

La teoria letteraria di Freud

L'ipotesi che propongo alla vostra attenzione è che, indipendentemente dall'uso metodologico che del pensiero freudiano si voglia fare (Francesco Orlando indicò magistralmente tutte le sue varianti¹), la letteratura ha nella teoria psicoanalitica di Freud una funzione strutturante. Devo subito precisare che non alludo ai meccanismi logici e retorici dell'inconscio, che da tempo sono stati assimilati ai dispositivi figurali del linguaggio poetico², ma che in

¹Per un riepilogo delle diverse applicazioni alla letteratura che la teoria freudiana ha generato, rinvio a Francesco Orlando, *Letteratura e psicoanalisi*, in Asor Rosa, Alberto (ed.), *Letteratura italiana. L'interpretazione* 1985: 4, 549-587. L'uso che fa Francesco Orlando della psicoanalisi freudiana è senz'altro il più sistematico e meritatamente prestigioso oggi disponibile, sul piano della critica letteraria. Sebbene me ne discosti in modo abbastanza significativo (per un diverso approccio al pensiero freudiano), mi è grato in questa sede manifestare il mio riconoscimento per il magistero da lui svolto e il rimpianto per il vuoto che la sua recente scomparsa ha lasciato nella cultura letteraria.

² Un notevole e fortunato tentativo di vedere una istanza letteraria nel lavoro psichico è contenuto nella teoria psicoanalitica di Jacques Lacan, che identificando i procedimenti inconsci della condensazione e dello spostamento con le figure retoriche della metafora e della metonimia apre alla considerazione psicoanalitica ogni prodotto di finzione, cioè la letteratura e soprattutto, grazie agli sviluppi teorici di Christian Metz, il cinema. La teoria lacaniana, però, proprio perché concepisce come funzioni retoriche le procedure dell'inconscio, trascura completamente gli aspetti storico-istituzionali della letteratura e dell'immaginario che essa produce. Questo si oppone al simbolico senza mai entrare in reale dialettica con esso; la realtà storico-sociale sfugge alla presa della poesia come il significato sfugge (secondo la teoria linguistica di Lacan) alla significazione del significante. La conseguenza, paradossale, è che in questo modo la letteratura

Freud non danno luogo a una organica ricerca sulla letterarietà della psiche. Tale ricerca è invece ben presente, e funzionale alla teoria, in rapporto a un altro momento della elaborazione pulsionale, cioè la fantasia. Essa dà luogo, anzi, a una teorizzazione così interna alla teoria psicoanalitica che credo si possa a buon diritto parlare di una vera e propria 'poetica' freudiana.

La scoperta della centralità della fantasia nel lavoro psichico viene ricordata da Freud nell'articolo del 1905 *Le mie opinioni sul ruolo della sessualità nell'etiologia della nevrosi* (V, 213-225³), in cui è narrata la sua scoperta delle fantasie mnestiche, che, costruite a partire da ricordi infantili, si trasformano poi in sintomi:

[I sintomi isterici] cessarono di apparire filiazione diretta di ricordi rimossi relativi a episodi sessuali dell'infanzia; fra i sintomi e le impressioni infantili erano ora inserite le fantasie (o ricordi immaginari) del malato, prodottesi in genere negli anni della pubertà, e che da un lato venivano costruendosi sopra i ricordi d'infanzia, dall'altra si trasformavano direttamente in sintomi. (*Ibid.*: 220)⁴

Notevolissimo è un testo, immediatamente a ridosso di tale scoperta e destinato all'amico Fliess, in cui Freud descrive il processo di formazione delle fantasie isteriche, cioè quella che potrebbe essere definita come la loro logica (e che prefigura la descrizione del lavoro onirico nel cap. VI della *Interpretazione dei sogni*):

è suscettibile di una interpretazione esclusivamente sintomatica (cioè patologica).

³ Cito sempre, indicando il volume e le pagine, dalla edizione Bollati Boringhieri delle *Opere* di Sigmund Freud (1989).

⁴ Tale scoperta viene documentata per la prima volta nella lettera a Fliess del 21 settembre 1897 (su cui si veda l'introduzione al secondo vol. delle *Opere*, XVII). Si veda anche la nota aggiunta nel 1924 nel saggio "Nuove osservazioni sulle neuropsicosi da difesa" (II, 312).

La formazione di fantasie avviene per fusione e distorsione, in modo analogo alla decomposizione di un corpo chimico che deve combinarsi con un altro. Il primo tipo di distorsione consiste in una falsificazione del ricordo mediante frammentazione, ove sono trascurati soprattutto i rapporti cronologici (le correzioni cronologiche sembrano propriamente dipendere dall'attività del sistema della coscienza)⁵.

A partire da questo momento, l'attenzione di Freud nei confronti della fantasia (e del suo prodotto sociale, ossia la poesia) è costante⁶, giacché essa da una parte rappresenta la via d'accesso dell'analista al significato dei sintomi, e dall'altra costituisce lo stadio preliminare alla realizzazione motoria del sintomo stesso⁷. La fantasia funziona infatti, nell'io, come zona intermedia fra le diverse istanze psichiche alla quale affluiscono (soggettivamente mascherate) tanto le rappresentazioni di desiderio rimosse nell'inconscio, quanto l'attività ideale o razionale che le canalizza o reprime. Essa svolge inoltre una funzione decisiva nella

⁵ Minuta teorica M (II, 62).

⁶ Lo spiega lo stesso Freud nel saggio sulla *Gradiva*, di Jenssen, che è dello stesso anno (1906): «Mentre negli anni successivi al 1893 l'autore si dedicava a tali ricerche sull'origine dei disturbi psichici, non gli era in verità venuto in mente di cercare una conferma alle proprie conclusioni presso i poeti; grande perciò è stata la sua meraviglia quando poté constatare nella *Gradiva*, pubblicata nel 1903, che lo scrittore aveva fondato la propria creazione poetica proprio su quanto egli stesso riteneva di aver costruito, come una novità, in base all'esperienza medica. In qual modo dunque il poeta era pervenuto allo stesso sapere del medico? O almeno in qual modo era giunto a comportarsi come se possedesse questo stesso sapere?».

⁷ Si veda, per esempio, tale doppia funzione della fantasia nella descrizione del masochismo: «Tale conoscenza [del masochismo nell'uomo] è tratta dalle *fantasie* di soggetti masochistici [...] Con queste *fantasie* coincidono perfettamente le operazioni cui sono dediti i perversi masochistici [...] (poiché dopo tutto tali operazioni rappresentano soltanto l'esecuzione ludica delle *fantasie*) [...] Se si ha l'opportunità di studiare qualche caso in cui le *fantasie* masochistiche abbiano subito una elaborazione particolarmente ricca...» (*Il problema del masochismo*, X, 8, corsivo mio).

produzione del sogno, di cui costituisce la elaborazione secondaria (accanto alle altre tre funzioni distinte da Freud: condensazione, spostamento e considerazione della raffigurabilità), presentandosi così come la forma iniziale che assumono tanto il sintomo quanto il contenuto onirico, i cui materiali la fantasia scompone e riordina, «congegnandoli in un nuovo insieme»:

Lo studio delle psiconevrosi porta alla sorprendente scoperta che queste fantasie o sogni a occhi aperti sono il primo gradino dei sintomi isterici, o almeno di tutta una serie di essi; i sintomi non sono legati ai ricordi stessi, bensì alle fantasie costruite in base ai ricordi. La frequente comparsa di fantasie diurne coscienti ci facilita la conoscenza di queste formazioni; ma come esistono fantasie coscienti, ne esistono numerosissime inconse, costrette a rimaner tali a causa del contenuto e della loro derivazione dal materiale rimosso. Un ulteriore approfondimento dei caratteri delle fantasie diurne ci insegna che a buon diritto è toccato a queste formazioni lo stesso nome delle nostre produzioni mentali notturne, il nome: *sogni*. Esse hanno in comune con i sogni notturni una parte essenziale delle loro caratteristiche. Il loro esame avrebbe potuto veramente dischiuderci la via d'accesso più breve e migliore per la comprensione dei sogni notturni. Come i sogni, esse sono appagamenti di desiderio; come i sogni, si basano in buona parte su impressioni di vicende infantili; come i sogni, godono per le loro creazioni di una certa indulgenza da parte della censura. Indagando sulla loro composizione, si scopre che lo spunto di desiderio che si manifesta nella loro produzione ha mischiato, riordinato e congegnato in un nuovo insieme il materiale con cui sono costruite. Con i ricordi infantili, ai quali si rifanno, hanno pressappoco lo stesso rapporto che certi palazzi barocchi di Roma hanno con le antiche rovine, le cui pietre quadre e le cui colonne hanno fornito il materiale per la costruzione più recente. (*L'interpretazione dei sogni*, III, 450)

Il brano merita di essere meditato con attenzione, perché l'analogia fra la fantasia e il sogno non viene dedotta dai meccanismi di produzione dei rispettivi contenuti (cioè sul linguaggio dell'inconscio,

come vuole Jacques Lacan, o sulla sua logica, come vuole Francesco Orlando, sviluppando ipotesi di Matte Blanco), ma sui contenuti stessi delle due attività (cioè l'appagamento di desideri originariamente infantili che il rilassamento della censura permette di rappresentare). La differenza, invece, consiste proprio nei procedimenti della rappresentazione: al simbolismo iconico del sogno la fantasia sostituisce la verbalizzazione, e alla frammentarietà onirica la fantasia sostituisce l'ordine del discorso cronologicamente organizzato. Tale ordine è narrativo in quanto la fantasia sottopone i frammenti ad una successione temporale che "corregge" (come abbiamo visto nella minuta per Fliess) le distorsioni prodotte dal lavoro onirico. Nel passaggio dai processi psichici primari a quelli secondari (inseparabilmente connessi se già del sogno la fantasia è la elaborazione secondaria), la fantasia rappresenta il ponte che garantisce il trasferimento indolore, cioè non ancora necessariamente patologico, dei contenuti pulsionali da un sistema all'altro. Il sintomo si produce quando la fantasia entra in conflitto con l'io critico, cioè quando l'io non riesce a governare e mediare le esigenze delle due opposte istanze psichiche. Che tale mediazione sia fantastico-narrativa significa semplicemente che il controllo che l'io esercita sulle pulsioni evitando che entrino in conflitto con il principio di realtà è di natura temporale, si basa cioè sulla possibilità di ordinare cronologicamente e narrativamente i contenuti pulsionali dotandoli di senso⁸. Se si

⁸ La stessa malattia mentale sembra consistere nella impossibilità, da parte dell'io, di ordinare cronologicamente l'esperienza, che si presenta come sintomo quando sfugge alla coscienza, cioè alla trama narrativa con cui l'io si rappresenta a se stesso, ed alla quale il medico cerca di ricondurla durante l'analisi: «Seguendo le tracce della libido che è andata perduta per la coscienza del malato, siamo penetrati nell'ambito dell'inconscio. Le reazioni che otteniamo portano infatti alla luce anche alcune delle caratteristiche dei processi inconsci, come abbiamo imparato a conoscerli attraverso lo studio dei sogni. Gli impulsi inconsci non intendono essere ricordati, come la cura vorrebbe, bensì tendono a riprodursi in modo corrispondente all'atemporalità e alla capacità allucinatoria dell'inconscio. Come nel sogno, il malato attribuisce attualità e realtà agli esiti del risveglio dei suoi impulsi

vogliono cercare procedimenti retorici caratteristici della fantasia, e quindi del letterario che da essa dipende, è soprattutto in questa direzione 'narrativa' che bisogna andare a cercarli, e non solo in quella del figuralismo caratteristico del sogno (condensazione e spostamento), che attengono alle condizioni di raffigurabilità dei contenuti pulsionali⁹. La differenza di rango teorico fra il figuralismo, proprio del sogno, e la narratività, propria della fantasia, può essere descritta in questo modo: ciò che nel sogno è secondario, cioè verbalizzazione e ordine temporale, nella fantasia è primario; viceversa, ciò che nel sogno è primario (i dispositivi figurali), nella fantasia è secondario¹⁰.

inconsci; egli vuole mettere in atto le sue passioni senza tener conto della situazione reale. Il medico vuole obbligarlo a inserire questi impulsi emotivi nel contesto del trattamento e in quello della storia della sua vita, a sottoporli alla considerazione intellettuale e a identificarli secondo il loro valore psichico» (*Dinamica della traslazione*, VI, 531).

⁹ Notevoli spunti in questa direzione sono presenti nel saggio di Peter Brooks *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino, 2004 (*Reading for the plot*, 1984). Si veda in particolare il capitolo "Le storie dell'uomo dei lupi. Freud e la comprensione narrativa" (X, 275-298). Qui leggiamo: «Conviene [...] analizzare come la narrabilità della struttura esplicativa impiegata in un genere non narrativo, il caso clinico, implichi necessariamente la presenza di elementi di finzione proprio per la necessità di strutturare queste vicende, di dare loro una 'trama' [...]» (282). E più avanti: «La maniera in cui narriamo una vita, perfino la nostra a noi stessi, è come minimo un duplice processo, il tentativo di incorporare in una narrazione ordinata una trama ben più deviante, ostinata e potente, la cui logica è dettata dal desiderio» (293).

¹⁰ Nella *Introduzione al narcisismo*, leggiamo in nota questa osservazione sulla apparizione tardiva della memoria e della temporalità: «A titolo di mera supposizione, mi sia consentito aggiungere che allo svilupparsi e al rafforzarsi di questa istanza osservativa potrebbe esser connessa anche la genesi tardiva della memoria (soggettiva) e del fattore temporale, il quale non vige nella sfera dei processi inconsci» (VII, 466). Più perentoriamente, nel saggio su *L'inconscio*, scrive: «I processi del sistema *Inc* sono atemporali, e cioè non sono ordinati temporalmente, non sono alterati dal trascorrere del tempo, non hanno, insomma, alcun rapporto col tempo» (VIII, 71). In nota,

Secondo il modello generale delle nevrosi, queste si sviluppano a partire dalla repressione di desideri perversi, che non hanno la possibilità di esprimersi in fantasie coscienti per l'azione inibitoria della censura:

I sintomi [...] rappresentano l'espressione convertita di pulsioni che sarebbero definite *perverse* (in senso amplissimo) se potessero esprimersi direttamente – senza la deviazione della coscienza – in propositi della fantasia e in azioni¹¹.

Si osservi come il sintomo appare quando fallisce l'intervento liberatore della fantasia, quando cioè la rappresentazione pulsionale non può, opportunamente trattata, divenire elemento narrativo della coscienza di sé (come ricordo o come progetto). La preclusione è naturalmente dovuta all'io critico (o Super-io) che avverte come minacciosa per l'integrità dell'io la rappresentazione pulsionale. Più in generale pulsioni ed io critico (o Super-io) si disputano lo spazio della coscienza e l'assenso dell'io, in modo tale che, quando l'io critico fallisce nella sua azione di vigilanza, quelle rappresentazioni affiorano (o riaffiorano), trasformate a volte in sintomi ed a volte nelle forme immaginative caratteristiche del rimosso, cioè come sogno, lapsus o *Witz*, che sono modalità progressivamente più chiare e controllate (dal sogno al *Witz*) di dar voce alle pulsioni. Inversamente, quando l'io critico svolge con successo il suo controllo, contenuti pulsionali che erano oggetto dell'attività fantastica (al servizio dell'autoerotismo) sono relegati stabilmente nell'inconscio oppure riconvertiti in ricordi

l'editore italiano indica i molti luoghi in cui viene ribadita da Freud la atemporalità dell'inconscio.

¹¹ *Tre saggi sulla teoria sessuale* (IV, 477). Freud aggiunge in nota: «Le fantasie chiaramente coscienti dei pervertiti, che in circostanze favorevoli vengono messe in atto, i timori deliranti dei paranoici, proiettati ostilmente sugli altri, e le fantasie inconscie degli isterici, che la psicoanalisi scopre dietro i loro sintomi, coincidono, dal punto di vista del contenuto, fino nei minimi particolari».

del passato, momenti della storia di sé¹². E ciò vale sia per le nevrosi che per le psicosi, che rappresentano due diverse modalità di indebolimento dell'io, che perde il controllo del proprio rapporto con la realtà¹³. Si osservi come la fantasia rappresenti, per Freud, il serbatoio cui attinge il delirio del paranoico ed il territorio su cui si esercita l'azione della rimozione. È all'interno dello spazio immaginario da essa descritto che si scatenano e risolvono tutti i conflitti in cui l'io è implicato:

A tutti sono note le immaginazioni deliranti dei paranoici [...] Fonte comune e prototipo normale di tutte queste creazioni fantastiche sono i cosiddetti sogni ad occhi aperti dei giovani, che sono già stati fatti oggetto di una certa considerazione, benché ancora insufficiente, nella letteratura [...] Queste fantasie sono soddisfacimenti di desideri scaturiti dalla privazione e dalla nostalgia; vengono giustamente chiamate 'sogni ad occhi aperti', perché forniscono la chiave per l'intendimento dei sogni notturni, in cui il nucleo della formazione onirica è costituito da nient'altro che da tali fantasie diurne complicate, deformate e frantese

¹² Notevole è il fatto che la cura dei sintomi si presenti come conversione di esperienze attuali in esperienze del passato: «[Attraverso l'analisi] gli elementi della malattia vengono a uno a uno condotti entro l'orizzonte e il campo d'azione della cura e, mentre l'ammalato li vive come qualcosa di reale e attuale, noi dobbiamo effettuare il nostro lavoro terapeutico che consiste in gran parte nel ricondurre questi elementi al passato» (*Ricordare, ripetere e rielaborare*, VII, 357). «Il pericolo di queste situazioni di traslazione è che il paziente non ne intenda la natura e, anziché rispecchiamenti di cose passate, le consideri alla stregua di eventi nuovi e reali [...] È compito dell'analista strappare ogni volta il paziente da queste illusioni, che possono rappresentare per lui un grande pericolo, dimostrandogli continuamente che ciò che egli reputa una nuova e vera vita è invece un rispecchiamento di eventi passati» (*Compendio di psicoanalisi*, XI, 603-604).

¹³ Dal grado di malessere, cioè dalla misura in cui l'io è destrutturato, dipende la possibilità della cura. L'io psicotico, che ha perso di vista completamente la realtà, è inaccessibile alla terapia.

dall'istanza psichica cosciente [...]. (*Fantasie isteriche e loro relazione con la bisessualità*, V, 389)

La fantasia cosciente (ossia il gioco infantile e il sogno ad occhi aperti degli adulti) costituisce, in tale progressiva chiarificazione dei contenuti pulsionali, la loro rappresentazione più strutturata, poco visibile nel soggetto adulto, perché occulta nella sua intimità¹⁴; ma perfettamente osservabile nei bambini, nei quali la fantasia svolge una fondamentale funzione, quella di rappresentare la realtà vissuta dal fanciullo filtrandola attraverso gli schemi caratteristici del suo processo di crescita psicologica. Essa può certo essere inconscia, ma anche in questo caso svolge una funzione ordinatrice e strutturante nei confronti dei materiali psichici rimossi¹⁵. Nel saggio *Un bambino viene picchiato* (IX), la ricostruzione del processo psichico che conduce alla

¹⁴ «L'adulto si vergogna delle sue fantasie e le nasconde agli altri, coltivandole entro di sé come cose assolutamente private e intime» (*Il poeta e la fantasia*, V, 377).

¹⁵ «Fra le propaggini dei moti pulsionali *Inc* del tipo che abbiamo descritto, ve ne sono alcune che riuniscono in sé determinazioni fra loro opposte. Da un lato sono altamente organizzate, non contraddittorie, hanno utilizzato tutte le acquisizioni del sistema C e il nostro giudizio potrebbe difficilmente distinguerle dalle formazioni di questo sistema. D'altro lato sono inconse e incapaci di diventare coscienti. Qualitativamente appartengono dunque al sistema *Prec*, ma di fatto all'*Inc*. La loro origine resta l'elemento decisivo del loro destino. Possiamo paragonarle a quegli uomini di razza mista che nell'insieme assomigliano in effetti ai bianchi, ma, poiché tradiscono la loro origine di colore per qualche tratto appariscente, vengono esclusi dalla società e non godono di nessuno dei privilegi dei bianchi. Di tale natura sono le fantasie delle persone normali e dei nevrotici che abbiamo individuato quali fasi preliminari della formazione onirica e sintomatica, e che, nonostante il grado elevato della loro organizzazione, restano rimosse e non possono in quanto tali diventare coscienti. Esse si avvicinano alla coscienza, rimangono indisturbate finché non hanno un intenso investimento, ma sono respinte non appena il loro investimento supera un certo livello» (*L'inconscio*, VIII, 74-75).

rappresentazione di aver visto da bambini picchiare altri bambini, induce l'analisi a procedere a ritroso, di fantasia in fantasia, fino alla originaria pulsione che si esprimeva nella «fantasia passiva di essere amati dal padre» (*ibid.*: 61). La fantasia interviene quindi in tutti i processi di associazione di una rappresentazione ad una pulsione, anche in quelli che fin dal principio sono sepolti nell'inconscio¹⁶. Ma qui un altro elemento ci colpisce, per la enorme importanza che ha nella interpretazione del fenomeno letterario, e cioè il fatto che dei due tipi di pulsioni (quelle violente di morte e quelle sessuali di vita), sono le ultime, per la loro plasticità¹⁷, ad avere maggiore capacità di aggirare il processo di rimozione, alimentando così le fantasie coscienti:

Il nucleo dell'inconscio psichico è formato dall'eredità arcaica dell'uomo; cade preda del processo di rimozione tutto ciò che nel progredire verso successive fasi di sviluppo deve essere abbandonato perché inutilizzabile, inconciliabile con il nuovo e ad esso dannoso. Questa selezione riesce meglio con le pulsioni di un gruppo che con quelle dell'altro. Queste ultime, le pulsioni sessuali, riescono, in virtù di particolari condizioni che sono state spesso illustrate, a mandare a monte gli intenti della rimozione e a farsi rappresentare comunque da formazioni sostitutive disturbanti. (*Ibid.*: 64-65)

La contiguità 'metodologica' tra le fantasie coscienti e quelle inconscie stabilisce un ponte analogico tra i contenuti psichici rimossi e l'immaginario letterario (che alle fantasie dell'uno e dell'altro tipo attinge i propri contenuti). Nel saggio *Il romanzo familiare* dei nevrotici

¹⁶ Analogico contenuto ha "la fantasia che il padre fosse il suo amante" nel determinare in una bimba richieste di danaro che, insoddisfatte, daranno luogo ai sintomi descritti nel saggio *Le bugie di due bambine* (VII, 219-227).

¹⁷ «Le pulsioni sessuali si caratterizzano per la loro capacità di assumere funzioni in larga misura vicarianti le une rispetto alle altre, e per la facilità con cui mutano i propri oggetti. In base a queste ultime proprietà sono capaci di prestazioni che si allontanano considerevolmente dalle mete originarie delle loro attività (*sublimazione*)» (*Pulsioni e loro destini*, VIII, 22).

(V) Freud dà una visione sintetica di ciò che non a caso definisce “romanzo familiare”, per il carattere schiettamente romanzesco con cui tali fantasie organizzano, raccordandoli con la vita, i desideri del soggetto (*ibid.*: 472):

È tipica delle nevrosi e di ogni talento superiore un'eccezionale attività fantastica, che si manifesta dapprima nei giuochi dei bimbi e che, all'incirca dalla tarda fanciullezza, si impadronisce del tema delle relazioni familiari. Un esempio caratteristico di questa particolare attività della fantasia è dato dal ben noto 'sognare ad occhi aperti', che si protrae molto al di là della pubertà. Un'attenta osservazione di questi sogni a occhi aperti insegna che essi servono ad appagare desideri, a correggere la vita, e che rispondono principalmente a due scopi: uno erotico e uno ambizioso (dietro il quale tuttavia si nasconde perlopiù anche quello erotico)¹⁸.

La fantasia degli adulti svolge un ruolo fondamentale nella vita psichica: quella di preservare sul piano mentale le domande di piacere e felicità che il soggetto ha sacrificato al principio di realtà. Come Freud osserva più volte, la fantasia 'corregge' l'esperienza interna e quella esterna, innanzitutto rendendole compatibili l'una con l'altra, ma poi anche eliminando le dissonanze prodotte da pulsioni troppo potenti e/o da ideali troppo esigenti. E tale ruolo la fantasia svolgeva anche nella tappa infantile, per cui esiste una continuità sostanziale fra il gioco infantile e l'attività del poeta:

¹⁸ Analizza acutamente la parentela fra il film di finzione e la fantasticheria Christian Metz: «nella vita sociale della nostra epoca, il film di finzione entra in concorrenza funzionale con la fantasticheria» (Metz 2002: 146). Lo studioso restringe l'analogia dei processi implicati al “cinema di finzione”, cioè al cinema del periodo classico che riproduce le forme narrative del romanzo ottocentesco. Il che implica che anche la letteratura, e soprattutto quella che Freud analizza di preferenza, cioè il romanzo, riproduca la logica psichica e pulsionale della fantasticheria.

Dobbiamo provare a cercare le prime tracce dell'attività poetica già nel bambino? L'occupazione preferita e più intensa del bambino è il giuoco. Forse si può dire che ogni bambino impegnato nel giuoco si comporta come un poeta: in quanto si costruisce un suo proprio mondo o, meglio, dà a suo piacere un nuovo assetto alle cose del suo mondo. [...] Anche il poeta fa quello che fa il bambino giocando: egli crea un mondo di fantasia [...] L'adolescente, quando smette di giocare, abbandona soltanto l'appoggio agli oggetti reali: invece di giocare ora fantastica [...]. (*Il poeta e la fantasia*, V, 375-377)¹⁹.

Le interpretazioni letterarie di Freud si attengono a tale parentela originaria fra la fantasia del bimbo e quella dell'adulto, da cui derivano i contenuti letterari che l'opera svolge. Ne sono un buon esempio le osservazioni sul romanzo popolare ottocentesco, interpretato come epopea di "sua maestà l'io" (*ibid.*: 380)²⁰, che fa appello alla

¹⁹ Si osservi la consonanza fra queste considerazioni e quelle che svolgeva Baudelaire in *Le génie enfant (Les Paradis artificiels, VI)*: «C'est dans les notes relatives à l'enfance que nous trouverons le germe des étranges rêveries de l'homme adulte, et, disons mieux, de son génie [...] Souvent, en contemplant des ouvrages d'art, non pas dans leur matérialité facilement saisissable, dans les hiéroglyphes trop claires de leurs contours, ou dans le sens évident de leurs sujets, mais dans l'âme dont ils sont doués, dans l'impression atmosphérique qu'ils comportent, dans la lumière ou dans les ténèbres spirituelles qu'ils déversent sur nos âmes, j'ai senti entrer en moi comme une vision de l'enfance de leur auteurs. Tel petit chagrin, telle petite jouissance de l'enfant, démesurément grossis par une exquise sensibilité, deviennent plus tard dans l'homme adulte, même à son insu, le principe d'une œuvre d'art. Enfin, pour m'exprimer d'une manière plus concise, ne serait-il pas facile de prouver, par une comparaison philosophique entre les ouvrages d'un artiste mûr et l'état de son âme quand il était enfant, que le génie n'est que l'enfance nettement formulée, douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et puissants?» (Baudelaire 1975: I, 497-498).

²⁰ Degno di nota è il fatto è che, nella *Introduzione al narcisismo* (VII, 461), lo spostamento sul bambino «dei sogni e dei desideri irrealizzati dei genitori» venga suggerito attraverso una espressione analoga a quella usata,

identificazione del lettore, il quale deve riconoscersi nell'eroe, cioè rispecchiarsi e riconoscersi in quel potere di controllo sul reale che l'eroe dei romanzi mediocri ostenta sempre come una propria indiscutibile prerogativa:

Nelle opere di questi narratori (scrittori di romanzi, novelle e racconti) vi è un elemento tipico che ci deve colpire; esse hanno tutte un eroe che è posto al centro dell'interesse, per il quale l'autore cerca di guadagnare ad ogni costo la nostra simpatia e che egli sembra proteggere con una provvidenza particolare [...] Ritengo che attraverso questo trasparente carattere dell'invulnerabilità si renda senza fatica riconoscibile Sua maestà l'io, l'eroe di tutte le fantasticherie e di tutti i romanzi (*Il poeta e la fantasia*, V, 380)²¹.

Ma la letteratura può anche svolgere una funzione scatenante nei confronti dei sintomi nevrotici, se nel testo il soggetto riconosce esperienze traumatiche fino ad allora rimosse, come accade nel caso

nel saggio *Il poeta e la fantasia*, per l'io che si identifica con il protagonista romanzesco: "His Majesty the Baby".

²¹ La scelta dell'esempio nell'ambito della letteratura popolare, piuttosto che fra i capolavori del romanzo ottocentesco, mostra come a Freud della letteratura interessi la sua capacità di elaborare modelli ideali socialmente diffusi, cioè il momento della fantasia letteraria per la quale questa coincide con le fantasie della gente. È lo stesso criterio che spinge Walter Benjamin a cercare la "forma del barocco tedesco" non nei capolavori ma nelle opere mediocri: «(la ricerca) apprezzerà le testimonianze degli scrittori minori, nelle cui opere sono frequenti le stranezze, non meno di quelle dei grandi. Un conto è impersonare una forma, un altro plasmarla. Se la prima cosa è affare del poeta eletto, la seconda avviene spesso, e in modo incomparabilmente più significativo, nei faticosi tentativi dei più deboli. La forma stessa, la cui vita non si identifica con quella delle opere che essa determina, anzi la cui articolazione può essere talvolta inversamente proporzionale alla perfezione dell'opera letteraria, risulta spesso evidente precisamente nel gracile corpo dell'opera difettosa, in certo modo come il suo scheletro» (Benjamin 1971: 39).

clinico narrato nelle *Nuove osservazioni sulle neuropsicosi da difesa* (II): qui la paziente ricorda come, suggestionata dalla lettura di un racconto (*La Heiterethei e il suo opposto*, di Otto Ludwig), abbia sofferto di allucinazioni i cui contenuti provengono dalla storia appena letta²². Oppure, inversamente, la fantasia poetica può essere comparata al dispositivo terapeutico della psicoanalisi, che consiste nel liberare le pulsioni bloccate nei sintomi. Rendendole coscienti, il poeta ne neutralizza anche gli effetti nocivi sulla psiche del lettore²³. Ed è poi frequentissima la presenza di elementi fiabeschi nei sogni²⁴.

²² «Era un mistero perché mai [...] passi slegati o poco importanti del poetico racconto dovessero imporsi alla sua attenzione con tanta evidenza patologica. La soluzione dell'enigma non era tuttavia difficile. Dall'analisi risultò infatti che, durante la lettura, erano venute in mente alla paziente anche altre idee, e che inoltre ella era stata maggiormente impressionata da tutt'altre parti del libro. Contro questo materiale – analogie tra la coppia del racconto e quella formata da lei e suo marito, ricordi intimi riguardanti la sua vita matrimoniale e segreti di famiglia, – contro tutto ciò si era opposta una resistenza rimovente, perché tutto ciò si riconnetteva, per vie ideative facilmente individuabili, al suo pudore sessuale e conduceva, in ultima analisi, al risveglio delle antiche esperienze infantili [...] Alla paziente non fu difficile trovare un'analogia tra l'eroina e se stessa» (II, 324)

²³ L'analogia fra poesia e psicoterapia è ampiamente svolta nel saggio sulla *Gradiva*, laddove viene analizzato l'effetto terapeutico che il personaggio femminile Zoe ha sul delirio del protagonista: «La somiglianza tra il procedimento seguito dalla Gradiva e il metodo analitico non si limita però a questi due punti: il rendere cosciente il rimosso e la coincidenza dell'interpretazione e della guarigione. Si estende anche a ciò che costituisce l'essenza dell'intera modificazione, e cioè al risveglio dei sentimenti [...] Ogni trattamento psicoanalitico è un tentativo di liberare quell'amore rimosso che aveva trovato in un sintomo una laboriosa soluzione di compromesso. La coincidenza con il processo di guarigione descritto dal poeta nella Gradiva si fa perfetta allorché consideriamo che anche nella psicoterapia analitica la passione nuovamente risvegliata, sia essa amore od odio, sceglie ogni volta la persona del medico come proprio oggetto» (V, 331-333).

²⁴ Si veda, per esempio, l'articolo *Materiale fiabesco nei sogni* (VII, 191-201).

Il saggio *Contributi alla psicologia della vita amorosa* (VI, 407-448) si apre con il riconoscimento che sono stati i poeti, soprattutto, a trattare, almeno in certi aspetti, la vita amorosa:

Abbiamo finora lasciato ai poeti il compito di descriverci le 'condizioni amoroze' secondo le quali gli uomini attuano la loro scelta oggettuale, e il modo in cui essi conciliano le esigenze della loro immaginazione con la realtà. I poeti dispongono effettivamente di alcune qualità che li rendono atti a risolvere tale compito, soprattutto hanno la sensibilità necessaria per percepire negli altri i moti reconditi della psiche e il coraggio di lasciar parlare il proprio inconscio. (*Ibid.*: 411)

E il primo tipo di scelta oggettuale descritto da Freud, quello del "*terzo danneggiato*", presenta sconcertanti coincidenze con il modello di desiderio della *fin'amor* dei trovatori, che prevede una tensione di tipo adulterino nei confronti di una donna che è la sposa del signore feudale (*midons*):

La prima di queste condizioni amoroze merita addirittura di essere definita specifica, vale a dire che appena la s'incontra siamo sicuri di poter ricercare la presenza delle altre caratteristiche di questo tipo. Può essere chiamata la condizione del "*terzo danneggiato*"; il suo contenuto sta nel fatto che la persona interessata non sceglie mai per oggetto amoroso una donna che sia ancora libera, vale a dire una ragazza o una donna sola, ma soltanto una donna su cui un altro uomo, in veste di marito, fidanzato, amico, possa far valere un diritto di possesso. In alcuni casi questa condizione si dimostra talmente inesorabile che in principio, fintantoché non appartiene a nessuno, la medesima donna può essere ignorata o addirittura disdegnata, mentre diventa di colpo oggetto d'innamoramento appena entra in uno dei suddetti rapporti con un altro uomo (*Contributi alla psicologia della vita amorosa* VI, 411).

La matrice edipica di tale tipo di scelta amorosa viene poco dopo esplicitata, e con essa la sopravvalutazione, o idealizzazione, della donna amata così caratteristica della *fin'amor*:

Si comprende senz'altro come per il bambino che cresce in famiglia il fatto che la madre appartenga al padre diventi elemento inseparabile della natura materna, e che nessun altro se non il padre stesso sia il terzo danneggiato. Con altrettanta naturalezza si inserisce nel contesto infantile il tratto della sopravvalutazione che fa dell'amata un essere unico, insostituibile, giacché non c'è chi possieda più di una madre e la relazione con essa poggia su un evento sottratto ad ogni dubbio e non ripetibile. (*Ibid.*: 415)

Si osservi ora come viene descritta la triangolazione adulterina del desiderio, letterariamente promossa dai trovatori, da un contemporaneo che partecipò di quella ideologia sia come scrittore sia sul piano del vissuto, cioè Pietro Abelardo, il quale nella sua *Etica (Scito te ipsum, I, 10, 5-7)*, distingue nitidamente il desiderio direttamente orientato verso una donna (pulsionale e quindi eticamente irrilevante) da quello obliquamente orientato alla violazione dei diritti maritali (questo sì eticamente perverso):

Sepe eciam contingit, ut, cum velimus concumbere cum ea, quam scimus coniugatam, specie illius illecti, nequaquam tamen adulterari cum ea vellemus, quam esse coniugata nollemus. Multi e contrario sunt qui uxores potentum ad gloriam suam eo magis appetunt, quia talium uxores sunt, quam si essent innupte, et magis adulterari quam fornicari appetunt, hoc est magis quam minus excedere²⁵.

²⁵ «Succede spesso anche che, desiderando giacere con una donna che sappiamo sposata, sedotti dalla sua bellezza, non vogliamo tuttavia in alcun modo commettere adulterio con lei, che vorremmo non fosse sposata. Molti, invece, desiderano per vanagloria le spose dei potenti, proprio perché sono

In effetti, la lettura edipica del desiderio sessuale, quale vediamo sviluppata in particolare nel citato saggio freudiano, se applicata alla triangolazione di desiderio che a partire dai trovatori si irradia nella cultura letteraria europea, costituisce un corollario decisivo della teoria di Freud per la comprensione della letteratura moderna. Si osservi, inoltre, come l'esito del complesso edipico che dà luogo al secondo dei tipi di scelta oggettuale del maschio adulto, quello dell' "amore per la donna dai facili costumi", sia una intensa fantasticheria potentemente alimentata dell'autoerotismo:

Non perdona alla madre e considera alla stregua di un'infedeltà il fatto che essa abbia concesso il favore dell'amplesso sessuale non a lui bensì al padre. Se non dileguano rapidamente, questi impulsi non hanno altra via d'uscita se non quella dello sfogo in fantasie che hanno per contenuto l'attività sessuale della madre nelle più svariate situazioni, e la tensione che ne consegue porta anche troppo facilmente a cercar sollievo nell'atto onanistico. Per il permanente concorso di due forze motrici, la smania sessuale e la brama di vendetta, sono di gran lunga preferite le fantasie d'infedeltà della madre; l'amante con il quale la madre commette l'infedeltà ha quasi sempre i tratti del proprio Io, o più esattamente della propria personalità idealizzata, innalzata, per maturare di età, al livello del padre. (*Ibid.*: 416-417)

Qui scopriamo che dietro l'ammirazione per la "donna dai facili costumi" c'è la costruzione, nell'Io, del proprio ideale, cioè l'identificazione con il padre, che inserisce il soggetto nella triangolazione di desiderio caratteristica del desiderio mediato, di cui

spose di essi, molto più che se fossero nubili, e desiderano più commettere adulterio che fornicare, cioè, peccare in ciò che è più grave piuttosto che in ciò che è meno grave». Cito da Petri Abelardi, *Opera theologica*, IV, *Scito te ipsum* (2001: I, 10, 5-7). La frequentazione attiva di testi lirici è dichiarata da Abelardo nella sua autobiografia: *Historia calamitatum* (Abelardo ed Eloisa 1979: 28).

René Girard ha mostrato la centralità nel romanzesco moderno (senza però indicare la fonte edipico-freudiana del suo modello²⁶).

Il testo in cui Freud dichiara in modo più esplicito la centralità della fantasia nella vita psichica ed il conseguente carattere edipico-fantasmatico dell'io normale ed adulto è il saggio *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, nel quale il protosoggetto storico, ossia il primo io strutturato intorno all'ideale paterno, è identificato senz'altro con il poeta, che fingendo una realtà concordante con il proprio desiderio di sostituire il padre, creò attraverso il mito il primo ideale dell'io:

La cocente privazione fu forse ciò che indusse uno dei singoli a svincolarsi dalla massa e a trasporsi nel ruolo del padre. Chi fece questo fu il primo poeta epico, e il passaggio si compì nella sua fantasia. Il poeta contraffecce la realtà accordandola alla propria nostalgia. Inventò il mito eroico. Eroe fu colui che da solo aveva ammazzato il padre il quale nel mito compariva ancora come mostro totemico. Come il padre era stato il primo ideale del bimbo maschio, così ora nell'eroe, che vuole sostituire il padre, il poeta creò il primo ideale dell'io... Il poeta va in giro e racconta alla massa le azioni dell'eroe da lui inventato. Quest'eroe non è in sostanza altri che lui stesso. In tal modo egli si abbassa fino al livello della realtà e innalza i suoi uditori al regno della fantasia. Gli uditori comprendono però il poeta; in virtù del medesimo anelito (IX, 322-323)²⁷.

²⁶ Sulle fonti non confessate di Girard cfr. Orlando [1985] : 571.

²⁷ Estremamente significativo, al riguardo, è il fatto che la critica di Lacan al freudiano principio di realtà indichi proprio questo saggio come fonte dell'errore, poiché è qui che viene indicato da Freud il fondamento dell'identità del soggetto nella realtà (politica) dei modelli letterari e non nella finzione immaginaria della identificazione speculare: «Non v'è qui nulla che non si giustifichi nel tentativo di prevenire i malintesi legati all'idea che nel soggetto ci sarebbe qualcosa che corrisponderebbe a un apparato – o, come si dice altrove, a una funzione propria – del reale. Ora, proprio questo è il miraggio cui in quest'epoca si vota una teoria dell'io che è in errore quando si fonda sul rientro che Freud assicura a tale istanza in *Psicologia delle masse e*

Si osservi come nell'eroe mitico (e, per estensione, in ogni eroe romanzesco) si produce una doppia proiezione, quella del poeta che raffigura in lui le proprie fantasie edipiche²⁸, e quella del lettore che vi riconosce le sue. È facile dedurre da questo meccanismo di doppia proiezione la legge del successo letterario: questo dipende dalla sintonia fra le fantasie del poeta e quelle del gruppo sociale in cui vive (o al quale sono comunque indirizzate le sue opere). La qual cosa implica anche la conversione di rappresentazioni pulsionali che furono inconse in ideali dell'io socialmente condivisi. Nel mito eroico (cioè nella fantasia poetica) coincidono infatti le originarie pulsioni dell'io ed il principio di realtà, dando vita estetica all'oggetto letterario²⁹. Questo

analisi dell'io, perché in quest'articolo non si tratta di nient'altro che della teoria della identificazione» (Lacan, 2002: I, 63-64).

²⁸ Anche la tragedia sofoclea viene da Freud considerata come dedotta da fantasie infantili: «È questo [il conflitto col padre per il possesso della madre] il contenuto del complesso edipico: la leggenda greca l'ha tradotto in una realtà immaginaria traendolo dal mondo della fantasia infantile» (*Compendio di psicoanalisi*, XI, 616). E l'invadenza della fantasia nella vita psichica del bimbo diviene decisiva proprio a partire dalle minacce di castrazione che limitano il suo autoerotismo: «Come conseguenza della minaccia di evirazione egli ha rinunciato alla masturbazione, ma non alla attività fantastica che ad essa è connessa. Anzi, essendo questa l'unica forma di soddisfazione sessuale che gli è rimasta, egli la coltiva di più, molto più di prima, e in queste fantasie continua a identificarsi con il padre, ma anche contemporaneamente e forse prevalentemente con la madre. Derivati e prodotti della trasformazione di queste prime fantasie onanistiche sono soliti trovare accesso nel suo Io più tardo, e prenderanno parte alla formazione del suo carattere» (*Ibid.*: 617).

²⁹ Tale coincidenza potrebbe essere descritta secondo il concetto orlandiano di "formazione di compromesso come manifestazione semiotica" (su cui si veda Orlando [1985]: 582-587), per la quale nel testo letterario si produrrebbe, come nel sintomo, nel sogno, nel lapsus, e nel *Witz*, l'affioramento del rimosso e al tempo stesso la sua negazione. Indipendentemente dai geniali risultati interpretativi cui ha dato luogo tale modello teorico, nella concreta prassi analitica del suo autore, credo che si tratti di una idea della letteratura molto lontana da quella che qui veniamo

genera, attraverso la identificazione, da una parte il vincolo sociale e dall'altra il sentimento individuale. In esso vediamo in modo esemplare come (secondo Freud) la letteratura rappresenti sul piano sociale ciò che la fantasia rappresenta sul piano individuale, cioè il dispositivo estetico grazie al quale affiorano e si risolvono i conflitti che l'io deve mediare fra principio del piacere e principio di realtà. L'ideale dell'io che risulta da tale conflitto lungi dal porsi come rappresentante psichico di un reale (lacanianamente) inattuabile ed immutabile, rappresenta una realtà già modificata, sulla quale l'io è già simulativamente intervenuto per adattarla (almeno potenzialmente) al proprio immaginario, dominato dal desiderio³⁰. Nella *Introduzione al narcisismo* il carattere sociale e politico dell'ideale dell'io (dalla cui esistenza dipende ogni forma di repressione della pulsione: rimozione, sublimazione, superamento) era stato già sbizzato:

ricostruendo come la "poetica" di Freud. Proprio per l'analogia con le procedure dell'inconscio (e delle sue manifestazioni), per esso il testo viene letto come fenomeno sintomatico (il che avvicina, semmai, la teoria orlandiana della letteratura a quella lacaniana). In Freud, invece, la proiezione letteraria della fantasticheria personale (quindi la sua pubblicazione) implica già la conversione delle rappresentazioni pulsionali in ideali dell'io socialmente vigenti (il loro trasferimento, potremmo dire semplificando un poco, dall'Es al Super-io). Proprio il saggio *Psicologia delle masse e analisi dell'io* mostra al di là di ogni possibile dubbio che la letteratura è per Freud il dispositivo attraverso il quale la società (grazie ai poeti) crea gli ideali che gli individui interiorizzano per costruirsi come soggetti.

³⁰ Un esempio attuale di ideale poetico dell'io si trova nel caso dell'*Uomo dei lupi*, in cui la figura immaginaria del poeta (Lermontov) interviene esplicitamente nei processi psichici: «Pochi mesi dopo il luttuoso avvenimento [il suicidio della sorella] egli aveva compiuto un viaggio nella regione ove era morta la sorella; qui si era recato a visitare la tomba di un grande poeta che rappresentava allora il suo ideale, e su di essa aveva versato calde lacrime. Era rimasto egli stesso sorpreso di questa reazione, poiché sapeva bene che il poeta venerato era morto da più di due generazioni. La comprese soltanto quando ricordò che il padre soleva paragonare le poesie della sorella a quelle del grande poeta» (VII, 501).

L'ideale dell'Io schiude importanti prospettive per la comprensione della psicologia delle masse. Oltre al suo aspetto individuale, questo ideale ha un aspetto sociale: esso è anche l'ideale che accomuna una famiglia, un ceto, una nazione. (VII, 471)³¹.

³¹ Qui viene anche descritto il processo di conversione della libido primaria in ideale dell'io, patogena quando fra le due istanze (l'io e il superio) si apre un conflitto: «Abbiamo imparato che i moti pulsionali libidici incorrono nel destino di una rimozione patogena quando vengono in conflitto con le rappresentazioni della civiltà e dell'etica proprie del soggetto. Con ciò non abbiamo mai inteso che l'individuo abbia una nozione meramente intellettuale di queste rappresentazioni, ma sempre piuttosto che egli le riconosca come normative e si sottometta alle sollecitazioni che da esse gli provengono. Abbiamo detto che la rimozione procede dall'Io. Potremmo essere più precisi e sostenere che procede dalla considerazione che l'Io ha di sé. Le stesse impressioni, esperienze, impulsi, moti di desiderio nei quali un individuo indulge, o che quanto meno elabora consapevolmente, sono respinti da un altro con la massima indignazione o almeno soffocati prima di pervenire alla coscienza. Comunque la differenza fra i due individui, che chiama in causa l'elemento determinante della rimozione, può essere facilmente espressa in termini che si riescono a padroneggiare in virtù della teoria della libido. Possiamo dire che un individuo ha costruito in sé un ideale rispetto al quale misura il proprio Io attuale, mentre nell'altro non avviene questa formazione di un ideale. La formazione di un ideale sarebbe da parte dell'Io la condizione della rimozione. A questo ideale si rivolge ora quell'amore di sé di cui l'Io reale ha goduto nell'infanzia. Il narcisismo appare ora spostato su questo nuovo Io ideale che si trova in possesso, come l'Io di quando si era bambini, di tutte le più preziose qualità. L'uomo si è dimostrato ancora una volta, come sempre nell'ambito della libido, incapace di rinunciare a un soddisfacimento di cui ha goduto nel passato. Non vuole essere privato della perfezione narcisistica della sua infanzia e se – importunato dagli ammonimenti altrui e dal suo stesso giudizio critico- non è riuscito a serbare questa perfezione negli anni dello sviluppo, si sforza di riconquistarla nella nuova forma di un ideale dell'Io. Ciò che egli proietta

E proprio lì, nelle righe immediatamente superiori, veniva formulata una delle leggi narcisistiche dell'innamoramento:

Viene amato l'oggetto che possiede le prerogative che mancano all'io per raggiungere il suo ideale. (VII, 471)

Il questo modo si apriva il cammino alla idea della letteratura come costruzione sociale della identità soggettiva, specchio di finzione (non importa se orale o scritta) nel quale l'io (ascoltatore o lettore) si proietta assumendo come propri i desideri e gli ideali formalmente elaborati dal poeta³². Più in generale, è l'arte che, alimentata dalla fantasia, elabora gli ideali civili in nome dei quali risulta giustificabile, agli occhi del soggetto, il sacrificio pulsionale che la società in ogni caso richiede³³.

davanti a sé come proprio ideale è il sostituto del narcisismo perduto dell'infanzia, di quell'epoca, cioè, in cui egli stesso era il proprio ideale» (*ibid.*: 463).

³² La sostanziale incomprendimento di tale naturale principio fondativo dell'io nella finzione poetica del suo riflesso speculare, induce Lacan a intendere l'esperienza dello specchio come falsa esperienza di alienazione dell'io, come se esistesse un Reale 'vero' indipendente dal rapporto interattivo con cui l'io vi si proietta. Felicissima la critica che al modello lacaniano di Io formula Alain Ehrenberg: «Per il soggetto della psicanalisi [lacaniana], è la stessa cosa, ma per il soggetto della società rappresentare se stesso come pappagallo o come Io è, *invece*, della massima importanza: a livello sociologico non abbiamo a che fare con un'illusione – con l'immaginario, che inganna il soggetto –, ma con un valore che caratterizza una forma di vita e non è dunque concepibile secondo i termini dell'opinione falsa o vera» (Ehrenberg 2010: 165).

³³ Si veda *L'avvenire di un'illusione*: «Come da tempo abbiamo appreso, l'arte offre soddisfacenti sostitutivi per le più antiche rinunce imposte dalla civiltà (ancora oggi sono le rinunce più profondamente sentite) e contribuisce perciò come null'altro a conciliare l'uomo con i sacrifici da lui sostenuti in nome della civiltà stessa. Le creazioni dell'arte promuovono d'altronde i sentimenti di identificazione, di cui ogni ambito civile ha tanto

Tale fondazione poetico-fantastica del soggetto spiega perché, per Freud, tanto i sintomi dei nevrotici quanto i deliri degli psicotici attingono i loro contenuti dalla fantasia, infantile, nel primo caso, adulta nel secondo³⁴. Ma è nella vita psichica del soggetto adulto e sano che la fantasia svolge la sua funzione primordiale, che è quella di simulare, prima che si produca, qualunque intervento dell'io sulle pulsioni di desiderio da una parte e sulla realtà esterna dall'altra³⁵. Nel saggio *I due principi dell'accadere psichico* (VI) la ripercussione sul reale dell'universo fantastico dell'artista è chiaramente enunciata e presentata come simulazione che anticipa potenzialmente la modificazione della realtà da parte del soggetto³⁶.

bisogno, consentendo sensazioni universalmente condivise e apprezzate; esse giovano però anche al soddisfacimento narcisistico allorché raffigurano le realizzazioni di una certa civiltà alludendo in modo efficace ai suoi ideali» (X, 443-444).

³⁴ «Non c'è praticamente alcun dubbio che il mondo della fantasia svolga nella psicosi questo stesso identico ruolo, che esso sia, anche per la psicosi, lo scrigno da cui viene tratto il materiale o il modello per la costruzione della nuova realtà» (*La perdita di realtà nella nevrosi e nella psicosi*, X, 43).

³⁵ «Nella nevrosi una parte della realtà viene evitata con la fuga, nella psicosi essa viene ricostruita ex novo. Ovvero: nella psicosi alla fuga iniziale fa seguito una fase attiva di ricostruzione, nella nevrosi all'iniziale sottomissione fa seguito un tentativo posticipato di fuga. Oppure, espresso in altre parole ancora: la nevrosi non rinnega la realtà e semplicemente di essa non vuole sapere nulla; la psicosi invece rinnega la realtà e cerca di rimpiazzarla. Chiamiamo normale o 'sano' un comportamento che unisca determinati tratti di entrambe le reazioni, che al pari della nevrosi non rinneghi la realtà, e che però poi, come la psicosi, cerchi di modificarla. Questo comportamento normale e adeguato porta naturalmente a un lavoro di manipolazione esterna sulla realtà e non si accontenta, come la psicosi, di modificazioni interne; non è più un comportamento autoplastico, ma alloplastico» (*ibid.*: 41).

³⁶ «L'arte perviene, per una strada sua particolare, a una conciliazione dei due principi. L'artista è originariamente un uomo che si distacca dalla realtà giacché non riesce ad adattarsi alla rinuncia al soddisfacimento

Freud insiste con forza su questa funzione della fantasia nella vita psichica e stabilisce una linea di continuità tra i sogni ad occhi aperti dell'adulto e le fantasie del poeta. Questi trova nella attività letteraria un terreno socialmente accettato, quindi istituzionale, nel quale tali fantasie possono materializzarsi, funzionando poi nella lettura come uno specchio nel quale il lettore proietta le proprie fantasie occulte e porta a termine i processi di identificazione che strutturano la sua soggettività. Intendiamo, in questo modo, che il soggetto socialmente strutturato è, prima di ogni altra cosa, una costruzione poetica che si propaga socialmente mediante la identificazione della massa dei lettori con i personaggi che rappresentano l'io, ed intendiamo anche che la interpretazione freudiana della letteratura non è altro che l'applicazione al soggetto adulto e sano del modello di descrizione della psiche da lui creato per diagnosticare la malattia mentale³⁷.

pulsionale che la realtà inizialmente esige, e lascia che i suoi desideri di amore e di gloria si realizzino nella vita della fantasia. Egli trova però la via per ritornare dal mondo della fantasia alla realtà poiché grazie alle sue doti particolari trasfigura le sue fantasie in una nuova specie di 'cose vere', che vengono fatte valere dagli uomini come preziose immagini riflesse della realtà. Così in certo modo egli diventa davvero l'eroe, il sovrano, il creatore, il prediletto che bramava diventare, e questo senza percorrere la faticosa e tortuosa via della trasformazione effettiva del mondo esterno. Può tuttavia raggiungere un tale risultato soltanto perché altri uomini provano la sua stessa insoddisfazione per la rinuncia imposta dalla realtà, e perché dunque questa insoddisfazione che risulta dal fatto che il principio di piacere è stato sostituito dal principio di realtà è essa stessa parte del reale» (VI, 458-459).

³⁷ Alla stesse conclusioni circa il "vero poetico", ma muovendo dalla analisi della funzione squisitamente socio-politica delle favole, era giunto Giambattista Vico, che anzi attribuisce direttamente al volgo la capacità di creare ideali dell'io socialmente diffusi: «La mente umana è naturalmente portata a dilettersi dell'uniforme. Questa Dignità, a proposito delle favole, si conferma dal costume c'ha il volgo, il quale degli uomini nell'una o nell'altra parte famosi, posti in tali o tali circostanze, per ciò che loro in tale stato conviene, ne finge acconce favole. Le quali sono verità d'idea in conformità del merito di coloro de' quali il volgo le finge; e in tanto sono false talor in

Un saggio in cui la contiguità tra fantasie infantili ed adulte, da una parte, e letteratura, dall'altra, è particolarmente produttiva, sul piano teorico, è *Il perturbante* (IX), nel quale il meccanismo psichico che produce tale sentimento è ricostruito a partire dalla analisi dettagliata di un racconto di Hoffmann (*Il mago sabbiolino*), i cui nuclei tematici, confermati dall'esperienza analitica, riproducono gli elementi psichici in questione. La trama è interpretata, alla stregua di una storia personale, a partire dalle nozioni psicoanalitiche implicate (ossia la riattivazione, nella vita adulta, delle paure infantili vincolate alla immaginata minaccia della castrazione paterna). Ma l'aspetto più interessante del saggio, ai fini della ricostruzione della teoria freudiana della letteratura, è l'ultima parte, laddove l'autore, osservando lo spazio inconsueto che testi letterari hanno occupato nella propria analisi, si interroga sui caratteri specifici del discorso letterario, cioè sugli elementi psichici che il testo mobilita in quanto finzione letteraria: «Il perturbante che appartiene al mondo della finzione letteraria – e cioè della fantasia e della poesia – merita invero di esser considerato a parte» (IX, 111). Posto che l'esperienza del perturbante, nella vita quotidiana delle persone, consiste nella percezione di contenuti arcaici (e infantili) repressi o superati dalla razionalità adulta (ossia sepolti nell'inconscio o neutralizzati come 'irreali'), che affiorano inaspettatamente contro la funzione critica che li espulse dal reale (interno o esterno), il discorso letterario ha la caratteristica di sospendere, in differenti gradi, l'esame di realtà del lettore, disponendolo così a reazioni molto diverse nei confronti di quei

fatti, in quanto al merito di quelli non sia dato ciò di che essi son degni. Talché, se bene vi si rifletta, il vero poetico è un vero metafisico, a petto del quale il vero fisico, che non vi si conforma, dee tenersi a luogo di falso. Dallo che esce questa importante considerazione in ragion poetica: che il vero capitano di guerra, per esempio, è l' Goffredo che finge Torquato Tasso; e tutti i capitani che non si conformano in tutto e per tutto a Goffredo, essi non sono veri capitani di guerra» (*Scienza Nuova, Dignità 47*, in Vico 1990).

contenuti, secondo l'intenzione estetica dello scrittore³⁸. Così nelle fiabe, nelle quali l'esame di realtà è assente, contenuti in sé perturbanti (come doppi, resurrezioni, magie) possono essere dotati di significati psichicamente neutri o gratificanti o comici³⁹. E lo stesso accade nei testi che assumono come plausibile, all'interno del loro mondo fittizio, la presenza di tali elementi⁴⁰. Se lo scrittore assume, invece, la prospettiva della realtà quotidiana, può creare effetti perturbanti

³⁸ «Il regno della fantasia presuppone, per affermarsi, che il suo contenuto sia esonerato dall'esame di realtà. La conclusione, che suona paradossale, è che molte cose che sarebbero perturbanti se accadessero nella vita non sono perturbanti nella poesia, e che d'altra parte nella poesia, per ottenere effetti perturbanti, esistono una quantità di mezzi di cui la vita non può disporre. Tra le molte libertà concesse ai poeti c'è anche quella di scegliersi a loro capriccio il mondo che vogliono rappresentare, in modo che esso coincida con la realtà a noi consueta oppure se ne discosti per un verso o per l'altro. In ogni caso, noi li seguiamo» (IX, 111).

³⁹ «Il mondo della fiaba, per esempio, ha abbandonato fin da principio il terreno della realtà, professando apertamente le proprie convinzioni animistiche. Appagamenti di desideri, forze occulte, onnipotenza dei pensieri, animazione di ciò che è inanimato, tutte cose assolutamente consuete nelle fiabe, non possono produrre in esse alcun effetto perturbante, perché al fine della nascita del sentimento del perturbante è necessario, come abbiamo visto, un dilemma relativo alla possibilità che le convinzioni superate e ormai ritenute indegne di fede si rivelino, nonostante tutto, rispondenti alla realtà; e questo è un problema che le premesse proprie del mondo della fiaba spazzano via interamente» (*ibid.*).

⁴⁰ «Il poeta può anche essersi creato un mondo che, meno fantastico di quello delle fiabe, si differenzia tuttavia dal mondo reale perché include esseri spirituali superiori, dèmoni o spiriti di defunti. Tali figure, se e fintantoché sono coerenti con le premesse di questa realtà poetica, perdono ogni connotato perturbante. Le anime dell'Inferno dantesco o le apparizioni di spettri nell'Amleto, nel Macbeth, nel Giulio Cesare di Shakespeare possono essere fosche e spaventevoli quanto si vuole, ma non sono in definitiva più perturbanti delle serene divinità che popolano il mondo di Omero. Noi adeguiamo il nostro giudizio alle condizioni della realtà che il poeta si finge» (*ibid.*).

smentendola⁴¹. Infine, Freud sottolinea la disponibilità del lettore a lasciarsi condurre dal poeta verso stati d'animo differenti, in modo tale che lo stesso tema può avere effetti estetici molto diversi, contrariamente a ciò che succede nella esperienza quotidiana, nella quale l'effetto psichico dipende intrinsecamente dai temi che agiscono sulla mente⁴². Tutto ciò lo induce a concludere che l'effetto estetico prodotto dal testo non dipende né dal tema rappresentato né dal genere letterario, ma dalla posizione del lettore nei confronti del materiale narrativo, ossia dalla identificazione del lettore⁴³. Christian Metz ha individuato nella "elaborazione secondaria" del sogno il

⁴¹ «Le cose stanno altrimenti se il poeta si pone, a quanto ci è dato di vedere, sul terreno della realtà consueta. In questo caso egli fa proprie anche tutte le condizioni che nell'esperienza reale sono all'origine del sentimento perturbante, e quindi tutto ciò che ha effetto perturbante nella vita ce l'ha anche nella poesia. Ma in questo caso il poeta può anche accrescere e moltiplicare il perturbante ben oltre il limite consentito nell'esistenza reale, facendo succedere eventi che nella realtà non sperimenteremmo. Così facendo egli ci abbandona in certo qual modo alla superstizione che ritenevamo in noi superata, ci inganna promettendoci la realtà più comune che invece poi travalica» (*ibid.*: 112).

⁴² «Nei confronti della vita reale noi ci comportiamo generalmente in maniera uniformemente passiva e soggiaciamo all'influenza di ciò che accade. Nei confronti dell'artista, invece, siamo stranamente docili: mediante lo stato d'animo in cui ci traspone e le aspettative che desta in noi, l'artista può distogliere i nostri processi emotivi da un certo esito per dirigerli verso un esito diverso, e spesso può ricavare dallo stesso materiale effetti disparatissimi» (*ibid.*: 113).

⁴³ «Ci siamo domandati prima: perché la mano mozza che compare nella storia del tesoro di Rampsinito [in Erodoto] non ha lo stesso effetto perturbante che ha per esempio nella Storia della mano mozza di Hauff? [...] La risposta è facile: nel racconto di Erodoto noi siamo attratti non da ciò che prova la principessa bensì dalla superiore astuzia del ladrone. Può darsi che alla principessa non sia stato risparmiato il senso del perturbante, siamo persino disposti a credere che sia svenuta, ma, quanto a noi, questa sensazione non la proviamo affatto giacché non ci immedesimiamo in lei, bensì nell'altro personaggio» (*ibid.*).

particolare stato d'animo dello spettatore cinematografico. Ma ogni prodotto estetico, ed in particolare quello letterario, implica nel fruitore da una parte la sospensione del principio di realtà e dall'altra l'attivazione della funzione immaginaria (la fantasia) che ordina i contenuti provenienti dall'inconscio simulandone la verosimiglianza, cioè la compatibilità con gli ideali dell'io⁴⁴.

Con queste osservazioni Freud ancora la finzione letteraria all'esame di realtà, ossia alla istanza dell'io che, in altra prospettiva (operativa o pragmatica⁴⁵), definisce anche come "io critico" o "ideale

⁴⁴ «Nella ricezione filmica domina il processo secondario [...] ma anche perché, nella misura in cui il discorso del cinema è solcato da emergenze primarie, lo spettatore è un po' meno sveglio che in altre circostanze: si viene a creare così una specie di compromesso, un regime intermedio di vigilanza, anch'esso istituzionalizzato nel cinema classico, in cui il film e lo spettatore sono entrambi su un grado di secondarizzazione identico o molto vicino. Lo spettatore, durante la proiezione, si mette in stato di minor vigilanza (è a uno spettacolo, e sa che non può succedergli nulla); compiendo l'atto sociale di 'andare al cinema' è giustificato in anticipo ad abbassare le difese del suo Io, a non rifiutare quello che in un'altra situazione rifiuterebbe. È capace, in misura del tutto relativa e tuttavia singolare, di una certa tolleranza della manifestazione cosciente del processo primario. Certo, può avvenire la stessa cosa in altre situazioni (nell'ebbrezza dell'alcool, per esempio, o in casi di esaltazione ecc.) Condizioni queste cui mancano però le peculiarità del fatto filmico: condizione di spettacolo, presenza di una finzione materializzata ecc. Fra le diverse condizioni di veglia, lo stato di ricezione filmica è uno di quelli che più assomigliano al sonno e al sogno, al sonno col sogno» (Metz, 1984: 136-137).

⁴⁵ In quanto attività di pensiero, l'io ha il compito di simulare e verificare la possibilità di successo delle pretese di soddisfazione pulsionale provenienti dall'Es: «la sua [dell'io] prestazione costruttiva consiste nell'interpolarlo, fra la pretesa pulsionale e l'azione di soddisfacimento, l'attività di pensiero; quest'ultima, dopo essersi orientata nel presente e aver utilizzato le esperienze del passato, si sforza, procedendo per prove ed errori, di indovinare le conseguenze delle iniziative progettate. L'io decide in questo modo se il tentativo di raggiungere il soddisfacimento debba essere compiuto o rinviato, oppure se la pretesa avanzata dalla pulsione debba

dell'io". Tale esame di realtà non è quello che il genere letterario contempla a partire dalle convenzioni letterarie, ma bensì quello che il lettore assume a partire dalla sua identificazione con i personaggi (identificazione che l'artista governa). Come già si è osservato a proposito del saggio *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, il principio di realtà, letterariamente rappresentato, coincide con la identificazione del soggetto. In altre parole, il desiderio fantasticamente elaborato, attraverso la letteratura e grazie al movimento di identificazione del lettore, entra nella dimensione del reale come modello, valore o progetto. Potremmo anche dire che la plasticità della identificazione del lettore (governata dal poeta) è figura della plasticità del reale quando questo diviene materia immaginaria (attraverso la poesia). Il lettore apprende, leggendo e identificandosi con i personaggi, a trasformare il reale situandosi di fronte ad esso come soggetto manipolatore. Ma sappiamo, d'altra parte, che alla fantasia è affidato il compito di preservare quei contenuti pulsionali che sono stati sacrificati al principio di realtà. La contraddizione è solo apparente, perché la letteratura (come la fantasia), fingendo realizzati i desideri rimossi, immette quei desideri nella dimensione del reale (come possibilità, ipotesi o utopia), e così facendo li trasforma negli ideali dell'io che orientano l'azione del soggetto, che si situa nei confronti del reale in una disposizione pragmatica (o *alloplastica*, come leggiamo nel saggio *I due principi dell'accadere psichico*). Dipende ovviamente dai contenuti dell'opera se tale pragmatismo è orientato in un senso o in un altro, verso la attiva conservazione di un ordine sociopolitico dato o verso la sua trasformazione in un ordine alternativo. È chiaro, comunque, che la visione che della letteratura propone Freud si inclina decisamente verso prospettive ermeneutiche e pragmatiche, incompatibili con la concezione formalista o "strutturalista", che fa

essere repressa del tutto in quanto pericolosa (è questo il *principio di realtà*)» [Compendio di psicoanalisi, XI, 626].

appello ad una presunta “oggettività” del testo sulla quale fondare la altrettanto presunta “scientificità” dell’approccio critico⁴⁶.

Il luogo in cui la considerazione interattiva del testo letterario (o di un suo succedaneo, come è l’arguzia) è più sistematicamente svolta è senz’altro il saggio sul *Motto di spirito e la sua relazione con l’inconscio*, poiché l’effetto estetico del testo (la risata) viene ricercato e situato interamente nella mente dell’ascoltore, dalla cui reazione dipende il successo della intenzione comica⁴⁷. Proprio su tale saggio si basa l’approccio di Francesco Orlando alla “teoria letteraria” deducibile dalla psicoanalisi freudiana⁴⁸, poiché particolarmente qui viene riconosciuta la autonomia formale del testo (il motto spiritoso), che rappresenta una delle rivendicazioni dello strutturalismo. Nella mia prospettiva tale autonomia è fortemente limitata dalla natura interattiva del motto, che per funzionare deve contare su valori razionali (gli “ideali dell’io”) condivisi dall’ascoltatore. La risata manifesta, infatti, contro l’ideale ufficialmente vigente, l’identificazione dell’ascoltatore con il controideale sovversivo formulato attraverso il motto, che per un istante ha soppiantato l’altro. Anche il piacere di tipo esclusivamente formale, cioè quello liberato dall’uso ludicamente sovversivo del linguaggio, implica pur sempre una razionalità grammaticale socialmente accettata, che rappresenta il principio di

⁴⁶ Il limite dello strutturalismo, come della filologia, è quello di ignorare del tutto la ermeneutica della ricezione, per la quale lo sguardo del lettore (in uno qualunque dei suoi livelli di analisi e interpretazione) condiziona la lettura, per cui il testo è inattuabile nella sua separata oggettività, e risulta comunque sempre determinato, nei suoi elementi significativi e rilevanti, dallo sguardo del soggetto che interpreta, che seleziona tali elementi. Proprio in ambito scientifico tale soggettivismo inerente alla descrizione dei fenomeni fisici viene postulato attraverso il principio di indeterminazione, per il quale in un certo ordine di grandezze l’occhio dell’osservatore interferisce con il fenomeno materiale osservato impedendo una percezione ‘oggettiva’ di esso (che ne calcoli, nello stesso tempo, la velocità e la posizione).

⁴⁷ Si vedano in particolare le pagg. 134-139 (V).

⁴⁸ Cfr. Orlando [1985]: 577-582.

realtà al suo “grado 0”, potremmo dire, in quanto costituisce la più arcaica delle funzioni disciplinatrici dell’inconscio, quella linguistica.

Un notevole elemento di complessità della teoria letteraria di Freud è rappresentato appunto dal luogo che occupa il linguaggio nel dinamismo della vita psichica (l’aspetto forse più trascurato dagli studiosi di Freud, fuorviati, credo, dalla lettura strutturalista di Lacan⁴⁹). In concreto, alla domanda relativa alle modalità del divenir cosciente dei contenuti depositati nell’inconscio, Freud risponde collegando tale processo alla trasformazione di esperienze di tipo visivo (o uditivo) in esperienze di tipo verbale, come se l’immagine, in quanto elemento fornito di significato psichico (rappresentante della cosa), appartenesse ad epoche arcaiche dello sviluppo mentale, e la parola ad epoche recenti (e quindi suscettibili di diventare coscienti):

Ciò che abbiamo potuto chiamare la rappresentazione conscia dell’oggetto si scinde ora nella rappresentazione della parola e nella rappresentazione della cosa; quest’ultima consiste nell’investimento, se non delle dirette immagini mnestiche della cosa, almeno delle tracce mnestiche più lontane che derivano da

⁴⁹ La teoria lacaniana del significante viene fatta risalire, come ad una sua giustificazione scientifica, al saggio di Emile Benveniste “Note sulla funzione del linguaggio nella scoperta freudiana” (1971: 93-106). Osservo, però, che il grande linguista francese distinse accuratamente il linguaggio dell’inconscio da quello verbale: «(La simbologia inconscia) è nello stesso tempo infra- e sopra-linguistica. In quanto infra-linguistica, ha la sua origine in una regione più profonda di quella che in cui l’educazione inserisce il meccanismo linguistico. Utilizza segni che non si scompongono e che comportano numerose varianti individuali, suscettibili anch’esse di accrescersi facendo ricorso al dominio comune della cultura o all’esperienza personale. È sopra-linguistica perché adopera segni estremamente condensati, che, nel linguaggio organizzato, corrisponderebbero a unità minime, più che a grandi unità del discorso. E fra questi segni si stabilisce una relazione dinamica di intenzionalità che si riduce a una motivazione costante (la “realizzazione di un desiderio rimosso”) e che prende i rigiri più strani» (105).

quelle immagini. Tutto a un tratto pensiamo di aver capito in che cosa consista la differenza fra una rappresentazione conscia e una rappresentazione inconscia. Contrariamente a quanto avevamo supposto, non si tratta di due diverse trascrizioni dello stesso contenuto in località psichiche differenti, e neanche di due diverse situazioni funzionali dell'investimento nella stessa località; la situazione è piuttosto la seguente: la rappresentazione conscia comprende la rappresentazione della cosa più la rappresentazione della parola corrispondente, mentre quella inconscia è la rappresentazione della cosa e basta. Il sistema *Inc* contiene gli investimenti che gli oggetti hanno in quanto cose, ossia i primi e autentici investimenti oggettuali; il sistema *Prec* nasce dal fatto che questa rappresentazione della cosa viene sovrainvestita in seguito al suo nesso con le rappresentazioni verbali. Abbiamo il diritto di supporre che siano tali sovrainvestimenti a determinare una più alta organizzazione psichica, e a rendere possibile la sostituzione del processo primario con il processo secondario che domina nel *Prec*". (*L'inconscio*, VIII, 85)

La distinzione è fondamentale, fra l'altro, per distinguere le rappresentazioni oniriche dalle esperienze percettive, essendo le prime fatte di "immagini sensoriali" di tipo soprattutto visivo ed acustico, e le seconde di "immagini verbali"⁵⁰. Un passaggio del caso dell'*Uomo dei*

⁵⁰ «I sogni [...] sono per la maggior parte costituiti da immagini visive. Il contributo degli altri organi sensoriali, tranne quello uditivo, è meno significativo e costante» (*L'interpretazione dei sogni*, III, 41); «Il sogno [...] pensa prevalentemente, ma non esclusivamente, per immagini visive. Si serve anche di immagini uditive e, in misura minore, di impressioni degli altri sensi [...] Caratteristici del sogno sono solo gli elementi del contenuto che si comportano come immagini, vale a dire che somigliano più alle percezioni che alle rappresentazioni mnestiche» (55); «Gli elementi che compongono il sogno non sono affatto semplici rappresentazioni, ma vere e proprie esperienze psichiche, come quelle che si effettuano mediante i sensi durante la veglia. Mentre nello stato vigile la psiche rappresenta e pensa per immagini verbali e per mezzo del linguaggio, nel sogno pensa e rappresenta per autentiche immagini sensoriali» (56); «Il sogno non dispone di alcun

lupi (VII, 576-77) è particolarmente chiaro nello stabilire una relazione vincolante fra lo sviluppo della coscienza e lo sviluppo del linguaggio:

La coscienza non ha ancora acquisito nel bambino tutti i suoi caratteri, essa è in via di sviluppo, e non possiede ancora appieno la capacità di convertirsi in rappresentazioni verbali⁵¹.

L'idea del rapporto filogenetico ed ontogenetico fra immagine e parola viene chiarita nel saggio *L'io e l'es*:

Il pensare per immagini è un modo assai incompleto di divenir cosciente. Un tale pensare è inoltre in certo modo più vicino ai processi inconsci di quanto lo sia il pensiero in parole, ed è indubbiamente più antico di questo sia ontogeneticamente che filogeneticamente. (IX, 484)

mezzo per raffigurare le relazioni logiche esistenti fra i suoi pensieri. Perlopiù, esso trascura tutte queste preposizioni, e si assume soltanto l'elaborazione del contenuto oggettivo dei pensieri onirici. All'interpretazione del sogno è lasciato il compito di ristabilire la connessione che il lavoro onirico ha distrutto. Se il sogno manca di codesta capacità d'espressione, ciò deve dipendere dal materiale psichico con cui esso è costruito. Analoga limitazione presentano le arti figurative, pittura e scultura, nei confronti della poesia, che può servirsi del discorso; anche in questo caso la ragione dell'incapacità sta nel materiale che le due arti elaborano per riuscire a esprimere qualche cosa. Prima di giungere alla conoscenza delle proprie leggi espressive, la pittura si sforzava di compensare questo svantaggio. In certi quadri antichi, dalla bocca delle persone dipinte si facevano pendere biglietti, sui quali era scritto il discorso che il pittore disperava di raffigurare nel quadro» (288).

⁵¹ Per questo aspetto, il pensiero di Freud entra in singolare consonanza con quello di Leopardi e Vico. Ho affrontato la questione in "L'archeologia delle emozioni: le pulsioni di morte nello *Zibaldone*", in Pinto 2013: 245-256. Su Leopardi e Freud si veda anche Pinto 2010: 227-249.

E in questo stesso saggio viene ribadito (nella nuova schematizzazione della vita psichica cui Freud è approdato) che la sostanziale differenza fra processi inconsci e processi consci (o preconschi) è la verbalizzazione, assente nei primi e caratteristica dei secondi:

Altrove ho già formulato l'ipotesi che la vera differenza fra una rappresentazione (o pensiero) *inc* e una rappresentazione *prec* consista nel fatto che la prima si produce in relazione a qualche materiale che rimane ignoto, mentre nella seconda (la *prec*) interviene in aggiunta un collegamento con *rappresentazioni verbali*. Questo è il primo tentativo di stabilire, in modo diverso da quello del riferimento alla coscienza, contrassegni distintivi per i due sistemi *Prec.* e *Inc.* Allora la domanda: Com'è che qualcosa diventa cosciente? Andrebbe formulata più adeguatamente nel modo seguente: Com'è che qualche cosa diventa preconschio? E la risposta sarebbe: attraverso il collegamento con le rispettive rappresentanze verbali. (*Ibid.*: 483)

D'altra parte, la illogicità dell'Es, per la quale "tendenze con mete contrastanti coesistono nell'inconscio le une accanto alle altre, senza che si avverta l'esigenza di armonizzarle", si presenta anche come "caratteristica delle lingue più antiche", come se il linguaggio, nella fase primitiva della sua costituzione, conservasse tratti della configurazione profonda della psiche⁵².

⁵² «Alcuni glottologi hanno scoperto che questa cosa si verificava anche nelle lingue più antiche, nelle quali coppie di contrari come 'forte-debole', 'chiaro-scuro', 'alto-profondo' venivano espresse dalla stessa radice fino a quando due diverse modificazioni della parola primordiale separavano uno dall'altro i due significati. Residui dell'originario doppio senso si sono evidentemente conservati perfino in una lingua così altamente sviluppata come il latino nell'uso di *altus* (alto e profondo), di *sacer* (sacro ed esecrando) eccetera" (*Compendio di psicoanalisi*, XI, 595-596). La parentela delle più antiche formazioni linguistiche con i procedimenti dell'inconscio era stata

Tale relativa 'modernità' del linguaggio e della coscienza deve essere proiettata sul modello generale della vita psichica, che viene così descritto nel *Compendio di psicoanalisi*:

Chiamiamo *Es* la più antica di queste province o istanze della psiche: suo contenuto è tutto ciò che è ereditato, presente fin dalla nascita, stabilito per costituzione, innanzitutto dunque le pulsioni che traggono origine dall'organizzazione corporea, e che trovano qui, in forme che non conosciamo, una prima espressione psichica.

Sotto l'influsso del mondo esterno reale che ci circonda una parte dell'*Es* ha subito un'evoluzione particolare. Da quello che era in origine lo stato corticale munito degli organi per la ricezione degli stimoli, nonché dei dispositivi che fungono da scudo protettivo contro gli stimoli, si è sviluppata una particolare organizzazione che media da allora in poi fra *Es* e mondo esterno. Questa regione della nostra vita psichica l'abbiamo chiamata *Io*⁵³. (XI, 572-573)

Si osservi come la funzione del linguaggio, nella psiche, venga strutturalmente ancorata al divenir cosciente dei processi dell'io:

suggerita a Freud da un saggio del glottologo Karl Abel (cfr. *Significato opposto delle parole primordiali*, VI, 181-191).

⁵³ Si noti come i compiti dell'Io consistano nella trasformazione del mondo esterno e nel controllo di quello interno: «Compito dell'Io è l'autoconservazione, compito che è assolto, per quel che riguarda l'esterno, imparando a conoscere gli stimoli, accumulando (nella memoria) esperienze su di essi, evitando (con la fuga) gli stimoli di intensità eccessiva e andando incontro (con l'adattamento) a quelli di intensità moderata, apprendendo infine a modificare (con l'attività) in modo adeguato e in vista di un proprio vantaggio il mondo esterno; per quel che riguarda l'interno, nei confronti dell'*Es*, il compito è assolto acquistando il controllo sulle richieste pulsionali, decidendo se ad esse può essere dato soddisfacimento, rinviando tale soddisfacimento a tempi e circostanze migliori del mondo esterno, o magari reprimendo del tutto gli eccitamenti di queste pulsioni» (*ibid.*)

Processi consci alla periferia dell'Io, e tutto il resto che è nell'Io inconscio: sarebbe questa la situazione più semplice che dovremmo supporre. Può darsi che in effetti le cose stiano così per gli animali, ma per gli uomini si aggiunge una complicazione in virtù della quale anche alcuni processi interni all'Io possono acquistare la qualità della coscienza. Ciò è opera della funzione linguistica, la quale stabilisce uno stretto collegamento fra i contenuti dell'Io e i residui mnestici delle percezioni visive, e più ancora delle percezioni auditive. (*Ibid.*: XI, 589)

Ciò che qui Freud sembra sottolineare è la natura rappresentativa del linguaggio, che si serve delle percezioni esterne per raffigurare analogicamente quelle interne, il che fa della parola uno strumento di indicazione altamente impreciso. Il brano ora citato prosegue infatti evocando le distorsioni cui dà luogo la coscienza e il conseguente insorgere del principio di realtà:

Di qui in poi la periferia percipiente della corteccia cerebrale può essere stimolata in misura molto maggiore anche dall'interno, processi interni come decorsi di rappresentazioni e processi ideativi possono farsi coscienti, e occorre un dispositivo particolare che distingua tra le due possibilità; è questo il cosiddetto esame di realtà. L'equazione percezione = realtà (mondo esterno) non può più reggere. Gli errori, che ora si verificano spesso – nel sogno sempre – sono chiamati allucinazioni (*ibid.*: 589) [...] poiché le tracce mnestiche possono anch'esse diventare coscienti come le percezioni, soprattutto per il loro collegamento con i residui linguistici, è data qui la possibilità di un equivoco che potrebbe dar luogo al disconoscimento della realtà. Da ciò l'Io si difende instaurando quell'esame di realtà che nel sogno – date le condizioni dello stato di sonno – può venir meno. (*Ibid.*: 626)

È, con ogni evidenza, qui, nella difficoltà strutturale di distinguere le percezioni esterne da quelle interne, poiché entrambe entrano nella coscienza attraverso il linguaggio, e nella conseguente imprecisione

con cui l'esame di realtà permette di discriminare fra le une le altre, che affonda le sue radici l'istanza fantastico-poetica dell'io.

Su un altro piano, clinico e non metapsicologico, l'effetto terapeutico della parola nei confronti del sintomo era già stato osservato negli studi sulla isteria, nella quale anzi l'attività poetico-fantastica del soggetto isterico costituisce da una parte la sua propensione alla malattia, perché libera immaginariamente le pulsioni, e dall'altra la risorsa fondamentale della guarigione, perché fornisce al medico le risorse per la verbalizzazione da parte del paziente, in ipnosi, del sintomo, attraverso la *talking cure*⁵⁴.

⁵⁴ Nella malattia e nella cura di Anna O. fantasia e linguaggio svolgono un ruolo centrale: «Questa giovane [...] coltivava sistematicamente i sogni ad occhi aperti, che essa chiamava il suo "teatro privato". Mentre tutti la credevano presente, essa mentalmente viveva nelle fiabe; tuttavia, quando le veniva rivolta la parola, reagiva sempre a tono, sicché nessuno si accorgeva di nulla. Durante le sue attività casalinghe, che svolgeva alla perfezione, questa attività mentale l'accompagnava quasi incessantemente» (I, 190). «Troviamo nella fanciulla ancora perfettamente sana due peculiarità psichiche che la dispongono alla malattia isterica: 1. L'eccedenza di mobilità e di energia psichica non utilizzata nella vita familiare monotona e priva di una corrispondente attività intellettuale, la quale si scarica in una costante attività della fantasia, e che 2. Produce l'abituale sognare ad occhi aperti ('teatro privato'), col quale si pone il fondamento per la dissociazione della personalità intellettuale» (I, 207). «Dapprima si vide che le mancavano le parole, fenomeno che andava gradualmente aggravandosi. Poi, il suo discorso venne a mancare di ogni grammatica e ogni sintassi, della totale coniugazione del verbo, e infine adoperava solo verbi all'infinito, formati erroneamente, per lo più da un participio preterito della coniugazione debole; né adoperava articoli. Nel decorso ulteriore vennero a mancarle quasi del tutto le parole; le ricercava faticosamente raccogliendole insieme da quattro o cinque lingue e diventava pressoché incomprensibile» (I, 192). «Il suo stato mentale era una funzione del tempo trascorso dall'ultimo sfogo parlato, perché ogni prodotto spontaneo della sua fantasia e ogni fatto afferrato dalla parte malata della sua psiche continuavano ad agire come stimolo psichico fino a tanto che non veniva raccontato nell'ipnosi, e veniva quindi eliminato completamente nella sua efficacia» (I, 199).

Se, infine, intendiamo la fantasia (e quindi la poesia, che di essa rappresenta la oggettivazione sociale) come stadio intermedio fra il dominio inconscio dell'immagine e il dominio razionale del pensiero (quello che si esprime attraverso la padronanza delle pulsioni da parte dell'io), comprendiamo anche come la fantasia (e quindi la poesia) costituisca una funzione sostanzialmente interna all'io ed anzi essenziale tanto alla sua costruzione quanto alla sua attività, poiché è organicamente connessa alla conversione in linguaggio verbale di ogni contenuto psichico (tanto delle pulsioni primarie quanto degli ideali dell'io). E possiamo fare un passo ulteriore, considerando la 'fantasia' come l'aspetto individuale di tale conversione, e la 'poesia' come la sua dimensione sociale. Se definiamo 'immaginario' l'universo rappresentativo della psiche umana, cioè il suo linguaggio pulsionale ed ideale, la fantasia ne costituisce (parafrasando Saussure) la *parole* mentre la letteratura ne costituisce la *langue*.

Bibliografia

- Asor Rosa, Alberto (ed.), *Letteratura italiana. L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985: 549-587, IV.
- Abelardo ed Eloisa, *Lettere*, Ed. Nada Cappelletti Truci, Torino, Einaudi, 1979,
- Abelardi, Petri, *Opera theologica, IV, Scito te ipsum*, Ed. R.M. Ilgner, Turnhout, Brepols, 2001.
- Baudelaire, Charles, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975.
- Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1963), trad. it. *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971.
- Benveniste, Émile, "Note sulla funzione del linguaggio nella scoperta freudiana", *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971 (ed. or. *Problèmes de linguistique générale*, 1966).
- Brooks, Peter, *Reading for the plot* (1984), trad. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 2004.
- Ehrenberg, Alain, *La société du malaise. Le mental et le social* (2010), trad. it. *La società del disagio. Il mentale e il sociale*, Torino, Einaudi, 2010.
- Freud, *Opere*, Torino, Bollati-Borghieri, 1989.
- Lacan, Jacques, *Écrits* (1966), trad. it. *Scritti*, Torino, Einaudi, 2002 .
- Metz, Christian, *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma* (1984), trad. it. *Cinema e psicanalisi*, Venezia, Marsilio, 2002.
- Orlando, Francesco, "Letteratura e psicoanalisi", *Letteratura italiana. L'interpretazione*, Ed. A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1985: 549-587.
- Pinto, Raffaele, *Poetiche del desiderio. Saggi di critica letteraria della modernità*, Roma, Aracne, 2010.
- Id., "L'archeologia delle emozioni: le pulsioni di morte nello Zibaldone", *Lo «Zibaldone» di Leopardi come ipertesto*, Atti del Convegno internazionale (Barcellona, 26-27 ottobre 2012), Ed. María de las Nieves Muñiz Muñiz, Firenze, Leo Olschki, 2013.
- Vico, *Opere*, Milano, Mondadori, 1990.

L'autore

Raffaele Pinto

Professore di Filologia italiana presso l'Università di Barcellona.

Email: pinto.raffaele@gmail.com

L'articolo

Data invio: 28/02/2013

Data accettazione: 30/04/2013

Data pubblicazione: 30/05/2013

Come citare questo articolo

Pinto, Raffaele, "La teoria letteraria di Freud", *Between*, III.5 (2013),
<http://www.Between-journal.it/>