

**Bertoli, Mariacristina Natalia. “Gli scacchi di Freud. Per un’anatomia della critica letteraria psicoanalitica.” *Testo*56 (2008): 7-29.**

**(Versione modificata)**

*Il presente studio ha lo scopo di chiarire i metodi d’indagine della critica letteraria psicoanalitica operando una distinzione tra critica contenutistica e critica formalista, a seconda che l’oggetto dell’analisi sia il sintomo oppure il simbolo. A loro volta, queste due branche possono essere scisse in due orientamenti minori sulla base della dicotomia tra sintomo del personaggio/autore e simbolo universale/individuale. Nonostante l’apparente differenza tra i quattro metodi illustrati nel testo, essi saranno infine ricondotti all’unità riconoscendone il sostrato euristico comune nella logica del dialogo in absentia che mira ad interpretare il linguaggio traslato dell’inconscio.*

Proprio come nel gioco degli scacchi tutto sta nella combinazione dei differenti pezzi, così la lingua è un sistema basato completamente sull’opposizione delle sue unità concrete. Non si può evitare di conoscerle, né è possibile fare un passo senza ricorrere ad esse; e tuttavia la loro delimitazione è un problema tanto delicato che ci si domanda se esse sono realmente date.  
Ferdinand de Saussure

#### I FONDAMENTI DELLA CRITICA PSICOANALITICA

L’illustrazione dei fondamenti della critica psicoanalitica non può esimersi dal chiarimento di una questione preliminare, ossia il rapporto tra la scienza fondata da Freud e la letteratura. Fu Jacques Lacan a formulare il concetto di implicazione, atto – almeno in un primo momento – a designare i sentimenti empatici che coinvolgono l’analista durante il dialogo terapeutico con il paziente. In seguito Lacan ampliò tale concetto per suggerire che un simile rapporto possa legare inscindibilmente psicoanalisi e letteratura, il cui elemento comune è il linguaggio<sup>1</sup>. Tale relazione basata sul linguaggio era già stata intuita da Frederick J. Hoffman, il quale aveva prospettato l’analisi delle manifestazioni semiotiche dell’inconscio nei termini di una ricerca dello ‘scarto’, termine con il quale Spitzer designa la deviazione linguistica:

We must assume a language norm, a norm of linguistic behaviour, linked to a kind of systematic logical or rational form. If there are such norms – if they may be maintained without one’s retreating too far into abstractions – then it is possible to examine variants, deviations, subterfuges, psychic “jamming”, and to explain them as a part of the strategy of the id, as a verbal consequence of the tension resulting from the flow and counterflow of psychic energy. [...] This is what amounts to a

---

<sup>1</sup> Lacan, Jacques. “Parola e linguaggio in psicoanalisi.” *La cosa freudiana e altri scritti*. Trad. G. Contri. Torino: Einaudi, 1972. In seguito, Felman ha accentuato questa accezione per ridefinire il rapporto tra psicoanalisi e letteratura, sostenendo che non è possibile parlare di un’applicazione della prima alla seconda, ma piuttosto di un dialogo tra le due part (Felman, Shoshana. “Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise.” *Yale French Studies* 29 (1977), n. 55/56: 5-10).

psychological analysis of the basic constituents of a literature. In terms of it we may illuminate much of what we discuss in literary criticism as form, texture, metaphor, and symbol. [...] I should like to suggest, therefore, that literature may be viewed and analyzed in terms of the verbal and metaphorical equivalents of the psyche and its behaviour<sup>2</sup>.

Tuttavia, le affermazioni di Lacan e Hoffman a proposito dell'implicita consustanzialità di psicoanalisi, letteratura e critica non chiariscono un punto rilevante agli scopi del presente studio: qual è il fattore che distingue queste discipline? La risposta è piuttosto semplice: se il loro denominatore comune è il linguaggio, allora la differenza tra questi tre ambiti risiede puramente nell'uso che del linguaggio viene fatto. Infatti, la terapia psicoanalitica contempla la sinergia tra due diversi tipi di linguaggio: da una parte il racconto del paziente, dall'altra l'interpretazione dello psicoanalista. Nel primo caso si riscontra un uso apparentemente descrittivo del linguaggio; in realtà, si tratta di un linguaggio simbolico, in cui un significante rimanda a molteplici significati articolati contemporaneamente su più livelli, esattamente come accade in qualsivoglia opera letteraria<sup>3</sup>. Nel secondo caso, si ha invece un uso interpretativo del linguaggio finalizzato a sciogliere l'enigma del simbolo, cioè ad illustrare i vari significati possibili e a rendere ragione della loro coesistenza in maniera del tutto analoga a quanto avviene in ambito critico<sup>4</sup>. In breve, a differenza di quanto accade nel discorso scientifico, l'oggetto linguistico dell'opera letteraria e del racconto del paziente durante la seduta psicoanalitica non è mai *Ding* (la cosa nella sua materialità), ma *Sache* (la cosa nella complessità dei suoi molteplici significati), ragione per cui esso si presta all'interpretazione del critico/psicoanalista.

Per comprendere appieno tale relazione è necessario sottolineare l'identità immutata dei contenuti psichici che critica e psicoanalisi permettono di indagare tramite il linguaggio. In ambito psicoanalitico ogni sintomo è riconducibile ad una rimozione, fenomeno per il quale gli impulsi libidici sono relegati nell'inconscio da una resistenza che produce e mantiene attiva la rimozione. Tale fenomeno non implica affatto la cancellazione dell'impulso libidico; al contrario, esso continua a manifestarsi indirettamente in forme sintomatiche, che possono degenerare in vere e proprie

---

<sup>2</sup> Hoffman, Frederick J. "Psychology and Literature." *Freudianism and the Literary Mind*. New York: Groove Press, 1959: 318-320.

<sup>3</sup> A proposito dell'identità del meccanismo comunicativo che sottende sia la terapia psicoanalitica che la scrittura, si veda: Ferrari, Stefano. *La scrittura infinita. Saggi su letteratura, psicoanalisi e riparazione*. Milano: Nicomp Saggi, 2007; tale meccanismo è indagato soprattutto all'interno della sezione "Scrittura come terapia," pp. 181-204.

<sup>4</sup> Secondo la definizione formulata da Sperber e Wilson, un enunciato è usato in modo descrittivo quando è da intendersi come vero, cioè rispecchia un determinato fatto in una realtà possibile; si dice invece interpretativo un enunciato adoperato per rappresentare ciò che qualcuno ha detto o pensato. La questione è affrontata in Sperber, Dan and Deidre Wilson. *La pertinenza*. Trad. di G. Origgi, Milano, Anabasi, 1993 (1 ed. 1986).

patologie<sup>5</sup>. In casi non patologici, la rinuncia ad un investimento oggettuale attraversa due fasi: quella narcisistica e quella della sublimazione. La sublimazione può anche attuarsi nella creazione artistica; di qui il carattere utopico di tante opere, le quali rappresentano il principio di piacere frustrato dalla realtà e solo in parte compensato dalle proiezioni fittizie dell'arte. Analogamente, ogni sintomo patologico è dovuto alla rimozione, alla quale l'Es reagisce attraverso un meccanismo di traslazione.

Questo meccanismo è all'origine della cosiddetta 'retorica dell'inconscio', indagata in particolare da un discepolo di Freud, Georg Groddeck. Nel *Libro dell'Es* (1923) egli si dedica quasi esclusivamente all'interpretazione dei simboli psicoanalitici, che – secondo lui – non caratterizzano solamente la produzione linguistica, ma sono riscontrabili in qualsiasi creazione della mente umana<sup>6</sup>. Dunque, a prescindere dal sistema semiotico utilizzato, la comunicazione umana si radica nel simbolo e, naturalmente, questo vale anche per la letteratura. A fungere da *trait d'union* tra le il linguaggio dell'Es e quello della letteratura è la caratteristica condivisa della non-referenzialità, la quale risulta dall'impiego di un meccanismo di traslazione che è il terreno comune sul quale si attua la congiunzione tra il linguaggio dell'inconscio e quello della letteratura.

Jung sviluppò ulteriormente le indagini di Groddeck sulla simbologia dell'inconscio, individuando dei nuclei narrativi universali il cui carattere simbolico è imputabile alla stessa conformazione psichica dell'uomo. Infatti, essi ricorrono (con diverse variazioni) in tutte le epoche e le culture, e ciò gli suggerì la possibilità che la loro configurazione sia ontologicamente connessa alla rappresentazione delle dinamiche dell'Es. A queste rappresentazioni dell'inconscio collettivo egli diede il nome di archetipi, un termine mutuato dalla filosofia neoplatonica e atto a designare una rappresentazione formale, impersonale e collettiva, uniforme, congenita, arcaico-mitologica, numinosa e radicata nel corpo.

Decisivo per l'introduzione in ambito critico della prospettiva formale già presente *in nuce* nella teoria archetipica fu Lacan, il quale affermò che non vi è una mera consonanza di rappresentazioni tra le dinamiche di espressione dell'inconscio ed il linguaggio, ma, piuttosto, un'effettiva coincidenza strutturale. Questa nuova definizione dell'inconscio come linguaggio si basa su un elemento chiave della dottrina

---

<sup>5</sup> In proposito, si veda: Freud, Sigmund. "L'Io e l'Es." *Opere*, vol. IX. Trad. C. L. Musatti, 1977. Si veda inoltre, dello stesso autore, "Delirio e sogni nella Gradiva di Jensen," *Opere*, vol. V. Trad. C. L. Musatti, 1972.

<sup>6</sup> La teoria dell'impulso dell'uomo a trasformare ogni oggetto o atto in simbolo è sviluppata in: Groddeck, Georg. "La coazione a simbolizzare." *Il linguaggio dell'Es*. Trad. M. Gregorio. Milano: Adelphi, 1987.

psicoanalitica, ovvero il dialogo terapeutico; attraverso un semplice sillogismo, Lacan giunse così alla sua intuizione più geniale: se l'analista cura semplicemente attraverso il linguaggio, ciò significa che l'inconscio stesso è fondamentalmente linguaggio. Sebbene tale affermazione fosse già presente – almeno in embrione – in alcuni scritti di Freud<sup>7</sup>, la sua formulazione esplicita e sistematica schiuse nuovi orizzonti metodologici alla critica psicoanalitica. Questa, infatti, venne in tal modo incoraggiata ad applicare alle opere letterarie i metodi dello strutturalismo saussuriano<sup>8</sup> in una prospettiva psicoanalitica; infatti, se l'inconscio è strutturato come un linguaggio, un'analisi puntuale degli elementi strutturali del testo permetterà di accedere alla sovrasignificazione inconscia che esso veicola.

La strada indicata da Lacan ebbe inoltre il merito di dissipare l'incertezza metodologica che fino ad allora aveva caratterizzato la critica psicoanalitica, la quale era stata a lungo praticata più da psicoanalisti che da letterati. Freud stesso aveva inaugurato un tipo di critica a carattere prettamente contenutistico; ciò significa che essa non si occupava tanto delle rappresentazioni dell'Es in letteratura, ma utilizzava la letteratura come ambito di sperimentazione della neonata scienza. Questo tipo di critica, ancor oggi praticata, fornisce un'illustrazione dei meccanismi psichici di un personaggio, oppure di uno scrittore attraverso la sua opera. Lo scopo primario di tale branca della critica – che possiamo definire 'contenutistica' in virtù dell'orientamento adottato – non è dunque l'interpretazione dell'opera letteraria in sé, quanto l'applicazione dei metodi d'indagine della psicoanalisi ad una realtà che, per quanto fittizia, serba una dose di realismo psicologico sufficiente a mostrare i meccanismi della psiche e a dimostrare gli asserti della scienza di Freud. A questa metodologia 'contenutistica' si affiancò ben presto un nuovo metodo, che – essendo basato sull'analisi strutturale dei simboli archetipici – può a buon diritto essere chiamato 'formale'<sup>9</sup>. Furono le generazioni successive a Freud che, grazie alla crescente

---

<sup>7</sup> In particolar modo: Freud, Sigmund. "Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio." *Opere*, vol. V. Trad. S. Daniele e E. Sagittario, 1972; inoltre: Idem. "La negazione." *Opere*, vol. X. Trad. E. Facchinelli, 1978.

<sup>8</sup> Le teorie del linguista ginevrino esercitarono una cospicua influenza sull'autore degli *Écrits*; per un approfondimento della relazione tra teorie saussuriane e lacaniane, si veda: Arrivé, Michel. *Linguaggio e psicanalisi, linguistica e inconscio. Freud, Saussure, Pichon, Lacan*. Trad. L. Brambilla. Milano: Spirali, 2006 (I ed. 2005).

<sup>9</sup> Tale definizione trova un precedente nello studio di Agosti, Stefano. *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*. Milano: Rizzoli, 1972, nel quale si afferma che la peculiarità del testo poetico risiede in *primis* nella sua strutturazione formale, alla quale si deve ascrivere la produzione di nuclei di senso non semantici, ovvero non razionalizzabili. Tale peculiare uso del linguaggio è all'origine di un'evasività semantica che, a sua volta, determina la pregnanza formale della poesia, in virtù della quale gran parte del messaggio risulta essere il senso irrazionale veicolato dall'organizzazione formale del testo.

influenza dalle teorie junghiane prima e lacaniane poi, diedero impulso a questa nuova metodologia<sup>10</sup>.

#### MORFOLOGIA DEL METODO DELLA CRITICA PSICOANALITICA

Fin qui, si è accennato solamente al rapporto tra psicoanalisi e letteratura e all'insorgenza di due branche metodologiche sviluppatesi in seno alla critica psicoanalitica. La questione dell'apparente bivio metodologico ora illustrato è stata affrontata da Elio Gioanola nel volume *Un killer dolcissimo. Indagine psicanalitica sull'opera di Italo Svevo*, nel quale si legge:

Tra un limite inferiore segnato dall'arcaico della dinamica degli impulsi e uno superiore segnato dall'originalità creativa di un progetto, tra un'ermeneutica dei simboli (fino al rischio del 'sacro') e un'analitica dei sintomi (fino al rischio del fisiologico), si apre un tale spazio problematico da scoraggiare qualsiasi velleità di facile decifrazione: ma si apre anche un tale orizzonte di libertà interpretativa da incoraggiare all'assunzione di ogni più rischioso strumento d'analisi. La mancanza di 'fondo' (l'al di là del linguaggio), come l'alterità irriducibile dell'opera, lungi dal togliere *chances* all'interpretazione, ne fonda la possibilità stessa, dal momento che non permette la trasformazione dell'oggetto nel metalinguaggio che se ne occupa e obbliga a un rapporto di distacco e assieme di complicità, per cui l'oggetto rimane continuamente altro rispetto al metodo che lo indaga, non semplice compagine di manifesto e nascosto da smascherare, ma nodo problematico senza soluzioni finali, che cede al metodo solo quanto serve ad arricchirlo e dal metodo riceve solo quanto serve a chiarire la complessità dei rapporti e delle corrispondenze nascoste. È il «cerchio ermeneutico», appunto, che si oppone al narcisismo della specularità ideologica e alla facile 'onnipotenza' delle riduzioni scientifiche: altro che Edipo e castrazione e padre e madre: questi non sono, in un'ermeneutica psicanalitica, dei risultati da raggiungere, sempre gli stessi e sempre in attesa dietro il primo vicolo: sono appena dei punti di partenza dei significanti vuoti da riempire della storia irripetibile di una persona o del progetto originale di un'opera.



Certo i procedimenti psicanalitici prevedono un viaggio verso l'arcaico, dalla dispiegata ricchezza e articolazione dei testi alla 'povertà' dello psichismo primitivo: ma può esistere una descrittiva senza una genetica? Si può puntare il fuoco sull'una dimensione e sull'altra, ma con l'avvertenza che da una parte c'è lo strutturalismo vuoto, dall'altra del determinismo illuso. [...] L'arcaico non spaventa proprio perché è l'arcaico di quella tale opera; l'opera non è il suo arcaico ma non esiste senza questo arcaico: occuparsene significa entrare dentro una delle trame più fitte e consistenti del *textum*, con tutta la consapevolezza che si tratta solo di una delle trame e che comunque anche l'individuazione (impossibile) di tutte le trame non esaurisce mai il testo<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Károly Kerényi e James Hillman sono due tra i maggiori studiosi di matrice junghiana; in proposito, si vedano alcuni tra i loro scritti raccolti in *Variazioni su Edipo*. Trad. A. Serra. Milano: Raffaello Cortina Editore, 1992. Per quanto riguarda la scuola lacaniana, segnaliamo almeno: Fink, Bruce. *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996, oltre ad alcuni studi che verranno citati nelle prossime pagine.

<sup>11</sup> Gioanola, Elio. *Un killer dolcissimo. Indagine psicanalitica sull'opera di Italo Svevo*. Milano: Mursia, 1995: 15-16.

Gioanola mette dunque in evidenza come tale apparente dicotomia non sia affatto una scelta in cui una lettura esclude l'altra; al contrario, esse paiono inscindibilmente connesse in un rapporto di mutua necessità. Tuttavia, prima di spiegare le ragioni di una parentela tanto stretta da assumere i contorni di una vera e propria simbiosi, è necessario procedere ad una comparazione sistematica di tali metodologie, che si possono ulteriormente scindere in due orientamenti minori, come specificato di seguito:

		<b>ELEMENTO DELL'ANALISI</b>	→	<b>SINTOMO / SIMBOLO</b>	<b>TIPO DI ERMENEUTICA</b>	
<i>Psychoanalysis-oriented approach</i> 	1	Le parole ed i comportamenti del personaggio (linguaggio)		SINTOMO del personaggio, considerato come un <i>exemplum</i> universale	Diagnosi	CRITICA CONTENUTISTICA
	2	Il testo considerato come modo di realizzazione del desiderio represso dell'autore (linguaggio)		SINTOMO dell'autore (l'opera analizzata è intesa come sublimazione di un desiderio illecito)	Pseudo-dialogo della terapia psicoanalitica	
<i>Literature-oriented approach</i> 	3	I nuclei di significato archetipici (metalinguaggio)		SIMBOLO universale	Interpretazione archetipica	CRITICA FORMALE
	4	Le strutture che concretizzano gli archetipi in forme individuali (metalinguaggio)		SIMBOLO individuale	Strutturalismo psicoanalitico	

La critica letteraria a sfondo psicoanalitico si pone a metà strada tra letteratura e psicoanalisi, ma – come si ricava dalla tabella – la critica contenutistica privilegia lo strumento (la psicoanalisi) a scapito dell'oggetto (la letteratura), mentre la critica

formale imbocca la strada opposta<sup>12</sup>; tale distinzione si fonda sull'elemento del testo preso in analisi. Nel caso della critica contenutistica, gli elementi analizzati sono i sintomi, i lapsus ed i motti di spirito, i quali furono definiti da Freud come manifestazioni semiotiche dell'inconscio nelle quali i due opposti poli della soddisfazione e della rimozione della libido trovano una sintesi, e che perciò sono chiamate 'formazioni di compromesso'<sup>13</sup>. Allo stesso modo, il linguaggio dell'arte e della letteratura<sup>14</sup> – oggetto di studio della critica formale – deve essere considerato anch'esso come una formazione di compromesso che permette la sublimazione della libido tramite una sua soddisfazione virtuale (il carattere utopico dell'arte al quale si è fatto cenno in precedenza). L'avallo di tale affermazione risiede nella polistrutturazione dell'opera d'arte<sup>15</sup>, nella quale la presenza simultanea di molte significazioni non fa sì che una elimini l'altra; l'opera letteraria, in particolar modo, risponde ai caratteri specifici dell'inconscio enumerati da Freud:

- l'assenza del principio di non contraddizione;
- il processo primario, che si manifesta in 'spostamento' e 'condensazione';
- l'atemporalità<sup>16</sup>.

D'altra parte, Freud aveva esplicitamente messo in luce il legame tra sintomo e simbolo nel saggio del 1916 *Una relazione fra un simbolo e un sintomo*, nel quale – sulla base dell'ipotesi che il cappello sia un simbolo fallico – egli rintracciava nell'ossessione di essere salutati con il cappello (presentata da alcuni nevrotici ossessivi) l'espressione

---

<sup>12</sup> Per descrivere questi due orientamenti antitetici si è fatto riferimento alla terminologia inglese dei *translation studies*, nei quali si riscontra una situazione analoga, dal momento che l'approccio alla traduzione può privilegiare il testo di partenza (*source-oriented approach*) o quello di arrivo (*target-oriented approach*).

<sup>13</sup> Le formazioni di compromesso sono analizzate da Freud nelle seguenti opere: Freud, Sigmund. "L'Interpretazione dei sogni." *Opere*, vol. III. Trad. C. L. Musatti, 1966; Idem. "Psicopatologia della vita quotidiana." *Opere*, vol. IV. Trad. C. F. Piazza, M. Ranchetti, E. Sagittario, 1970.

<sup>14</sup> Nella prospettiva dell'analisi qui proposta, il linguaggio della letteratura è considerato un veicolo d'espressione simbolica dei meccanismi del linguaggio segnico dell'Es; di qui l'uso del termine 'metalinguaggio'.

<sup>15</sup> La teoria della polistrutturazione dell'opera d'arte è illustrata in: Pagnini, Marcello. *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario*. Bologna: Il Mulino, 1988.

<sup>16</sup> Freud, Sigmund. "L'inconscio." *Opere*, vol. VIII. Trad. R. Colorni, 1976. I meccanismi dell'inconscio sono illustrati in modo dettagliato nel volume di Matte-Blanco, Ignacio. *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*. Trad. P. Bria. Torino: Einaudi, 1981 (I ed. 1975). Il contenuto di questo studio è così sintetizzato da Agosti: "In quest'opera, l'inconscio viene considerato [...] come una struttura che coincide praticamente con tutta la zona (immensa) dell'attività psichica sottratta alla coscienza e non necessariamente rimossa. Tale struttura risulta regolata da un tipo di 'logica' del tutto diverso da quello che presiede ai processi coscienti e che è alla base della nostra articolazione (della nostra costruzione) del mondo: e cioè non più dalla logica bivalente (o binaria), di ascendenza aristotelica, bensì da una logica che Matte Blanco designa della denominazione di *bi-logica*, o di *logica simmetrica*, in opposizione alla logica a-simmetrica di Aristotele, ove A si oppone a B, l'alto si oppone al basso, il dentro al fuori, ecc. Se il pensiero cosciente opera tramite relazioni a-simmetriche [...] il pensiero inconscio opera invece tramite relazioni simmetriche, ove, ad esempio (cito uno dei principi di base della teoria), *la relazione inversa di qualsiasi relazione è concepita come identica alla relazione*" (Agosti, Stefano. *Modelli psicanalitici e teoria del testo*. Milano: Feltrinelli, 1993 (I ed. 1987): 12-13, corsivi dell'autore). Agosti identifica nella metafora l'espressione letteraria più evidente della logica simmetrica dell'inconscio.

sintomatica del complesso di evirazione<sup>17</sup>. Tale legame fu in seguito sottolineato anche da Lacan: “Il sintomo qui è significante di un significato rimosso dalla coscienza del soggetto. Simbolo scritto sulla sabbia della carne e sul velo di Maia, esso partecipa del linguaggio attraverso l’ambiguità semantica da noi già posta in rilievo nella sua costituzione. Ma si tratta di una parola in pieno esercizio, poiché include il discorso dell’Altro nel segreto della sua cifra”<sup>18</sup>.

La distinzione tra sintomo e simbolo può essere chiarita alla luce del concetto di convenzionalità, essendo esso assente nel primo ma presente nel secondo<sup>19</sup>. A partire da questa considerazione, è facile ora distinguere le formazioni di compromesso freudiane (nelle quali il significante rimanda ad un significato diverso da quello patente) in due gruppi: da una parte i sintomi e i lapsus, caratterizzati dalla motivazione; dall’altra i simboli veri e propri, definiti tali in virtù della loro convenzionalità. Grazie a questa distinzione si è così potuto mettere in evidenza come i simboli letterari – pur non essendo totalmente sovrapponibili ai segni delle formazioni di compromesso – condividano con questi ultimi gli stessi contenuti psichici e lo stesso meccanismo di traslazione. Di qui la vicinanza tra i quattro orientamenti indicati in tabella, che pertanto tendono a sconfinare l’uno nell’altro.

## LE QUATTRO PROSPETTIVE DELLA CRITICA PSICOANALITICA

### **1- Critica contenutistica**

#### *a) Diagnosi del personaggio*

Come già accennato in precedenza, tanto la psicoanalisi del personaggio quanto quella dell’autore attraverso la sua opera affondano le proprie radici negli scritti del padre della psicoanalisi. A titolo d’esempio, si riportano di seguito due brani di Freud: il primo psicoanalizza il personaggio shakespeariano di Lady Macbeth (diagnosi del

---

<sup>17</sup> Freud, Sigmund. “Una relazione tra un simbolo e un sintomo.” *Opere*, vol. VIII. Trad. A. M. Marietti, 1978.

<sup>18</sup> Lacan, Jacques. “Funzione e campo della parola e del linguaggio.” *Scritti*. A cura di G. Contri. Torino: Einaudi, 1974: 274.

<sup>19</sup> La questione della distinzione tra segno e simbolo è molto dibattuta. Se la teoria più diffusa da Platone fino a Saussure afferma che la motivazione è assente nel segno ma presente nel simbolo, tale posizione è stata rimessa in discussione da numerosi semiologi che hanno visto nel segno l’espressione di legami naturali e nel simbolo una determinazione culturale. Tra questi, White considera il simbolo come un prodotto connesso tanto strettamente agli orizzonti culturali (e dunque alle convenzioni) da creare la dicitura *symbolate* per denominare qualsiasi tipo di fatto culturale. Sebbene agli antipodi della teoria elaborata da White, anche Eco ha accreditato l’ipotesi che il simbolo sia di natura convenzionale, asserendo che esso è frutto di una decisione pragmatica che prende un contenuto già codificato per poi attribuirgli nuove porzioni di significato. Eco, dunque – così come molti altri studiosi – sottolinea come la differenza inequivocabile tra simbolo e sintomo risiede nel grado di ambiguità, maggiore nel primo e minore nel secondo. Si veda: White, Leslie Alvin. *La Scienza della cultura*. Trad. G. Cannella. Milano: Sansoni, 1969 (I ed. 1949); Eco, Umberto. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi, 1984; per una trattazione esaustiva dell’argomento, si rimanda invece a: Todorov, Tzvetan. *Teorie del simbolo*. Trad. E. Klersy Imberciadori. Milano: Garzanti, 1991 (I ed. 1977).



personaggio), mentre il secondo psicoanalizza Dostoevskij attraverso i personaggi de *I fratelli Karamazov* (pseudo-dialogo della terapia psicoanalitica):

Sarebbe assolutamente nello spirito della giustizia poetica, fondata sulla legge del taglione, se la mancanza di figli di Macbeth e la sterilità della moglie fossero il castigo per i loro delitti contro la santità della generazione [...]. Credo che si possa facilmente capire la malattia della donna, la trasformazione della sua efferatezza in rimorso, come reazione all'impossibilità di avere figli, a un fatto cioè che la convince della sua impotenza di fronte alle leggi della natura e al tempo stesso le rammenta che per sua colpa il delitto è stato privato della parte migliore dei suoi frutti.

Si compie così in lei quanto lui aveva temuto nell'angoscia morale che lo aveva assalito; lei diventa il rimorso dopo il delitto, lui diventa la sfida ostinata; insieme, esauriscono ogni possibilità di reazione al crimine, come due parti disunte di una stessa individualità psichica; e forse sono stati entrambi copiati da un modello unico<sup>20</sup>.

Il rapporto innegabile tra l'uccisione del padre nei *Fratelli Karamazov* e il destino del padre di Dostoevskij è balzato agli occhi di parecchi biografi inducendoli ad accennare ad un "certo orientamento psicologico moderno". [...] Il romanzo del russo compie un altro passo innanzi in questa direzione [del 'parricidio traslato', già rappresentato nell'*Amleto*]. Anche qui l'assassinio è opera di un altro, ma di un altro che aveva verso l'assassinato lo stesso rapporto filiale dell'eroe Dmitrij, un altro nel quale il motivo della rivalità sessuale è ammesso apertamente, un fratello di Dmitrij al quale Dostoevskij ha attribuito significativamente la sua stessa malattia, la sua supposta epilessia, come se volesse confessare: "l'epilettico, il nevrotico che è in me è un parricida"<sup>21</sup>.

È pertanto lecito supporre che l'immediata fortuna di cui godettero questi due orientamenti sin dagli albori della critica psicoanalitica sia da imputare precisamente a questo battesimo d'eccezione. Una fortuna immediata, dunque – come dimostra la psicoanalisi effettuata su *Amleto* ad opera di Ernest Jones già nel 1949<sup>22</sup> – ma anche di lunga durata, dal momento che ancora oggi i saggi imperniati sulla diagnosi dei personaggi proliferano, sebbene in misura ridotta rispetto al passato.

Della persistenza di tale prospettiva critica è prova il saggio di Serpieri "*Otello*", *l'eros negato* (1978), nel quale il personaggio di Iago viene sottoposto a psicoanalisi attraverso l'esame critico della sua sintomatologia verbale<sup>23</sup>. Il fine di Serpieri è quello dissolvere l'incertezza che avvolge le motivazioni per cui Iago architetta la messinscena

---

<sup>20</sup> Freud, Sigmund. "Alcuni tipi di carattere tratti dal lavoro psicoanalitico." *Opere*, vol. VI. Trad. M. Ciarpaglini, 1974: 640-643.

<sup>21</sup> Idem. "Dostoevskij e il parricidio." *Opere*, vol. X. Trad. S. Daniele, 1978: 525-534.

<sup>22</sup> Jones, Ernest. *Amleto ed Edipo*. Trad. M. Caruso De Vidovich. Milano: Il Formichiere, 1975.

<sup>23</sup> Un altro interessante esempio di psicoanalisi del personaggio – che in questa sede, per motivi di spazio, non può trovare una trattazione – è quella effettuata da Rosenshield sul personaggio di Germann (il protagonista del racconto di Pushkin *La Dama di Picche*) in tre chiavi differenti, ovvero romantica, freudiana e lacaniana. Si veda: Rosenshield, Gary. "Freud, Lacan, and Romantic Psychoanalysis: Three Psychoanalytic Approaches to Madness in Pushkin's 'The Queen of Spades.'" *The Slavic and East European Journal* 40.1 (Spring 1996): 1-26.

del tradimento di Desdemona con Cassio, rendendo Otello folle di gelosia al punto tale da togliere la vita prima alla moglie e poi a se stesso. Infatti, i motivi dichiarati dell'alfiere – l'invidia nei confronti dello straniero che ha raggiunto i vertici della scala sociale di Venezia, l'odio per aver promosso Cassio al suo posto – non possono essere le vere ragioni del piano mortifero di Iago, in quanto (come spiega Freud), allorché un individuo fornisce in successione delle spiegazioni divergenti sulla sua condotta, questo è la prova certa di una dissimulazione più o meno cosciente delle sue vere ragioni. Di qui la ricerca del vero impulso che spinge Iago a complottare contro la coppia di sposi, rispetto al quale i pretestuosi motivi addotti dall'alfiere non sono che sostituti o 'slittamenti', ovvero espressioni indirette di un desiderio che non può essere manifestato, in quanto relegato nell'inconscio da una forza censoria.

Il solo modo di stanare la forza latente che spinge Iago ad agire non è, dunque, valutare le motivazioni che egli adduce; piuttosto, si tratta di cercare degli indizi nelle forme del suo linguaggio, nelle sue abitudini verbali. Esse risultano essere il frequente ricorso ad espressioni blasfeme, le numerose invettive razziali nei confronti del Moro, una marcata tendenza misogina e un'evidente forma di sessuofobia, per cui Iago concepisce la donna come l'incarnazione della lussuria e – di conseguenza – il rapporto intimo non ha per lui nessun significato affettivo, ma si configura puramente come istinto animalesco. Di qui la sua trasformazione dell'intimità amorosa dei novelli sposi Otello e Desdemona in una bestialità lussuriosa attraverso espressioni quali "an old black ram / is tupping your white ewe" (I, i, vv. 88-89), "your daughter / and the moor are now making the beast with two / backs" (I, i, vv. 115-117), e la sua visione dell'amore come mero appetito carnale ("It is merely a lust of the blood, and a permission / of the will" (I, iii, vv. 335-336)). Risulta perciò evidente che quello di Iago è un tentativo di non lasciar emergere dai meandri del rimosso quell'Eros che ha negato per tutta la vita e che ora, di fronte alla 'sbandierata' felicità coniugale di Otello e Desdemona, rischia di essere riportato a galla. Il piano di Iago è quindi un disperato tentativo di difesa dal ritorno dell'Eros – ragione che spiega la distruzione della coppia sulla quale egli aveva proiettato la sua inconscia bestialità – il quale, non potendo riemergere come pulsione erotica, affiora come istinto di morte, ovvero nelle vesti di Thanatos.

Interessante è anche il fatto che il saggio non si limita a psicoanalizzare il personaggio di Iago, ma lo considera piuttosto come la proiezione della *Weltanschauung* di un'epoca e di un luogo: il Puritanesimo inglese del diciassettesimo

secolo, la cui mentalità censoria si esprime nel dramma attraverso l'ampio uso della litote, tipica del linguaggio di Iago:

La litote può vedersi come un conveniente strumento retorico del codice puritano: figura di persuasione che, negando, scarica sull'Altro tutto ciò – il diabolico, configurato moralmente come il lussurioso e antropologicamente come il diverso – che censura nel Sé. *Figura della proiezione, la litote è, in questa chiave, l'emblema dell'Immaginario*. Tanto più forte è il suo risalto in quanto essa è rivolta ad erodere il suo opposto, che è l'iperbole di Otello, per il quale i codici della civiltà di accesso, in particolare quello classico-epico-umanistico e quello cristiano-puritano, devono essere magnificati al fine di dimostrarne l'appropriazione definitiva. *Figura di un'acculturazione (introiezione), l'iperbole è, in questa chiave, l'emblema del Simbolico*. [...]

In definitiva, tutte le forme dell'espressione, al pari delle forme del contenuto, convergono nella strutturazione di una tragedia che si sviluppa, per la gran parte, nel segno dell'immaginario. Un immaginario che, sotto la regia di Iago, va a negare l'Eros.<sup>24</sup>

Da questa particolare diagnosi in chiave storico-culturale si restringe ora il campo a quella dei mali dell'autore, indagati attraverso la sua opera all'interno di quell'orientamento metodologico che abbiamo chiamato 'pseudo-dialogo della terapia psicoanalitica'.

#### *b) Pseudo-dialogo della terapia psicoanalitica*

Uno dei più datati esempi di questo tipo di lettura è il volume *Edgar Allan Poe: studio psicoanalitico* di Marie Bonaparte, risalente al 1933<sup>25</sup>. Nonostante quest'opera sia stata accusata a più riprese di invocare indebitamente la psicologia e la biografia dell'autore a spiegare i contenuti dell'opera, il metodo che l'aveva ispirata conobbe un'immediata e durevole diffusione, come dimostra, tra gli altri, la bibliografia di Elio Gioanola, in gran parte imperniata sul connubio biografismo-psicoanalisi<sup>26</sup>.

Sulla scia del modello bonapartiano, Edward Jayne ha elaborato nel 1973 una complessa interpretazione in chiave psicoanalitica dell'opera del poeta americano Robert Frost. Partendo dal presupposto che la metafora sia lo strumento chiave del testo poetico – e che essa sia inoltre una potente formazione di compromesso che permette allo scrittore di manifestare desideri inespressi con funzione esorcizzante – Jayne si prefigge l'obiettivo di portare alla luce e spiegare quella psicomachia tra conscio e

<sup>24</sup> Serpieri, Alessandro. *Otello: l'Eros negato*. Napoli: Liguori Editore, 2003: 208-209.

<sup>25</sup> Bonaparte, Marie. *Edgar Allan Poe: studio psicoanalitico*. Roma: Newton Compton, 1976.

<sup>26</sup> Oltre al già citato *Un killer dolcissimo*, si vedano anche: Gioanola, Elio. *L'uomo dei topazi. Saggio psicanalitico su C. E. Gadda*. Genova: Il Melangolo, 1977; Idem. *Pirandello, la follia*. Genova: Il Melangolo, 1983; Idem. *Leopardi, la malinconia*. Milano: Jaca Book, 1995; e Idem. *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*. Milano: Jaca Book, 2000.

rimosso che è all'origine delle metafore di una parte della produzione frostiana, ed in particolare della poesia *Mending Wall*. Secondo Jayne, la tensione tra significati convenzionali ed inconsci all'interno delle metafore aumenta allorché viene messa in gioco la costruzione dell'identità dell'autore; questo accade, per esempio, quando questo si sforza di 'imbrigliare' la propria omosessualità latente sublimandola nella creazione artistica. Ne deriva una maggiore involuzione delle immagini che, ciononostante, vengono comunque recepite dal lettore, invischiato suo malgrado in una collusione della quale non riesce a decifrare appieno l'oggetto. Il critico evidenzia come questo meccanismo sia evidente sin dall'incipit di *Mending Wall*:

Something there is that doesn't love a wall,  
That sends the frozen-ground-swell under it,  
And spills the upper boulders in the sun;  
And makes gaps even two can pass abreast (vv. 1-4)

a proposito dei quali afferma che:

The "thing" intended – at least in its "latent" tenor – seems obviously phallic (like Coleridge's "all *things* both great and small" and Shakespeare's "*thing* of nothing") since it involves penetration and apparently in the cause of love. The use of the verb phrase "doesn't love" to indicate opposition to the wall, understood as a barrier, suggests that love itself makes the thrust to break through this barrier as an irresistible force of nature overcoming the isolation it imposes. The word "swell" in the second line then suggests masculine arousal; the fact that it is frozen, actually a "frost heave," indicates Frost himself to be the one who is aroused; and finally, that this swell spreads under the wall is a rather bizarre example of pathetic fallacy in the image of penetration from below. With the "spilling" of the boulders, then, the gestalt of phallic imagery is immediately dislocated so the wall no longer represents a surface penetrated, and becomes instead the rocks spilled (or ejaculated) following penetration. That they are spilled "in the sun" suggests land-frost coupling with the sun, a personified spring thaw, but it also implies homosexual incest in the sun-son pun likewise significant, incidentally, in Hamlet and of additional importance later in the poem. In the fourth line, then, the "gaps" the some- thing "makes" also seem personified, and the remark "two can pass abreast" reinforces this implication by indicating an intimate position ("abreast") as well as penetration. The conscious meaning of these four lines is admittedly innocent of sexual designs, but they seethe with metaphoric implications hardly disguised by their manifest content. The harmless transcendental theme of nature's entropy destroying walls to fulfil human inclinations is secondary elaboration barely in control, a transformation gaining the vague innocence of "something there is" to justify the more specific unconscious fantasy of homosexual consummation<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Jayne, Edward. "Up Against the 'Mending Wall': The Psychoanalysis of a Poem by Frost." *College English* 34.7 (1973): 945-946. Il corpus frostiano è raccolto in Frost, Robert. *Collected Poems, Prose and Plays*. New York: The Library of America, 1995.

Dopo aver esaminato accuratamente la gravidanza simbolica del linguaggio e delle immagini del testo, Jayne riconduce la tensione di cui esso è carico all'attrazione rimossa nei confronti di Napoleon Guay, un vicino di casa con cui il poeta aveva ricostruito il muro divisorio tra le rispettive proprietà presso Derry. Tale ipotesi sembrerebbe trovare un riscontro nella biografia di Frost scritta da Lawrence Thompson<sup>28</sup>, nella quale sono riportati diversi episodi che delineano un rapporto controverso, segnato da un apparente astio immotivato da parte del poeta nei confronti di quel vicino tanto amichevole e sollecito. Ottemperando ad un inconscio meccanismo di proiezione, Frost attua nella poesia uno scambio di ruoli – attribuendosi l'amichevolezza di Napoleon Guay e, allo stesso tempo, caratterizzando il vicino con la scontrosa riservatezza che invece gli era propria – prima di prospettare una vera e propria fusione delle identità. Infatti, è solo attraverso la creazione di un fantasmatico Frost-Guay che respinge l'altrettanto fantasmatico Guay-Frost che il poeta poteva inscenare quella rinuncia tanto dolorosa e, contemporaneamente, evitarla (in quanto la fusione delle identità implica una soddisfazione virtuale della sua omosessualità rimossa), innescando così il meccanismo della sublimazione grazie a quella complessa formazione di compromesso che è l'opera letteraria.

## **2- Critica formale**

### *a) Interpretazione archetipica*

Il versante di tale indagine critica si radica in saggi junghiani quali *Il briccone divino* (1954), e trova il suo sviluppo in opere d'ispirazione junghiana come lo studio antropologico di Hyde *Il briccone fa il mondo* (1998)<sup>29</sup>.

Il concetto di archetipo è alla base anche di uno studio di Giovanni Rocci che non si esercita su opere letterarie in senso stretto, ma piuttosto filosofiche: *La maschera e l'abisso*, definito nel sottotitolo come una lettura "junghiana" di Nietzsche. Rocci parte dal presupposto che il *corpus* nietzschiano veicoli la psicologia dell'autore attraverso una complessa simbologia archetipica che funge da maschera a coprire l'abisso di un Es sulla strada del tracollo; ne risulta quindi una lettura che combina i metodi dello pseudo-dialogo terapeutico con le prospettive dell'interpretazione

---

<sup>28</sup> La biografia di Frost ad opera di Thompson è suddivisa in tre volumi pubblicati in periodi diversi: Thompson, Lawrence. *Robert Frost: The Early Years, 1874-1915*. New York: Holt Rinehart and Winston, 1966; Idem. *Robert Frost: Years of Triumph*. New York: Holt Rinehart and Winston, 1970; Idem. *Robert Frost: The Later Years*. New York: Holt Rinehart and Winston, 1976.

<sup>29</sup> Jung, Carl Gustav, Károly Kerényi e Paul Radin. *Il briccone divino*, trad. it. di N. Dalmaso e S. Daniele, Milano, SE Editore, 2006; LEWIS HYDE, *Il briccone fa il mondo. Malizia, mito e arte*, trad. it. di G. Riccardo, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.

archetipica e dello strutturalismo psicoanalitico. Così Rocci illustra il metodo d'indagine adottato:

Il frammento di cui si diceva (III-3-II, p. 46), ha il titolo, molto indicativo, *Edipo* con cui Nietzsche si identifica [Edipo è l'‘uomo del dolore’, come dice Eraclito, perché uccisore del padre], e vi si legge: “nessuno parla con me se non io stesso, e la mia voce giunge a me come quella di un morente”. Nella sua solitudine – continua il brano – egli è costretto a parlare “come se io fossi sdoppiato”, ma la ‘amata voce’ che sussurra e maledice insieme, muore con lui, dando l'ultimo sospiro di compianto, e mentre l'universo lo guarda ancora più splendente e più freddo con le sue spietate stelle”, muore anche ‘l'ultimo uomo’. I punti fondamentali del brano sono tre: l'identificazione tra Edipo e Nietzsche, la voce che ‘sussurra’ come proiezione di Nietzsche e infine la simultanea morte della voce, di Nietzsche e dell'ultimo uomo. Quale può essere quest'ultimo uomo che muore con lui, nella sua disperata solitudine, se non il padre, ricordando quello che poi scriverà in *Ecce homo*: “come mio padre sono già morto, come mia madre vivo ancora e invecchio” (IV-3, p. 271)? Si intende che questo riferimento non va fatto al padre reale, che è solo il portatore della proiezione dell'*imago* archetipica del padre, del ‘simbolo’ del padre. È in questa dimensione simbolica che diventa legittima un'analisi psicologica del testo nietzscheiano, particolarmente dello *Zarathustra*, perché non si tratta di compiere facili e riduttive associazioni tra lo scritto e la vita psicologica dell'Autore, ma di evidenziare il senso archetipico che è dietro alla scrittura e ciò può appunto essere fatto trattandosi di una scrittura simbolica che non definisce concettualmente, ma rimanda ad un al di là di Senso<sup>30</sup>.

Il brano riportato lascia intuire come la figura del padre sia uno dei cardini dell'opera nietzschiana tanto nelle vesti di padre reale dell'autore quanto in quelle di archetipo dalle molteplici rappresentazioni simboliche. Tra queste, la più significativa è senza dubbio quella di Dio inteso come *Urvater* la cui morte è decretata dagli ultimi uomini, i ‘novelli Edipi’ fautori della razionalità che, con questo delitto, liberano l'umanità dalle catene della ‘morale dei vinti’ per spalancare le porte alla palingenesi degli *Übermenschen*. Tale palingenesi si basa proprio sul rifiuto della morale del ‘tu devi’ – che, nel discorso sulle tre metamorfosi pronunciato da Zarathustra, è simboleggiata dal cammello in opposizione al leone (la morale degli ultimi uomini) e al fanciullo (quella dei Superuomini) – in favore di un ritorno ai valori ctonii, grazie ai quali gli *Übermenschen* ritrovano un'etica della responsabilità posta al di là del bene e del male.

Questi valori ctonii che caratterizzano la condotta dell'umanità rigenerata sono legati alla figura del dio Dioniso, il quale, secondo Rocci, può essere considerato come uno schermo mitologico attraverso cui il filosofo offre della propria psicologia una rappresentazione archetipica valida per l'umanità intera. James Frazer, il padre

---

<sup>30</sup> Rocci, Giovanni. *La maschera e l'abisso. Una lettura junghiana di Nietzsche*. Roma: Bulzoni Editore, 1999: 18-19.

dell'antropologia, mette in luce all'interno del *Ramo d'oro* (1922)<sup>31</sup> la strettissima parentela tra le figure mitologiche di Dioniso, Orfeo, Adone, Attis e Osiride, tutte manifestazioni fenomeniche di uno stesso noumeno archetipico. Orfeo, associato allo strumento della lira in quanto poeta, viene fatto a pezzi dalle menadi poco dopo il suo ritorno dall'Ade, dove si era recato per tentare di riportare alla vita l'amata Euridice; il suo mito è dunque strettamente legato a quello di Dioniso, l'inventore della lira, egli stesso fatto a pezzi e poi risorto. Parallelamente, Adone, amante di Venere, muore dilaniato da un cinghiale, mentre Attis – il giovane amante della dea Cibele – muore in seguito ad un'evirazione rituale in onore della dea; infine, anche il dio egizio Osiride risorge dopo essere stato smembrato. La morte e la resurrezione di tutti questi personaggi mitici sono in qualche modo connesse al ciclo delle stagioni e alla vita della natura: secondo la tradizione, dal sangue di Adone nacquero rose e anemoni, da quello di Attis viole, da quello di Dioniso il melograno; infine, da quello di Osiride il grano. Non si tratta di una pura coincidenza; piuttosto, questo elemento comune a tutti i miti descritti sottolinea come essi convergano simbolicamente all'insegna del concetto di rinascita, la quale, come si è visto, costituisce uno dei cardini della filosofia nietzschiana<sup>32</sup>.

Ma perché scegliere Dioniso piuttosto che Attis o Osiride? Perché Dioniso è – a differenza delle altre divinità menzionate – l'incarnazione stessa della duplicità. Infatti, egli racchiude in sé ogni possibile dicotomia: è il dio della vita e della morte perché legato alla rinascita; è il dio della gioiosa *lymphatio* alcolica, ma anche di quella ferina (all'origine di morti truculente come quella del re Penteo); infine, è il connubio asessuato di maschile e femminile, e tuttavia, nell'antichità era oggetto di un culto misterico fortemente erotizzato. Di qui la spiccata propensione di Nietzsche ad identificarsi con Dioniso, le cui caratteristiche “si attagliano perfettamente ai motivi fondamentali della psicologia nietzschiana”<sup>33</sup>. Ed infatti Nietzsche era l'uomo delle

---

<sup>31</sup> Quest'opera è all'origine dello studio junghiano *La libido. Simboli e trasformazioni*, nel quale lo psicanalista elvetico sottopone i miti, le leggende e le tradizioni raccolte da Frazer a un'indagine psicoanalitica: Frazer, James. *Il ramo d'oro*. Trad. N. Rosati Bizzotto. Roma: Newton Compton Editori, 2006; Jung, Carl Gustav. “Simboli della trasformazione.” *Opere*, vol. 5. Trad. R. Raho. Torino: Boringhieri, 1970.

<sup>32</sup> Jung stesso, riflettendo a proposito dei simboli della rinascita, afferma: “Un simbolo materno frequente quanto quello dell'acqua è il legno di vita (*xýlon zoés*) e l'albero della vita. Secondo ogni verosimiglianza, l'albero della vita è in primo luogo un albero genealogico che porta frutti, quindi una sorta di progenitrice. Numerosi miti riferiscono che l'uomo trasse origine dagli alberi, molti di essi parlano dell'eroe rinchiuso nell'albero materno, così Osiride sta rinchiuso da morto nel cedro, Adone nel mirto, eccetera. Numerose divinità femminili erano venerate sotto forma di alberi, donde il culto dei boschetti e degli alberi sacri. Si comprende quindi che Attis si evirò sotto un pino, vale a dire che egli faccia questo a causa di sua madre o in relazione con essa” (Jung, *La libido. Simboli e trasformazioni*: 219-220).

<sup>33</sup> Rocci, Giovanni. *La maschera e l'abisso. Una lettura junghiana di Nietzsche*: 35. Lo studio di Rocci mette in rilievo la figura di Dioniso in quanto proiezione psicologica di Nietzsche; si tralascia pertanto di analizzare in questa sede la

contraddizioni, in quanto manifestava sintomi al limite della schizofrenia e del bipolarismo, come testimonia una lettera a Rohde datata 29 marzo 1871, nella quale il filosofo afferma di essere soggetto a stati d'animo alterni di esaltazione e di depressione. A questo si deve aggiungere il rapporto conflittuale con il padre (all'origine di un senso di colpa per la sua morte che non lo abbandonerà mai), il sentimento di odio-amore che caratterizzò il suo legame con la madre e con la sorella, e alcuni sogni emblematici della sua psicologia. Tra questi, bisogna certamente citare quello del rospo, menzionato in un frammento del 1881 e così spiegato da Rocci:

Per la questione del rospo esiste la testimonianza, nell'opera sui rapporti tra Overbeck e Nietzsche, dello scrittore e teologo evangelico C. A. Bernouilli, allievo di Overbeck, il quale Bernouilli riferisce che, una sera a cena, Nietzsche raccontò alla sua vicina di tavola un sogno in cui la sua mano, posata sul tavolo, diventava vitrea e trasparente al suo interno, mentre un grosso rospo si sedeva su di essa, ed egli provava l'impulso irresistibile di inghiottirlo. Il secondo episodio viene poi ampliato nel canto dello *Zarathustra L'indovino*. L'episodio del rospo sta a significare il contrasto, che avrà il suo *climax* nello *Zarathustra*, tra lo Spirito, la luce – la mano cristallina – quale egli voleva e tendeva a diventare, e la parte tenebrosa, infera, l'ombra scotomizzata. L'importante è però che qui Nietzsche abbia l'impulso ad inghiottire, cioè ad assimilare, ad integrare<sup>34</sup>.

Ecco dunque come il critico slitta ininterrottamente dalla psicologia dell'autore alla sua opera e viceversa, considerando i simboli usati da Nietzsche nei suoi scritti come archetipi preposti a veicolare i traumi e le patologie del filosofo in maniera traslata, come maschere a celare l'abisso.

#### b) *Strutturalismo psicoanalitico*

Se l'interpretazione archetipica mira a ricondurre i simboli di una specifica opera letteraria alle loro matrici universali, al contrario lo strutturalismo psicoanalitico – o, per usare la definizione coniata dal critico francese Jean Bellemin-Noël negli anni '60, la *textanalyse*<sup>35</sup> – privilegia l'analisi delle strutture linguistiche che, all'interno dell'opera considerata, concretizzano l'archetipo in maniera unica ed irripetibile, investendolo in tal modo di nuovi significati.

---

funzione simbolica del dio come rappresentazione dei valori ctonii dei nuovi uomini in opposizione a quella morale giudaico-cristiana che il filosofo definì (con intento chiaramente denigratorio) 'la morale dei vinti'.

<sup>34</sup> *Ivi*: 18-19.

<sup>35</sup> Si veda a tal proposito: Noël, Jean-Bellemin. *Psychanalyse et littérature*. Paris: P.U.F., 1978; per una *summa* dei principali concetti dell'opera, si veda invece: Noël, Jean-Bellemin e Ronald P. Bermingham. "Textanalysis and Psychoanalysis." *SubStance* 18.2, Issue 59 (1989): 102-111. In Italia il critico che si è maggiormente avvicinato al metodo della *textanalyse* di Bellemin-Noël (pur senza subirne direttamente l'influenza) è stato Orlando, il quale – adottando una prospettiva strutturalista – si è concentrato sull'interpretazione di quella retorica dell'inconscio di cui è costitutivamente intrisa l'opera letteraria. Si rimanda a: Orlando, Francesco. *Per una teoria freudiana della letteratura*. Torino: Einaudi, 1987 (I ed. 1973).



Questo è quanto accade, per esempio, nel recente studio di Marco Corradini *Adone: il tragico e la tragedia*, all'interno della sezione intitolata *Adone-Edipo*<sup>36</sup>. L'analisi in chiave psicoanalitica dell'opera mariniana comincia con un esame minuzioso dei dati testuali – fondamento del metodo dello strutturalismo psicoanalitico di matrice lacaniana<sup>37</sup> – il quale mette in luce una simmetria significativa: laddove nella fase dell'innamoramento di Adone e Venere, questa contrappone nettamente l'amato alla madre Mirra (colpevole di un amore incestuoso dal quale Adone trova i suoi natali) con le parole «Ella amara e spiacente è per natura / e tu sei tutto di dolcezza pieno» (III, 148), negli attimi che precedono la morte del giovane, Venere afferma: “Ben a Mirra sei tu simile in tutto, / nato d'amara pianta amaro frutto” (XVIII, 177). Un tale ribaltamento di prospettiva designa chiaramente l'istituirsi nel corso dell'opera di un parallelismo tra Mirra e Adone all'insegna dell'empietà commessa dalla madre; dunque, in qualche modo anche il giovane si macchierebbe della colpa edipica, sebbene in maniera indiretta. Il suo rapporto amoroso con Venere, infatti, assume la connotazione di un amore incestuoso, in quanto la dea – i cui epiteti più frequenti sono *alma* e *genetrix*, appartenenti al campo semantico della maternità – altro non è che la madre-amante, la quale, secondo Jung, è strettamente connessa al concetto di rinascita:

Inoltre va posto in rilievo il fatto che specialmente il mito solare mostra che il desiderio 'incestuoso' si basa non tanto sulla coabitazione quanto sull'idea singolare di ridiventare bambino, di ritornare sotto la protezione dei genitori, di rientrare nella madre per essere di nuovo partorito da lei. Ora sulla strada che porta a questo obiettivo c'è l'incesto, vale a dire la necessità di ritornare in un modo

<sup>36</sup> Corradini, Marco. “Adone: il tragico e la tragedia.” *Studi Secenteschi* 48 (2007): 39-87.

<sup>37</sup> Un interessante studio a vocazione rigorosamente lacaniana è: Agosti, Stefano. *Gli occhi le chiome. Per una lettura psicoanalitica del 'Canzoniere' di Petrarca*. Milano: Feltrinelli, 1993. Qui l'opera di Petrarca è definita come una rappresentazione del desiderio, il quale – secondo Lacan – scaturisce da una mancanza, ovvero da una ‘sottrazione di essere’ che coincide con l'assenza di qualcosa che il Soggetto ha esperito in passato. Di conseguenza, il desiderio si colloca in una dimensione di rimembranza, costituendo un monumento alla memoria che non riesce a ricreare l'immagine di ciò che è andato perduto se non in forma frammentaria, attraverso immagini *morcelées*. Questo accade, per esempio, nella canzone *Chiare, fresche et dolci acque*, nella quale il desiderio di Laura da parte del poeta si manifesta attraverso la rievocazione frammentaria del corpo della donna amata, ormai scomparsa. Inoltre, la natura del desiderio come ricordo parziale ed imperfetto di un oggetto assente è all'origine della struttura dicotomica delle composizioni petrarchesche, così spiegata da Agosti: “Che cosa dice infatti la struttura opposizionale che abbiamo evidenziato? Essa dice che se l'intero spazio del Soggetto, dal suo punto di massima lontananza al suo punto di massima prossimità, è occupato dal fantasma dell'oggetto d'amore, questi si dà secondo due forme (precisamente, due modalità di lessicalizzazione) inverse e complementari. Per il punto della lontananza, il fantasma rappresentato dagli occhi-stelle è infatti suscettibile, per omologia, di “fare immortale” (v.4) il fuoco – temporale – di cui arde il Soggetto; mentre, per il punto della prossimità, il fantasma dell’“aura soave” è suscettibile di tradurre – come si è dimostrato – un'esperienza puramente mentale in un'esperienza che in realtà è in grado di colmare il *manque* effettivo dell'esperienza storica: diciamo l'assenza di Laura. Seconda opposizione, dunque, d'ordine assiologico questa, sovrapposta alla prima: e cioè l'opposizione fra l'intemporale (o l'eterno) e un presente che porta con sé tutta la violenza d'una sensazione (o d'una percezione) letteralmente esclusiva, quella, come abbiamo detto, del “respiro nel respiro”: fuori di lì, il Soggetto resta – sempre letteralmente – senza fiato (v. 14: “si che ‘l cor lasso altrove non respira”)” (p.25; Il sonetto a cui si fa riferimento nel passo citato è il CIX, *Lasso, quante fiate Amor m'assale*).

qualsiasi nel corpo della madre. Uno dei modi più semplici sarebbe di fecondare la madre e di rigenerare sé stesso in forma identica. A questo punto può sorgere l'ostacolo del divieto d'incesto, ed è questo il motivo per il quale i miti solari o della rinascita escogitano ogni sorta di analogie della madre per consentire alla libido di riversarsi in forme nuove e per impedirle quindi efficacemente di regredire in un incesto più o meno concreto<sup>38</sup>.

Quest'interpretazione archetipica della figura di Venere come madre-amante è avallata dalla presenza di isotopie che ricorrono con insistenza nel poema a suggerire un'immagine materna della dea dell'amore; tra queste, l'isotopia del latte assume particolare rilievo alla luce di quanto afferma Bachelard in *Psicanalisi delle acque* (1942), saggio nel quale l'autore iscrive gli archetipi acquatico e latteo all'interno del 'macro-archetipo' della madre<sup>39</sup>. Tuttavia, il poema non presenta solo la figura della madre-amante, ma anche quello della 'madre terrificante o divoratrice', la quale – nella definizione di Jung – è colei che dona la vita per riprendersela in un secondo momento; anche questa figura è legata al tabù dell'incesto. Lo stesso motivo è introdotto all'interno dell'*Adone* per via indiretta, cioè attraverso il riferimento a Meleagro, l'uccisore del cinghiale calidonio del quale Adone indossa le armi allorché viene dilaniato proprio da un cinghiale. Ebbene, Meleagro – contrariamente ad Adone – sconfigge la fiera, ma è comunque vittima di un tragico destino perché la madre Altea, adirata per la morte dei propri fratelli ad opera del figlio, ne causa la morte invocando le Erinni o gettando nel fuoco il tizzone che ne custodisce la vita (il mito contempla entrambi i finali).

L'interpretazione archetipica dell'opera contenuta nello studio di Corradini lascia spazio anche ad una vera e propria diagnosi effettuata sul personaggio di Adone a partire dall'episodio in cui il giovane assiste all'amplesso di Venere con Marte. Adone guarda la scena come farebbe un bambino che cogliesse i propri genitori sul fatto, come spiegato nel testo:

Quella che si apre agli occhi del protagonista può essere considerata a tutti gli effetti come una scena primaria, a cui non manca neppure l'interpretazione infantile del coito come aggressione del padre nei confronti della madre, giacché Marte, pur avendo deposto gli strumenti bellici, i quali rimangono tuttavia ben in vista, "facea senz'armi ignudo / alla bella nemica amiche offese" (190). Dopo l'intermezzo degli Amorini che scherzano con le armi di Marte addormentato, il narratore dà la parola, in senso proprio, ad Adone, dal momento che si incarica di tradurre il suo "garrito" in linguaggio umano; e Adone dà sfogo alla sua sofferenza nel vedersi sottratto l'oggetto del suo desiderio, esprimendola di nuovo nei termini di un rimpianto per una perduta felicità originaria:

– Or col ricordo del piacer passato  
dogliosi oggetti [amore] a risguardar mi mena  
là dove in *quel bel sen che fu mio seggio*  
altrui gradito e me tradito io veggio – (XIII, 211)

---

<sup>38</sup> Jung, Carl Gustav. *La libido. Simboli e trasformazioni*: 224.

<sup>39</sup> Bachelard, Gaston. *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*. Trad. M. Cohen Hemsì. Como: Red, 1987: 100-111. Un ulteriore approfondimento dell'archetipo dell'acqua si riscontra nel saggio più celebre di Ferenczi, Sandor. *Thalassa. Psicoanalisi delle origini della vita sessuale*. Trad. S. Maggiulli. Roma: Astrolabio, 1965, risalente al 1924.

Il “seggio”, non meno del “nido”, pare alludere a una condizione di vita prenatale, e anche in questo caso l’ottava seguente offre una conferma a tale interpretazione, perché il verbo ‘nascere’ vi ricorre per tre volte. In una simile prospettiva, la figura di Marte non può che assumere i tratti del padre vissuto come istanza minacciosa e persecutoria, e questo si accorda bene con il ruolo di primo piano giocato dal dio nella cospirazione che conduce alla morte del suo rivale<sup>40</sup>.

Dalla psicoanalisi del personaggio a quella dell’autore attraverso la sua opera il passo è breve, sicché la parte finale della sezione è interamente dedicata ad un’analisi dei pochi dati biografici disponibili. Tra questi, il più significativo, confermato da moltissimi riferimenti poetici ed epistolari, è quello del rapporto conflittuale tra Giovan Battista ed il padre Giovan Francesco, reo – a detta del poeta – di aver brutalmente ostacolato la vocazione letteraria del figlio al punto tale da cacciarlo di casa. Tuttavia, tale versione della vicenda non trova riscontri se non negli scritti di Marino stesso, e pertanto non è possibile accreditarla senza riserve. È invece più ragionevole interpretare quest’ostilità alla luce di un complesso edipico latente; tale orientamento sarebbe avvalorato da una canzone delle *Rime* del 1602, *Torno piangendo a riverir quel sasso*, nella quale il poeta rievoca la scena del trapasso della madre arrogandosi un ruolo da protagonista e relegando invece ai margini i propri fratelli.

La commistione delle prospettive qui presentata lascia intendere che il legame tra il sintomo del personaggio/autore ed il simbolo del testo (il quale è la forma linguistica assunta dal sintomo nell’opera) sia inscindibile, e tale inscindibilità – dovuta all’identico meccanismo di traslazione che sottende entrambi i fenomeni – si manifesta anche nell’ambito del metodo della loro indagine critica, che illustriamo di seguito.

#### IL SOSTRATO EURISTICO COMUNE ALLE QUATTRO PROSPETTIVE

Nonostante l’apparente diversità delle quattro prospettive finora prese in considerazione, alla luce di un’analisi accurata esse risulteranno essere non già metodi gnoseologicamente opposti tra loro, ma piuttosto variazioni di uno stesso sostrato euristico, la cui difformità dipende dalla varietà degli oggetti analizzati (il sintomo e il simbolo), che – nonostante si presentino in forme diverse – sono la manifestazione di un immutato meccanismo di traslazione.

---

<sup>40</sup> Corradini, Marco. “Adone: il tragico e la tragedia”: 62-63. Le già citate somiglianze tra Attis, Adone e Osiride evidenziate da Jung, sono messe in luce da Corradini alla p. 63 dell’articolo, nella quale Adone è visto come una manifestazione dell’archetipo del *puer aeternus* che – come spiegato da Jung in *La libido. Simboli e trasformazioni* – altro non è che un’effimera emanazione della figura materna, destinato ad avere una vita breve e simbiotica con la madre.

Per dimostrare quanto asserito, partiamo da una lettura ‘testoanalitica’ che si riscontra all’interno del saggio di Ferdinando Amigoni *La più semplice macchina. Lettura freudiana del “Pasticciaccio”*, nel quale viene dedicato ampio spazio all’analisi della struttura del romanzo gaddiano e dei nodi linguistici che ne costituiscono la tramatura. Per quanto riguarda la struttura, essa dipende evidentemente dalle convenzioni del genere di riferimento, ovvero il romanzo poliziesco; il *Pasticciaccio*, infatti, racconta le indagini del commissario Ciccio Ingravallo, che – nella Roma del 1927 – riesce ad individuare i responsabili del furto ai danni della contessa Menegazzi e poi l’identità dell’omicida di Liliana Balducci. Peculiarità distintiva del genere poliziesco è il fatto che l’azione coincide con la ricerca dei colpevoli di un dato crimine, collocandosi dunque *post factum*. Tale struttura rimanda all’*Edipo Re* sofocleo – dramma considerato come la prima *detective story* mai scritta – in cui il nucleo di significato risiede proprio nella peculiare struttura adottata: quella della *tragische Analyse*, la quale mette a confronto il comportamento dell’eroe con una realtà già determinata e non più modificabile. Come spiega Guido Paduano in *Lunga storia di Edipo Re* (1994)<sup>41</sup>, quella di Edipo non è affatto una *Schicksalstragödie*, cioè una tragedia del destino; al contrario, in essa il destino è una mera proiezione dei desideri rimossi, che vengono imputati ad una forza sovranaturale sulla quale il singolo non ha (almeno in teoria) alcuna autorità. All’interno del *Pasticciaccio* la proiezione dell’inconscio sul destino appare evidentissima nella vicenda del furto Menegazzi, preceduta dal continuo smarrimento dell’anello di topazio da parte della stessa contessa. Le ragioni di questa sbadataggine sono spiegate da Freud in *Psicopatologia della vita quotidiana* (1901)<sup>42</sup>, in cui si asserisce che la τύχη altro non è che un complesso di tensioni psichiche presentato sotto le mentite spoglie dell’ἀνάγκη. Tale interpretazione del testo gaddiano si fonda in primo luogo su un indizio testuale così presentato da Amigoni:

Raccogliamo senz’altro un minimo indizio linguistico, “solo un’inezia, di cui nessuno [...] terrebbe conto” [Freud 1910, 259]; “nulla è troppo piccolo” [*ibidem*], amava ripetere il fondatore della psicoanalisi. Siamo all’interno della meditazione di Ingravallo, che accompagna la testimonianza della vedova Menegazzi, vittima di una rapina a mano armata.

La lunga attesa dell’aggressione a domicilio, pensò Ingravallo, era divenuta coazione: non tanto a lei e a’ suoi atti e pensieri, di vittima già ipotecata, quanto coazione al *destino*. [...] Perché Ingravallo, similmente a certi nostri filosofi, attribuiva un’anima, anzi un’animaccia porca, a quel sistema di forze

<sup>41</sup> Paduano, Guido. *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*. Torino: Einaudi, 1994.

<sup>42</sup> Freud, Sigmund. *Opere*, vol. IV. Trad. C. F. Piazza, M. Ranchetti, E. Sagittario, 1970.

e di probabilità che circonda ogni creatura umana, e che si suol chiamare *destino* [Gadda 1957a, 31-32].

La duplice iterazione della parola *destino* può sembrare poco rilevante in un luogo in cui si ragiona, appunto, dell'essenza del destino; assume tuttavia un peso più consistente, qualora si voglia notare che queste sono, all'interno del primo *Pasticciaccio*, le *uniche* occorrenze di tale parola<sup>43</sup>.

Questo segnale – che a livello puramente linguistico è un sintomo, mentre a livello testuale è un indizio – è trattato a livello metalinguistico come un simbolo atto a veicolare dei contenuti inconsci. Dunque, ecco che l'interpretazione di tale segnale in chiave simbolica si rivela analoga alla risoluzione di una sciarada: proprio come Ciccio Ingravallo deve ricostruire la verità retroattivamente, avvalendosi degli indizi, così anche il critico non può giungere alla mappatura dell'intero edificio testuale se non procedendo a ritroso, attraverso l'analisi accurata e minuziosa delle singole parti di quella complessa struttura che è il testo letterario<sup>44</sup>. Un simile labirinto verbale mira a riprodurre tanto la complessità della psiche del suo autore quanto – in termini più generali – la struttura ontologicamente complessa della mente umana, in cui un significante rimanda spesso a molteplici significati in una rete di relazioni simboliche e segniche. L'ermeneutica del lavoro psicoanalitico è, dunque, del tutto analoga tanto all'attività del critico letterario quanto a quella del detective, come spiega Giordano Fossi:

In una dimensione ermeneutica i comportamenti che sono oggetto di analisi sarebbero omologabili a un testo straniero o a un testo il cui contenuto è stato distorto. Per gli ermeneuti, quindi, la psicoanalisi consisterebbe nella spiegazione di ciò che l'analizzato riferisce e che è considerato come un testo da interpretare, nel senso di tradurre o decodificare. Per Borutti (1981) la caratteristica del tema freudiano dell'interpretazione è l'inaccessibilità del testo con cui l'interprete si trova a confronto; è questa inaccessibilità ciò che determina le procedure euristiche e le modellazioni messe in atto dall'interprete. La domanda da interpretare che proviene dall'oggetto freudiano si pone a partire non semplicemente da un testo misterioso da decifrare, ma semmai a partire da un testo distorto, contaminato, lacunoso. Elementi desimbolizzanti o connessioni simboliche inaccessibili investono il soggetto nel suo testo linguistico, corporeo, comportamentale, onirico. [...] Steele (1979, p. 406) sottolinea il fatto che la psicoanalisi non fornisca spiegazioni causali, ma interpretazioni ragionevoli che ci aiutano a rendere il passato intellegibile. [...] Per l'autore il determinismo di Freud è un determinismo dell'inconscio e attraverso l'interpretazione noi possiamo rivelare eventi passati e presenti, fino al momento sconosciuti o sconfessati, come buone ragioni per le nostre azioni in precedenza mal conosciute<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Amigoni, Ferdinando. *La più semplice macchina. Lettura freudiana del "Pasticciaccio."* Bologna: Il Mulino, 1995: 107 (corsivi dell'autore).

<sup>44</sup> L'analogia tra l'analisi del critico, l'indagine del detective e l'attività psicoanalitica è illustrata in: Lavagetto, Mario. *Lavorare con piccoli indizi*. Torino: Bollati Boringhieri, 2003.

<sup>45</sup> Fossi, Giordano. *La psicoanalisi verso il cambiamento. Teoria e tecnica dell'interpretazione*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1993: 97. Per quanto riguarda i testi citati: Borutti, Silvana. *Teoria e interpretazione*. Milano: Gianni e

Pertanto, ogni psicoanalista è il filologo di un lacunoso testo non scritto, e – per giungere alla ricostruzione dell'originale – egli ha bisogno di un metodo di ricerca simile a quello impiegato dal detective per risalire dall'indizio alla (più o meno ipotetica) ricostruzione dei fatti. D'altra parte, il metodo che gli permette di risalire dai sintomi del personaggio/scrittore alla sua patologia, oppure dal simbolo individuale alla sua matrice archetipica, non è solo un metodo euristico che gli permette di indentificare una relazione di causa-effetto, ma anche un modello che gli consente di prevedere il ripetersi di uno stesso fenomeno in circostanze analoghe. Così, gli strumenti di ricerca che Freud ha fornito a psicoanalisti e critici risultano essere funzionali alla formulazione di ipotesi rispetto non solo a quanto è già accaduto, ma anche a quanto potrà ancora accadere. Per questo motivo il loro lavoro può essere illustrato attraverso un doppio paragone: da una parte con il detective, che riesce a risalire dagli effetti alle cause attraverso l'analisi degli indizi; dall'altra con il giocatore di scacchi, il quale è in grado di prevedere le mosse dell'avversario a partire sia dall'osservazione della posizione dei pezzi sulla scacchiera che dall'instaurazione di un rapporto di 'implicazione psicologica' con il contendente.

Per chiarire ulteriormente i termini della questione, si può affermare che lo psicoanalista ed il critico conducono le proprie indagini attraverso dialoghi paragonabili a quelli di Porfirij e Raskol'nikov nel romanzo di Dostoevskij *Delitto e castigo*. Il detective Porfirij, infatti, riesce a ricostruire la dinamica di un delitto apparentemente già risolto individuando nell'insospettabile Raskol'nikov il vero colpevole; poi, una volta risalito dagli indizi all'ipotetica ricostruzione del delitto, egli incalza senza sosta la confessione dell'omicida prevedendone tutte le future mosse. In tal modo, Porfirij riesce a dare una soluzione al duplice omicidio della vecchia usuraia e di sua sorella Lizaveta grazie a quelle abilità di cui – secondo Cleveland – necessita ogni buon giocatore di scacchi, ovvero:

- la capacità di pianificare mosse e di anticipare quelle dell'avversario,
- la capacità di ricostruire le fasi di una partita non terminata grazie alla memoria,
- il cosiddetto 'senso della posizione', ossia la dote di capire come muovere le pedine a proprio vantaggio in una situazione complicata<sup>46</sup>.

---

Associati, 1981; Steele, Robert S. "Psychoanalysis and Hermeneutic." *International Review of Psychoanalysis* 6 (1979): 389-411.

<sup>46</sup> Cleveland, Alfred A. "The Psychology of Chess and of Learning to Play It." *The American Journal of Psychology* 18.3 (1907): 269-308. Si vedano anche: Fine, Reuben. *La psicologia del giocatore di scacchi*. Trad. F. Bovoli. Milano:

Tutte queste abilità hanno un unico fine: superare gli ostacoli che impediscono al giocatore di impadronirsi del Re avversario. Per raggiungere questo scopo è innanzitutto fondamentale coltivare la capacità di pianificare le proprie mosse; tale pianificazione si basa sulla disamina (chiamata in gergo tecnico ‘analisi’) delle varianti di una o più posizioni raggiunte nel corso della partita. L’analisi permette la pianificazione di un’ ipotetica strategia per la conquista del Re (lo ‘scacco matto’), che è passibile di modifiche nel corso del gioco. Tali modifiche dipendono dalle mosse dell’avversario, che il giocatore non solo deve contrastare efficacemente, ma che deve soprattutto essere in grado di prevedere con un certo anticipo. Dunque, il buon giocatore di scacchi deve entrare in dialogo tanto con la scacchiera quanto con il proprio avversario, valutando prima tutte le possibili mosse permesse dalla posizione dei pezzi, e poi – grazie all’identificazione della strategia dell’avversario attraverso la ricostruzione mnemonica delle sue precedenti mosse – prevedendo quale sarà la mossa del contendente.

Fin qui, tutto abbastanza semplice. Tuttavia, nel gioco degli scacchi la situazione non si presenta quasi mai lineare e priva di insidie; al contrario, è frequente incappare in uno *Zugzwang*, ovvero in una situazione in cui la parte che ha il tratto è ben protetta, ma ogni possibile mossa rischia di comprometterne l’assetto difensivo. Questa è esattamente la situazione in cui viene a trovarsi Raskol’nikov dopo il delitto: nessuna prova inoppugnabile minaccia la sua libertà, ma il più banale lapsus dovuto al suo precario equilibrio psichico potrebbe tradirlo. È proprio a questo punto che subentra l’abilità scacchistica di Porfirij, che – ricostruendo la strategia di Raskol’nikov attraverso gli indizi – riesce a comprendere la colpevolezza del giovane e a prevederne le mosse, mettendolo all’angolo in una serie di dialoghi serrati. La sua si rivela una combinazione vincente<sup>47</sup>, perché induce Raskol’nikov alla confessione, primo passo verso il completo ravvedimento al quale verrà condotto con il tempo dall’amore di Sonečka.

Allo stesso modo, il critico letterario si sforza di risolvere il mistero del testo, che – come suggerisce l’etimologia della parola stessa<sup>48</sup> – risiede in tutto ciò che viene sottaciuto, ovvero negli aspetti connotativi del linguaggio e nella rete di significati in cui sono avvolti sia

---

Adelphi, 1976; Festini-Cucco, Wally e Davide Liccione. *Psicologia degli scacchi. Aspetti cognitivi, immaginativi e affettivi del gioco*. Rimini: Rusconi Libri, 1998.

<sup>47</sup> Una combinazione è una breve serie di mosse mirata a sfruttare le debolezze non evidenti dell’avversario; essa può portare ad uno scacco matto inaspettato, oppure a delle perdite che compromettono l’intera strategia del contendente. Per la terminologia scacchistica utilizzata in questi paragrafi si rimanda a Chicco, Adriano e Giorgio Porreca. *Dizionario enciclopedico degli scacchi*. Milano: Mursia, 1971.

<sup>48</sup> Dal greco μυστήριον, derivato a propria volta dal verbo μύω, che indica sia l’azione di chiudere che quella di stare chiuso; per estensione, tale verbo designa anche l’atto di tacere. Di qui le parole *muto* e *mutismo*, oltre che l’aggettivo *miope* (da μύ-ωψ, letteralmente: “che chiude gli occhi”), sicché il mistero viene a coincidere con tutto ciò che non può essere visto né udito, che non può essere recepito se non indirettamente; ovvero, con il rimosso.

i simboli che i sintomi. Proprio come il detective-scacchista Porfirij, di fronte allo *Zugzwang* del testo il critico deve essere in grado di valutare tutti i possibili significati del sintomo/simbolo, e poi – alla luce della strategia dell'autore, ricostruibile attraverso strumenti quali lo psicogramma spitzeriano<sup>49</sup> – di spiegarli conformemente alla logica secondo la quale l'autore ha presumibilmente strutturato il testo. Tutto questo implica la necessità di una modellizzazione preliminare da parte del critico, ovvero la formulazione di un orizzonte di presupposizioni (la cosiddetta 'precomprensione' ermeneutica<sup>50</sup>) destinato ad essere modificato nel corso della lettura e alla luce dell'analisi retrospettiva degli elementi significativi del testo. Di qui, infine, l'elaborazione di una combinazione costruita tenendo conto tanto della posizione dei pezzi sulla scacchiera (gli scarti linguistici che caratterizzano il testo in maniera peculiare), quanto della psicologia dell'avversario (cioè riconducendo tutti gli scarti all'unità del disegno globale dell'autore attraverso la costruzione dello psicogramma).

In conclusione, a cosa può essere ricondotto il metodo euristico comune a psicoanalisi, critica letteraria, attività investigativa e gioco degli scacchi? Evidentemente, alla logica del dialogo 'lacunoso' in cui un interlocutore o entrambi non possono comunicare se non usando un linguaggio traslato. Di qui la necessità di combinare le attività di analisi, indagine, previsione e strategia in vista della ricerca di una verità che non appartiene ad una soltanto delle parti in causa, ma che nasce dalla fusione di orizzonti del dialogo ermeneutico<sup>51</sup>. In questa prospettiva, l'implicazione di cui si è detto in apertura non può più essere considerata solamente come il rapporto empatico che coinvolge terapeuta e paziente durante la seduta di psicoanalisi, oppure come la relazione di mutua necessità che lega letteratura, psicoanalisi e

---

<sup>49</sup> Il padre della stilistica è il fautore di un metodo finalizzato alla ricerca e alla sistematizzazione delle marche stilistiche di un dato autore. Secondo Spitzer, poiché lo stile è uno scarto linguistico rispetto alle convenzioni di un genere testuale, allora i tratti distintivi dello stile di un autore vanno individuati proprio nelle sue deviazioni dalla norma. Tali scarti vanno poi ricondotti all'unità – che si radica nell'*intentio dicendi* dell'artista – grazie alla costruzione di uno 'psicogramma'. Si veda: Spitzer, Leo. *Critica linguistica e storia del linguaggio*. A cura di A. Schiaffini. Bari: Laterza, 1954.

<sup>50</sup> Il concetto di precomprensione – formulato in origine da Heidegger ed in seguito sviluppato da altri filosofi ermeneutici – è così illustrato da Gadamer: "Compito permanente della comprensione è l'elaborazione e l'articolazione dei progetti corretti, adeguati, i quali come progetti sono anticipazioni che possono convalidarsi solo in rapporto all'oggetto. [...] Ora, il comprendere perviene alla sua possibilità autentica solo se le pre-supposizioni da cui parte non sono arbitrarie. C'è dunque un senso positivo nel dire che l'interprete non accede al testo semplicemente rimanendo nella cornice delle pre-supposizioni già presenti in lui, ma piuttosto, nel rapporto col testo, mette alla prova la legittimità, cioè l'origine e la validità, di tali pre-supposizioni" (Gadamer, Hans-Georg. *Verità e metodo*. A cura di G. Vattimo. Milano: Bompiani, 1997, p. 314).

<sup>51</sup> "Il significato di un testo non va perciò paragonato a un immobile e univoco punto di vista fissato una volta per tutte, che pone a chi lo voglia comprendere un unico problema, quello di stabilire come qualcuno possa mai essere arrivato ad un'idea tanto assurda. In questo senso, nella comprensione non si tratta affatto di una 'comprensione storica', che ricostruisca la genesi del testo. Si vuole invece *comprendere il testo stesso*. Ciò significa però che nella riattualizzazione del senso del testo sono già sempre coinvolte anche le opinioni proprie dell'interprete. Così l'orizzonte proprio dell'interprete si rivela determinante, ma anche qui non come punto di vista rigido che si voglia imporre, ma piuttosto come un'opinione e una possibilità che si mette in gioco e che in tal modo aiuta ad impadronirsi veramente di ciò che nel testo è detto. Abbiamo chiamato questo processo la *fusione di orizzonti*" (Ivi, 446-447; corsivi dell'autore).



critica. Piuttosto, il campo semantico del termine dovrebbe essere ampliato in modo tale da includere entrambi gli aspetti, e da coinvolgerne altri ancora; nella fattispecie, qualsiasi forma di dialettica dialogica. Nel caso della critica psicoanalitica, il critico e l'autore danno vita ad un confronto finalizzato alla costruzione del significato del testo, ma poiché una delle due parti è assente ed il testo risulta criptico, allora il dialogo sarà basato su indizi e presunzioni. A seconda che la ricerca di indizi e la formulazione di ipotesi da parte del critico si concentri sui sintomi del personaggio o dell'autore, oppure sul significato primordiale dei simboli piuttosto che sul significato di cui essi sono investiti all'interno del testo di riferimento, avremo quattro prospettive critiche difformi tra loro solo in apparenza, in quanto sia l'oggetto dell'indagine (il meccanismo di traslazione dell'inconscio) che il suo metodo rimangono immutati.