testo (l’iniziativa, va ribadito, non è *del* testo, ma è *nel* testo) è il luogo di incontro e di frizione delle intenzioni e degli eventi (i diversi contesti in cui può svolgersi l’intenzione). Ogni grande opera letteraria è

stata riconosciuta tale anche perché porta in sé un'iniziativa di riconfigurazione dei sistemi in cui è stata prodotta come una forza viva: interviene, portando un'intenzione, nelle strutture, altrimenti immobili, dei generi, delle convenzioni, degli stili, della lingua letteraria, delle forme, della cultura dominante, dei grandi sfondi intellettuali e sociali di lunga durata. Quando parliamo di iniziativa intendiamo, con Ricœur, il «luogo e significato del *presente* – presente personale e presente storico – nell'architettura del tempo», nel suo rapporto con l'azione e le sue propaggini etiche e politiche: «è il presente vivo, attivo, operante, di contro al presente osservato, considerato, contemplato, pensato» (Ricœur, *L'iniziativa* 251). L'iniziativa di un soggetto si pone come il luogo di congiunzione e di conflitto tra intenzioni ed eventi. L'azione e il *fare* non sono, in questa concezione, un metafisico punto in una visione lineare del tempo, ma il presente vivo che permette al circolo vizioso di una totalità strutturale di trasformarsi in un movimento a spirale caratterizzato da una totalizzazione sempre imperfetta:

Che l'analisi sia circolare è un dato incontestabile. Ma si può superare l'obiezione di circolo vizioso. A questo proposito preferirei parlare di una spirale senza fine che fa passare la mediazione più volte per il medesimo punto, ma ad una altezza diversa. (Ricœur, *Tempo e racconto* I, 119)

Questo *guadagno in altezza*, nella spirale del tempo storico, non si dà per una caratteristica strutturale, ma per la presenza viva di un soggetto singolare o collettivo.

All'interno del ristretto numero di studiosi che, nel secolo della *morte dell'autore*, hanno pensato al senso dell'autorialità e alla sua presenza nell'opera in termini efficaci e convincenti, c'è da annoverare sicuramente Bachtin: è sua la definizione che qui vogliamo prendere a modello per concludere questa analisi sul ruolo dell'autore e della sua intenzione negli studi letterari. Il teorico russo prima, attraverso la firma di Medvedev, si confronta con l'anti-intenzionalismo dei formalisti russi e poi, molti anni dopo, suggella la sua riflessione con una definizione del ruolo dell'autore che, a nostro avviso, dovrebbe diventare "canonica" negli studi teorico-letterari. Così scrive nel 1928:

Il nocciolo del problema non è da ricercare nella psiche soggettiva dei parlanti o dei creatori artistici, né in ciò che essi pensano, provano, vogliono; esso va ricercato nelle richieste che vengono ad essi avanzate dalla logica sociale oggettiva delle loro interrelazioni. [...] I formalisti staccano, con un taglio netto, l'opera letteraria dall'interazione degli uomini, di cui essa rappresenta un momento. In questa maniera essi distruggono tutti i nessi fondamentali. Essi mettono l'opera letteraria in relazione con un uomo storico, immutabile [...]. Il ricevente non sente dietro l'opera un altro uomo, altri esseri umani, nemici o amici; egli sente soltanto l'oggetto. (Medvedev, *Il metodo formale* 322)

Nel 1973, in occasione della redazione delle *Osservazioni conclusive* che completano il celebre testo del 1937-38 intitolato *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, Bachtin definisce in questo modo il ruolo dell'autore e la sua intenzionalità, restituendo questo campo di studi all'indagine letteraria:

L'autore lo troviamo *fuori* dell'opera in quanto uomo che vive la sua vita biografica, ma lo incontriamo in quanto creatore anche nell'opera, *fuori* però dei cronotopi raffigurati, come sulla loro tangente. Lo incontriamo (cioè incontriamo la sua attività) prima di tutto nella composizione dell'opera. [...] Egli guarda dal suo presente incompiuto, in tutta la sua complessità e pienezza, ed egli si trova come sulla tangente della realtà da lui raffigurata. Il presente, dal quale l'autore guarda, comprende in sé prima di tutto la sfera della letteratura. [...] La sfera della letteratura e, in senso più ampio, della cultura (dalla quale non si può staccare la letteratura) costituisce il necessario contesto dell'opera letteraria e della posizione dell'autore in essa, contesto fuori dal quale non si può comprendere né l'opera, né l'intenzionalità dell'autore. (Bachtin, *Osservazioni conclusive* 401-404)

Per comprendere l'autore e il ruolo dell'intenzionalità nell'opera, bisogna partire dai concetti di *iniziativa* e di *tangenza*: l'autore è contemporaneamente *fuori e dentro* l'opera e il lettore incontra la sua *attività* (cioè la sua azione, la sua iniziativa) non nella mente o nella biografia, ma nella «composizione dell'opera». L'intenzione non è intenzione *del* testo, ma è intenzione *nel* testo e questa intenzione dialoga con sistemi molto più grandi della semplice mente dell'autore, quello della letteratura e, più in generale e in scala maggiore, della cultura.

Abbiamo costruito appropriate definizioni teoriche per tornare al discorso sull'intenzione che Freud compie nel suo saggio sul *Mosè*. Questo non è un saggio “psicoanalitico”, come abbiamo già sottolineato, ma è certamente un saggio “freudiano” (per metodo) ed è certamente un saggio freudiano sull'arte tra i meglio riusciti

proprio a livello metodologico, perché non cade nel più comune riduzionismo tipico di altri scritti psicoanalitici dedicati allo stesso tema, in cui Freud realizza invece una

ricerca in direzione della scoperta del ricordo rimosso, e, in ultima istanza, verso il punto di partenza che è l'angoscia infantile della castrazione. Questa assegnazione della causa ultima avviene in generale attraverso la mediazione del fantasma organizzatore, della formazione del compromesso che consente alla *libido* dell'artista, più o meno rappresentato dal suo eroe, di sfuggire alla rimozione e di sublimarsi nell'opera, al prezzo di iscriverci il proprio enigma. Questo partito preso ha una conseguenza singolare che Freud stesso è portato a notare, ovvero la biografizzazione della finzione. (Rancière, *L'inconscio* 86)

Se il rischio più comune della critica psicoanalitica è proprio la «biografizzazione della finzione», nel saggio sul *Mosè*, Freud sorprende i suoi lettori e mostra un altro modello possibile di *ibridazione* (nel senso che abbiamo dato alla parola nel primo capitolo) tra analisi delle opere e psicoanalisi, ma «la decisione freudiana di procedere in modo non analitico nel saggio “mosaico” del 1914 si configura [...] come un'*eccezione* che possiede tuttavia la caratteristica della *variazione* di un atteggiamento di fondo che resta immutato» (Trincia, *Freud e il Mosè* 7). La variazione che Freud impone alla sua ricerca è quell'elemento necessario alla costituzione di quel *campo ibrido* di cui abbiamo discusso nel primo capitolo. Costruire teorie psicoanalitiche dell'arte non vuol dire applicare una scienza forte a un oggetto privo di una sua scienza specifica, ma definire un campo per un'ibridazione possibile tra due (o più) scienze. Questa

definizione passa sempre da una parziale variazione di scala di rappresentazione all'interno delle discipline coinvolte, che porta alla rinuncia ad alcune prerogative della scienza di partenza (senza perdere però uno specifico «atteggiamento di fondo»).

Nel saggio freudiano non-psicoanalitico sul *Mosé*, il padre della psicoanalisi ci ripropone l'attenzione morelliana alla *divinità* del particolare e il suo tipico «*tornare* sul fenomeno, il conoscere e riconoscere più a fondo quello che già si è sperimentato confidando nella inesauribile ricchezza del fenomeno stesso» (Trincia, *Freud e il Mosè* 10). Siamo, nel campo metodologico psicoanalitico (non in quello dottrinale), davanti a una *soglia*, a un *limen*, «programmatica sospensione» (34) della psicoanalisi propriamente detta. Qualsiasi riflessione che voglia tenere insieme più saperi deve «mantenersi in equilibrio su quel limite, [...] tematizzarne ed esaltarne il valore ermeneutico» (34):

Freud ammette che si diano comportamenti che sono spiegabili in termini di azione razionale [...]. Questi comportamenti, queste azioni non devono essere in ogni caso *ridotti* ai meccanismi inconsci che si suppone sottostiano comunque ai primi. L'azione razionale cosciente non si configura per Freud come una *semplice variabile* dell'evento psichico strutturato dalla potenza dell'inconscio. (36)

Anche la dichiarazione iniziale di Freud di interessarsi solo al “contenuto” dell'opera va intesa in modo più accurato: «Freud sembra chiedere al lettore di seguirlo, [...] di non sottrarsi all'esperienza [...] e di ripetere egli stesso le sue proprie ripetizioni. Freud chiede al lettore, soprattutto, di non interrompere l'attenzione viva» (58). A differenza della *Gradiva* e del *Leonardo*,

qui non è al centro un contenuto (mentale), ma la continua visione della *forma* di un contenuto. Davanti a un'opera d'arte, scrive Freud, «ciò che ci afferra con tanta forza non può essere [...] se non l'*intenzione* dell'artista, nella misura in cui egli sia riuscito a esprimerla nella sua opera e a farla cogliere a noi» (Freud, *Il Mosè* 186). L'*intenzione nell'opera* è ciò che qui (e non altrove) interessa Freud ed è ciò che fonda l'interesse del saggio sul *Mosè* per gli studi di teoria della letteratura. Ogni intenzione così intesa va *interpretata* e non semplicemente *acquisita* agli studi tramite un carteggio o un dogma: Freud, come ci ha spiegato lo stato degli studi sul *Mosè* in storia dell'arte, non ha interpretato correttamente l'intenzione d'autore, ma ci ha fornito un modello validissimo della ricerca dell'intenzione cosciente e razionale.

4. UN'IDEA DI LETTERATURA E UN TESTO CANONICO

*Il mondo materiale – continuò Dupin
– abbonda di strette analogie con
l'immateriale; è perciò che ha preso
un aspetto di verità il dogma
retorico, secondo il quale una
metafora o una similitudine può
convalidare un argomento, quanto
abbellire una descrizione.
(E. A. Poe, *La lettera rubata*)*

Cimentarsi in un'impresa storiografica comporta anche il coraggio e la responsabilità di compiere scelte e di indicare dei valori. Wolfgang Iser, in un suo recente compendio di teoria letteraria (*How to Do Theory*), affianca a ogni indirizzo teorico un autore "canonico" di riferimento: sceglie, ad esempio, Eco per la semiotica, Williams per le teorie marxiste, Said per il discorso post-coloniale e se stesso per la teoria della ricezione. Scelte che potrebbero apparire discutibili per qualcuno, ma certamente ben comprensibili. Nel momento in cui deve indicare un autore canonico per le teorie letterarie psicoanalitiche propone il nome di Ehrenzweig: uno psicoanalista, non uno studioso di letteratura, che ha dedicato il suo lavoro principalmente alla psicoanalisi dell'arte figurativa e della musica, con qualche rapido

riferimento alle opere letterarie (Joyce). Se in altri campi della ricerca teorico-letteraria è più facile indicare, a livello internazionale, uno o più testi di riferimento imprescindibili, l'operazione non appare affatto ovvia o scontata per il campo delle teorie di derivazione psicoanalitica: quello che manca non sono i testi, ma l'operazione stessa di costituzione di un canone.

Per compiere una scelta che favorisca la nascita di un canone occorre un investimento diverso da quello puramente teorico: bisogna cioè mettere in luce non una *teoria* ma un'idea di letteratura che possa giustificare la scelta. Con il termine "idea" non si deve qui intendere qualcosa di preconetto o universale, bensì «ancora un sensibile [...], ma non un sensibile *presupposto* al linguaggio e alla conoscenza, bensì *esposto* in essi» (Agamben, *Idea* 112). Questa idea, questo sensibile esposto nell'incontro tra i metodi della psicoanalisi e degli studi letterari, ci pare di scorgerlo (sapendo bene di compiere qui una scelta motivata e non solo una constatazione scientifica) in ciò che, nel primo capitolo, parlando di Marcuse, abbiamo definito come «alta pedagogia del pessimismo». Rileggiamo il passo di Marcuse:

Il pessimismo dell'arte [...] non è controrivoluzionario, la sua funzione è semmai di metter in guardia contro quella «coscienza felice» della prassi radicale per cui tutto ciò che l'arte denuncia e invoca si può aggiustare con la lotta di classe. (Marcuse, *La dimensione* 29)

L'arte porta con sé «promessa della felicità» e «ricordo degli obiettivi falliti» (87), conosce e tramanda una scienza dei limiti, del dolore, della finitudine.

Ci è sembrato, e si rimanda sempre al primo capitolo, che questa idea concreta sia stata colta maggiormente, nel campo della teoria letteraria, dalla riflessione di Orlando, soprattutto quando la sua scrittura si concentra sul concetto di «ritorno del superato», proponendo un'idea di letteratura che riserva «una voce [...] a quanto nel nuovo ordine di cose rimane sacrificato» (Orlando, *Due letture freudiane* 28).

La psicoanalisi non inventa questa idea di letteratura: essa è ciò che la presenza del mito *nella* psicoanalisi dona a questo sapere. Bouveresse ci ricorda come, per Wittgenstein, la *grammatica* delle spiegazioni psicoanalitiche sia più vicina alla grammatica dei miti che a quella delle ipotesi scientifiche, citando questo passo:

Prendiamo l'idea di Freud che l'angoscia sia sempre, in un certo modo, una ripetizione dell'angoscia provata alla nascita. Freud non lo stabilisce riferendosi all'evidenza – perché non potrebbe farlo. Ma è un'idea che esercita una forte attrazione. Ha l'attrazione delle spiegazioni mitologiche, per cui tutto è una ripetizione di qualche cosa accaduto prima. (Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni* 124)

Ciò che di *seducente* più che di *scientifico* c'è nelle spiegazioni freudiane è proprio questa grammatica del mito «per cui tutto è una ripetizione di qualcosa accaduto prima». Ma la presenza di una grammatica, di una forma o di un dispositivo (come abbiamo sottolineato nel secondo capitolo), incide profondamente su un sapere. Quale elemento del mito permette la formazione dell'idea di letteratura che, riproposta prima da Marcuse e poi da Orlando, abbiamo messo in luce?

Se il dispositivo narrativo, come abbiamo visto, fornisce al sapere freudiano la possibilità di leggere nella

coscienza la contraddizione, il dispositivo mitico offre alla psicoanalisi la raffigurazione *demonica* di questa istanza contraddittoria presente nella nostra mente, ciò che Freud definirà inconscio. Il modo in cui il mito ci mette in contatto con il demonico è uno dei temi che ha animato il secolare dibattito sul significato dei miti e delle favole degli antichi¹. Boccaccio, inaugurando la prospettiva umanistica di lettura del mito con le *Genealogie deorum gentilium*, sostiene la differenza sostanziale tra mitologia (poesia), retorica e filosofia:

La falsità del racconto e la finzione sono parte costitutiva, imprescindibile, del linguaggio poetico, perché è proprio attraverso questo velo di invenzioni che si rende comunicabile una verità d'ordine particolare che Boccaccio definisce appunto «teologia fisica». [...] Ciò vuol dire che, pur adottando soluzioni menzognere, diversamente dai retori, «i poeti non sono mendaci». (Bova, *Del mito* 76)

La poesia (il mito) non è quindi, per Boccaccio, né arte di retori (intesi qui come “sofisti”), non volendo ottenere falsa persuasione, né operazione di imitazione e trascrizione in altri termini della filosofia, poiché utilizza un diverso strumento: non la deduzione logica filosofica, ma la finzione delle favole (che sfugge a una definizione logica). Il mito si configura autonomamente come «teologia fisica», fisica poetica, «nei cui racconti sugli dèi e sugli eroi sono oscuramente configurate le potenze della natura universale e umana e gli atti istitu-

¹ Per ricostruire questa vastissima riflessione mi affido e rimando all'ottimo volume: Bova, *Del mito e della poesia*, cui farò costante riferimento in queste pagine.

tivi dei progenitori della civiltà [...]. “Sapienza mondana”, e non una “teologia sacra”, non una teologia che abbia per oggetto il sacro stesso, il divino. E infatti gli dèi pagani non sono che un’espressione favolosa, poetica, di fenomeni naturali e umani [...] rappresentati nella mutevolezza e conflittualità delle loro apparenze» (79-80). Al centro della ricostruzione genealogica boccacciana, compare l’elemento *demonico*, incarnato in Demogorgone, padre degli dèi pagani (ma non del mondo) e nascosto nelle viscere della terra (ma distinto da essa). Demogorgone è, in Boccaccio, potenza delle origini ma non causa o principio esplicativo del mondo (la natura resta infatti *poeticamente* enigmatica). Poesia e favole «contengono una verità umana, misera, irrisolta, e non divina; non la causa del tutto, ma le potenze della natura nella loro contraddittoria e terrena oscurità» (86).

Demogorgone, questa potenza originaria, che non è il creatore, il «padre del mondo», ma il capostipite degli dèi, e che non è la Terra, come causa prima delle cose, ma è collocato nelle sue viscere. [Scrivo Boccaccio:] «egli vede Gorgone, cioè la terra, aperta sino all’orlo (perché abita nelle viscere della terra, mentre noi, che rispetto a lui siamo sopra, ne vediamo solo la superficie). Oppure vede la Gorgone apertamente, cioè quel mostro che muta in sassi quelli che la guardano, e non perciò si tramuta in sasso [...]. *Demogorgon*, come *sapienza della terra* [...], *dio terribile*». Dunque tutti gli dèi, le invenzioni poetiche, le narrazioni favolose si generano dal tremendo che è nella terra, vista nella sua profondità, e ne sono il sapere. (87-88)

Nel XX secolo, questa necessità di riconoscere la natura (poetica, fantastica) dei miti salvaguardandone la

«paradossalità» come caratteristica specifica è stata rivendicata da Michail Lifšic:

La tesi di Lifšic è che il mito, considerato «nel senso proprio, in quanto separabile dalla religione» (Lifšic, *Mito e poesia* 35), costituisce un *genere* autonomo, e che nella forma poetica della fabula e della fantasia popolare, di cui il mito si compone, si compendia un tipo di pensiero che ha riferimento alla verità, a un contenuto storico concreto. [...] Ogni vera mitologia implica una «logomitia», cioè «la ragione del mito» che si sostanzia di un «significato universale». (Bova, *Del mito* 203-204)

Questa *logomitia* ha contribuito, a nostro avviso, a determinare l'elemento demonico dell'inconscio freudiano, in quanto essa conferisce al mito la sua «contraddittorietà ed enigmaticità», in quanto il mito «unisce il sacro al mostruoso e al ridicolo» (Lifšic, *Mito e poesia* 43), «nei miti di tutti i popoli le rappresentazioni più elevate sono inscindibili dalle più volgari, oscene e grottesche» (37). È ancora una volta, come in Boccaccio, il demonico al centro del discorso sul mito:

Questa equivocità e ambiguità costituisce quindi l'espressione fondamentale dell'immaginazione mitologica e ne mette in risalto il vero contenuto morale, che consiste proprio nel «*demonismo degli dei e degli eroi*». Il *demoniaco*, infatti, inteso come un'energia, una forza creativa, che può trasformarsi in qualcosa di diabolico, mefistofelico, è, per l'autore, il nucleo germinativo di ogni mitologia. (Bova, *Del mito* 206)

C'è ancora da sottolineare che, in Lifšic, questo carattere demonico non è qualcosa di astorico ed eterno,

ma un contenuto reale, storico, che lo studioso definisce «*dramma tecnologico dell'uomo*» (Lifšic, *Mito e poesia* 76): all'alba dell'esistenza storica, insieme alla tecnica nasce nell'uomo la volontà finalizzata; queste due "forze" gli permettono di dominare le altre forze della natura, ma «la conquista non avviene impunemente» (78). Il mito racconta il risvegliarsi (umanizzarsi) di quelle forze contrarie che la prassi tecnico-razionale dell'uomo, intervenendo *per prima* sulla natura, ha scatenato:

La *vendetta della natura* è, ovviamente, un'espressione figurata, metaforica, ma già Vico diceva che ogni metafora è un piccolo mito [...]. La materia, che non ha forma soggettiva, non può vendicarsi, ma col suo agire incauto l'uomo le imprime un'attività autonoma [...]. Più esattamente la natura stessa, al livello dell'essere uomo, acquista proprietà soggettive. [...] Immaginate di aver incautamente spinto una pietra in cima a un monte. Precipitando, essa urta altre pietre, e questo movimento di singole parti della roccia montana si trasforma in un tutto che sembra avere esistenza autonoma. Si tratta ora di una frana, di una forza scatenata della natura, di una terribile calamità. Vi è in essa qualcosa di umano o, piuttosto, di demoniaco, vale a dire qualcosa di umano con segno contrario e più grandioso. Così nasce la leggenda dello spirito dei monti, Rübexhal. Alla base di ogni mitologia vi sono innanzitutto le forze contrarie della natura, suscitate dall'attività dell'uomo. Forza contraria si può chiamare la reazione del mondo circostante a ogni separarsi di una singola parte che aspiri all'indipendenza, che lanci la sfida al tutto. E si chiama uomo quella parte della natura che sviluppa tale separazione come sua particolare *chance* e suo destino. (79)

La mitologia ci racconta favole irrazionali, contraddittorie, enigmatiche o assurde, non perché racconta il falso, ma «perché in essa è riflesso il modo in cui l'uomo dell'età mitologica conosce le forze autonome della natura [...] come dotate di un potere consapevole, superiore e vendicativo [...]. L'irrazionalità del mito [...] è manifestazione di una contraddizione reale che riguarda la stessa azione umana, la sua ambivalenza demoniaca» (Bova, *Del mito* 209).

Questa *logomitia*, questa *ragione del mito*, mi sembra che permi (pur inconsapevolmente) in profondità il sapere freudiano e, attraverso di esso, quella idea della letteratura che abbiamo derivato da Marcuse e Orlando. Questa idea, come già detto, trova la sua ultima incarnazione teorica nel concetto di «ritorno del superato» ed è per questo, giocando finalmente a carte scoperte, che dovendo indicare un testo “canonico”, a livello internazionale, per l'ambito delle teorie psicoanalitiche della letteratura, la mia scelta non può che ricadere su *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, testo in cui per la prima volta è stato avanzato in modo organico questo concetto e che ora analizzeremo nel dettaglio.

La prefazione alla seconda edizione e il primo capitolo costituiscono un magnifico esempio di quello che intendiamo quando parliamo di costituzione di un campo teorico ibrido: Orlando rivendica per la sua opera «un'intrinseca e intricata interdisciplinarietà» (*Illuminismo* VIII), costruita su competenze freudiane (“corrette” da Matte Blanco), neoretorica e storia delle idee, in grado di affrontare una storia di lunga durata (quella della *ragione* e della *persecuzione del libero pensiero* in letteratura tra 1600 e 1789). Questa costruzione avviene attraverso precisi passaggi che rendono possibile l'ibridazione del campo psicoanalitico con quello degli

studi letterari. Il primo di questi è la trasposizione, seguendo Matte Blanco, del «cosiddetto inconscio su base logica-antilogica, anziché su base topica o energetica» (7), nella convinzione che per uscire dal biografismo e dal contenutismo psicologistico non basti raffinare l'impostazione ma sia necessario trasformarla. In secondo luogo, vengono indicati tre testi freudiani (di cui due non legati direttamente al discorso sull'arte) come modelli per una ibridazione possibile (*La negazione; Il perturbante; Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*), che tenga conto più degli aspetti della figuratività e della retorica che psicologici, per cui questi tre modelli appaiono come «modelli di formazione di compromesso concepiti per il linguaggio verbale» (12). Il terzo passaggio consiste nell'accostare, in riferimento al primo dei tre modelli, la figura retorica dell'ironia alla negazione freudiana, «l'ironia è un modo di affermare il contrario di quello che si dice alla lettera» (11), per cui «nessuna negazione può negare senza nominare ciò che nega» (13). Un quarto momento, centrale nel discorso che stiamo svolgendo in questo capitolo, è l'introduzione del concetto di *superato* e di *ritorno del superato*, che ha il compito teorico di “mutare” in senso storico (in relazione alla storicità essenziale delle opere letterarie e al secondo dei saggi di riferimento, quello sul perturbante o, meglio, «sinistro») i concetti freudiani relativi al *rimosso* e al *ritorno del rimosso*. L'ironia, nel momento in cui afferma il contrario di ciò che dice, lascia spazio alla “ragione” (o all'irrazionale) che contesta, nomina, enuncia le ragioni dell'avversario. È questo, per Orlando, il luogo di una *regressione*, di un «ritorno del superato» (15):

Le primitive credenze relative alle opposizioni fra animato e inanimato, fra mortalità e al di là della morte ecc., non sono mai state dimenticate e tanto meno rimosse lungo l'evoluzione individuale da bambino ad adulto, come non lo sono state lungo l'evoluzione sociale dalla magia animistica alla civiltà scientifica: sono state piuttosto «superate» [...]. La definizione stessa del sinistro come «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare», presuppone la labilità permanente di un tale superamento, la reversibilità che cova in seno al processo dell'illuminismo, in due parole il nostro punto di partenza: la razionalità in quanto precaria. (16-17)

L'illuminismo, epoca per eccellenza della demitizzazione razionale (cfr. Bova, *Del mito* 3-70), nel suo riso filosofico ripropone, secondo Orlando, un ritorno del mito (e della sua irrazionalità) nel suo aspetto *demonico, perturbante, sinistro*.

L'ultimo passaggio della costruzione teorica di Orlando offre il modello logico di questo ritorno del superato (facendo riferimento al modello offerto dal libro sul motto di spirito). È il titolo stesso del volume di Freud a essere messo in discussione fin dalle prime battute: il motto di spirito e la sua relazione con «il represso» o «il superato», suggerisce Orlando, come titolo che descriverebbe meglio il contenuto dell'opera:

La «relazione con l'inconscio» del motto di spirito, che dà il titolo al libro, non viene fatta consistere se non in questo: nella licenza di riaffiorare per un momento, accordata dalla razionalità conscia e adulta – in virtù di varie formazioni di compromesso verbali e logiche – a modi di trattare la parola e il pensiero tipicamente infantili e relegati nell'inconscio. Rimossi, dunque? Non è né difficile né ingiusto mettere Freud

in contraddizione con se stesso, in quest'ambito delle formazioni di compromesso verbali, comunicative, letterarie [...]. Mi chiedo insomma se c'è veramente una differenza di statuto psichico fra le credenze animistiche ripudiate sebbene non dimenticate dall'adulto, e quei modi di trattare la parola e il pensiero la cui regressività infantile fa il piacere del motto di spirito. Neanche questi ultimi mi sembra che si possano chiamare per l'adulto rimossi a rigore; e d'altra parte, anche questi ultimi possono essere in ultima analisi ricondotti ad altrettante credenze. [...] Il fatto è che la logica del cosiddetto inconscio non si lascia ridurre nell'opposizione stessa fra inconscio e coscienza, e con essa nell'ambito della rimozione. (Orlando, *Illuminismo* 18-19)

Non siamo più all'interno né della topica né dell'energetica freudiana, ma in quello del sistema biologico di Matte Blanco, per cui bisogna distinguere una logica «asimmetrica» (o «bivalente»), quella razionale e scientifica, e una logica «simmetrica» (o «antilogica») che è quella dell'inconscio: «solo in una simile zona di mescolanza e di conflitto, anzi solo della mescolanza e del conflitto stessi, può vivere la letteratura» (22). La letteratura e l'arte in generale sono il momento comunicativo di un «gioco che si conforma allo stesso tempo a due differenti regole» (23). Logica e anti-logica le troviamo insieme, in varie forme di conflitto, nel motto di spirito e nella letteratura, forme che accolgono «Dèi rinnegati che si pervertono in demoni e spettri» (26).

I successivi tre capitoli e le appendici sono ulteriori prove, nel senso di *messa alla prova*, di questa teoria, prove che però reagiscono dialetticamente con la teoria stessa, non sono semplici “applicazioni”, ma specificano e ristrutturano ulteriormente la teoria stessa. Nel capito-

lo sulle *Lettere persiane*, Orlando mostra all'opera nel testo due figure retoriche dominanti: la figura (nel senso dell'allegoria *in factis*, per cui quando si critica la religione orientale in realtà si allude a quella cristiana) e l'ironia (per cui al termine dei ragionamenti il primato va sempre al punto di vista religioso ma *in realtà* il lettore intende esattamente il contrario). Alle due figure tradizionali, Orlando fa corrispondere due figure freudiane, rispettivamente lo spostamento e la negazione: ma non è questa né la novità né il merito di queste pagine. Quello che qui si vuole esporre non è una somiglianza tra retoriche, ma, come ci aspettiamo, il ritorno del superato e questo *avviene* proprio all'interno di un sistema di figure. Nelle pagine del romanzo epistolare di Montesquieu, l'ironia trionfa sulla metafora, al costo di riempire di metafore intere lettere e di procurarci piacere nel leggerle. La metafora, regina della letteratura barocca (e delle favole orientali), soccombe agli attacchi dell'ironia che, nel Settecento, da serva si fa padrona. Ironia e metafora sono qui più che semplici figure retoriche, ma rappresentano due ragioni, due logiche in contrasto. L'ironia è la figura del nuovo sapere razionale illuministico, mentre la metafora rappresenta il mito, le favole, l'illusione religiosa, in una parola, l'irrazionale:

La metafora ha torto insieme al mito, di cui è il degno e omogeneo ornamento. [...] Ciò non vuol dire che Montesquieu non intuisca con corretta abilità quel senso stesso del mito di cui denuncia l'assurdo. È come se il mito sostituisse un principio di similarità a quello di identità, ciò che fa anche la metafora; e lo proiettasse inoltre lungo un asse di tempo il cui inizio si perde in una antichità immemorabile. (51-52)

L'ironia ci fa sentire razionalmente più avanzati rispetto a un racconto mitico di Méhémet-Hali (particolarmente divertente, non a caso, come quello sull'origine del maiale e del topo), ma «la stravaganza dell'esotico è gustosa come occasione di regredire e non solo come occasione di compiacersi per essere più avanzati» (58). Più che la «tenue funzione di copertura» che l'Oriente svolge qui nei confronti della religione cristiana ciò che attrae il lettore è il «godimento in sé nell'evocazione di un Oriente da fiaba [...]. Patria [...] della più bizzarra figuralità metaforica, quest'Oriente è idealmente addirittura la patria della “cattiva” logica in generale» (58). E a questa cattiva logica, come in un motto di spirito, conclude Orlando, concediamo una piacevole adesione, per cui l'illuminismo, mostrandoci la «razionalità come dura e precaria conquista» (59), è ancora capace «di riconoscere, col linguaggio della logica che gli è propria, il fascino della logica che va sterminando» (63).

I due capitoli successivi e le tre appendici scavano negli aspetti teorici del dualismo metafora-ironia e in altri testi esemplari, arrivando a una definizione che rimanda direttamente all'idea di letteratura che qui stiamo inseguendo. Se la metafora trionfa poeticamente nel Seicento, negli stessi anni in cui assistiamo all'avvento di una nuova razionalità scientifica (Descartes, Bacone, Galilei), non è certo inverosimile formulare l'ipotesi «che la letteratura possa alimentarsi di residui ideologici invecchiati non *benché*, ma *perché* essi sono tali» (73). La coesistenza tra metafora e nuova razionalità «è una coesistenza da ricondurre al modello del ritorno del superato: quella della letteratura barocca, in una sola epoca, con una scienza e una filosofia nuove e strette fra loro da nuovi rapporti. Descartes [...] e Galilei, [...] non è

davvero casuale l'aria di famiglia che tradiscono – con le innumerevoli insistenze barocche sul gioco delle apparenze e l'inganno dei sensi» (79).

Il concetto di ritorno del superato mette in crisi, Orlando se ne rende ben conto, l'ortodossia stessa dell'inconscio freudiano, ma non può che sottoscrivere, dal punto di vista di una ibridazione che non dimentichi lo specifico degli studi letterari, quanto detto da Paduano: «rinunciare al concetto di inconscio significa eliminare il principale momento separativo tra psicoanalisi e letteratura» (Paduano, *La lunga storia* 11), indicando la verità di questo concetto nella sua *storicità*:

Il vero inconscio non è che il recesso insondabile di una logica da cui è più o meno permeata anche la coscienza, e quindi la cultura. Questo fondo presunto a-storico della psiche, non appena se ne accoglie l'accezione logica, si rivela suscettibile di ogni storicità – salvo a determinare volta per volta i gradi e le zone della sua ammissibilità in ognuna. (Orlando, *Illuminismo* 116)

APPENDICE I

TRE MODELLI DI ANALISI

1. Mallarmé secondo Mauron

Nella prima delle due appendici lasciamo la teoria letteraria per vedere a quali esiti critico-letterari può portare l'applicazione di tre delle teorie che abbiamo preso in considerazione, badando non alla completezza ma all'esemplarità della ricostruzione. In questa parte lasceremo parlare i testi critici, senza sovrapporre in nessun luogo la nostra voce, poiché riserve e annotazioni sono state già avanzate nel primo capitolo.

Cominciamo con l'applicazione della psicocritica nell'analisi che Mauron fa della poesia di Mallarmé. Lo studioso francese prende in esame tre sonetti: *Victorieusement fui*, *La chevelure vol d'une flamme*, *Quelle soie aux baumes de temps*. I tre testi si riferiscono tutti alla chioma di una donna, ma in tre situazioni diverse: nel primo la donna è languidamente stesa su un divano nella penombra di un salotto, nel secondo è in piedi sul palco di una fiera, nel terzo ella si pettina dinnanzi a uno

specchio. Scomponendo e ricomponendo secondo «le proprie sfumature affettive» (Mauron, *Dalle metafore* 45) le parole del primo sonetto, otteniamo la seguente rete di associazioni:

Morte: suicidio – tomba – tizzo.

Combattimento: sangue – tempesta – elmo guerriero.

Trionfo: vittoriosamente – gloria – oro – porpora – splendore – festa – tesoro – trionfo.

Grandezza: regale – imperatrice.

Riso: riso. (45)

Le singole parole e il loro appaiamento nel sonetto, chiosa Mauron, sono certamente coscienti, ma lo stesso non può dirsi della *rete* costruita dallo psicocritico, estranea al succedersi dei pensieri coscienti: «ma per attribuirle una origine verosimilmente inconscia occorrerebbe dimostrare il suo carattere ossessivo» (45). Per fare questo bisogna passare al secondo sonetto da cui si può ricavare la seguente rete associativa:

Morte: morire – sospirare.

Combattimento: rubino – scortica.

Trionfo: gloria – prodezza – folgorante – tutelare.

Grandezza: diadema – fronte incoronata.

Riso: occhio ridente – torcia gioiosa. (46)

Tra i due componenti la situazione (cosciente) è diversa, mentre permane la rete di associazioni. Potrebbe trattarsi di un caso fortuito, per questo si ricorre al terzo sonetto, che produce i seguenti gruppi:

Morte: sotterrare – spirare – soffoca.

Combattimento: balsami – fori delle bandiere – morso.

Trionfo: si esaltano – bandiere – Glorie.

Grandezza: principesco – diamante.

Riso: occhi contenti. (47)

A questo punto, conclude Mauron, «diventa arduo parlare di caso» (47). La costruzione di reti permette di aggiungere ai consueti sistemi di relazioni tra parole (logici, sintattici, retorici, ritmici, fonici) una relazione né razionale né retorica, che il critico qui definisce di «basso ostinato» (48).

Dal punto di vista cosciente, ognuno dei sonetti sviluppa una metafora che confronta un oggetto presente (la chioma adagiata su un cuscino; i capelli attorcigliati sulla fronte; la chioma sparsa davanti allo specchio) a una «presenza latente» (48), indicata dal sole scomparso al tramonto, dal ricordo della nudità della donna simile a una torcia, da nubi e bandiere, per cui «l'oggetto presente è illuminato quasi soltanto dal riflesso della presenza latente» (48). Al cambiare delle circostanze, sembra permanere una composizione costante, un'ossessione. Inoltre, se la situazione concreta fa riferimento alla relazione con un altro (la donna), l'ossessione, la presenza latente pare riferirsi a un dramma solitario. Dramma costruito su immagini (sole al tramonto, torcia, nubi e bandiere) che bisogna decodificare, ma poiché quella che lo psicocritico ha davanti è, per ipotesi, una formazione inconscia non è alla donna concreta che mostra la sua chioma a cui bisogna pensare, ma «sarebbe più esatto collegarla con un'immagine femminile inconscia» (60):

Dal nostro punto di vista, ciascuna poesia riflette un equilibrio tra strutture inconscie e coscienti. Il nostro compito, qui, è di definire le prime. Le sovrapposizioni dei testi ci hanno fatto intravedere più chiaramente la

natura della formazione autonoma che ricerchiamo. È un fantasma che oscilla tra vari rapporti [...]. La «formazione psichica autonoma» che cerchiamo non si confonde con nessuno di questi fantasmi: non riusciremo mai a percepirla in sé, per definizione, perché è inconscia; tuttavia le reti e le figure che si delineano ce ne lasciano indovinare abbastanza da farle un posto nell'intelligenza dei testi. (64)

Dall'enigma delle reti strutturate, prosegue Mauron, bisogna creare una specie di «sogno strutturato» (143), che qui ha evidentemente come protagonista un personaggio femminile, «un personaggio umano, certamente costruito sulla base delle esperienze vissute del poeta, ma che rappresenta già una parte della sua personalità» (145). Altri componimenti soccorrono il critico: in *Les Fenêtres*, una figura femminile appare dietro i vetri, felicità amorosa o apparenza angelica; nell'*Assaut*, la donna è speranza rinchiusa in un funebre castello; diventa poi Venere, Erodiade, apparizione e spettro in ulteriori esempi. Per venire a capo di questo mistero, Mauron deve ricorrere, a questo punto, alla biografia del poeta:

La morte di Maria Mallarmé, sorella più giovane di Stéphane, nel 1857, e quella della madre del poeta nel 1847. L'importanza dei lutti sofferti da Mallarmé è oggi sempre più ammessa. E nello stesso tempo è stranamente negata, per non voler far troppo dipendere l'opera dalla biografia [...]. Sarebbe davvero assai difficile sostenere che i processi inconsci, in un uomo qualsiasi, siano indipendenti dagli eventi della sua esistenza. (146)

Nel fantasma femminile di Mallarmé «si può vedere l'immagine d'una identificazione con la sorella e la madre morte, la quale forma nella personalità inconscia un nucleo di comunione [...] puro e tutelare. Ma un'ulteriore evoluzione ne ha fatto il luogo e la posta d'un conflitto da cui risultano dissociazione e angoscia» (154). Successivamente l'immagine femminile trova un sostituto archetipico in quella del fiore, ma l'associazione inconscia non cambia:

Dopo il 1870, [...] il poeta serba i fiori ideali e li protegge dal Sogno impuro: invece le possibili apparizioni femminili, tutte mondane, evocate da *Le Dernière Mode*, sono oggetto di desiderio. [...] Il conflitto si manifesta soltanto nel primo tipo, e riguarda il possesso di ciò che è incorruttibile. (164).

L'ultima fase della psicocritica prevede la definizione del cosiddetto «mito personale» inconscio: «una situazione drammatica interna, personale, incessantemente modificata per reazione agli avvenimenti interni o esterni, ma persistente e riconoscibile» (255). Nel mito personale di Mallarmé si cela, per Mauron, «la storia della sua originalità» (381) e questo mito ruota intorno al lutto: «ci si può domandare se il lutto in Mallarmé sia mai finito» (392). Il mito personale è già pienamente configurato negli scritti giovanili di *Entre quatre murs*, esso si modifica per reazione agli avvenimenti o al definirsi della personalità, ma è sostanzialmente riconoscibile fino alle grandi opere future. La psicocritica, con il suo metodo, per Mauron, scopre «l'importanza letteraria del trauma del lutto in Mallarmé» (425) e configurandolo come mito personale ne può seguire l'evoluzione all'interno di tutta l'opera:

Sottolineerò soprattutto i risultati concernenti l'evoluzione del mito nel corso di due periodi: quello in cui l'originalità si svincola dalle imitazioni, e quello in cui essa si afferma in forme diverse. Lo studio psicocritico dei testi di *Entre quatre murs* ci rivela lo stato embrionale di tre dei maggiori poemi di Mallarmé: *L'Après-midi d'un Faune*, *Hérodiade*, *Toast funèbre* [...]. Dopo aver isolato le strutture ossessive la psicocritica ne studia la genesi, le forme, le apparizioni o sparizioni. Il dinamismo prende il posto della continuità. Perciò considero una scoperta oggettiva la constatazione che, in Mallarmé, la grande crisi di malinconia ansiosa coincide con la sparizione di una figura femminile per lungo tempo ossessiva: la figura dell'eroe, cioè del poeta, viene a sostituirla nelle più ambiziose poesie del periodo parigino, dal *Toast funèbre* al *Coup de Dés*. Anche questo fatto è spiegato dalla psicologia dell'immaginazione: una fantasia che evochi troppo chiaramente un conflitto inconscio è rimossa a vantaggio di altre meno angosciose. (426)

2. Il Misanthropo *secondo Orlando*

Orlando comincia la sua analisi del *Misanthropo* di Molière ricordandoci che, nell'autorizzazione a stampa del 1666, l'opera aveva un sottotitolo: «l'atrabiliare innamorato». Per più di duecento versi non sappiamo nulla della seconda parte di questo «ossimoro allettante» (Orlando, *Due letture* 164), mentre si presentano le esigenze che fondano la misantropia di Alceste: l'*autenticità* nei rapporti umani e l'esigenza di una *specificità* che deve accompagnare la prima (il bisogno di essere “distinto”). Alcuni personaggi (Oronte, Arsinoé) ne riconoscono, in modo più o meno interessato, la specificità, ma non risultano autentici nei loro comporta-

menti e provocano quindi la ripulsa di Alceste. L'amore compare come contraddizione, presentata da Philinte, il personaggio più razionale della commedia: «fra la personalità di Alceste e la sua scelta amorosa intercorre un rapporto tale da sorprendere» (169). Il misantropo è innamorato di Célimène, il personaggio più narcisistico e mondano della commedia, quello che meno dovrebbe corrispondere alle sue esigenze, ecco il primo «scandalo» della commedia:

Lo scandalo tra divertito e doloroso dell'irrazionale, agli occhi di una ideologia razionalistica. Ma la commedia non sarebbe la grande opera d'arte che è se non avesse posto per altro che questa ideologia, e non anche per un discorso il quale, mentre fa ininterrottamente i conti con essa, può benissimo superarla, negarla, capovolgerla. (173)

Mentre ridiamo perché il protagonista, comicamente, non è coerente con se stesso e perché non si comporta come la società del suo tempo si aspetta (repressione), godiamo (ritorno del represso) dell'irrazionalità dei suoi atteggiamenti, che ci permette una lettura paradossale di ciò che ci scandalizza. Mentre ridiamo di Alceste ci accorgiamo anche che simpatizziamo con lui. Se razionalmente pensiamo (coi personaggi) che Alceste ami Célimène *benché* veda quello che è, cominciamo a supporre che la ami *perché* è tale (174). L'unico momento in cui il rapporto tra Alceste e Célimène non è presentato in modo sorprendente da uno dei personaggi della commedia è quando Arisinoé, volendo insultare il misantropo, rompe le convenzioni del represso e svela la "verità" e gli dice che arde dal desiderio di vedere una «così bella unione». Orlando commenta: «nella verità in

questione [...] deve celarsi qualcosa di violentemente represso, poiché il dirla è la risorsa ultima della ipocrisia smascherata» (177).

I valori di Alceste, autenticità e specificità, si scontrano nettamente con la «compiacenza» (177) di Célimène, fatta di superficialità, falsità cortigiana, leggerezza e civetteria. Ma in queste è adombrata un'intera società a cui il misantropo si oppone, tanto da far apparire le sue esigenze come esigenze «individuali e anzi individualistiche» (179) rispetto a quelle socialmente indiscusse rappresentate dalle parole del saggio Philinte, che spesso assume verso l'altro un «atteggiamento normativo» (179). Anche Célimène, pur nella sua frivolezza, dà lezioni ad Alceste: gli ricorda le buone maniere e soprattutto il codice della galanteria cortese, per cui anche una gelosia può essere «espressa in un modo rispettoso o no delle convenienze» (181). Egli non l'ama come «bisogna amare». Alla ragione di Célimène (che non è diversa da quella di Philinte), Alceste oppone un'altra ragione priva di «atteggiamenti normativi» (183), che sembra soltanto «una passione e un puntiglio» (183). Alceste, che molto probabilmente ha ragione nel dubitare della fedeltà della donna amata, non ha *ragioni* da far valere, mentre Célimène, che probabilmente ha torto, accampa ragioni valide e condivise socialmente e non risulta così personaggio comico. La comicità dell'opera nasce certamente anche «dall'incrociarsi dei torti e delle ragioni» (183-184) e da questo incrocio possiamo accedere a un ritorno del represso, in forme analoghe a quelle analizzate da Freud nel libro sul motto di spirito:

Alceste contesta il principio di autorità, ma fa ridere. In tutta la commedia, sia come misantropo, sia come innamorato, personifica istanze di protesta con le quali

ci è reso sotto sotto impossibile non simpatizzare, contro le normatività rispettive della vita sociale e della vita galante al più alto strato di classe. Ma se le sue esigenze di autenticità e specificità nei rapporti umani potessero suscitare simpatia senza riserve, non avremmo una commedia bensì una qualche opera terribilmente seria, e sovversiva rispetto al costume della classe dominante del tempo. (188)

Così, seguendo il modello freudiano, il *compromesso mondano* (repressione) è violato comicamente da Alceste, ma non ne risulta la liberazione di un represso rivoluzionario, perché a venir fuori non è una ragione sovversiva, ma è la sua *nevrotica intransigenza* (ritorno del represso); le norme della *fiducia galante* (repressione) sono violate dall'ossessiva gelosia (ritorno del represso). L'esito di questa tensione è imprevedibile, il finale non è un tipico lieto fine, «audacissima violazione del codice letterario della commedia» (189). Decidendo di allontanarsi dal consorzio civile, Alceste «sfoga tale represso tutto in una volta, annientandolo e annientandosi» (189), ma non usciamo per questo dal genere:

Alceste è comico per la sproporzione fra il rifiuto critico, oggettivo, preilluministico del mondo com'è, che da lui è rasantato, e le radici soggettive, interessate, patologiche di questo rifiuto. (197)

In una convivenza possibile solo nel linguaggio della letteratura (e del motto di spirito), assistiamo alla «identità fra una critica delle convenzioni che è ancora comica malattia e una comica malattia che è già critica delle convenzioni» (Orlando, *Illuminismo* 24).

Gli ultimi paragrafi dell'analisi del *Misanthropo* sono dedicati a quella «verità» cui faceva cenno Arsinoé nella

sua rabbia: perché Alceste e Célimène, fuori da ogni ragione, sarebbero una «bella coppia»? Se il primo dei due si dona continuamente alla nostra conoscenza e al nostro giudizio, la seconda, per noi e per quasi tutti gli altri personaggi, è sfuggente, fino al limite della «inconsoscibilità» (Orlando, *Due letture* 198). Inconsoscibile anche per se stessa, secondo un topos assai diffuso nel pensiero e nella letteratura seicenteschi, la donna è messa a nudo da due personaggi minori che le assomigliano fino a esserne dei «doppioni» (215): Acaste e Clitandre. Li accomuna, superficialmente, il gusto per la maldicenza e, in modo più profondo, il narcisismo. I due godono narcisisticamente nel sentire Célimène descrivere ritratti impietosi di chi non è presente (perché si amano di più sentendosi superiori a quei ritratti), mentre la donna si compiace del divertimento che sa procurare. Saranno quindi Acaste e Clitandre, i più “vicini” a Célimène, a svelare, leggendo le lettere che gli ha indirizzato, il tratto più importante del carattere della donna. Ma se la sua è un’interiorità narcisistica, perché Alceste rappresenta l’altro lato di una «bella coppia»?

Poco prima, il protagonista aveva confessato sul conto della donna una discutibile fantasticheria: avrebbe voluto che la sua amata fosse disprezzata da tutti, ridotta in condizione miserevole, nata in povertà, privata di titoli, rango e beni, per poter riparare *personalmente* con il suo amore a una tanto grande ingiustizia della sorte. Uno strano modo di voler bene, commenta subito Célimène. Gli undici alessandrini che contengono la fantasticheria di malaugurio appaiono a Orlando la «chiave della commedia» (235):

Ma che altro fantastica Alceste iperbolicamente, se non di spogliare Célimène del suo sovrano e intatto

narcisismo, spogliandola di tutte le prerogative sociali e quasi persino fisiche che lo alimentano? E che altro fantastica, mettendo avanti se stesso come riparatore e benefattore integrale, se non di appropriarsi di ciò che le ha tolto – di derubarla del suo narcisismo se così posso dire? [...] Il testo ci conduce dunque al concetto di qualcosa come un narcisismo negativo: una nostalgia vana di narcisismo trionfante, una invidia segreta del narcisismo trionfante altrui. Parlerò di «invidia narcisistica», e mi servirò subito del concetto per giustificare finalmente l'ipotesi che il misantropo ami la *coquette* non benché sia tale ma perché lo è. (235)

Il *benché* dell'amore del misantropo è ancora una volta la fonte del comico cosciente, il *perché* «traspare nella profonda comprensibilità – sempre in fondo compresa, se non condivisa, dallo spettatore» (236). Il ricatto finale di questa invidia narcisistica renderà Célimène finalmente conoscibile: la donna rifiuterà la proposta di seguirlo fuori dal mondo per non amare altro che lui (tentativo estremo di far avverare la precedente fantasticheria). Così Orlando riformula la domanda conclusiva di Alceste: «Siete pronta a rinunciare per sempre al vostro narcisismo voltando le spalle con me alla società mondana, dopo che il *mio* narcisismo avrà trionfato tutto in una volta nel gesto di generosità clamorosa?» (239).

Cosa resta al misantropo dopo l'ovvio rifiuto della ragazza? Cercare un angolo lontano, un deserto, dove sia possibile l'onestà. Resta la repressione nel comico e nell'assurdo di qualcosa che viene pur in questo modo enunciato, è «al futuro del passato che dobbiamo guardare: l'utopia di una qualche dimensione fuori dalla società reale [...], sarà la tipica utopia illuministica; e farà

tabula rasa delle società reali, delle tradizioni e della storia» (255).

3. La coscienza di Zeno secondo Lavagetto

Con l'ultimo dei tre esempi di analisi testuale non siamo più nel campo dell'interesse biografico (Mauron) o nel luogo di incontro tra retorica classica e retorica freudiana (Orlando), ma nel campo della filologia d'autore e della formalizzazione testuale. Lavagetto, leggendo *La coscienza di Zeno*, si interroga sulla conoscenza diretta da parte di Svevo delle teorie e della prassi psicoanalitiche e sull'importanza che la disciplina freudiana ha avuto nella costruzione cosciente del romanzo¹, lavorando, con metodologia freudiana, su «piccoli indizi».

La coscienza di Zeno, scrive Lavagetto, «è la storia [...] di un vecchio bugiardo, che prende la parola e scrive a un destinatario preciso con l'intento di circuirlo e di ingannarlo» (Lavagetto, *La cicatrice* 217). Il destinatario, lo psicoanalista, gli aveva chiesto quel resoconto, per prepararsi alla cura. L'altro destinatario, il lettore, è quindi naturalmente portato, come aveva già scritto Pouillon, a prendere la parte, il posto, dello psicoanalista:

Svevo riesce a compiere, fin dalle prime righe, un piccolo miracolo di ingegneria narrativa, scaricando – sul

¹ Lavagetto indica in un saggio del 1954 di Pouillon un primo esempio di questo genere di analisi del romanzo sveviano (cfr. Pouillon, *La conscience de Zeno*).

lettore da un lato e sulle idiosincrasie di Zeno dall'altro – ogni eventuale responsabilità psicoanalitica. (220)

L'ingegneria sveviana ha costruito una «macchina parodica» (220), parodia sia dell'ordine narrativo tradizionale (di ogni rassicurante filo del racconto) sia della psicoanalisi (della sua pretesa di riconoscere verità e menzogna), una macchina modernista costruita con ingranaggi psicoanalitici. Capire le menzogne di questo «vecchio bugiardo» vuol dire ripercorrere la storia di questo *utilizzo* della dottrina e della prassi clinica freudiane.

Svevo costruisce nel romanzo una vera e propria cartellata di esempi utili a una *psicopatologia della vita quotidiana*: Zeno racconta i suoi sogni *saccheggiano* Freud, «la tazza, il cucchiaino, l'inchiostro rovesciato, il cannibalismo» (*L'impiegato Schmitz* 94), fino al penultimo dei sogni raccontati «dove l'insistenza sul piede della donna rimanda [...] alla *Gradiva* di Freud-Jensen, un'opera che Svevo conosceva di prima mano» (94). Ma non è soltanto il contenuto dei sogni ad essere “freudiano”, Svevo gioca con la struttura stessa che un sogno, secondo Freud, *deve* avere:

Svevo sembra avere imparato da Freud (uno scrittore di minor talento sarebbe caduto nella sinossi esemplificativa) a costruire sogni che eludono il testo, che non possono essere pienamente «convertiti». Resta sempre qualcosa di oscuro, di non risolvibile, che si sottrae ai più accaniti circoli interpretativi. (227)

Ai sogni si affianca un'intera raccolta di somatizzazioni, lapsus e atti mancati, ma, ancora una volta, Svevo non vuole *illustrare* la psicoanalisi, ma *usarla* per met-

tere in scena un personaggio che mente e che non riesce a costruire una menzogna in grado di reggere, di fronte a un lettore-psicoanalista che, ugualmente, è «costretto a dimettere ogni illusione di verifica» (102). Mentre Zeno-narratore «bara ostinatamente», Zeno-personaggio «sbaglia le dichiarazioni» (224):

Zeno incespica nella propria storia [...]. La parola dello psicoanalista si fa strada: Guido Speier è il proprietario di una fiorente industria di legnami. Basta questo piccolo segmento per condannare rovinosamente la macchina che Zeno ha costruito e che ha cercato di smerciare come «confessione». Confessarsi è mentire, la lingua lo tradisce, lo tradisce anche la grammatica: «Ora che lo conosco meglio, - dice di Guido - [...]». Il guizzo del presente sembra eliminare tutta la storia annullando la morte di Guido. (223)

Il lettore affida spontaneamente la sua credulità al narratore di un'opera letteraria, soprattutto se il narratore è in prima persona (e non c'è una voce più autorevole in grado di contraddirlo). Volendo invece costruire un vero e proprio paradigma del *narratore inattendibile* l'autore deve conquistarsi a fatica (senza facili stratagemmi che rovinerebbero ogni interesse per la scrittura) l'*incredulità* dei lettori:

Ed è proprio qui che va collocato il tornaconto narrativo della psicoanalisi, che ha consentito a Svevo di aprire uno spazio buio e insondabile sotto le parole di Zeno e di costruire il suo inconscio come un meccanismo a orologeria. La grande invenzione [...] consiste nell'aver immaginato e incuneato, e successivamente registrato, tra ognuna delle sillabe, un discorso nascosto dietro il discorso di chi ufficialmente parla, si confessa, si giustifica, si difende, accusa, costruisce con

frammenti a volte sconnessi e incompatibili la propria autodifesa. (*La cicatrice* 223)

Del resto anche il «lapsus rovinoso» (225), che potrebbe addirittura mettere in dubbio la morte di Guido (e di conseguenza tutto il resto), non determina nessuna «epifania della verità». La psicoanalisi, come la letteratura, è perfetta per raccontare bugie su di sé, per mettere in scena, come stava facendo la grande letteratura tra Ottocento e primi decenni del Novecento, un *io che è un altro*. Il problema è letterario, la soluzione psicoanalitica: «la creazione di un narratore inattendibile [...] calato nei panni di un “vecchio bugiardo” [...], che coincide solo parzialmente con quanto vorrebbe far dire alle sue parole e anche con quanto le sue parole dicono alle sue spalle e contro le sue censure» (*Il romanzo oltre la fine* LXIII). Grazie a questi nuovi strumenti, il buon letterato epigonico di *Una vita* e *Senilità* diventa uno dei più grandi romanzieri del Novecento:

Svevo, per oltre vent'anni, non scrive che in modo occasionale e clandestino. Quando si rimette al romanzo, i moduli, le convenzioni, gli attrezzi di cui si era magistralmente servito, risultano impraticabili. [...] Un meraviglioso genio narrativo [...] gli permette di mettersi immediatamente in sintonia con quanto sta accadendo e con quanto è accaduto nel romanzo europeo. La psicoanalisi, che egli utilizza con astuzia e discrezione, si rivela tra le sue mani un formidabile materiale da costruzione; o, se preferiamo, un non meno formidabile strumento di decostruzione. Della forma romanzo, così come l'aveva praticata con millimetrica geometria in *Una vita* e, soprattutto, in *Senilità*, non restano che macerie, e la *Coscienza* è piena – per usare le parole di

Virginia Woolf – del «rumore di cose rotte e cadenti, sfondate e distrutte». (*Lavorare* 295)

APPENDICE II

DALLA PARTE DEGLI PSICOANALISTI

In questa seconda appendice, svolgeremo una riflessione, per necessità breve, su ciò che fino a ora abbiamo *rimosso*: la riflessione sulla letteratura degli psicoanalisti, a partire dal dopo-Freud (o dopo-Lacan, dopo-Jung ecc., a seconda della scuola di appartenenza). Se queste riflessioni sono poste in appendice è perché naturalmente in questo caso non si può parlare di *teoria della letteratura*, ma di testi nati per rispondere ad altre domande conoscitive, propriamente legate a una *estetica psicoanalitica* (qual è il ruolo della poesia nel terreno del pensiero conscio/inconscio? quali forze psichiche sono coinvolte nel processo creativo? perché si scrive? cosa rende la letteratura attraente per i lettori? ecc.). Anche in questo caso, come per l'appendice I, ci limiteremo a esporre e riassumere queste idee, offrendo al lettore spunti di approfondimento e non analisi critico-interpretative.

Cominciamo dal pensiero di Ignacio Matte Blanco che ha giocato un ruolo determinante nello sviluppo della teoria letteraria di Orlando e che ancora oggi attira

l'interesse dei teorici della letteratura (è di recente pubblicazione un numero monografico della rivista *Moder-
na* dedicato all'attualità della sua lezione). La letteratu-
ra, nella riflessione dello psicoanalista cileno, è un im-
menso serbatoio da cui attingere e nel quale riversare le
emozioni (cfr. Baldi et al., *Emozioni e letteratura* 11).
Essa raccoglie e produce emozioni, essendo un «pensiero
che non rinuncia all'unione di corpo e mente» (11).
Le emozioni sono state spesso oggetto di condanna per-
ché hanno legami «con il primitivo e con l'arcaico»
(12), la letteratura è stato uno dei modi di «renderle vi-
vibili in forma mediata» (12). Al fondo di questa atten-
zione per le emozioni, c'è in Matte Blanco l'idea di «un
inconscio non rimosso, strutturale [...], una coscienza
potenziale che opera con un numero maggiore di dimen-
sioni di quello della nostra coscienza attuale» (14). Ge-
neralizzazione (misconoscimento dell'individuo, rico-
noscimento unicamente di classi) e simmetria (annulla-
mento del principio di non contraddizione, della nega-
zione e della successione spazio-temporale) sono i prin-
cipi operativi fondamentali di questo inconscio logico
che «tratta qualunque somiglianza come un'identità»
(14). L'esperienza dell'emozione è, per Matte Blanco,
«isomorfa al funzionamento dell'inconscio» (16). Così
Baldi, Cataldi, Ginzburg e Zinato concludono l'ottima
sintesi del suo pensiero sulla letteratura, che stiamo qui
seguendo:

La sua ipotesi è che le emozioni trattino in modo dis-
simulato l'infinito. Ogni opera d'arte, e la letteratura,
esprime più di quanto dica esplicitamente. Vi è quindi
in essa una espansione potenzialmente infinita di signifi-
ficati, in quanto l'emozione ha molte più dimensioni
del pensiero, la cui limitatezza dipende dalla tridimen-

sionalità dei limiti corporei. Insieme all'oggetto di cui parla, la creazione artistica suggerisce implicitamente le classi a cui esso appartiene, con le relative funzioni proposizionali: un tratto che si riscontra in modo particolare nella poesia, la cui capacità evocativa è funzione della varietà e molteplicità dei significati a cui ogni singola parola o scelta formale può alludere. Come nella creatività onirica, la capacità di fondere in un unico oggetto infinite esperienze percorre anche la creazione artistica grazie all'emozione che veicola l'infinito ma suggerisce l'indivisibilità. (17)

Caratteristica della poesia è la tendenza alla costensione di pensiero ed emozione (cfr. Matte Blanco, *Estetica* 64), «ebbrezza dell'uscire dallo spazio e dal tempo, pur rimanendoci dentro: sprofondare nell'indivisibile infinito pur essendo limitati» (71).

Al modello di Matte Blanco (integrato dal pensiero di un altro psicoanalista, Armando Ferrari) può essere accostata la riflessione sulla letteratura di Alessandra Ginzburg, che ribalta l'idea che la psicoanalisi debba insegnare qualcosa alla sapienza dei testi letterari: è la disciplina freudiana, al contrario, che ha ancora «molto da imparare dalla letteratura» (Ginzburg, *Il miracolo* 9). La psicoanalista punta a individuare la letteratura come un campo in cui inconscio rimosso e inconscio non rimosso (o strutturale, cioè logico, secondo la definizione di Matte Blanco) agiscono in sinergia:

In ambito letterario si coglie [...] concretamente l'operazione creativa che produce la sinergia tra le due forme di inconscio. Un contenuto infatti può anche essere ripudiato perché inammissibile alla coscienza, ma trova comunque una possibilità di espressione grazie alla pressione costante per esprimere se stesso che è

connaturata all'inconscio simmetrico e attraverso la creazione di funzioni proposizionali ed isomorfismi che conferiscono all'emozione soggettiva i tratti dell'universalità. (24)

Se molti teorici italiani vicini al campo psicoanalitico guardano con interesse alle potenzialità di sviluppo presenti nelle riflessioni di Matte Blanco, secondo Iser, invece, un modello di riferimento per definire il *processo creativo* da un punto di vista psicoanalitico è quello proposto da Anton Ehrenzweig. Questo studioso, pur concentrandosi principalmente sull'estetica delle arti figurative e della musica, dedica alcune pagine alla letteratura. Sono due i testi di riferimento: *La psicoanalisi della percezione nella musica e nelle arti figurative* (1965) e il volume postumo *The Hidden Order of Art. A Study in the Psychology of Artistic Imagination* (1967). Nel primo, Ehrenzweig studia «la struttura inconscia dei processi percettivi tramite i quali noi creiamo attivamente o godiamo passivamente» (Ehrenzweig, *La psicoanalisi* 11) di elementi formali, a loro volta inconsci, presenti nell'opera d'arte. Per fare questo, chi analizza un'opera d'arte deve, come lo psicoanalista, fare attenzione a «elementi formali inarticolati» (11) che normalmente sfuggono alla percezione cosciente e razionale di un'opera (nel caso della musica, ad esempio, essi sono i glissando, i vibrati, gli intervalli liberi, gli armonici): «anche se non riusciamo a rilevare coscientemente questi molteplici fronzoli e apparenti “accidenti”, essi hanno una importanza fondamentale per il nostro inconscio, per cui sono puntualmente rilevati dalla nostra percezione “profonda”» (11-12). Per l'apprezzamento della poesia, quindi, sarà determinante, secondo Ehrenzweig,

l'associazione «polifonica» dei suoni e dei significati tra le parole del testo:

Il poeta deve considerare – presumo automaticamente – le associazioni create dagli altri possibili significati delle parole, cosicché il suo poema davvero acquista una polifonia di significati che scorrono come pensieri onirici latenti sotto il significato manifesto del poema. (141)

L'estetica psicoanalitica della ricezione di Ehrenzweig trova campo di applicazione particolarmente fertile, come si può facilmente intuire, nell'arte moderna, in cui l'inconscio avrebbe «maggior peso» (22). Joyce e il suo romanzo *Finnegan's Wake* sono il terreno di caccia ideale: qui abbondano condensazioni di parole con un significato nascosto difficile da indovinare, creando un effetto onirico-ipnotico (144). Non si tratta né di motti di spirito né di lapsus: quando Joyce scrive, ad esempio, «*fadograph*» (condensando *faded* e *photograph*) ci fa venire in mente una vecchia foto scolorita, come il ricordo che contiene. Eppure la stessa parola, prosegue Ehrenzweig, avrebbe potuto essere usata per un motto di spirito aggressivo (rivolgendosi a una bella donna invecchiata mostrandole una sua giovanile *fadograph*) oppure avrebbe potuto costituire un lapsus imbarazzante (di chi riceve una foto evidentemente datata di un'altra persona):

La stessa condensazione, che esprime lo stesso significato con la stessa forma, può presentarsi come una parola simbolica artistica, come un motto o un lapsus che produce ogni volta effetti emotivi diversi [...]. Le stesse tendenze inconscie possono produrre sia un motto sia un lapsus involontario; [...] la stessa condensazio-

ne di parole [...] può portare facilmente a livelli ben più profondi della mente e stimolare, come il linguaggio onirico di James Joyce, allusioni alla nostra paura costante della morte e del decadimento. (145)

Se questo primo studio è dedicato maggiormente agli aspetti della ricezione, il secondo cerca di formulare una teoria psicoanalitica del processo creativo. Secondo Ehrenzweig, esso può essere scomposto in tre fasi: a) una prima fase (o fase «schizoide»), in cui le proiezioni inconscie dell'artista sono ancora frammentate, accidentali, sentite come aliene e ossessive; b) una seconda fase, in cui l'opera funge da "utero" per ricevere queste proiezioni, contenendole e integrandole in un tutto coerente (struttura inconscia dell'opera); c) una terza fase, in cui l'artista riporta il suo lavoro a un livello vicino alla coscienza ed essa può ristrutturare ulteriormente le componenti inconscie che diventano parte di una sovrastruttura cosciente (cfr. Ehrenzweig, *The Hidden* 102-104). Le tre fasi, precisa lo studioso, non vanno intese necessariamente come una sequenza, esse sono in costante interazione e agiscono, come costituenti del processo creativo, una sull'altra, risultando tutte indispensabili. Ad esempio, l'arte di persone schizofreniche si arresta alla fase della frammentazione schizoide e della scansione inconscia (prima e seconda fase), ma non conosce la terza fase che vediamo in atto, ad esempio, nel cubismo, in cui, pur sopravvivendo qualcosa di frammentato che rifiuta di integrarsi nell'insieme, prevale l'«oceanico avvolgimento» (122) della sovrastruttura razionale.

Secondo Ehrenzweig, l'arte ha inizio con la fase schizoide perché «creare un'opera d'arte significa esteriorizzare i procedimenti profondi dell'io» (249, trad.

nostra), ma perché questa fase prende atto? Alla base di questo primo processo ci sarebbe una spontanea “rinuncia all’io” (che, secondo Ehrenzweig, avrebbe dato vita anche a tutti i miti relativi al *dio morente*, dilaniato, divorato ecc.): «l’analogia è illuminante, ma non esplicativa», commenta Iser (*Psychoanalytical Theory* 87, trad. nostra).

Hanna Segal, nei suoi *Scritti psicoanalitici* (1981), a partire da un punto di vista kleiniano, si pone due quesiti di estetica psicoanalitica:

Nella psicologia dell’artista possiamo isolare i fattori specifici che lo rendono capace di produrre un’opera d’arte soddisfacente? E se questo è possibile, diventa maggiore la nostra comprensione del valore estetico dell’opera d’arte e dell’esperienza estetica dell’ascolto? (Segal, *Scritti psicoanalitici* 236)

Secondo Segal, è determinante quel cambiamento fondamentale che interviene nel bambino che Melanie Klein ha chiamato «posizione depressiva». Il bambino, in questa fase, riconosce le altre persone come persone reali, mentre prima ne era consapevole solo come «oggetti parziali» (buoni o persecutori). Questo nuovo oggetto intero può essere sia buono sia cattivo e, introiettato, serve a formare il nucleo di un Io integrato, producendo però anche una nuova situazione angosciosa:

Mentre prima il bambino temeva un attacco contro l’Io da parte degli oggetti persecutori, adesso la paura predominante è quella di perdere l’oggetto amato [...]. Il ricordo della situazione buona, quando l’Io del bambino conteneva l’intero oggetto amato [...] fa nascere un intenso sentimento di perdita e di colpa e un desiderio di reintegrare e ri-creare l’oggetto amato perduto sia

fuori che dentro l'io. Questo desiderio di reintegrare e di ri-creare è alla base della successiva sublimazione e creatività. (237)

Creatività e ri-creazione hanno qui la stessa origine, per cui «il compito dell'artista è la creazione di un proprio mondo» (238) e la riuscita artistica sarà legata a questa capacità di creare «una realtà interamente nuova» (239). A Klein subentra Proust, «il solo che ci dà una descrizione davvero completa del processo creativo» (239). Proust crea, scrive Segal, per ritrovare il suo passato perduto, ma il mero ricordo intellettuale non ha vita, è privo di valore. Le intermittenze del cuore riportano ricordi “vivi”, ma essi spariscono nuovamente, lasciando il passato inafferrabile: «per catturarli, per dar loro vita permanente, per integrarli con il resto della vita, deve creare un'opera d'arte» (239). La creazione è quindi, in questa proposta, ri-creazione di un oggetto amato e perduto, felice rielaborazione della posizione depressiva: ne consegue che la “cattiva arte” sarà frutto della «incapacità di rielaborare e superare l'angoscia depressiva» (241).

In che modo, si chiede ancora Segal, questa «nuova luce» (249) portata sul processo creativo può aiutarci a comprendere il piacere estetico provato dal pubblico che fa esperienza dell'arte?

Il piacere estetico vero e proprio, cioè il piacere derivato da un'opera d'arte [...], è dovuto alla nostra identificazione con l'opera d'arte come un tutto e con l'intero mondo interno dell'artista come è rappresentato nella sua opera. [...] Ogni piacere estetico comporta il rivivere inconsciamente l'esperienza creativa dell'artista. (249)

Sulla linea Klein-Segal si pone anche il discorso sulla scrittura letteraria di Stefano Ferrari, per cui all'origine della letteratura non c'è il bisogno di appagare un desiderio inconscio, ma un bisogno di *riparazione*: «la scrittura dunque come modalità di difesa, come un modo di elaborare e neutralizzare un affetto» (Ferrari, *Scrittura IX*). L'attività della scrittura è, per Ferrari, legata a un bisogno di comunicazione che «va associato all'esigenza di trasformare energia *libera* in energia *legata*» (4). Ciò che ci sovrasta ci ammutolisce, un primo gradino del processo ripartivo sono le parole gridate, dette, pensate; infine c'è la scrittura, «psichicità rappresa» (8). A dire di Ferrari, però l'analisi contenutistica della scrittura letteraria è sterile, porterebbe alla luce ciò che la psicoanalisi già conosce (l'Edipo):

Quello che invece non è conosciuto, e di cui l'opera nella sua specificità reca perciò preziosa testimonianza, è il *modo* particolare in cui l'autore ha vissuto ed elaborato quella comune esperienza psichica. (16)

La «funzione economica» del raccontare storie è quella di «prestare un punto di appoggio e di aggregazione ai flussi energetici dell'inconscio» (17), attraverso una espressione del vissuto profondo all'interno delle legalità della tradizione letteraria. Lo «stile» di un autore rappresenta la sintesi di questi due momenti: il *grado zero*, per così dire, dello stile è il semplice legamento del flusso dell'attività psichica, il dar forma «a ciò che ci spaventa o ci angustia» (25). Il primo livello dello stile è invece la *modalità della riparazione*: qui esso è il lavoro psichico, compiuto attraverso l'opera, per cui l'autore scarica, neutralizza e controlla determinati affetti utilizzando l'abreazione (scarica emozionale con

cui un soggetto si libera dell'affetto legato al ricordo di un evento traumatico evitando che diventi patogeno) e la ripetizione (porsi in situazioni penose ripetendo vecchie esperienze). Il secondo livello dello stile è la *modalità della censura*: segna il passaggio dal privato al pubblico, al patto di velare i desideri inconsci dell'artista. La censura infatti rivela l'inconscio camuffandolo. Qui lo stile afferma negando, rendendo fruibile pubblicamente la soggettività e permettendo un appagamento di desiderio nel fruitore, attraverso un meccanismo di identificazione, senza vergogna:

Al di là dello stile, si potrebbe dire, c'è soltanto o il confuso vociare dell'inconscio e dei suoi molteplici dialetti o il silenzio estetico della fredda, piatta, sterile adeguazione alla norma. (33)

Se questo è ciò che, per Ferrari, descrive il processo creativo, non diversamente funziona quello di ricezione:

Il piacere estetico consiste, forse, nella scoperta, per ciascuno sempre nuova, della coincidenza tra lo stile come percorso privato e come procedimento istituzionale, nel riscontrare, cioè, che esiste una plurivoca corrispondenza tra i modi privati di elaborare il proprio lutto o di superare le proprie interne censure e quelli previsti dai canoni della tradizione. (43)

Alla scuola junghiana appartiene la riflessione sulla letteratura di Aldo Carotenuto che parte da un apparente paradosso: «la psicologia non possiede gli strumenti per una comprensione dell'arte» (Carotenuto, *Jung e la letteratura* 13), né Freud né Jung hanno formulato propriamente una teoria estetica. Lo psicologo del profondo può interessarsi all'arte e alla letteratura per un solo mo-

tivo, perché l'arte è anche un'attività psicologica, in quanto espressione della psiche (14). Una psicoanalisi dell'arte non potrà in nessun modo essere quindi, per Carotenuto, valutativa, non potrà formulare giudizi estetici. Leggendo la letteratura da psicologi, cioè come creatività, va innanzitutto sfatato il mito del rapporto arte-malattia: «la nevrosi è, infatti, soprattutto una sofferenza *sterile*» (15). Anche l'idea freudiana dell'arte come espressione e soddisfazione di un desiderio inconscio «è un'operazione “riduttiva”, e cioè un ricondurre a qualche altra cosa il fenomeno complesso che si ha davanti» (16). Secondo Jung, invece, sostiene Carotenuto, l'arte non può essere considerata un «derivato»:

Non è un sintomo, o qualcosa di analogo al sintomo, bensì quello che noi chiamiamo «simbolo vero», un simbolo cioè che trae la sua forza dalla dimensione inconscia, che in questa ottica diventa la matrice di ogni prodotto spirituale. (16)

Essere creativi non è un sintomo, ma vuol dire essere al centro di un conflitto sintetico tra contingente (la nostra storia personale) e transpersonale (inconscio collettivo):

L'individuo creativo [...] è un uomo che ha il coraggio di affermare qualcosa che contrasta con il senso comune, è cioè capace di fare dei ragionamenti controdeduttivi prescindendo dall'immediatezza dell'esperienza. Ciò significa che è animato da una tensione fortissima sul piano psichico, che gli consente di andare oltre i dati della percezione, di andare oltre la propria storia personale e i condizionamenti culturali che modellano le capacità percettive. (18)

Se, per Freud, l'arte è una *sublimazione di conflitti*, per Jung, prosegue Carotenuto, essa è *trasformazione*: «l'artista *trasforma* una tensione interna in qualcosa che poi, prendendo forma nella sua opera, riesce a parlare anche agli altri» (22). Anche l'idea di arte come riparazione (Klein-Segal), va «attentamente ponderata e vagliata» (Carotenuto, *I sotterranei* 3), infatti se la psicologia del profondo non vuole semplicemente *ridurre a sé* l'arte, non deve considerarla né frustrazione o sublimazione (Freud), né compensazione (Adler), né riparazione (Klein), ma trasformazione. L'artista trasforma, trasfigura: ad esempio, scrive Carotenuto, Dostoevskij ci mostra in atto, nella sua opera, una «trasfigurazione del dolore» (6), parafrasando Freud si potrebbe dire: «là dove era la sofferenza [...] deve avvenire il racconto» (6). Tra psicologo e artista (non più nevrotico, ma restituito alla sua specifica attività di trasfigurazione) può allora avvenire l'incontro:

È soprattutto a un incontro che lo psicologo, fattosi compagno di percorso dell'artista, è chiamato, l'incontro con quel dolore che ghermisce tutti gli esseri umani e che solo alcuni riescono a elaborare creativamente. Nell'atto creativo [...] si tratta in primo luogo di un incontro e di un incontro trasformativo della realtà. (12-13)

Concludiamo questa rassegna con un punto di vista sull'arte sviluppato all'interno della scuola lacaniana, quello di Massimo Recalcati, affidato alle pagine del volume *Il miracolo della forma*. Lo psicoanalista italiano, pur occupandosi in questo libro principalmente di pittura, dedica diverse pagine sia a una teorizzazione generale sia a un discorso sulla poesia.

Per formalizzare i principi di un'estetica psicoanalitica, Recalcati si affida a una triplice suggestione lacaniana, arrivando a formulare tre idee dell'arte: l'arte come organizzazione del vuoto (l'arte circo-scrive il vuoto, include il non-linguaggio, fa convivere forma e residuo dell'informe), l'arte come incontro con il reale (dove per reale bisogna intendere lacanianamente la dimensione dell'informe, del caos), l'arte come singolarità che annienta l'universale (l'arte esprime ciò che è insieme e paradossalmente assolutamente contingente e assolutamente necessario)¹.

In questa triplice estetica, la poesia è messa in diretta relazione con la parola analitica. Nella prassi psicoanalitica, l'ascolto non è finalizzato a una comprensione oggettiva, ma alla ricerca di una non coincidenza tra gli enunciati del soggetto analizzato rispetto al piano dell'enunciazione: «ecco perché in un'analisi un lapsus acquista sempre il valore di un'apertura di senso inusitata» (Recalcati, *Il miracolo della forma* 190). In maniera analoga, la poesia è in «rapporto privilegiato con il silenzio» (191), essa sopprime le regole del linguaggio e della comunicazione ordinaria. Parola analitica e parola poetica, seguendo una suggestione ungarettiana, scaturiscono «dall'abisso» e, Recalcati aggiunge, «venire dall'abisso, dal senza fondo, significa venire da quel "centro esterno al linguaggio" che Lacan fa coincidere con la *morte* assunta come una sorta di macchina interna al linguaggio, come il suo nocciolo reale, inaggrabile e mai del tutto simbolizzabile» (191). Le vie lacaniane per intendere la parola poetica sono almeno due, legate a

¹ Per una lettura ampia e articolata di questa proposta teorica: Bottiroli, *Note a margine*.

due fasi successive del pensiero dello psicoanalista francese:

La prima è quella che riconduce l'evento della parola poetica direttamente alla poetica e alla retorica dell'inconscio, ossia che ritrova nel farsi stesso della creazione poetica le leggi linguistiche e le operazioni simboliche che strutturano l'inconscio [...]. La seconda via [...] investe una sorta di grado zero della parola poetica [...]. In questo caso l'omologazione tra lavoro dell'inconscio e lavoro della parola poetica si radicalizza, mettendo in gioco non tanto i "meccanismi" di costruzione formale – di cifratura – del testo e della sua organizzazione semantica, quanto una sua tensione interna fondamentale, ovvero la sua attrazione fatale e vertiginosa verso il reale innominabile della Cosa. (193)

Recalcati percorre con maggiore convinzione questa seconda strada, che va oltre la celebre formulazione lacaniana dell'inconscio strutturato come linguaggio e la ricerca utopica di una *parola piena*, irrealizzabile «congiunzione di significante e significato» (197). Tramontato questo mito, esso si rovescia nel suo contrario: «l'unico regime possibile della parola sarà quello della parola vuota, ovvero della parola incompatibile con il desiderio inconscio del soggetto» (198). In questa fase del pensiero di Lacan, si afferma la padronanza del significante sul soggetto, la deviazione di ogni intenzione soggettiva di significazione per il tramite del significante, un significante che in realtà non ha senso alcuno. Questo significante asemantico non appartiene più all'ordine del senso, ma a quello del puro godimento. La formula dell'inconscio strutturato come linguaggio occulta «l'inconscio come organizzazione del godimento,

ovvero, detto in altri termini, il carattere reale della pulsione» (200). Le maglie del linguaggio sono in questo modo «consustanziali alla pulsione» (201), perché il linguaggio è un apparato di godimento:

La lingua, teorizza in effetti Lacan, non è solo separazione, annullamento, negativizzazione, significantizzazione del godimento. La lingua è essa stessa corpo, carne, emozione, affetto, intrusione e apparato di godimento; la lingua è *lalangue*. C'è una fisicità, un erotismo, una corporeità di *lalangue* che il poetico esalta. (201)

La poesia parte dal vuoto che è il linguaggio, ma il suo specifico *miracolo*, miracolo che concerne la *forma*, consiste nel «passaggio da questa mancanza di sapere [...] alla creazione di un nuovo significante di questa mancanza» (206). La poesia è l'unica forma possibile che può assumere la mancanza, forma che include la mancanza, che dà forma all'informe, unico modo per incontrare il «reale» (l'informe) senza impazzire. La poesia non si identifica con un punto nel linguaggio, ma con una tensione, come un continuo movimento tra «negazione dello stile» e «armonia della forma», non è la trasmissione di un senso, ma la sua sospensione:

La poesia autentica è quella che svela l'incontro con la Cosa. Agli occhi di Lacan, un paradigma di questo incontro è la Dama presente nella poetica dell'amor cortese; la Dama come niente di umano, puro segno, pura presentificazione della differenza abissale della Cosa.

Al termine del viaggio, nel gioco cortese, ritroviamo l'oggetto d'amore.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W. *Teoria estetica*. Trad. di Enrico De Angelis. Torino: Einaudi, 1975. Stampa.
- Agamben, Giorgio. *Che cos'è un dispositivo?*. Roma: Nottetempo, 2006. Stampa.
- . *Idea della prosa*. Macerata: Quodlibet, 2002. Stampa.
- Agosti, Stefano. *Cinque analisi. Il testo della poesia*. Milano: Feltrinelli, 1982. Stampa.
- . *Critica della testualità*. Bologna: il Mulino, 1994. Stampa.
- . *Enunciazione e racconto*. Bologna: il Mulino, 1989. Stampa.
- . *Forme del testo*. Milano: Cisalpino, 2004. Stampa.
- . *Grammatica della poesia*. Napoli: Guida, 2007. Stampa.
- . *Il testo poetico*. Milano: Rizzoli, 1975. Stampa.
- . *Modelli psicoanalitici e teoria del testo*. Milano: Feltrinelli, 1982. Stampa.

- Alfano, Giancarlo e Carmelo Colangelo. *Il testo del desiderio. Letteratura e psicoanalisi*. Roma: Carocci, 2018. Stampa.
- Althusser, Louis. "Freud e Lacan". *Sulla psicoanalisi. Freud e Lacan*. Trad. di Gabriele Piana. Milano: Raffaello Cortina Editore, 1994. 9-45. Stampa.
- . "Su Marx e Freud". *Sulla psicoanalisi. Freud e Lacan*. Trad. di Gabriele Piana. Milano: Raffaello Cortina Editore, 1994. 204-226. Stampa.
- Amalfitano, Paolo e Antonio Gargano, eds. *Sei lezioni per Francesco Orlando*. Pisa: Pacini, 2014. Stampa.
- Anscombe, Gertrude Elizabeth Margaret. *Intenzione*. Trad. di Cristina Sagliani. Roma: Edizioni Università della Santa Croce, 2004. Stampa.
- Bachtin, Michail. *L'autore e l'eroe*. Trad. di Clara Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1988. Stampa.
- . "Osservazioni conclusive" a "Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo". *Estetica e romanzo*. Trad. di Clara Strada Janovič. Torino: Einaudi, 2001. 390-405. Stampa.
- Baldi, Valentino. *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*. Macerata: Quodlibet, 2015. Stampa.
- . *Psicoanalisi, critica e letteratura. Problemi, esempi, prospettive*. Ospedaletto-Pisa: Pacini, 2014. Stampa.
- . "Verso una nuova teoria freudiana della letteratura". *Allegoria 77* (2018): 170-176. Stampa.

- Baldi, Valentino e Pietro Cataldi e Alessandra Ginzburg e Emanuele Zinato. "Emozioni e Letteratura". *Moderna* XVII/2 (2015): 11-25. Stampa.
- Ballerio, Stefano. *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*. Milano: Ledizioni, 2013. Stampa.
- Barilli, Renato. "Freud e l'arte". *il Mulino* 4 (1971): 658-693. Stampa.
- . "Psicoanalisi, Antropoanalisi, Estetica". *il Verri* 28 (1968): 66-78. Stampa.
- Bayard, Pierre, ed. *Lire avec Freud*. Paris: PUF, 1998. Stampa.
- . *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse?* Paris: Minuit, 2004. Stampa.
- Barrotta, Pierluigi e Laura Lepschy con Emma Bond, eds. *Freud and Italian Culture*. Oxford-New York: Peter Lang, 2009. Stampa.
- Beer, Gillian. *Open Fields*. Oxford: Clarendon Press, 1996. Stampa.
- Bellemin-Noël, Jean. *Gradiva au pied de la lettre*. Paris: PUF, 1983. Stampa.
- . *Psychanalyse et littérature*. Paris: PUF, 1978. Stampa.
- , Jean. *Vers l'inconscient du texte*. Paris: PUF, 1996. Stampa.
- Benevelli, Elio. "Su letteratura, psicoanalisi e marxismo". *Strumenti critici* 9 (1975): 241-252. Stampa.

- Benoist, Jocelyn. *I confini dell'intenzionalità*. Trad. di Lodovica Maria Zanet. Milano: Bruno Mondadori, 2008. Stampa.
- Benveniste, Émile. "Note sulla funzione del linguaggio nella scoperta freudiana". *Problemi di linguistica generale*. Trad. di Vittoria Giuliani. Milano: il Saggiatore, 1994. 93-107. Stampa.
- Berardinelli, Alfonso. "Oggetti desueti. Francesco Orlando e l'inconscio della teoria". *Linea d'ombra* 96 (1994): 56-61. Stampa.
- Bernini, Marco e Marco Caracciolo. *Letteratura e scienze cognitive*. Roma: Carocci, 2013. Stampa.
- Bloom, Harold. *Il canone occidentale. I libri e le scuole dell'età*. Trad. di Francesco Saba Sardi e Roberta Zuppet. Milano: RCS, 2008. Stampa.
- Bodei, Remo. "Introduzione". Bodei, Remo, ed. *Letteratura e psicoanalisi*. Bologna: Zanichelli, 1974. 1-10. Stampa.
- , ed. *Letteratura e psicoanalisi*. Bologna: Zanichelli, 1974. Stampa.
- Boni, Livio. "Gramsci e la psicoanalisi". *Rivista di Psicoanalisi* 2 (2003): 391-418. Stampa.
- Bottioli, Giovanni. "Da Freud a Lacan". *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*. Torino: Einaudi, 2006. 197-293. Stampa.
- . "Ibridare, problema per artisti". *Enthymema* 1 (2010): 154-163. Web. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/584>>

- . “Non serviam. Tirannia del linguaggio e libertà degli stili”. www.giovannibottiroli.it, 2012. 1-14. Web. <www.giovannibottiroli.it>
- . “Letteratura e psicoanalisi”. *Treccani.it* (2000). Web. <[www.treccani.it/enciclopedia/letteratura-e-psicoanalisi_\(Enciclopedia_Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/letteratura-e-psicoanalisi_(Enciclopedia_Italiana))>
- . *La ragione flessibile*. Torino: Bollati Boringhieri, 2013. Stampa.
- . “L’oggetto del desiderio ha il colore del vuoto”. *Enthymema* 4 (2011): 280-289. Web. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/1198>>
- . “Note a margine de *Il miracolo della forma. Per un’estetica psicoanalitica* di Massimo Recalcati”. *Psicoterapia psicoanalitica* 2 (2007): 143-149. Stampa.
- . “Perché bisogna riscrivere Lacan. A partire dalla letteratura (cioè dalla flessibilità)”. *Enthymema* 15 (2016): 133-162. Web. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/7970>>
- Bouveresse, Jacques. *Filosofia, mitologia e pseudo-scienza. Wittgenstein lettore di Freud*. Trad. di Anna Maria Rabbiosi. Torino: Einaudi, 1997. Stampa.
- . *Wittgenstein. Scienza etica estetica*. Trad. di Sergio Benvenuto. Roma-Bari: Laterza, 1982. Stampa.
- Bova, Anna Clara. *Del mito e della poesia. Demitizzazione e ritorno del mito*. Bari: Graphis, 2007. Stampa.

- Bria, Pietro e Fiorangela Oneroso, eds. *La bi-logica fra mito e letteratura*. Milano: FrancoAngeli, 2004. Stampa.
- Brooks, Peter. *Psychoanalysis and Storytelling*. Oxford: Blackwell, 1994. Stampa.
- . "The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism". *Critical Inquiry* 13 (1987): 334-348. Stampa.
- . *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*. Trad. di Daniela Fink. Torino: Einaudi, 2004. Stampa.
- Brugnolo, Stefano e Davide Colussi e Sergio Zatti e Emanuele Zinato. *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*. Roma: Carocci, 2016. Stampa.
- Brugnolo, Stefano. "Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando". *Between* 5 (2013): 1-20. Web. <ojs.unica.it/index.php/between/article/view/951>
- . "Il libro sul motto di spirito di Freud e la sua relazione con la teoria letteraria". Barrotta, Pierluigi e Laura Lepschy con Emma Bond, eds. *Freud and Italian Culture*. Oxford-New York: Peter Lang, 2009. 127-144. Stampa.
- Cacciavillani, Giovanni. *I segni dell'incanto. Prospettiva psicoanalitica sui linguaggi creativi*. Bologna: il Mulino, 1989. Stampa.
- Calabrese, Stefano. *Retorica e scienze neurocognitive*. Roma: Carocci, 2013. Stampa.
- , ed. *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*. Bologna: Archetipolibri, 2009. Stampa.

- Calabrese, Stefano e Stefano Ballerio, eds. *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*. Milano: Ledi-zioni, 2014. Stampa.
- Cancrini, Tonia. “Etica, religione e civiltà in Freud”. *La Cultura* 12 (1974): 297-335. Stampa.
- Cappelletto, Chiara. *Neuroestetica. L’arte del cervello*. Roma-Bari: Laterza, 2009. Stampa.
- Carchia, Gianni. “Pulsione, simbolo, forma”. *La legittimazione dell’arte*. Napoli: Guida, 1982. 131-138. Stampa.
- Carroll, Noël. “Art, Intention, and Conversation”. Iseminger, Gary, ed. *Intention & Interpretation*. Philadelphia: Temple U. P., 1992. 97-131. Stampa.
- Carotenuto, Aldo. *I sotterranei dell’anima*. Milano: Bompiani, 1993. Stampa.
- . “Jung e la letteratura”. *Rivista di psicologia analitica* 30 (1984): 12-24. Stampa.
- Casadei, Alberto. *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*. Milano: il Saggiatore, 2018. Stampa.
- . *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*. Milano: Bruno Mondadori, 2011. Stampa.
- Cavell, Stanley. “A Matter of Meaning It”. *Must We Mean What We Say?* Cambridge: Cambridge U. P., 1976. 213-237. Stampa.
- Ceserani, Remo. *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*. Milano: Bruno Mondadori, 2010. Stampa.

- Changeux, Jean-Pierre. *Il bello, il buono, il vero. Un nuovo approccio neuronale*. Trad. di Chiara Cappelletto. Milano: Cortina Editore, 2013. Stampa.
- . *Ragione e piacere. Dalla scienza all'arte*. Trad. di Vittorio Beonio-Brocchieri. Milano: Cortina Editore, 1995. Stampa.
- Clément, Catherine e Pierre Bruno e Lucien Sève. *Per una critica marxista della teoria psicoanalitica*. Trad. di Emanuela Stella. Roma: Editori Riuniti, 1973. Stampa.
- Close, Anthony J. "Don Quixote and the Intentional Fallacy". Newton-De Molina, David, ed. *On Literary Intention*, Edinburgh: Edinburgh U. P., 1976. 174-193. Stampa.
- Cohn, Dorrit. "Freud's Case Histories and the Question of Fictionality". *The Distinction of Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins U. P., 1999. 38-57. Stampa.
- Collot, Michel. "La textanalyse de Jean Bellemin-Noël". *Littérature* 58 (1985): 75-90. Stampa.
- Corngold, Stanley. "Freud as a Literary Text?". *Diacritics* 9/1 (1979): 84-94. Stampa.
- David, Michel. *La psicoanalisi nella cultura italiana*. Torino: Boringhieri, 1966. Stampa.
- D'Abbiere, Marcella. *Per una teoria del soggetto: marxismo e psicoanalisi*. Napoli: Guida, 1984. Stampa.
- De Certeau, Michel. "Il romanzo psicoanalitico. Storia e letteratura". *Storia e psicoanalisi. Tra scienza e finzione*. Trad. di Guido Brivio. Torino: Bollati Boringhieri, 2006. 98-122. Stampa.

- . "La finzione della storia". *La scrittura della storia*. Trad. di Anna Jeronimidis. Milano: Jaca Book, 2006. 319-367. Stampa.
- . "Psicoanalisi e storia". *Storia e psicoanalisi. Tra scienza e finzione*. Trad. di Guido Brivio. Torino: Bollati Boringhieri, 2006. 78-97. Stampa.
- . "Quello che Freud fa della storia". *La scrittura della storia*. Trad. di Anna Jeronimidis. Milano: Jaca Book, 2006. 297-318. Stampa.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*. Trad. di Alessandro Fontana. Torino: Einaudi, 2002. Stampa.
- Derrida, Jacques. *Essere giusti con Freud*. Trad. di Giovanni Scibilia. Milano: Raffaello Cortina, 1994. Stampa.
- Derrida, Jacques. *Il fattore della verità*. Trad. di Francesco Zambon. Milano: Adelphi, 1978. Stampa
- . *La scrittura e la differenza*. Trad. di Gianni Pozzi. Torino: Einaudi, 2002. Stampa.
- . *Speculare su «Freud»*. Trad. di Leone Gazziero. Milano: Raffaello Cortina, 2000. Stampa.
- De Stasio, Loreta. "Bachtin e la psicoanalisi nella cultura russa degli anni '20". *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bari X* (1989-90): 365-381. Stampa.
- Eagleton, Terry. *Introduzione alla teoria letteraria*. Trad. di Francesco Dragosei. Roma: Editori Riuniti, 1998. Stampa.

- Ehrenzweig, Anton. *La psicoanalisi della percezione nella musica e nelle arti figurative*. Trad. di Susanna Aymone Marsan. Roma: Astrolabio, 1977. Stampa.
- . *The Hidden Order of Art*. Berkeley-Los Angeles: California U. P., 1967. Stampa.
- Felman, Shoshana. "To Open the Question". *Yale French Studies* 55/56 (1977): 5-10. Stampa.
- Ferrari, Stefano. *Nuovi lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud*. Bologna: Clueb, 2012. Stampa.
- . *Psicoanalisi arte e letteratura. Bibliografia generale 1900-1983*. Parma: Pratiche, 1985. Stampa.
- . *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*. Roma-Bari: Laterza, 1994. Stampa.
- Finelli, Roberto. "Di nuovo su marxismo e psicanalisi". Marcuse, Herbert. *Psicanalisi e politica*. Roma: Manifestolibri, 2006. 7-31. Stampa.
- Fish, Stanley. "Withholding the Missing Portion: Psychoanalysis and Rhetoric". *Doing What Comes Naturally*. Durham-London: Duke U. P., 1989. 525-554. Stampa.
- Forcellino, Antonio. *Michelangelo. Una vita inquieta*. Bari-Roma: Laterza, 2005. Stampa.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994. Stampa.
- Freud, Sigmund. "Il Mosè di Michelangelo". *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Trad. di Silvano Daniele, Ezio Luserna, Cesare L. Musatti. Torino: Bollati Boringhieri, 1991. 183-215. Stampa.

- . *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*. Franco Fornari, ed. Trad. di Sossio Giametta. Milano: Rizzoli, 1983. Stampa.
- . "Il perturbante". *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Trad. di Silvano Daniele, Ezio Luserna, Cesare L. Musatti. Torino: Bollati Boringhieri, 1991. 267-309. Stampa.
- . *La negazione e altri scritti teorici*. Trad. di Lisa Baruffi. Torino: Bollati Boringhieri, 1982. Stampa.
- . *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Trad. di Silvano Daniele, Ezio Luserna, Cesare L. Musatti. Torino: Bollati Boringhieri, 1991. Stampa.
- Frye, Northrop. *Anatomia della critica*. Trad. di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta. Torino: Einaudi, 1969. Stampa.
- Frommel, Christoph Luitpold e Maria Forcellino, eds. *Michelangelo. Il marmo e la mente. La tomba di Giulio II e le statue*. Trad. di Bruno Argenton e H. G. Frommel. Milano: Jaca Book, 2014. Stampa.
- García Canclini, Néstor. *Culture ibride*. Trad. di Angela Giglia. Milano: Guerini, 1998. Stampa.
- Genette, Gérard. "Psicoletture". *Figure I. Retorica e strutturalismo*. Trad. di Franca Madonia. Torino: Einaudi, 1988. 122-127. Stampa.
- Gioanola, Elio. *Psicoanalisi e interpretazione letteraria*. Milano: Jaca Book, 2005. Stampa.
- Ginzburg, Alessandra. *Il miracolo dell'analogia. Saggi su letteratura e psicoanalisi*. Ospedaletto-Pisa: Pacini, 2011. Stampa.

- Goldmann, Lucien. "Il soggetto della creazione culturale". *La critica tra Marx e Freud. Studi di sociologia della letteratura*. Ed. Arnaldo Ceccaroni e Gabriella Pagliano Ungari. Trad. di Arnaldo Ceccaroni. Rimini: Guaraldi, 1973. Stampa.
- Gramigna, Giuliano. *Le forme del desiderio*. Milano: Garzanti, 1986. Stampa.
- Gramsci, Antonio. *Quaderni del Carcere*. Torino: Einaudi, 1975. Stampa.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetica*. Trad. di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro. Torino: Einaudi, 1997. Stampa.
- Holland, Norman N. *La dinamica della risposta letteraria*. Trad. di Fernando Villa. Bologna: il Mulino, 1986. Stampa.
- . *Literature and the Brain*. Gainesville: The PsyArt Foundation, 2009. Stampa.
- Hook, Sidney, ed. *Psicoanalisi e metodo scientifico*. Trad. di Luca Trevisani. Torino: Einaudi, 1967. Stampa.
- Iser, Wolfgang. "Psychoanalytical Theory: Ehrenzweig". *How to Do Theory*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. 82-103. Stampa.
- Jackson, Leonard. *Literature, Psychoanalysis and the New Sciences of the Mind*. London-New York: Routledge, 2014. Stampa.
- Jervis, Giovanni. *La psicoanalisi come esercizio critico. L'eredità freudiana nell'epoca della perdita dei suoi miti*. Milano: Garzanti, 1992. Stampa.

- Jervolino, Domenico e Giuseppe Martini, eds. *Paul Ricœur e la psicoanalisi. Testi scelti*. Milano: Franco-Angeli, 2007. Stampa.
- Kalivoda, Robert. *La realtà spirituale moderna e il marxismo*. Trad. di Libov Piruchta. Torino: Einaudi, 1971. Stampa.
- Kermode, Frank. "Freud and Interpretation". *An Appetite for Poetry*. Cambridge-Massachusetts: Harvard U. P., 1989. 136-151. Stampa.
- Kristeva, Julia. *La rivoluzione del linguaggio poetico*. Trad. di Silvana Eccher dall'Eco, Angela Musso e Giuliana Sangalli. Milano: Spirali, 2006. Stampa.
- . *Séméiôtiké. Ricerche per una semanalisi*. Trad. di Piero Ricci. Milano: Feltrinelli, 1978. Stampa.
- Lavagetto, Mario. "Analizzare". *Il testo letterario*. Ed. Mario Lavagetto. Roma-Bari: Laterza, 1999. 177-216. Stampa.
- . *Freud la letteratura e altro*. Torino: Einaudi, 1985. Stampa.
- . "Il romanzo oltre la fine del mondo". Svevo, Italo. *Romanzi e «continuazioni»*. Milano: Mondadori, 2004. XI-XC. Stampa.
- . "Introduzione". Debenedetti, Giacomo. *Saggi critici. Terza serie*. Venezia: Marsilio, 1994. VII-XIX. Stampa.
- . "Introduzione". Freud, Sigmund. *Racconti analitici*. Trad. di Giovanna Agabio. Torino: Einaudi, 2011. VII-LXVI. Stampa.

- . "La critica freudiana". *Sette modi di fare critica*. Ed. O. Cecchi e E. Ghidetti. Roma: Editori Riuniti, 1983. 107-130. Stampa.
- . *La gallina di Saba*. Torino: Einaudi, 1989. Stampa.
- . *Lavorare con piccoli indizi*. Torino: Bollati Boringhieri, 2003. Stampa.
- . *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*. Torino: Einaudi, 1986. Stampa.
- . "L'inconscio dissimulato". *Palinsesti freudiani*. Ed. Mario Lavagetto. Torino: Bollati Boringhieri, 1998. XI-XXXVIII. Stampa.
- Lavin, Irving. "Michelangelo, Mosè e il *papa guerriero*". Aldo Galli e Chiara Piccini e Massimiliano Rossi, eds. *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*. Firenze: Olschki, 2007. 199-215. Stampa.
- Leone de Castris, Arcangelo. "Semiotica e inconscio". *La critica letteraria in Italia dal dopoguerra a oggi*. Roma-Bari: Laterza, 1991. 70-75. Stampa.
- Lesser, Simon O. *Fiction and the Unconscious*. Boston: Beacon, 1957. Stampa.
- Lifšic, Michail. *Mito e poesia*. Trad. di Giovanna Paganini-Cesa. Torino: Einaudi, 1978. Stampa.
- Lonardo, Andrea. "Il Mosè di Michelangelo e la «tragedia della sepoltura»". 22/05/2008. Web. <www.gliscritti.it/approf/2008/conferenze/lonardo020608.htm>
- Lorenzer, Alfred. *Nascita della psiche e materialismo*. Trad. di Michele Sampaolo. Roma-Bari: Laterza, 1976. Stampa.

- . "Prospettive". *La critica freudiana*. Ed. Franco Rella. Milano: Feltrinelli, 1977. 179-192. Stampa.
- Loriga, Sabina. *La piccola x. Dalla biografia alla storia*. Palermo: Sellerio, 2012. Stampa.
- Luperini, Romano. "Considerazioni sulle note di Marx e di Engels sull'arte". *Marxismo e letteratura*. Bari: De Donato, 1972. 93-175. Stampa.
- Lyotard, Jean-François. *A partire da Marx e Freud*. Trad. di Maurizio Ferraris. Milano: Multhipla, 1979. Stampa.
- Mahony, Patrick J. *Lo scrittore Sigmund Freud*. Trad. di Rachele Garattini. Genova: Marietti, 1992. Stampa.
- Mannoni, Octave. *La funzione dell'immaginario*. Trad. di Paola Musarra e Luigi Cesaretti. Roma-Bari: Laterza, 1972. Stampa.
- . "Poesia e psicoanalisi". *Il Verri* 28 (1968): 20-43. Stampa.
- . *Psicanalisi e letteratura*. Trad. di Isabella Facco. Milano: Spirali, 1989. Stampa.
- Marcuse, Herbert. *Eros e civiltà*. Trad. di Lorenzo Bassi. Torino: Einaudi, 1964. Stampa.
- . *La dimensione estetica*. Trad. di Federico Canobbio-Codelli. Milano: Arnoldo Mondadori, 1978. Stampa.
- . *Psicanalisi e politica*. Trad. di Luigi Ferrara degli Uberti, Cristiano Camporesi e Furio Cerutti. Roma: Manifestolibri, 2006. Stampa.
- Matte Blanco, Ignacio. *Estetica ed infinito*. Daniele Dottorini, ed. Roma: Bulzoni, 2000. Stampa.

- . *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla biologica*. Trad. di Pietro Bria. Torino: Einaudi, 1981. Stampa.
- . *Pensare, sentire, essere*. Trad. di Pietro Bria. Torino: Einaudi, 1995. Stampa.
- Mauron, Charles. *Dalle metafore ossessive al mito personale*. Trad. di Mario Picchi. Milano: Garzanti, 1976. Stampa.
- . "La formazione del mito personale nello scrittore". *La critica tra Marx e Freud. Studi di sociologia della letteratura*. Ed. Arnaldo Ceccaroni e Gabriella Pagliano Ungari. Trad. di Arnaldo Ceccaroni. Rimini: Guaraldi, 1973. 93-103. Stampa.
- Mazzoni, Guido. "Tra Freud, Auerbach e lo strutturalismo. Una genealogia degli *Oggetti desueti*". Amalfitano, Paolo e Antonio Gargano, eds. *Sei lezioni per Francesco Orlando*. Pisa: Pacini, 2014. 135-144. Stampa.
- Medvedev, Pavel N. *Il metodo formale nella scienza della letteratura*. Trad. di Rita Bruzzese. Bari: Dedalo, 1978. Stampa.
- Mendelsohn, Sophie. "Présentation". *Critique* 800-801 (2014): 3-4. Stampa.
- Orlando, Francesco. "Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach". Castellana, Riccardo, ed. *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*. Roma: Artemide, 2009. 17-62. Stampa.
- . "Costanti tematiche, varianti estetiche e precedenti storici". Praz, Mario. *La carne, la morte e il diavolo*

- nella letteratura romantica*. Milano: BUR, 2014. V-XXIII. Stampa.
- . *Due letture freudiane: Fedra e Il Misanthropo*. Torino: Einaudi, 1990. Stampa.
- . *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Torino: Einaudi, 2015. Stampa.
- . *Illuminismo, Barocco e retorica freudiana*. Torino: Einaudi, 1997. Stampa.
- . *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*. Brugnolo, Stefano e Pellegrini, Luciano e Sturli, Valentina, eds. Torino: Einaudi, 2017. Stampa.
- . “Opera letteraria e autore. Storia e teoria di un rapporto”. Tagliafico, Daniela, ed. *Lezioni Urbinati 2003/2009*. Torino: Codice, 2011. 53-70. Stampa.
- . *Per una teoria freudiana della letteratura*. Torino: Einaudi, 1992. Stampa.
- . “Reminiscenze letterarie e «classi»: una autoanalisi”. Teroni, Sandra, ed. *La voce della poesia*. Firenze: Nicomp, 2009. 17-39. Stampa.
- . “Statuti del soprannaturale nella narrativa”. Moretti, Franco, ed. *Il romanzo. I, La cultura del romanzo*. Torino: Einaudi, 2001. 195-226. Stampa.
- . “Teoria della letteratura, letteratura occidentale, alterità e particolarismi”. Olivieri, Ugo, ed. *Un canone per il terzo millennio*. Milano: Bruno Mondadori, 2001. 63-87. Stampa.
- Paduano, Guido. *Il testo e il mondo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2013. Stampa.

- . *La lunga storia di Edipo Re*. Torino: Einaudi, 1994. Stampa.
- . “Scienza dell’uomo, scienza della letteratura”. A-malfitano, Paolo e Antonio Gargano, eds. *Sei lezioni per Francesco Orlando*. Pisa: Pacini, 2014. 103-119. Stampa.
- Panksepp, Jaak. *Affective Neuroscience*. New York: Oxford U. P., 1998. Stampa.
- Panksepp, Jaak e Lucy Biven. *Archeologia della mente*. Trad. di Andrea Clarici e Antonio Alcaro. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2014. Stampa.
- Pinto, Raffaele. “La teoria letteraria di Freud”. *Between* 5 (2013): 1-40. Web. <<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/987>>
- Pouillon, Jean. “*La conscience de Zeno: roman d’une psychanalyse*”. *Temps et roman*. Paris: Gallimard, 1993. 255-265. Stampa.
- Ragone, Davide, ed. *Per Francesco Orlando*. Pisa: ETS, 2012. Stampa.
- Rancière, Jacques. *L’inconscio estetico*. Trad. di Massimo Villani. Milano-Udine: Mimesis, 2016. Stampa.
- Recalcati, Massimo. *Il miracolo della forma. Per un’estetica psicoanalitica*. Milano: Bruno Mondadori, 2011. Stampa.
- . *Introduzione alla psicoanalisi contemporanea. I problemi del dopo Freud*. Milano: Bruno Mondadori, 1996. Stampa.
- Rella, Franco. *Il mito dell’altro*. Milano: Feltrinelli, 1978. Stampa.

- , ed. *La critica freudiana*. Milano: Feltrinelli, 1977. Stampa.
- Rey-Flaud, Henri. *La nevrosi cortese*. Trad. di Carla Ghirardi. Parma: Pratiche, 1991. Stampa.
- Ricœur, Paul. *Della interpretazione. Saggio su Freud*. Trad. di Emilio Renzi. Milano: il Saggiatore, 2002. Stampa.
- . *Écrits et conférences I. Autour de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 2008. Stampa.
- . “Ermeneutica e psicanalisi”. *Il conflitto delle interpretazioni*. Trad. di Rodolfo Balzarotti, Francesco Botturi, Giuseppe Colombo. Milano: Jaca Book, 1986. 115-221. Stampa.
- Ricœur, Paul. “La componente narrativa della psicoanalisi”. *Paul Ricœur e la psicoanalisi. Testi scelti*. Eds. Domenico Jervolino e Giuseppe Martini. Trad. di Daniella Iannotta. Milano: FrancoAngeli, 2007. 143-152. Stampa.
- . “L’iniziativa”. *Dal testo all’azione*. Trad. di Giuseppe Grampa. Milano: Jaca Book, 1989. 251-267. Stampa.
- . *La semantica dell’azione*. Trad. di Antonio Pieretti. Milano: Jaca Book, 1986. Stampa.
- . “La vita: un racconto in cerca di narratore”. *Filosofia e linguaggio*. Trad. di Giacomo Losito. Milano: Guerini e Associati, 1994. 169-185. Stampa.
- . “Psicoanalisi e cultura”. *La critica tra Marx e Freud. Studi di sociologia della letteratura*. Ed. Arnaldo Ceccaroni e Gabriella Pagliano Ungari. Trad.

- di Arnaldo Ceccaroni. Rimini: Guaraldi, 1973. 180-189. Stampa.
- . "Psychanalyse et culture". *Critique sociologique et critique psychanalytique*. Bruxelles: Editions de l'Institut de Sociologie, 1970. 179-191. Stampa.
- . *Storia e verità*. Trad. di Costantino Marco e Alessandro Rosselli. Cosenza: Marco editore, 1994. Stampa.
- . *Tempo e racconto*. I-II-III. Trad. di Giuseppe Grampa. Milano: Jaca Book, 1986-1987-1988. Stampa.
- Ruberti, Lucilla. "Il dibattito su psicoanalisi e marxismo negli anni Venti e Trenta". *Critica Marxista* 2 (1976): 103-131. Stampa.
- Salgaro, Massimo, ed. *Verso una neuroestetica della letteratura*. Roma: Aracne, 2009. Stampa.
- Sanguineti, Edoardo. *Ideologia e linguaggio*. Milano: Feltrinelli, 1975. Stampa.
- . *La missione del critico*. Genova: Marietti, 1987. Stampa.
- Scalia, Gianni. *De Anarchia*. Roma: Savelli, 1978. Stampa.
- . *Signor Capitale e Signora Letteratura*. Bari: Dedalo, 1980. Stampa.
- Segal, Hanna. "Un approccio psicoanalitico all'estetica". *Scritti psicoanalitici*. Roma: Astrolabio, 1984. 235-256. Stampa.
- Segre, Cesare. "«Il caso di Dora»: anamnesi e romanzo". *Teatro e romanzo*. Torino: Einaudi, 1984. 119-134. Stampa.

- . "Il *Witz* e il mondo che vacilla". *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*. Torino: Einaudi, 1990. 133-151. Stampa.
- . "Poetica". *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi, 1999. 280-306. Stampa.
- Serpieri, Alessandro. *Retorica e immaginario*. Parma: Pratiche, 1986. Stampa.
- Skura, Meredith Anne. *The Literary Use of Psychoanalytic Process*. New Haven: Yale U. P., 1981. Stampa.
- Spector, Jack J. *The Aesthetics of Freud*. New York: Praeger, 1973. Stampa.
- Sportelli, Silvano. *Sartre e la psicoanalisi*. Bari: Dedalo, 1981. Stampa.
- Stara, Arrigo. "Freud e il disagio della fantasia". *Allegoria* 61 (2010): 97-106. Stampa.
- . *L'avventura del personaggio*. Firenze: Le Monnier Università, 2004. Stampa
- . *Letteratura e psicoanalisi*. Roma-Bari: Laterza, 2001. Stampa.
- Starobinski, Jean. "Freud, Breton, Myers". *Il Verri* 28 (1968): 5-19. Stampa.
- . "Psicoanalisi e letteratura". *L'occhio vivente*. Torino: Einaudi, 1975. 295-345. Stampa.
- Studi di Estetica* – "Contro la neuroestetica" 41 (2010). Stampa.
- Talamo, Roberto. *Intenzione e iniziativa*. Bari: Progedit, 2013. Stampa.

- Timpanaro, Sebastiano e Francesco Orlando. *Carteggio su Freud (1971-1977)*. Pisa: Scuola Normale Superiore, 2001. Stampa.
- Timpanaro, Sebastiano. *Il lapsus freudiano*. Firenze: La Nuova Italia, 1975. Stampa.
- Todorov, Tzvetan. *Teorie del simbolo*. Trad. di Elina Klersy Imberciadori. Milano: Garzanti, 1991. Stampa.
- Tortonese, Paolo. “Raccontare l’eterno presente: la storia e il paradigma nel pensiero di Francesco Orlando”. Amalfitano, Paolo e Antonio Gargano, eds. *Sei lezioni per Francesco Orlando*. Pisa: Pacini, 2014. 181-195. Stampa.
- Trilling, Lionel. *Al di là della cultura*. Trad. di Guido Fink. Firenze: La Nuova Italia, 1980. Stampa.
- . *La letteratura e le idee*. Trad. di Luciano Gallino. Torino: Einaudi, 1962. Stampa.
- Trincia, Francesco Saverio. *Freud e il Mosè di Michelangelo*. Roma: Donzelli, 2000. Stampa.
- Vernant, Jean-Pierre e Pierre Vidal-Naquet. “Edipo senza complesso”. *Mito e tragedia nell’antica Grecia*. Trad. di Mario Rettori. Torino: Einaudi, 1976. 64-87. Stampa.
- Vološinov, Valentin Nikolaevič. *Freudismo*. Trad. di Rita Bruzzese. Bari: Dedalo, 1977. Stampa.
- Weber, Jean-Paul. *Genèse de l’œuvre poétique*. Paris: Gallimard, 1960. Stampa.
- . *La psychologie de l’art*. Paris: PUF, 1972. Stampa.

- White, Hayden. "Freud's Tropology of Dreaming". *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore: The Johns Hopkins U. P., 1999. 101-125. Stampa.
- Wimsatt, William Kurtz e Monroe Curtis Beardsley. "The Intentional Fallacy". *The Sewanee Review* 54 (1946): 468-488. Stampa.
- Wittgenstein, Ludwig. *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*. Trad. di Michele Ranchetti. Milano: Adelphi, 2005. Stampa.
- . *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*. Trad. di Roberta De Monticelli. Milano: Adelphi, 1990. Stampa.
- . *Ricerche filosofiche*. Trad. di Renzo Piovesan e Mario Trincherò. Torino: Einaudi, 1999. Stampa.
- Zinato, Emanuele. "Fra mente e storia". *Allegoria* 77 (2018): 188-193. Stampa.
- . "Ritorno del represso e storia letteraria: Francesco Orlando teorico «controttempo»". *Letteratura come storiografia?* Macerata: Quodlibet, 2015. 81-90. Stampa.

INDICE DEI NOMI

- Adorno, T. W. 62
Agamben, G. 83, 84, 108
Agosti, S. 45, 46, 47, 48, 55
Alfano, G. 70
Althusser, L. 19, 21, 23, 27
Amalfitano, P. 61
Anscombe, G. E. M. 98
- Bachtin, M. 18, 19, 21, 27,
56, 74, 82, 102, 103
Baldi, V. 10, 12, 20, 61, 138
Ballerio, S. 10
Barilli, R. 54
Barthes, R. 12, 36, 56
Beardsley, M. C. 97
Bellemin-Noël, J. 39, 94
Benoist, J. 100
Benveniste, E. 71, 73
Bernini, M. 10
Bloom, H. 10, 58, 69, 70
Boccaccio, G. 110, 111, 112
Boni, L. 19
Bottiroli, G. 11, 48, 49, 50,
64, 149
Bouveresse, J. 20, 71, 109
Bova, A. C. 110, 112, 114,
116
- Brooks, P. 55, 56, 57, 75
Brugnolo, S. 61
- Cacciavillani, G. 48
Calabrese, S. 10
Cappelletto, C. 10
Caracciolo, M. 10
Carchia, G. 71, 78, 79, 80
Carotenuto, A. 146, 148
Carroll, N. 100
Casadei, A. 10
Cavell, S. 100
Changeux, J.-P. 10
Close, A. J. 100
Cohn, D. 71, 75, 76, 77, 78,
81
Colangelo, C. 70
- D'Abbiero, M. 16, 17
de Certeau, M. 71, 78, 79, 84
De Man, P. 55
Debenedetti, G. 45
Deleuze, G. 52
Derrida, J. 15, 52, 55, 56
- Eagleton, T. 11
Eco, U. 96, 107

- Ehrenzweig, A. 107, 140,
141, 142
- Felman, S. 64
- Ferrari, S. 145, 146
- Fish, S. 72
- Forcellino, A. 91, 92
- Foucault, M. 83
- Frye, N. 28, 33, 34, 35
- Gargano, A. 61
- Genette, G. 36, 37
- Ginzburg, A. 139
- Gioanola, E. 12, 13
- Goldmann, L. 21
- Gramigna, G. 40
- Gramsci, A. 12, 18, 19, 27,
45
- Guattari, F. 52
- Hegel, G. W. F. 23, 42
- Holland, N. M. 28, 30, 32
- Hook, S. 19
- Iser, W. 107
- Jervis, G. 19
- Joyce, J. 141
- Jung, C. G. 11, 34, 45, 137,
146, 148, 159
- Klein, M. 11, 143, 144, 145,
148
- Kristeva, J. 52, 53
- Lacan, J. 11, 12, 23, 45, 150
- Lavagetto, M. 10, 40, 41, 44,
45, 71, 73, 74, 75, 94, 132
- Lavin, I. 92
- Leone de Castris, A. 26
- Lévi-Strauss, C. 12
- Lifšic, M. 112
- Lonardo, A. 91
- Lorenzer, A. 19
- Luperini, R. 26
- Lytotard, J.-F. 52
- Mahony, P. J. 71, 72
- Mallarmé, S. 37, 53, 121,
124, 125, 126
- Marcuse, H. 19, 23, 24, 25,
27, 55, 62, 108, 109, 114
- Marx, K. 16, 19, 21, 23, 26,
27, 45, 52
- Matte Blanco, I. 11, 47, 61,
63, 66, 114, 115, 117,
137, 139, 140
- Mauron, C. 36, 37, 38, 94,
121, 122, 123, 124, 125,
132
- Mazzoni, G. 64
- Medvedev, P. N. 102
- Mendelsohn, S. 10
- Molière 126
- Morelli, G. 87
- Orlando, F. 12, 59, 60, 61,
63, 64, 65, 67, 94, 95, 96,
109, 114, 115, 116, 117,
118, 119, 120, 126, 127,
129, 130, 131, 132, 137

- Paduano, G. 64, 120
Panksepp, J. 32
- Ragone, D. 61
Rancière, J. 75, 104
Recalcati, M. 30, 148, 149,
150
Reich, W. 16, 17, 22
Rella, F. 54
Ricoeur, P. 7, 13, 14, 15, 65,
71, 81, 82, 96, 99, 101
Ruberti, L. 17
- Salgaro, M. 10
Sanguineti, E. 26, 40
Saussure, F. 45, 50
Scalia, G. 26
Segal, H. 143, 144, 145, 148
Segre, C. 43
- Serpieri, A. 54
Stara, A. 8, 10, 24, 27, 42
Starobinski, J. 24
Svevo, I. 42, 44, 132, 133,
134, 135
- Timpanaro, S. 19, 20, 63
Todorov, T. 42
Tortonese, P. 65, 66
Trilling, L. 28, 29
Trincia, F. S. 87, 88, 104,
105
- Vološinov, V. N. 18
- Weber, J.-P. 39, 94
Wimsatt, W. K. 97
Wittgenstein, L. 20, 70, 98,
109

LA RAGIONE CRITICA

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

1. Ugo Foscolo, *Antiquarj e critici – On the Antiquarians and Critics*, edizione critica a cura di Paolo Borsa
2. Laura Neri, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*
3. Michele Mari, *La critica letteraria nel Settecento*
4. Michele Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo di Torquato Tasso*
5. Stefano Ballerio, *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*
6. *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*, a cura di Stefano Calabrese e Stefano Ballerio
7. Davide Colombo, *Foscolo e i commentatori danteschi*
8. Pina Paone, *Dentro gli attimi del possibile. Passanti letterari dall'Ottocento a oggi*
9. Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*
10. *Il testo e l'opera. Studi in ricordo di Franco Brioschi*, a cura di Laura Neri e Stefania Sini
11. Cinzia Scarpino, *Anni Trenta alla sbarra*

12. Roberto Rossi, *Humanities e scienze neuro-cognitive*
13. Federico Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi: miti e fiction*
14. Ilaria Padovano, *La fonte rimossa. Valckenaer, Foscolo e il commento alla Chioma di Berenice*
15. Sara Cerneaz, *L'Onegin di Giovanni Giudici. Un'analisi metrico-variantistica*
16. Stefania Sini, *Contrasti di forme. Boris Ejchenbaum teorico della letteratura.*
17. Roberto Talamo, *Forme letterarie e teorie psicanalitiche. Per una storia delle teorie della letteratura.*