

**Università degli Studi di Cassino
e del Lazio Meridionale**



DIPARTIMENTO DI *ECONOMIA E GIURISPRUDENZA*

DOTTORATO DI RICERCA IN

IMPRESE, ISTITUZIONI E COMPORTAMENTI

XXXIII CICLO

INDIRIZZO *COMPORTAMENTI*

Tesi di dottorato in Psicologia Generale SSD: M-PSI/01

***Esistenza letteraria e rivelazione psicologica:
il “metodo Fusco” applicato all'analisi dei
Dubliners di J.Joyce***

Dottoranda: Monica Alina Lungu

Tutor: Prof.ssa Alessandra Zanon

Coordinatrice del Corso di Dottorato: Prof.ssa Rosella Tomassoni

A.A. 2019-2020

All'uomo che dalla vita ha preteso e dato molto.

A colui che ha reso possibile la "Creatività" in ogni sua sfaccettatura.

Al Professore che ha donato la conoscenza, la capacità di comprendere il bene e

il male, di vedere negli altri quello che hanno nel profondo io.

Tutto ciò che sei stato rimarrà in eterno nell'Anima della Terra!

(Monica Alina Lungu)



Indice

<i>Introduzione: Una motivazione ed un metodo.</i>	P5
Parte prima	
<i>PSICODINAMICA DELLA “MENTE NARRATIVA” ED ELABORAZIONE SIMBOLICA</i>	
a. <i>Konstruktion</i> analitica e costruzione letteraria.	p.12
b. La psiche come “campo drammaturgico”.	p.19
c. Melanie Klein: il Sé, l’oggetto, il gioco.	p.20
d. Da W. Bion a H. Sullivan: la <i>rêverie</i> , l’identificazione proiettiva e i pensieri onirici, i fatti selezionati e l’interpersonalità.	p.25
e. Anna Freud: dinamiche difensive della psiche e procedimenti narrativi della scrittura.	p.29
f. D. Winnicott e la condizione <i>estetica necessaria</i> .	p.32
g. W. Fairbairn: il pericolo schizoide e l’empatia gratificante, la “scarica dell’energia libidica necessaria” e il piacere della narrazione.	p.34
h. Fonagy-Target: la <i>mentalizzazione</i> ed il <i>rispecchiamento</i> .	p.36
i. Il comportamento umano: tra processi individuali e connessione socio-culturale. Daniel Stern e i “diversi sé”.	p.38
j. Il ruolo dell’ <i>empatia</i> : S. Ferenczi, la <i>neocatarsi</i> e il <i>rivissuto</i> .	p.40
k. H. Kohut: la via libidico-narcisistica e la via dell’amore oggettuale.	p.42
l. E. Berne: teoria del copione.	p.44
m. La forma cognitiva del <i>simbolico</i> .	p.48
Parte Seconda	
<i>MODELLI DI PSICOLOGIA DELLA LETTERATURA: LA LETTERATURA COME SIGNIFICATO PSICOLOGICO E COME SEGNO ESISTENZIALE</i>	
a. Psicologia, estetica e semiotica di fronte alla creazione letteraria.	p.63
b. Creatività, arte, scrittura.	p.64

- c. Testo, *neuroestetica* e simbolo: una via integrativa tra *le letterature* e *le psicologie*. **p.81**
- d. Codice semiotico dell'identità e "costruzione narrativa" del Sé: i *diatesti* e la proposta *psicosemiotica*. **p.91**
- e. La letteratura come strumento cognitivo. **p.97**
- f. Tipi di comprensione nel lettore di fronte al testo della letteratura. **p.110**
- g. La prospettiva della *psicocritica* **p.116**

Parte Terza

IMMAGINARIO JOYCIANO E NEVROSI DEI DUBLINERS

- a. Epicleti joyciani ed epifanie narrative. **p.126**
- b. Le "affinità simboliche immaginative": città e territorio come *contenitori comportamentali* dell'immaginazione. **p.137**
- c. Aedo cieco, memoria parziale, *ipermnnesia*. La *visione sincronica* di Joyce. **p.145**
- d. Tipologia modale attanziale e *Dubliners*: da una trasformazione (im)possibile a una regressione personale. **p.153**

Parte Quarta

IL "METODO FUSCO" APPLICATO ALL'ANALISI DI ALCUNI RACCONTI DEI DUBLINERS DI JOYCE

- a. *Focus*: Il Prof. Fusco e il "metodo psicologico" di lettura di Joyce **p.167**
- b. Eveline. **p.168**
- c. The Sisters. **p.172**
- d. Araby. **p.178**
- e. An Encounter. **p.182**
- f. After the Race. **p.187**

CONCLUSIONI

Dal "metodo Fusco" alla forza del figurale psico-letterario. **p.192**

BIBLIOGRAFIA **p.203**

Introduzione

Una motivazione ed un metodo.

È sempre importante, quando si affronta un lavoro di ricerca, per mettere a fuoco il proprio piano di studio comprendere i motivi più essenziali che ne muovono l'ispirazione e le intenzioni. L'opportunità di sviluppare un'impresa da un percorso *riflessivo* nei confronti di una certa parte dell'opera critica del Prof. Antonio Fusco, osservato attraverso l'ottica dello studio psicologico applicato. L'uomo studioso, quale ricercatore osservato nel suo campo d'azione accademico - *studiato*, in definitiva, come autore e interprete di una sua peculiare impresa nel campo degli studi psicologici e della teoria della personalità, in un contesto caratteristico, diremmo a cavallo tra scienze umane e discipline psicologiche applicate.

Questa motivazione evoluta a progetto di studio, si è insinuata a dettare le linee d'azione del mio progetto in quanto tale *focus* di studio sull'opera del Professor Fusco può offrirsi probabilmente, in prima istanza, come una forma di contributo alla sua *riscoperta*, e in secondo quale operazione *divulgativa*, poiché le zone di interesse del pensiero del Prof. Fusco che questo mio progetto vuole provare a considerare non sempre sembrano avere avuto, forse, una adeguata considerazione critica e giusta diffusione accademica, al di fuori degli spazi di sua più diretta, storica influenza. Quella qualità caratteristica degli studi del Prof. Fusco, ha probabilmente influito su questa relativa "fortuna critica" di alcune sue imprese di studio, ovverosia proprio quel suo oscillare tra un'appartenenza alle scienze applicate, al lavoro clinico e di osservazione psico-patologica quotidiana, ed un coinvolgimento altrettanto suo intimo al mondo della cultura letteraria e dei saperi filosofici, ed umanistici in genere.

La realtà del Prof. Fusco in effetti era proprio questa, un incontro spesso baciato da successo tra un certo estro umanistico-letterario e una tensione organizzativa e sperimentale nei campi applicati delle scienze psicologiche, e di cui in fondo la stessa storia dell'Università di Cassino, dalla sua origine e per lunghi anni, ne è la più evidente testimonianza, con la sua progressiva ricchezza di prospettive disciplinari aperte e i suoi grandi sviluppi sul territorio, che lo stesso Prof. Fusco con la sua straordinaria personalità plasmò e indirizzò, tra i più influenti suoi protagonisti.

Ma, forse, questa stessa capacità poliedrica e propensione disciplinare *molteplice* del Professor Fusco, in un'epoca più recente durante gli ultimi decenni, ha trovato minori punti d'appoggio, in un contesto di studi spesso sempre più specializzati e circoscritti, in un ponte tra saperi letterari e apparati di studio psicologico oramai mancante, e dove lo stesso profilo più comune degli abilitati in questi diversi campi sembra disegnarsi in fattezze diametralmente diverse e ben poco comunicanti tra di loro. Questo vale soprattutto se ci si riferisce a un panorama accademico relativo agli studi psicologici in ambito nazionale, nei quali il rapporto tra psicologia e letteratura è tornato alcune volte e in diverse maniere all'attenzione, però non sempre coerenti né continue, in un clima più generale nel quale ancora non molto sembra essere l'interesse nei confronti dei fenomeni letterari studiati ed osservati dai diversi punti di vista del coinvolgimento psichico. Forse, a maggior ragione, se si considera il citato "profilo" tipico, negli ultimi anni, concepito e richiesto allo psicologo uscito dal suo percorso universitario, nel quale semmai sembra prevalere un certo sapere tecnico più vicino al mondo medico o a quello educativo che non un'attitudine letteraria, dotata di un patrimonio di conoscenze umanistiche, linguistiche, simboliche. Rimane certo attiva, naturalmente, quella zona unica, peculiare che si è sviluppata attorno alle cattedre di Psicologia dell'arte e della Letteratura, in questa stessa Università di Cassino; ma si ha la

sensazione che sia stata sempre maggiore l'attrazione, così come l'interesse, dei docenti di letteratura verso le categorie uscite dalla psicologia e dalla psicanalisi che non viceversa, del mondo degli psicologi nei confronti della letteratura e delle arti.

La psicanalisi senz'altro ha tentato più volte di appoggiarsi, per così dire, alla letteratura per trovare una linea di continuità e di conferme alle sue intuizioni e alle sue pratiche; meno, soprattutto oggi, si può dire delle teorie e pratiche psicologiche, specie se osservate nel loro lato più strettamente clinico ed applicato, nel quale "terapie letterarie" o simili soluzioni paiono rimanere finora piuttosto estranee alle prospettive d'azione di questi ambiti.

Il rapporto tra questi campi è stato comunque vivo e non privo di significative letture e sperimentazioni in merito, e l'interesse soprattutto più evidente venuto dalla letteratura o dall'estetica alla psicologia - ma, come vedremo, anche con forti punti di consonanza che si sono rivelati negli studi psicologici, rispetto alle dinamiche della narratività - è un percorso che non mancheremo di richiamare e considerare in questo nostro lavoro, nelle prossime pagine e nella seconda, terza e quarta parte.

In effetti, quella *motivazione iniziale* nasceva soprattutto da un testo meno considerato e ancora poco analizzato dello stesso Prof. Fusco, ossia quel *Gente di Dublino* con cui lo studioso italiano si accostò all'opera letteraria del grande scrittore irlandese. Uno sforzo maturato nell'anno 1979¹ il quale segnò una decisiva pietra d'appoggio nel percorso capace di collegare il Prof. Fusco, in questa maniera, dagli studi psicologici a quelli critico-letterari, per sviluppare quel tipo peculiare di rapporto col testo definito dalla precisazione del sottotitolo "approccio psicologico". In essa l'autore voleva sottolineare, evidentemente, l'originalità del suo sforzo e della sua proposta d'analisi nei confronti di un autore già allora altamente

¹ A. FUSCO, *Gente di Dublino*. Approccio psicologico, Medical International Book, Roma 1979

vagliato, a sua volta, dal fitto lavoro della critica letteraria e storico-culturale.

Il lavoro sui *Dubliners* si accosta a quelli forse già più noti del Prof. Fusco dedicati a Kafka, Bergman, Cechov, Conrad, Camus, Pirandello, Mann, Euripide, ecc., in quell'ordine di intenzioni più ampiamente votato a riconoscere e definire le *categorie della creatività* e della *risposta psicologica* nella letteratura, nella poesia, come pure nel cinema e nelle arti da parte dello stesso autore e, in anni più vicini, anche da parte di alcuni suoi eredi e collaboratori operanti sulle sue linee di indicazione.

Nell'analisi del testo di Joyce, però, quel che pone oggi più interesse è proprio il tentativo da parte del Prof. Fusco di sviluppare, attraverso tale "approccio psicologico", una sorta di nuovo *metodo di penetrazione e comprensione* dell'universo letterario: di fatto, non per sovrapporsi con tale nuovo "metodo" alle scuole e tendenze critiche nel contesto poetico-letterario già esistente, giocando cioè la partita nel puro campo degli studi letterari stessi, quanto per offrire piuttosto alle categorie della psicologia applicata una nuova arma di rappresentazione e penetrazione dei fenomeni inerenti la mente e i comportamenti umani, e al limite contribuire all'esistenza di un territorio cognitivo e di studio ibrido, ma potenzialmente molto fecondo di risultati, posto in gioco tra gli universi letterari e le categorie psicologiche.

In un "corpo a corpo" col libro di Joyce che vedremo dettagliatamente più avanti nel corso di questo lavoro, il Prof. Fusco sembra aver costruito un vero e proprio *territorio critico originale*, nel quale cioè quasi come una "seconda voce" accanto o al di sopra di quella dell'autore irlandese e della sua scrittura lo psicologo italiano riconosce una sorta di continua *manifestazione psichica*, che dal profondo dell'inconscio sociale lo scrittore riesce a disegnare, ricomporre e perciò infine anche a far uscire alla luce.

Il Prof. Fusco, cioè, elegge la scrittura di Joyce a una sorta di *transfert rivelatore*, che nei personaggi tratteggiati dalle storie e nelle loro relazioni svela, appunto rivela un ricco e complesso *paesaggio interiore*, il quale proprio nella trasfigurazione letteraria e nella sintesi narrativa riesce meglio ad emergere e ad evidenziarsi, a caratterizzarsi e a farsi, dunque, molto bene comprendere di fronte all'orizzonte fruitivo che vi si accosti, al mondo dei suoi lettori in questo modo anche "educati" a una più sensibile e profonda percezione dei fenomeni sociale e in genere comportamentali.

L'idea del Prof. Fusco che la letteratura, in diversi casi, possa essere un grande tramite psicologico-esistenziale affine o ausiliario al lavoro analitico, ed in una maniera né banale né superficiale, si conferma pienamente e forse addirittura matura nel modo più coerente ed impegnato, in questo suo lavoro così intenso sull'opera di Joyce.

Ed in questa maniera lo studioso italiano come cercheremo di dimostrare più estesamente nel corso di questo lavoro, di fatto riesce quasi a inventarsi una sorta di nuova *posizione disciplinare*, poiché questa sua analisi e il "metodo" che dovrebbe emergerne e sostenerla giunge davvero molto vicino a uno statuto originale e caratteristico, qualcosa d'intermedio tra l'opera dello psicologo e l'azione di studio del sociologo. La ricerca del Prof. Fusco, come vedremo più avanti, mira ad analizzare le motivazioni psicologiche che hanno portato l'autore a creare determinati personaggi e determinate situazioni ambientali. Tale analisi parte dal principio che l'artista crea le sue opere sfruttando la totalità dei suoi poteri mentali (coscienziali, emotivi ed inconsci).

La ricerca psicologica che spesso comprende anche il campo della psicopatologia tende quindi, secondo Fusco, come cercheremo di evidenziare nel prosieguo della presente ricerca, a valorizzare il contributo dell'Io cosciente, dei centri emozionali e dei contenuti inconsci della mente, seguendo in parte la linea indicata dallo psichiatra Silvano Arieti

che ha parlato di “pensiero terziario”² come sintesi di elementi inconsci, endocettuali (non chiarificati ma presenti a livello di coscienza) e di elementi concettuali. Infatti l’obiettivo del volume sui *Dubliners*³ è proprio quello di penetrare, meglio capire l’ordito così complesso dei comportamenti umani, delle motivazioni profonde e dell’intreccio fatale tra *conscio* ed *inconscio*, *detto* e *non detto* nel corso degli atti, eccetera; però, sempre, a partire da un appoggio strategico, da un punto d’osservazione peculiare per così dire, che è il lavoro stesso dello scrittore. Lo *scrittore* e lo *psicologo*, visti secondo quest’ottica, paiono diventare come due momenti diversi e successivi dello stesso movimento - nel quale esisterebbero come *due scritture l’una dentro l’altra*: la prima, quella dello scrittore, e la seconda, ricavata dall’interno stesso della prima, quella dell’analista psicologico. In questa affascinante percorso di ipotesi, ma anche già di risultati, crediamo allora di poter riportare quella spinta originaria di *motivazione* all’indagine di studio volta alla ricerca di un *metodo*, quello che il Prof. Fusco in gran parte dei suoi lavori ha spesso ricercato, ma che nel suo lavoro su Joyce ha, probabilmente, con più solerzia e determinazione cercato e provato a definire. Ed ecco, così, il primo piano di partenza di questo nostro stesso sforzo.

D’altra parte, seguendo questa *motivazione iniziale*, e poi questo *metodo in definizione*, si è aperto un più ampio prospetto di confronti e di percorsi davanti a noi, e nel quale ha finito per incamminarsi questo lavoro, che per affrontare nucleo di riflessioni attorno agli studi del Prof. Fusco su Joyce ha dovuto passare attraverso una considerazione più ampia del nodo critico psicologia-letteratura, a un confronto da una parte con la narratologia e dall’altra con una certa sociologia dell’ambiente e dei comportamenti sociali, per finire su di una visuale peculiare legata al

² ARIETI S., *Creatività. La sintesi magica*, Il pensiero scientifico editore, Roma 1979 (1976), p.12.

³ J. JOYCE, *Gente di Dublino*, edizione integrale, Newton Compton Editore, Roma 1974-2012 (1914)

rapporto tra una certa *idea della razionalità*, rinnovata proprio dall'incontro tra estetica, critica letteraria e teoria psicologica.

Perciò sarà ora necessario sviluppare una serie di osservazioni sullo stato della psicologia di fronte ai fenomeni narrativi, letterari ed artistici e con dei cenni pure alla sociologia della comunicazione, in un confronto in questo passaggio altrettanto ineludibile con quella prospettiva d'approccio peculiare definita dal cosiddetto "modello psicomodinamico" di studio, con il quale sia l'opera del Prof. Fusco, sia, pur nei nostri limiti, quella di questo lavoro di ricerca presente, hanno inteso e intendono sviluppare la propria strumentazione critica. Ed è quel che, a partire dai prossimi paragrafi, cominceremo subito a presentare, definire e approfondire.

Parte Prima

PSICODINAMICA DELLA MENTE NARRATIVA ED ELABORAZIONE SIMBOLICA

a. Konstruction analitica e costruzione letteraria.

Quando si dice “modello psicodinamico” si fa riferimento, evidentemente, alla ricca area di studi e percorsi disciplinari sviluppatasi a partire dall’opera di Sigmund Freud e dalla fondazione della psicanalisi, il cui solco è stato poi variamente integrato da diversi autori così come da molteplici e successive riflessioni, metodi terapeutici, soluzioni concettuali. Si tratta ormai di un campo prospettico piuttosto aperto, diremmo *integrativo*⁴ delle diverse proposte teoriche e modelli d’applicazione che tale via della psicologia ha prodotto durante il corso del tempo, seguendo l’idea fondamentale della psiche intesa come *spazio evolutivo e dinamico*, nonché luogo d’incrocio di diverse forze provenienti da differenti posizioni - individuali, sociali, sistemiche, eccetera. Si può definire *psicodinamica* una concezione dello studio psicologico coordinata e sviluppata attraverso un *approccio multiplanare* alla teoria della personalità, ossia come una risposta applicata nell’osservazione evolutiva del grande movimento di forze agenti all’interno dell’individuo, nelle loro interazioni, conflitti, trasformazioni⁵. Osserveremo così, in breve rassegna ragionata, alcuni dei concetti e strumenti d’interpretazione più significativi che tale percorso ha disseminato fino a oggi nel campo degli studi psicodinamici, ma rilevando tali concetti l’uno dopo l’altro secondo una peculiare prospettiva di confronto, quella ottenuta da un

⁴ G. CONCATO, INNOCENTI, *Manuale di psicologia dinamica*, Psiconline, Francavilla al mare 2010

⁵ A. LIS, S. STELLA, G.C. ZAVATTINI, *Manuale di psicologia dinamica*, Il Mulino, Bologna 1999

raffronto con l'azione della scrittura e l'opera della letteratura, motore di questo lavoro.

Sotto questo aspetto, emerge subito un richiamo piuttosto noto, ma ancora ricco di potenziali sviluppi ed insegnamenti, tra il *funzionamento* originario della psicanalisi e l'*azione* della letteratura: ossia quel lavoro parallelo di *ricostruzione ed interpretazione attraverso il linguaggio*⁶, nella psicanalisi seguendo segnali, espressioni primarie e l'universo degli atti mancati o dei *lapsus*, per esempio, nella letteratura *elaborando testi*, generatori al proprio interno di parti di mondo, di brani di azioni, di segni psicologici riemersi, spazi conflittuali di sentimenti. Vi è, in questo senso, un concetto peculiare della terminologia freudiana piuttosto calzante per cominciare a individuare un gioco di richiami possibile tra la psicanalisi e la letteratura, ed è quello di *costruzione (Konstruction)*, in quanto dimensione o esperienza fondamentale chiamata ad esistere nella visione analitica⁷, e riscontrabile in azione a due diversi livelli: prima di tutto, in quello dell'analista, il quale *deve ri-costruire* ogni volta un "piano dell'opera" e un senso psicologico coerente partendo dalla sintomatologia del suo paziente che gli giunge però in forma di *frammento, segnale* se non quale "depistaggio" di copertura; ma anche, contemporaneamente, una certa "costruzione" si impone nella vita di ogni individuo, di ogni soggetto umano nel quale, continuamente, pure lavora una certa "elaborazione" in cui le forze dell'inconscio strutturano, *costruiscono* brani di relazione e di senso con l'esperienza reale. Tale richiamo alla "costruzione" nel lavoro dell'analisi psicologica non sembra operazione estranea a quella dello scrittore e in genere dell'autore nel campo letterario e anche drammaturgico, i quali appunto sono a loro volta chiamati a "costruire" o "ricostruire", partendo *dai frammenti dell'esistenza* e del mondo che loro appare, finalmente un'opera unica, un percorso concluso

⁶ U. ECO, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979

⁷J. LAPLANCHE, J.-B. PONTALIS, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Laterza, Roma-Bari 1981-1995, "Costruzione" pp. 126-127

e coerente con il quale collegano, coordinano i movimenti e le ragioni dei loro personaggi.

Poiché “costruire una storia” - come meglio vedremo e approfondiremo nei paragrafi specifici dedicati alla teoria letteraria – significa in effetti disegnare i tratti di un certo mondo possibile e coerente, in cui spicca soprattutto quel “lavoro sui personaggi” divenuto così caratteristico nel profilo del grande romanzo europeo, maturato attraverso questa sua peculiare dimensione proprio nel periodo subito precedente quello che accompagna, poi, la nascita della psicanalisi. *Lavorare sui personaggi*, per il romanziere così come per il drammaturgo, significa soprattutto *analizzare* e *ricostruire* la rete delle loro problematiche psicologiche ed evoluzioni caratteriali, scendendo a dipanare o a far emergere le loro sofferenze interiori, a disegnare una certa qual “introiezione psicologica” all’interno di essi. *Analizzare* e *ricostruire*: parole ed esperienze quasi perfettamente trasferibili alle funzioni fondamentali della psicanalisi e, in linea ereditaria, anche a tutti gli sviluppi successivi della psicologia dinamica. Ed è suggestivo pensare come, nella storia del romanzo europeo, tale operare nella letteratura d’un procedimento d’analisi di ricostruzione psicologica sia partito soprattutto da uno scrittore che fu anche un grande filosofo, ossia Jean-Jacques Rousseau⁸: un segno di più d’un rapporto di contiguità e di influenza tra il compito del pensatore, o analista, e quello dello scrittore, o autore. Una relazione ancor meglio richiamata dal gioco in parallelo che il concetto “dinamico” attribuito ai fenomeni della personalità da parte della psicologia e quello “drammatico-drammaturgico” sviluppato dalla letteratura sembrano far risonare, nella comune intesa di una necessaria prospettiva evolutiva e *trasformativa* di fronte ai fenomeni del comportamento e della sensibilità umana, nella

⁸ Si veda in proposito il saggio introduttivo di E. PULCINI a J.J. Rousseau, *Giulia o La Nouvelle Eloise*, Rizzoli, Milano 1992-1999

comune costante attenzione quindi all'elemento *dinamico, conflittuale*, mutevole della psiche e delle sue azioni.

La scoperta dell'*inconscio* come tale ha costituito in questo senso una svolta nel paradigma conoscitivo delle scienze umane e della psicologia più nello specifico, aprendo la rappresentazione e la comprensione dei comportamenti umani a un *modello di razionalità* molto più complesso e contraddittorio rispetto a una concezione piuttosto lineare, d'un controllo "titolare" da parte della mente sulle sue proprie azioni e pulsioni. Nel *modello dinamico* la stessa coscienza, infatti, non può estendere e controllare fin in fondo le ragioni dei suoi sentimenti, sofferenze ed intenzioni. Nell'opera freudiana respira in effetti un continuo percorso di ricerca per tentare di comprendere, com'è noto, l'*organizzazione nel profondo* di quelle forze che determinano, in misura enigmatica, quel che poi emerge alla luce dei comportamenti, ed ancor più nelle patologie mentali. Un orizzonte della psiche umana tanto *dinamico* quanto pienamente "drammatico" - in un senso non lontano, certamente, da quello inteso e praticato dalle arti letterarie e sceniche.

In un repertorio fittissimo di potenziali riferimenti sotto questo aspetto riscontrabili nell'opera di Freud, oltre al concetto di "costruzione" con cui abbiamo poc'anzi inaugurato questo confronto nel nostro cammino, potremmo limitarci intanto a considerare due passaggi topici del pensiero freudiano, due peculiari momenti di sistemazione della sua teoria nei quali, evidentemente, sembra possibile riscontrare un decisivo passaggio a una teoria della personalità e della psiche in qualche modo risonante, confrontabile con l'opera basilare della letteratura ed il funzionamento

della “letterarietà”⁹ in quanto tale, con le “leggi”¹⁰ poetiche del linguaggio artistico e di quello drammaturgico.

Il primo di questi momenti fondamentali nell’elaborazione della teoria psicanalitica, e convocabile in causa dalla nostra prospettiva, è quello offerto dal testo *Psicopatologia della vita quotidiana*, pubblicato nel 1901¹¹: si tratta di uno studio cruciale nella rinnovata lettura del comportamento umano, riprospettato attraverso l’orizzonte di quelli che Freud ribattezzò “atti mancati”, ossia i *lapsus*, le *dimenticanze*, gli *errori* che ogni persona comune vede emergere, talvolta, alla superficie dei propri atti quotidiani, ma nei quali, secondo l’interpretazione di Freud, si esprimono come dei *segnali venuti dal profondo*, cioè dei desideri inconsci, nelle vie della loro rimozione fallita. Una simile disseminazione di atti compone così la logica del quotidiano, nel quale dunque a un controllo più “razionale” dei comportamenti si affianca un ordito di “segnali” in cui preme, invece, un altro tipo di logica, non razionale quanto *desiderante-pulsionale*. Emerge di nuovo, in questa segnalazione irregolare venuta dall’inconscio, quel tipo peculiare di elaborazione riconosciuta in azione nel lavoro onirico, e descritta per la prima volta in quel testo aurorale, poi divenuto classico, che è *L’interpretazione dei sogni*¹², e nella cui logica peculiare si definiscono le diverse operazioni di quelli che Freud chiamò i “processi primari” della psiche: nei quali parla, meglio *s’esprime* un “linguaggio” di tipo diverso da quello razionale, attraverso l’opera della *condensazione*, dello *spostamento*, del *simbolismo* in genere. Gli *atti mancati* offrono così alla luce dell’interpretazione

⁹ Sul concetto di "letterarietà" Si veda il classico riferimento a R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966. Poi ritorneremo, con Giovanni Bottiroli, a considerare per qualche cenno ulteriore la questione della cosiddetta "letterarietà" nel corso delle riflessioni apposte alle Conclusioni nel confronto con ol Prof. Fusco e i metodi psicanalitici.

¹⁰ Diventa sempre importante considerare, alla base dei linguaggi artistici, il repertorio delle tecniche d'utilizzo dei loro materiali pertinenti, a seconda della specifica espressione: per il contesto della scrittura, è utile partire dalle regole retoriche e poetiche con cui scrittori e poeti possono comporre e ricomporre il loro materiale narrativo. Un repertorio di tecniche narrative, figure retoriche e soluzioni stilistiche, per esempio, riassunte nei A. MARCHESI, *L'officina del racconto*, Mondadori,

¹¹ S. FREUD, *Psicopatologia della vita quotidiana*, Bollati Boringhieri, Torino 1971

¹² S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, Vol. 3, Bollati Boringhieri, Torino 1989 (1899)

freudiana una logica diversa, che si afferma attraverso una *segnalazione allusiva* e per definizione *espressiva* del comportamento. Una *via espressiva* della vita quotidiana, quindi, a suo modo senz'altro comparabile all'*espressione* dominante a sua volta nel mondo artistico, a quella *via espressiva parallela* ricomposta dal teatro sulla scena così come dalla stessa scrittura letteraria sulla pagina, da cui parte poi una sollecitazione creativa dell'immaginazione. La rete di richiami espressivi dei *processi primari* riemersi negli *atti mancati* della vita quotidiana, in questa maniera, offre un primo, significativo spazio di collegamento tra il "percorso di discesa" scoperto nella psiche da parte dell'analisi, e l'esito creativo ed espressivo offerto dalla rappresentazione artistica e letteraria. Un secondo momento decisivo, nel percorso di tale elaborazione d'una *visione dinamica* della psiche, è costituito dalle definizioni offerte da Freud nella *Metapsicologia*¹³, opera del 1915, in cui viene ipotizzato uno "schema della psiche" inteso come un *sistema di forze*, individuato da un punto di vista sia *topologico* - sarebbe a dire, secondo la disposizione reciproca di esse - sia *economico* - ossia nel gioco delle quantità spese d'energia, invece da esse - sia appunto *dinamico*, cioè le dimensioni integrate attraverso cui questo stesso *sistema di forze* si combina e si evolve. Il sistema individuato, come si sa, si riassume nelle due cosiddette *topiche* successive, che vide Freud nel tempo sostituire la topica *inconscio-preconscio-conscio* con la seconda topica *Es-Io-Super-Io*, mosso nel complesso di questa evoluzione dal ruolo decisivo assunto dalle *pulsioni* e dalle *censure* in conflitto. In questa ricostruzione in progress del funzionamento psicologico alla base della teoria psicanalitica, e poi dinamica, lo spazio della vita interiore e lo sviluppo dell'individuo non risiede più nel controllo esclusivo dell'individuo stesso a partire dalla dimensione dell'Io, ma affonda in una zona di continua tensione e conflitto

¹³ S. FREUD, *Metapsicologia*, in *Opere*, Vol. 8, 1915-1917, *Introduzione alla psicanalisi e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino 1978

elaborata nelle dimensioni dell'inconscio, e al contempo mediata dal peso costante dei condizionamenti esterni imposti dal Super-Io. Ci troviamo qui, in effetti, nel preciso contesto della cosiddetta "teoria del conflitto intrapsichico". Il soggetto, l'individuo sotto questa nuova visione teorica diventa così uno *spazio di passaggio*, un luogo di transito sempre in sospenso tra una certa "frammentazione di sé" e delle nuove sintesi risolutive, che la missione interpretativa dell'analista può contribuire a dipanare e comprendere, in alcuni casi forse anche a risolvere; l'Io cosciente gioca in questo modo solamente un ruolo parziale e spesso inconsapevole al centro di tali tensioni e condizionamenti, e la stessa netta separazione tra soggetti patologici e soggetti normali, sulla scia di questa visuale prospettica, sfuma piuttosto in una linea più o meno coerente di continuità o contiguità tra di esse, con tanti stati intermedi frequentati dalla vita di ogni giorno tra queste due condizioni più estreme. Ed un simile paesaggio interiore, drammatizzato e frammentato, tale "lotta" tra pulsioni e posizioni all'interno del soggetto che la psicanalisi ha saputo far emergere e tentato di analizzare, a sua volta, richiamano in maniera decisa ed emblematica la concezione diremmo archetipica della narrativa, la sua architettura fondamentale basata sull'*intreccio* e sull'evoluzione degli avvenimenti così caratteristici del romanzo, e già contenuti, illustrati nelle tonalità oppositive e tensive del genere epico e della stessa mitologia, costruiti sulle avventure eroiche dei propri protagonisti, su viaggi o iniziazioni dei propri "eroi", sulla loro discesa d'avventura attraverso le diverse *prove* - conflitti, divieti, enigmi, per esempio - da superare e quindi, infine, da vincere ed uscire di nuovo alla luce¹⁴.

Specialmente seguendo le intuizioni e le proposte successivamente elaborate da Carl Gustav Jung, non poche sono state le ricerche capaci di ritrovare nell'archetipo mitologico o folclorico, per esempio, un

¹⁴ Ricompono i fili archetipici di questi modelli, dalla psicologia del profondo alle sceneggiature del cinema hollywoodiano il volume di J. VOGLER, *Il viaggio dell'eroe*, Dinoaudino editore, Roma 2010

funzionamento di tipo simbolico nel cui spazio riconoscere la traccia di corrispondenze evolutive interiori, in grado di richiamare nella trama esteriore delle avventure e delle azioni una trama parallela di evoluzioni interiori e psicologiche, e di leggere talvolta la mitologia alla luce d'una certa *psicologia del profondo*, come ad esempio si può riscontrare nell'opera di Joseph Campbell¹⁵. Qui, in questo primo passaggio, possiamo per il momento solo dedurre da tale accenno la decisiva importanza di una simile vicinanza riconosciuta tra *lavoro della psiche* e *opera della rappresentazione* mitologica, letteraria ed artistica in genere, e introdurre altresì all'attenzione una decisiva, ulteriore dimensione concettuale, quella del *simbolo*, ordine espressivo già riscoperto e considerato da Freud ma poi collocato in posizione centrale soprattutto da Jung, e che noi, poco più avanti, ritroveremo e svilupperemo per qualche battuta, per poterne meglio approfondire l'importante tematica e le ricche prospettive cognitive. D'altra parte, lo stesso costrutto teorico così fondamentale per la teoria psicanalitica collegata alla figura di Edipo da parte di Freud mostra il forte legame che, sin dall'inizio, questo nuovo approccio alle dimensioni della psiche ha sviluppato attraverso l'immaginario mitologico e in senso lato già letterario, ereditato dalla propria cultura e tradizione europee.

b. La psiche come “campo drammaturgico”.

Possiamo ora approfondire ancor di più questa prospettiva di lettura, provando cioè a sviluppare un richiamo comparato tra le scoperte della psicologia analitica e le morfologie caratteristiche dell'operare letterario, come abbiamo appena cominciato ad impostare nelle pagine precedenti del paragrafo appena steso. L'idea è quella di soffermarci su alcune peculiari intuizioni teoriche ed applicative emerse nel cammino dei vari autori che dalla psicanalisi freudiana in poi hanno provato ad elaborare

¹⁵ J. CAMPBELL, *L'eroe dai mille volti*, Guanda, Parma 2000-2004 (1949)

spunti e teorie relative alla personalità e alla sua psiche, azzardando ogni volta, noi, un paragone sensato e proficuo con le dinamiche comparate del lavoro letterario ed artistico. Si tratta di un'operazione forse venata di alcuni tratti originali, in ogni caso potenzialmente utili in questa fase e posizione della nostra ricerca, che possono crediamo ancor meglio inquadrarne il percorso e le prospettive. Vedremo ora dunque in rassegna richiamati, uno dopo l'altro, alcuni tra i concetti e strumenti descrittivi d'analisi della storia psicanalitica e dinamica assieme ai loro autori, emersi tra i più significativi in questa storia; non sarà un richiamo delineato strettamente in un senso cronologico e progressivo, ma perlopiù secondo una certa coerenza di interesse nell'ottica di tale visuale della psiche come "campo drammaturgico", desumibile da tale storia e ricerca.

c. Melanie Klein: il Sé, l'oggetto, il gioco.

Lasciando ulteriori riferimenti alla figura eminente di Jung, molto vicino a Freud e poi capace di sviluppare una zona originale, autonoma e peculiare degli studi analitici, ad alcuni passaggi che collocheremo più avanti in questa ricerca, possiamo far partire questo breve nostro percorso dalla zona concettuale d'azione sviluppata da un'altra, grande figura originaria capace di sviluppare le prospettive della psicanalisi, ossia Melanie Klein: in questa pensatrice e terapeuta, difatti, emerge per noi a una speciale attenzione il ruolo strategico attribuito alla dimensione del *gioco*, nel quale passerebbero secondo la Klein¹⁶ una serie decisiva di strategie di "conquista del mondo" da parte del bambino e, dunque, della stessa possibilità evolutiva degli esseri umani. Il *gioco*, in questa rappresentazione, costituisce un'esperienza capace di contrapporsi alle forze dell'*angoscia*, attraverso la quale l'uomo comincia a padroneggiare quella dinamica di forze contrapposte in cui si dibatte sin dall'origine, riuscendo tramite movimenti di *espulsione* o *proiezione* a controllare i

¹⁶ G. CONCATO, *Manuale di psicologia dinamica*, op. cit., pp. 171-188

“contenuti negativi”. *Riuscire a giocare* significa *esplorare e padroneggiare l'angoscia*, dinamica in cui si instaura anche già una forma di “messa in scena”, capace in questo modo di riconoscere e in varia misura “esorcizzare” forze e minacce percepite. Si vede bene quanto questa prospettiva di fatto apra a una valorizzazione fondamentale dell'aspetto *mimetico, ludico, ricreativo* della vita umana e sociale in quanto tale, dai suoi aspetti *interiori*, mentali a quelli, pure implicati da tale movimento, *esteriori* in quanto *di relazione* e collettivi. Non sembra un riferimento inappropriato, in questo senso, collegare per un attimo le teorie di Melanie Klein ai modelli sociali rilevati e ricostruiti dalla cosiddetta Scuola di Chicago, e in essa soprattutto dagli studi di Erwin Goffman¹⁷, nei quali la vita sociale stessa, adulta e condivisa, viene riprospettata quale esteso spazio di “rappresentazione”, in un paradigma *scenico e rituale* riconosciuto all'opera al di sotto di molteplici relazioni sociali.

All'orizzonte decisivo del gioco, riconosciuto dalla Klein, si affianca nella stessa pensatrice una importante, ulteriore riflessione relativa alla *relazione tra il Sé e l'oggetto*, via di relazione fantasmatica inconscia in cui attorno agli “oggetti” evolvono impulsi diversi, positivi o negativi, connessi ai paralleli impulsi (orali, anali, eccetera) del “soggetto” che li fronteggia. Tali “oggetti” - dimensione e categoria da considerarsi *indefinita*, in cui possono rientrare (nel bambino) diverse fenomeniche percettive, dagli oggetti veri e propri a parti del corpo, ad azioni, o a vere e proprie persone viventi - riescono a suscitare l'impressione di un'esistenza propria, che nella fase evolutiva degli esseri umani ne orienta la rappresentazione nell'idea di *oggetti interni* capaci di sviluppare una dinamica continua tra “oggetti buoni” ed “oggetti cattivi”. Secondo tale ricostruzione ipotizzata dalla Klein, una specie di dialettica continua di contrapposizione tra tali *oggetti buoni* ed *oggetti cattivi* nella percezione

¹⁷ E. GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1997 (1959)

fantasmatica interiore guida il processo evolutivo dell'esistenza umana, nella quale contrapposizione si inscena, dunque, un conflitto tra la *pulsione di morte* già intuita da Freud e una *pulsione di vita* parallela capace, infine, di riequilibrare il conflitto e permettere la sopravvivenza dell'Io, e l'evoluzione stessa. In questo medesimo movimento, la pulsione di morte procede attraverso dinamiche di *proiezione esterna*, appunto su "oggetti separati" cui far ricadere l'insidia, il pericolo, la negatività, in un processo sempre in oscillazione nell'esistenza umana nelle sue *posizioni*, come dice la studiosa, in costante dinamica fluttuante all'interno di ogni individuo. È da chiedersi allora, a questo proposito, quanto questa scoperta della Klein d'una rappresentazione sempre potenzialmente *fluttuante* legata a una *divisione polarizzata* tra negatività e positività, e proiettata come tale su *oggetti esterni* a loro volta capaci di *interiorizzarsi*, possa costituire un probabile dispositivo originario di funzionamento dei modelli attinenti la *costruzione narrativa* stessa: da una parte, fissando a simile *gioco di pulsioni* originario la dinamica drammatica fondamentale, quella della "divisione tra personaggi", concepiti come *oggetti-funzioni* recitanti parti opposte e distinte, dall'altra ispirando lo schema della *contrapposizione polare*, quella tra le posizioni bene-male, cioè sviluppata dagli stessi *personaggi-oggetti* l'uno di fronte all'altro, nella loro lotta e soluzione finale offerta da ogni archetipo epico, eroico, in definitiva anche romanzesco, ai loro racconti e storie.

In questa prospettiva, lo *scrittore-aedo* dall'inizio dei tempi opera, a un livello più maturo di elaborazione linguistica, concettuale e simbolica, secondo una maniera in qualche modo parallela a quella del bambino in evoluzione, proiettando in questa folla di *relazioni oggettuali* il carico delle pulsioni dell'angoscia e la scarica delle forze dell'aggressività, e componendo nella propria trama, a suo modo, una sorta di percorso evolutivo e risolutivo di tale dinamica conflittuale, ottenendo quindi a compimento una certa soluzione proprio attraverso lo *sviluppo*

dell'intreccio, l'evoluzione drammatica della storia, spesso difatti *risolutiva* nella schematica lotta bene-male-bene in qualche modo sempre messa in scena dall'opera narrativa. Tutto questo, non a caso, sembra replicato oggi in uno schema quasi come in un codice obbligato, nella narrazione di massa letteraria, cinematografica o televisiva, confermata cioè e a maggior ragione sempre tendenzialmente ripetuta dal sistema massmediale contemporaneo. Nel funzionamento originario di contrapposizione polare tra *oggetti cattivi-buoni* individuato da Melanie Klein, insomma, può ben riconoscersi un motore altrettanto originario dell'ispirazione narrativa dell'uomo, e in qualche misura anche la motivazione essenziale alla base di questa stessa "necessità" ed "ispirazione" al racconto. Un riferimento teorico dunque essenziale partito dagli studi psicanalitici, questo collegato alla Klein, sulla cui linea, come vedremo subito, si sono in qualche maniera proposti ed avvicinati una serie ulteriore di altri autori, capaci di approfondire e sviluppare questa decisiva intuizione.

Di questa stessa autrice, però, andrà anche raccolto un ulteriore spunto, legato allo studio delle "posizioni nevrotiche", o cosiddette psicotiche e schizoparanoide: nelle quali la Klein vede emergere quella *tendenza alla frammentazione* protagonista di un processo dominante di *scissione all'interno di sé*¹⁸, e che determina l'incapacità e la difficoltà di trovare o ritrovare un *equilibrio dell'integrazione* dentro di sé. Ora, tale *tendenza di frammentazione* sembra essere il vero sfondo socio-culturale emergente dall'affresco narrativo nei *Dubliners* di Joyce, quello di una società *profondamente* - cioè, nel *suo proprio profondo* - scissa e ferita, e perciò spesso nei suoi personaggi e relazioni tratteggiati da Joyce sul limite continuo della nevrosi, se non della psicosi. Questo sembra il quadro fondamentale riportato alla luce da quelle storie, le quali potrebbero dunque trovare dentro un simile *prospetto analitico* di lettura un credibile

¹⁸ M. KLEIN, *Scritti* 1921-1958, Boringhieri, Torino 1978

orizzonte di riferimento ed un certo più profonda visuale di comprensione, il che per così dire meglio ancora colloca il senso dell'operazione proposta dal Prof. Fusco su questi stessi scritti, attorno a quest'opera. In tal senso, come vedremo anche più avanti, dalla stessa opera della Klein possono discendere ulteriori categorie analitiche utilizzabili quali strumenti di lettura dei personaggi e della psicologia in gioco in *Gente di Dublino*, come ad esempio i concetti di “difesa paranoide” e “difese maniacali” legati all'angoscia depressiva, molto ben assimilabili evidentemente al paesaggio dei comportamenti e delle problematiche esistenziali presenti nella società raccontata in queste storie: ed anche il concetto di *ambivalenza*, cioè dell'ambivalenza dell'oggetto, legata alla dinamica della depressione, potrebbe in diversi casi assumere un valore esplicativo dei moti profondi in gioco nella tessitura esistenziale delle “genti di Dublino”.

Dal lavoro della Klein andrà anche recuperato per il nostro interesse specifico il concetto peculiare di *identificazione proiettiva*, nella quale la studiosa cominciò a sviluppare l'idea di una decisiva spinta negli esseri umani a “giocare una parte”: movimento osservato nell'azione del *transfert* e *controtransfert* durante il quale i ruoli sociali paiono in un continuo stato di possibile *rielaborazione immaginativa reciproca*, nei quali cioè la fantasia stessa degli individui opera, agisce, interviene direttamente sulle relazioni sociali e le posizioni tra gli individui. Una complessa attitudine, che però proprio il lavoro della *finzione* e della sua continua “apertura del soggetto” nella drammaturgia e nella letteratura trova centrale elezione, e un modello dinamico di elaborazione e affermazione delle relazioni ben osservabile alla superficie dei comportamenti, in quel gioco continuo di *identità fantasticate* e *identità reali*, oppure di *rovesciamento dei ruoli* o *sovrapposizione delle identità*, altrettanto tipici tratteggi psicologici delle rappresentazioni narrative.

d. Da W. Bion a H. Sullivan: la rêverie, l'identificazione proiettiva e i pensieri onirici, i fatti selezionati e l'interpersonalità.

Un altro autore in questo cammino convocabile in causa è Wilfred Bion, il quale oltre alla stimolante elaborazione concettuale relativa alla fenomenica del *gruppo*, ha anche sviluppato ulteriori intuizioni a proposito della citata identificazione proiettiva. Sulla scia delle teorie della Klein, Bion ha ipotizzato una funzione fondamentale della *madre*, quale “contenitore delle identificazioni proiettive” del bambino, capace di aiutare e sviluppare cioè il mondo interno del figlio riconfigurandone nella sua *capacità immaginale* le angosce, ed attivando così quel processo che Bion nomina di “*rêverie*”¹⁹. La *rêverie* sarebbe uno “stato mentale” aperto alla ricezione di tutti gli “oggetti” provenienti dall’oggetto amato, e dunque capace di configurarsi tramite il basilare rapporto madre-figlio nella dinamica delle *identificazioni proiettive*; ma tale parola, *rêverie*, non sembra del tutto casualmente scelta da questo studioso, poiché si tratta di un francesismo che rimanda propriamente all’orizzonte dell’invenzione poetica, dell’immaginazione creativa e, più in generale, dell’affabulazione narrativa in quanto tale. Una dimensione certamente non estranea a questo processo nel quale, secondo Bion, tale ruolo fondamentale della *rêverie* associata al rapporto con la madre per lo sviluppo del bambino deve collegarsi a un’attivazione della cosiddetta “funzione alfa”, all’interno di essa: in cui emerge un altro aspetto interessante proposto dagli studi di Bion per la nostra lettura, ovvero sia quello teorizzato attorno agli *stadi progressivi* della vita psichica, alla cui base starebbero degli “elementi grezzi” proto-mentali, nei quali il *somatico* e lo *psichico* rimarrebbero ancora indifferenziati (impressioni, emozioni), dove “i pensieri sono cose, le cose sono pensieri”, e che Bion definisce “elementi beta”, capaci cioè di attivare una “funzione beta” alla base dei processi psichici.

¹⁹ G. CONCATO, op. cit., pp. 221-230

Tale *funzione beta* costituisce un serbatoio di forze-suggestioni da cui un'altra funzione, appunto la *funzione alfa*, trae il suo materiale da concettualizzare, nella espletazione del suo compito rivolto in questa direzione: un continuo *movimento di trasformazione* dunque individuato all'interno dell'evoluzione mentale umana, in cui l'*immediatezza sensoriale* delle cose e del mondo si coniuga con l'*ordine razionale* della loro rappresentazione. Ed una dinamica, come tale, in grado di richiamare efficacemente proprio il lavoro, l'opera della scrittura e della letteratura, spazio mentale di continuo, superiore *lavoro di rielaborazione* del dato grezzo percettivo in una sublimazione razionale e più definita, opera di *trasformazione* nel cui esito, però, all'aspetto razionale e concettuale, deve sempre pure associarsi la *forza dell'immediatezza*, il trasporto più intuitivo ed emotivo venuto *dalle cose stesse*, in qualche modo l'unione compiuta del *concetto degli oggetti* con *gli oggetti stessi*. Il processo, cioè, che porta nelle arti e nelle letterature all'opera compiuta sembra lavorare proprio con queste due funzioni *beta* ed *alfa*, ma non solo in un movimento progressivo da *beta* ad *alfa*, ma anche contrario o di una certa loro compresenza, in quell'unione di *ragione* ed *emozione*, di *immediatezza sensibile* e *potenza simbolica* che, idealmente, dovrebbe caratterizzare ogni riuscita composizione letteraria ed artistica.

Nella ricostruzione di Bion, peraltro, trova spazio significativo anche il momento dei cosiddetti *pensieri onirici*, in cui la configurazione peculiare dei sogni può associarsi a quella dei *miti* in significativa vicinanza, quali produzioni mentali che si esprimono attraverso *immagini connesse* tra di loro, secondo una prospettiva di progressione narrativa; nei miti si esprime una conoscenza collettiva delle trame più profonde, probabilmente arcaiche, condivise dall'esperienza umana. È notevole in questo passaggio il ruolo assunto secondo una simile teoria dal concetto di "immagine", spazio evidente di *tramite* attribuito, in tale evoluzione dello studio psicologico, tra il mondo sensoriale e quello linguistico-simbolico, e la cui

importanza anche da questi studi sempre più ha trovato credito nella considerazione “evolutiva” della coscienza individuale e sociale. L’*immagine* che vive nei sogni, che *figura* nei miti, e che si trasmette in diverse maniere all’opera artistica e letteraria, in definitiva è una forza che organizza e promuove lo stesso cammino processuale del pensiero. Un cammino nel quale il procedimento avanza secondo una continua alternanza tra momenti di *integrazione* e il rischio di *frammentazione*, tra dissoluzione di una certezza e sintesi di una nuova idea - un movimento riassunto e, per così dire *concentrato* proprio dall’operare caratteristico della detta “sintesi artistica”.

Un ulteriore punto delle teorizzazioni di Bion può apparire significativo, ed è il concetto di “fatto selezionato”, ossia quel *frammento* capace di costituire come un *filo conduttore*, per riunire nell’orizzonte del senso gli altri frammenti percettivi e sensoriali²⁰. Il *fatto selezionato* individuato nell’evoluzione della vita psichica profonda sembra però anche richiamare quel peculiare momento di costruzione narrativa che è l’*evento*, il *fatto scatenante* o il *punto di svolta*, per esempio, costituenti la base degli snodi narrativi nella letteratura, come a maggior ragione nel cinema e nel teatro. Il *fatto selezionato* si aziona, sembrerebbe, come fa l’*evento* nella letteratura, cruciale punto d’incontro e di raccolta degli altri elementi incontrati prima “dispersi”, e rivolto a *dar loro un ordine*, nella sua forza d’incrocio e in una potenza sintetica dell’immagine.

Nella nostra rassegna può trovare spazio, a questo punto, anche un accenno a una personalità come quella di Harry Sullivan²¹ il quale nella sua *Teoria interpersonale della psichiatria* del 1953 teorizza, desumendolo da una lunga pratica sperimentale e terapeutica, il primato di un modello precipuamente *interpersonale* del rapporto analitico e psichiatrico, nel quale la relazione col singolo, specifico paziente

²⁰ W. BION, *Apprendere dall'esperienza*, Astrolabio, Roma 2019 (1962)

²¹H. S. SULLIVAN, *Teoria interpersonale della psichiatria*, Feltrinelli, Milano 1962-1982

sofferente di malattie mentali da parte dell'analista si traduce in un continuo, intessuto fenomeno di *relazione interpersonale*. In esso, il terapeuta si trasforma in un *osservatore partecipante* - esattamente come già provato e quindi teorizzato dagli antropologi culturali sul loro campo di indagine- facente cioè esso stesso “parte del campo”, come tale: in qualche modo, come pure deve fare lo scrittore, il quale si deve “immergere” nel campo coerente del suo *mondo possibile* narrativo, ed immedesimarsi al tempo stesso coi suoi personaggi e la loro, necessariamente mutevole ed evolutiva psicologia, facendo emergere come già annotato più sopra i segni di essa nei loro comportamenti, nella galleria dei loro *atti mancati*, o più direttamente *affermati*. La stessa idea di Sullivan, che nel disagio psichico degli individui lavora in parte considerevole un ordito di condizionamenti socio-culturali fortemente esterno, richiama certamente quel grande movimento della letteratura a partire dall'Ottocento volto a scoprire i disagi dell'individuo nella rete di repressioni, traumi, condizionamenti venuti dalla società, e che proprio l'azione “militante” dello scrittore *realista*²², per esempio, deve far emergere come una sorta di fotografia sociale e al tempo stesso di “diagnosi” psico-sociale, dietro l'emarginazione, la violenza, i problemi, l'esclusione, le sintomatologie psicologiche.

Sempre di Sullivan emerge, su questo percorso, l'idea coerente col quadro appena esposto, di un “sistema di Sé” costruito progressivamente attraverso una dialettica continua *attraverso il giudizio degli altri*, mediante il loro apprezzamento positivo o negativo, calibrando nel tempo attraverso questo condizionamento una dinamica di *istanze selettive* attorno al proprio Sé, in ciò confermando una prospettiva sviluppata soprattutto dalla psicologia sociale e dai lavori in America di George H. Mead²³. Quella di Sullivan, come ben delineato nel volume di De coro-

²² I. WATT, *L'origine del romanzo borghese*, Bompiani, Milano 1976 (1956)

²³ G. W. MEAD, *Mente, sé e società*, Giunti, Firenze 1966 (1934)

Ortu²⁴, si offre come una posizione decisiva negli sviluppi della psicologia nella sua possibilità di coniugarsi con la sociologia, muovendosi sempre di più sul terreno mediatore delle *relazioni interpersonali*, della loro “pervasività” fondamentale nello sviluppo della personalità. In definitiva, tale riconoscimento d’una necessaria *dialettica interna* alla psicologia degli individui condizionati dal giudizio della società pone in parallelo le prospettive del “laboratorio psichiatrico” e quella del “laboratorio letterario”, entrambe impegnate a lavorare attorno a quelle istanze che Sullivan denominava “giochi di distorsione”, attraverso le quali è possibile far emergere sempre più alla luce il disagio insediato nel profondo, chiamando in causa, e quindi superando, la forza delle angosce sottostanti. Questo *far emergere* attraverso un cammino di richiamo libero le *distorsioni-patologie*, ipotizzate agire in corrispondenza con i traumi e l’angoscia, indubbiamente può risuonare nell’opera di *selezione* del materiale narrativo che, nello scrittore-analista, pure deve *scegliere fatti*, tratti ed eventi notevoli nelle sue storie-rappresentazioni, il più possibile quali fattori di rottura e capaci di forza, proprio per poter far emergere, anche in questo caso, le distorsioni-traumi nella vita della società e degli individui di cui racconta.

e. Anna Freud: dinamiche difensive della psiche e procedimenti narrativi della scrittura.

Appare a questo punto importante soffermarci per qualche passaggio anche sull’attività analitica e le teorizzazioni di un’altra importante figura nel cammino della psicologia dinamica, ossia Anna Freud. Questa studiosa, capace di elaborare diverse intuizioni disseminate dal padre e di ipotizzarne a sua volta di nuove, è importante qui richiamare in causa perché nella sua opera dedicata ai “meccanismi di difesa” – *L’io e i*

²⁴ A. DE CORO, F. ORTU, (a cura di), *Psicologia dinamica. I modelli teorici a confronto*, Laterza, Roma-Bari 2010, Cap. X, p. 129

*meccanismi di difesa*²⁵ - individua le dinamiche con cui l'Io, dalla sua parte inconscia dell'Es, pare costruire le sue difese per "proteggersi dall'angoscia" e dai pericoli esterni ed interni che vengono a minacciarlo: le quali *difese* offrono certamente un materiale illuminante, se comparato alle parallele dinamiche impiegate dalla costruzione narrativa. Tali *dinamiche difensive* elaborate dalla parte inconscia dell'Io possiamo riassumerle brevemente nelle seguenti: *regressione, formazione reattiva, isolamento dell'affetto, annullamento retroattivo*, e soprattutto quelle categorie di lettura divenute spesso molto popolari, ad esempio nell'analisi dell'opera filmica e dello spettacolo, quali sono i processi cosiddetti di *introiezione, di identificazione, di proiezione*. Nella *regressione*, per esempio, si vede quel *processo di ritorno* alle fasi evolutive precedenti della propria vita, in vista di una *rielaborazione cruciale* che nel processo attivato dal *transfert* analitico tenta di ritrovare, in qualche modo di *ricomporre* i passati conflitti; un processo piuttosto parallelo alla "discesa narrativa" attraverso un altro tipo di *transfert*, potremmo azzardare, quello operato dal *racconto* attraverso le *fasi dolorose-avventurose* e di *lotta per l'esistenza* - spesso infatti *retroattive* nel costruito finzionale, attraverso il procedimento del *feedback narrativo* - vissuto dai personaggi del romanzo e della letteratura, come pure del teatro e dello spettacolo, osservabile attraverso un livello duplice d'attivazione, cioè sia all'interno dell'intreccio di queste storie funzionali sia nella corrispondenza di *transfert all'esterno* nella rielaborazione interiore del lettore o spettatore, in quel caratteristico gioco di specchi propriamente attivato dalle diverse dinamiche *identificative* appena elencate²⁶.

Soffermandoci per qualche altro momento su di esse, vedremo come nella *regressione*, per esempio, operi un ritorno alle fasi precedenti funzionante come una vera e propria *reimmersione* nel passato, la quale per forza di

²⁵ A. FREUD, *L'Io e i meccanismi di difesa*, Giunti editore, Firenze 2012

²⁶ Un riferimento importante, su questa materia può essere al volume di C. METZ, *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia 1980-2002

cose dovrebbe assumere l'aspetto di una *scena ritrovata*: apparizione *immaginale*, si potrebbe dire, ricomponibile nello stesso ordine ed individuazione della costruzione per scene indotta dal racconto letterario, e a maggior ragione dall'ordito visuale della *scena* a teatro e delle *scene* nel cinema, propriamente dette²⁷. La possibilità di una corrispondenza lessicale, se non di una vera e propria coincidenza, che nella parola "scena" già a partire dalle denominazioni freudiane vede incrociarsi le dimensioni intuite o ipotizzate dalla psicanalisi e quelle già da sempre frequentate dalla cultura narrativa e teatrale, non sembra né casuale né priva di importanti, feconde possibilità di studio, e di nuove ipotesi di incontro fra queste dimensioni. A loro volta configurazioni come quelle delineatesi nella *formazione reattiva* o del *rivolgimento contro se stessi*, a loro volta, nelle quali si ipotizzano rispettivamente la *conversione* di un affetto negativo in positivo e viceversa, e lo spostamento della negatività da un oggetto esterno verso il proprio Sé al proprio interno, paiono come tali accompagnare tutte quelle situazioni di *conflitto* e *capovolgimento all'interno di sé* vissuto da tanti personaggi della letteratura, del teatro o del cinema, nel loro tormento così come nelle loro continue contraddizioni che proprio il testo letterario, intuendole in azione nell'animo umano profonda e dunque focalizzandone da sempre la portata da parte dell'autore, stimola, indaga e magari fa esplodere, e costituendo difatti motivi d'attrazione decisivi nello sviluppo del tessuto narrativo, in quanto momenti di tensione sospensiva sempre sul limite potenziale di conflitto, capaci perciò di "far evolvere" le relazioni tra i protagonisti e, quindi, l'evoluzione e trasformazione del racconto stesso.

Quanto ai fenomeni dell'*introiezione*, dell'*identificazione* e della *proiezione*, processi rispettivamente di "incorporazione dell'altro" assimilato a se stesso, di "tendenza all'imitazione" degli atteggiamenti

²⁷ Per il concetto di scena e scenografia, si veda G. PERRELLI, *Storia della scenografia. Dall'antichità al XXI° secolo*, Carocci, Roma 2003

altrui nel parallelo desiderio di *somigliarvi* o *sostituirli*, di “attribuzione/spostamento dei propri impulsi o sentimenti” verso qualcun altro, come già prima si diceva sono entrati già da tempo nello stesso vocabolario, per esempio, dei processi psicologici attribuiti allo spettatore cinematografico, capace di *identificarsi* e al contempo di *proiettarsi* in quello spazio-mondo parallelo che il testo filmico gli offre dinanzi agli occhi. Ma certamente, essi paiono operanti in diversa misura anche nella *cooperazione testuale* svolta, all’interno di sé e dei propri spazi affettivi, desideranti, motivazionali, dallo stesso lettore di fronte all’opera letteraria, nella quale evidentemente si attivano sempre dei peculiari processi di richiamo tra il mondo del lettore, il suo paesaggio di spinte inconsce, e il mondo costruito dal racconto, e le sue forze in gioco rappresentate in azione²⁸.

f. D. Winnicott e la condizione estetica necessaria.

Su questa linea possiamo anche trovare, sotto certi aspetti, le riflessioni di Donald Winnicott, quando per esempio egli sviluppa nel suo percorso di studio l’idea del “caos della disintegrazione” e della “depersonalizzazione”, condizioni legate a una sofferenza psichica profonda negli individui allorché non si realizza in essi quel progressivo processo di “acquisizione di uno schema corporeo proprio” nel quale, secondo Winnicott, si insedia la *psiche nel corpo*²⁹. Tale dinamica, esperita negli individui durante l’età evolutiva, è ritenuta dallo studioso fattore cruciale alla base dello sviluppo di un’esperienza possibile della felicità e dell’equilibrio all’interno di essi, intuendo su questa linea d’ipotesi una peculiare condizione, quella d’una *quiete* senza attenzione e

²⁸ Fondamentale, qui, è la teoria del punto di vista: riassunta per esempio nel volumetto AAVV, *Teorie del punto di vista*, D. MENEGHELLI, a cura di, La nuova Italia, Firenze 1998

Ma è importante anche considerare in gioco gli spazi teorici dedicati alla teoria della fruizione e della posizione dello spettatore, come avviene nel testo F. CASSETTI, *Dentro lo sguardo*, Bompiani, Milano 1986

²⁹ Una significativa introduzione alle esperienze e al pensiero di Winnicott è offerta dal volume M. DAVIS, WALLBRIDGE, *Introduzione all’opera di D. W. Winnicott*, Psycho, 1984-2002

senza integrazione necessaria, in cui i “fili” dell’esperienza *arrivano pronti* al bambino che intanto si evolve. Un simile stato si afferma delineando in questo modo il profilo dell’*esperienza estetica del mondo*, che non più solo il bambino ma lo stesso adulto deve poter sentire e vivere, quanto più possibile, attorno a sé: quella *condizione estetica* in cui, appunto, l’esperienza del mondo e la sua rappresentazione *arrivano per via immediata, intuitiva ed emotiva*, sistemando le cose - “i fili” nominati delle relazioni sparigliate nel mondo - davanti al fruitore nell’immediatezza dell’opera, nell’*oggetto estetico* in cui immergersi ma, perciò stesso, in cui anche *godere* in una sorta di “quiete” o condizione soddisfatta, e senz’altro riconducibile allo stato psicologico peculiare individuato da Winnicott nell’evoluzione del bambino. Un’altra fondamentale indicazione, dunque, questa della centralità decisiva attribuita all’*esperienza estetica*, e del mondo artistico in generale riscontrabile nel cammino della psicologia, laddove la mancanza di tale spazio e possibilità psicologico-esperienziale sembra tra i fattori responsabili maggiori di quella “depersonalizzazione” e di quel “caos della disintegrazione” portatori di sofferenza psichica negli esseri umani; e andrà anche riflettuto su come proprio lo sforzo dello scrittore o dell’autore affronti e risolva, potremmo dire, l’iniziale “caos disintegrato” offerto dai frammenti della vita, spesso apparsi nella sua stessa esperienza e in quella della società attorno a lui, e che attraverso questa sua discesa e *ricomposizione* - come già si teorizzava sopra - *ritrova un ordine* nella sua opera compiuta, la quale così si annuncia quale percorso di *reintegrazione* esistenziale e psicologica.

Tale *via estetica*, teorizzata a svilupparsi nella stessa evoluzione della psiche negli individui, contribuisce in questa maniera a disegnare le variabili risposte adattative del Sé, nel percorso di sviluppo della sua libera espressione che di fronte alla pressione altrettanto variabile dei codici sociali e degli obblighi relazionali può oscillare costantemente tra la

condizione della *spontaneità* e quello della *compiacenza*, tra lo sviluppo del suo “vero Sé” e la messa in scena di un certo “falso Sé”³⁰. Tale “falso sé” sembrerebbe a maggior ragione indotto nei soggetti da un atteggiamento della madre nel periodo infantile, rivolta a reprimere i “gesti creativi” e i movimenti più ampi di adattamento del suo bambino. Un gioco delle *maschere sociali* attorno all’Io come al suo interno intimo, in grado di squilibrare o riequilibrare il centro del proprio stesso Io, di scompaginare l’unità sua soggettiva, in diversa misura; ma un gioco dell’identità sociale ben conosciuto ed affrontato dalle trame e dagli sviluppi dello stesso romanzo moderno, al cui centro spesso si instaura il conflitto tra *identità profonda*, desiderata dei personaggi e l’*identità obbligata*, imposta dalle convenzioni sociali, e che, come per esempio in Pirandello o in alcuni classici di Shakespeare, può finire anche per indurre i personaggi a trasfigurare la propria stessa identità, a *dissimularsi* di fronte al mondo se non, talvolta, di fronte anche a se stessi. Lo sfalsamento delle identità interiori dei personaggi, la crisi del proprio Io, la tensione tra i desideri profondi e le loro pulsioni di fronte agli obblighi e alle forme imposte dalla società, a sua volta, costituisce uno degli assi preferenziali di penetrazione e rappresentazione della “gente di Dublino” osservata da Joyce e poi *analizzata*, proprio in un coerente ed integrato *senso estetico e psicologico*, dal Prof. Fusco.

g. W. Fairbairn: il pericolo schizoide e l’empatia gratificante, la “scarica dell’energia libidica necessaria” e il piacere della narrazione.

Si può ragionare su questo medesimo percorso richiamando anche l’ipotesi, sviluppata da Wilford Fairbairn, della “originaria rimozione schizoide” in cui, nell’età evolutiva, talvolta gli individui spostano la negatività dei propri oggetti interni “cattivi” attraverso dinamiche definite

³⁰ In LIS, *Manuale*, op. cit., pp. 100-101, e in CONCATO, op. cit.

difesa di colpa, nelle quali si spostano, cioè, l'immagine e la responsabilità degli oggetti-esperienze negativi, perlopiù su di sé, attuando così il ciclo dei propri "sensi di colpa" e, di conseguenza, sviluppando una attitudine *distorta fredda* nei confronti degli altri³¹. La "scena" tendenzialmente *schizoide* che qui emerge sembra restituire una riconfigurata dinamica della *libido* freudiana, chiamando in causa un certo *paradigma energetico* al centro degli equilibri e squilibri dell'Io, nel quale asse la "ricerca del piacere" si pone come una delle strade privilegiate verso *l'oggetto-relazione*: un tassello coerente nella teoria psicologica in cui ritorna, al centro della sanità psichica e dell'equilibrio della persona, il ruolo di un'esperienza *estetica* e di una dinamica emotiva capace di affrontare la frammentazione dell'Io, i suoi spazi insoddisfatti o il pericolo schizoide, restituendo attraverso un'empatia gratificante e un'esperienza del piacere un nuovo equilibrio, uno scambio finalmente pieno tra il soggetto e il mondo, in un'isola-contatto segnata da una "relazione soddisfacente".

Viene allora da chiedersi se tale *ricerca del piacere* necessaria, e *relazione soddisfacente* altrettanto necessaria, quali modi di riconfigurazione della *libido* non trovino proprio nell'esperienza letteraria e nell'attivazione dell'immaginario un loro sbocco fondamentale nella vita dell'uomo, conosciuto è sviluppato sin dai tempi ancestrali dell'umanità: il piacere della letteratura è una scarica dell'energia libidica necessaria? Le ricerche e le teorie di Fairbairn, in questo senso, hanno aperto un ulteriore spazio di riflessione e comparazione potenzialmente molto proficue, laddove su questo percorso di ricerca l'umanità adulta ritroverebbe negli spazi finzionali e drammaturgici un'elaborazione e uno sfogo in qualche modo, almeno parzialmente "risolutivi" di quella originaria *rimozione schizoide* ipotizzata in azione nell'età evolutiva. Costituendo comunque, nel proprio offrirsi quali "oggetti estetici", come un *movimento libidico o energetico*

³¹ Un volume che incrocia gli autori trattati in questo passaggio può essere J. W. HUGHES, *La psicoanalisi e la teoria delle relazioni oggettuali*, Astrolabio, Roma. Di W. FAIRBAIRN, *Il piacere e l'oggetto. Scritti 1952 1965*, Astrolabio, Roma

capace di incidere, in questa maniera, sulle dinamiche profonde della psiche e sulle sue esigenze probabilmente più riposte.

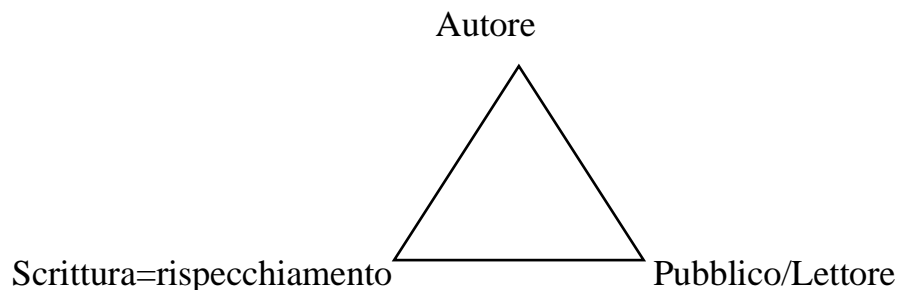
h. Fonagy-Target: la mentalizzazione ed il rispecchiamento.

Sotto un altro aspetto, il funzionamento alla base del procedimento letterario sembra trovare una sua efficace descrizione nel peculiare concetto di *mentalizzazione*, elaborato da Peter Fonagy e Mary Target³², nell'ambito degli sviluppi della teoria dell'attaccamento, già impostata dai lavori di John Bowlby³³: la *mentalizzazione* viene riconosciuto come quel fenomeno evolutivo in cui il soggetto riesce a costruire un'ipotesi di "stati mentali" paralleli presenti negli altri che lo circondano, elaborando in questo modo un percorso interiore della riflessività, cioè d'una *funzione riflessiva* al proprio interno capace di mettersi al posto dell'altro, di "entrare nella mente" dell'altro, appunto di *mentalizzare* la propria e altrui visione e percezione del mondo circostante. Ogni essere umano, in questo senso, sviluppa come una capacità di "mettere in scena" i pensieri e le possibili azioni degli altri, di *raccontarsi mentalmente* i percorsi mentali e le esperienze altrui: base collettiva profonda di quel medesimo percorso che, a un livello più complesso e specializzato, viene poi sviluppato e sublimato proprio dai poeti-narratori, dagli aedi nell'antichità e poi dagli scrittori nella loro missione propriamente letteraria. La quale, come tale, costituisce un *corpus* sistematico d'operazioni nello specifico senso della *mentalizzazione*, poiché la materia dello scrittore è proprio quella di *entrare nella mente* dei suoi personaggi, di indagare al loro interno e farne uscire pensieri, pulsioni, scelte elaborate e vissute nei confini circoscritti di questo mondo parallelo, che la sua penna cerca di ricreare.

³² Si concentra sulle elaborazioni teoriche di Fonagy il testo di G. L. BARBIERI, *Psicologia dinamica*, Cortina, Milano 2009, p. 355-364

³³ Su John Bowlby, e gli sviluppi della teoria dell'attaccamento, si possono consultare DE CORO, ORTU, op. cit., Cap. IX, e CONCATO, op. cit.,

L'opera letteraria costruisce così uno *spazio di rispecchiamento*, partito dal suo stesso autore *in entrata* nel paesaggio romanzesco da lui creato, passato attraverso le situazioni narrative immaginate insieme svolte dai loro personaggi, giunto infine alla mente fruitrice del lettore, che *si rispecchia* sua volta *all'uscita*, diremmo, del testo che gli arriva nello spazio dei fatti di finzione rappresentati, *adottando* in qualche modo anch'esso le attitudini, le sofferenze, le scelte dei personaggi che ha incontrato dentro di esso, all'interno del testo. Si afferma in questa maniera una *capacità metarappresentazionale* che la nominata *mentalizzazione* permette di realizzare, e il cui funzionamento schematico potremmo anche riassumere nel seguente triangolo di posizioni e funzioni attive in questo processo di *mentalizzazione* e *rispecchiamento* attorno al testo:



Un circuito di collegamento necessario dove l'autore, tramite l'opera sua di scrittura, prepara uno spazio di *potenziale rispecchiamento* per il pubblico-lettore, attivando un processo di continua *riflessione metarappresentazionale* di forte stimolazione cognitiva e identificativa, di ricca fecondazione dell'attività *mentalizzante* di chi accede a questo "mondo parallelo" offerta dal testo. Questa complessità di livelli compresenti nelle astrazioni mentali trova peraltro, secondo Fonagy e Target, una sua fondamentale dinamica in quella modalità interattiva peculiare chiamata da questi stessi studiosi il "far finta", ossia quella dimensione già basilare nell'età infantile capace di permettere l'accesso alle *relazioni cooperative*, e attraverso cui sembra più facile sviluppare

forme di attaccamento sicuro e di positivo coinvolgimento tra gli individui. La quale dimensione ci riporta, ancora una volta, alle dinamiche costitutive della rappresentazione finzionale e dello stesso spettacolo, i cui fondamenti anche da questo percorso piuttosto recente sviluppato dagli studi psicologici applicati paiono ricollegarsi intimamente alle possibilità stesse connesse all'evoluzione umana, apparendo infatti come momenti decisivi del suo sviluppo e della sua stessa crescita psicologica e cognitiva.

i. Il comportamento umano: tra processi individuali e connessione socio-culturale. Daniel Stern e i “diversi sé”.

L'intera costruzione dei nuovi modelli di psicologia evolutiva proseguendo su questa linea, individua sempre di più l'evoluzione dell'Io e la costruzione progressiva dei “sensi del Sé” come una continua zona di relazione mobile, capace di assumere l'aspetto di una “scena” autorappresentata come in una sorta di “dramma” - come sembra emergere in Greenspan, per esempio, nel suo modello “bio-psicosociale” evolutivo³⁴ - degli stadi evolutivi personali, e dove le dinamiche interne si incrociano con quelle sociali esterne, in un processo di *interazione* concepito sempre più all'incrocio tra *azioni interne* della storia individuale e *modellamenti esterni* dei costrutti socio-culturali, venuti dall'interazione con l'esterno. Emerge soprattutto la necessità di considerare il comportamento umano non più “costipato” da una teoria della mente concepita nell'esclusivo ambiente dominato da forze elaborate dalle proprie zone interiori, contenute in un sistema chiuso, ma riportate piuttosto a un più ampliato “contesto intersoggettivo”; nel quale contesto, come annotano Lis, Stella e Zavattini “è sempre più avvertita l'esigenza di una teoria che trovi un collegamento tra processi individuali (...) e fenomeni interattivi”³⁵. La grande tematica dello sviluppo personale

³⁴ LIS, STELLA, ZAVATTINI, *Manuale di Psicologia Dinamica*, op. cit., p. 363-382

³⁵ *Ibidem*, p. 383

coniugato alla *connessione con l'altro* si è dunque imposta nel nuovo contesto teorico, quanto applicativo, di queste discipline. Superando in tal maniera l'idea di uno sviluppo psichico guidato da una predominante e tendenziale linearità progressiva dello sviluppo corporeo, ed affidandosi piuttosto alle diverse prospettive interdisciplinari a cavallo tra psicologia, antropologia e sociologia comparata. La figura di Daniel Stern, su questo cammino, può costituire a sua volta un riferimento significativo e tra i più aggiornati³⁶, nell'approfondimento di quella peculiare prospettiva concentrata sui cosiddetti comportamenti di "sintonizzazione": ossia, quelle dinamiche evolutive sotto l'influsso - e al tempo stesso alla ricerca - d'una fondamentale *risonanza affettiva*, spazio di passaggio d'una riconosciuta, necessaria *compartecipazione degli affetti*. Stern in questo movimento di evoluzione teorica prova a superare il punto di vista cosiddetto "patomorfo" e *retrospettivo* della psicanalisi classica, per approdare a un'esplorazione del processo di formazione delle strutture psichiche dell'individuo in cui viene messa in discussione, sotto diversi aspetti, la teoria del *narcisismo primario* d'origine freudiana, e l'idea delle "fasi precoci" dello sviluppo normale concepito in un semplicistico senso di marcia inesorabile e lineare. Tali dinamiche, si ipotizza, rappresentano "compagni di strada" probabilmente per l'intero ciclo vitale della vita umana, la cui analisi e studio andrebbero dunque estesi dalla vita evolutiva al ciclo adulto, in un modello così inteso e rinnovato invece di "costruzione continua" dello sviluppo. In tale contesto la vita psichica si evolverebbe come parte di un *sistema interazionale aperto*, nel quale diventa dispositivo decisivo negli individui l'operazione cognitiva fondamentale di *categorizzazione progressiva dell'esperienza*.

Quanto, quanto in questo sviluppo del *senso del Sé*, che Stern descrive quale "esperienza soggettiva organizzante", di tale processo verso una

³⁶ Di questo studioso si può consultare un volume che affronta anche la tematica della creatività artistica come D. STERN, *Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo*, Cortina, Milano

compiuta *sintonizzazione affettiva* comporti in grande misura il lavoro di quella già nominata *mentalizzazione*, così come e il passaggio di un'*empatia relazionale* culminante in quello che Stern chiama “senso del Sé narrativo”, sembra evidenza tangibile e significativa. Nello stesso tempo, si riconosce affermarsi attraverso questa peculiare direzione una decisiva influenza, sugli studi psicologici, dei modelli di lettura comportamentale desunti dall'ambito socio-antropologico contemporaneo, e soprattutto di quelli proposti dagli studi dall'*interazionismo simbolico*, già prima chiamato in causa³⁷. Ma, nella ricomposizione *in progress* di prospettive psicologico-applicative e sociologico-comunicative, in ogni caso si riconferma ancor di più una centralità strategica nell'evoluzione cognitiva umana da riconoscersi a quelle dimensioni esperienziali caratteristiche d'un modello “narrativo-empatico” e così peculiare, di per sé, proprio all'opera della scrittura e delle arti. La continua costruzione del Sé, la crescita stessa del *senso del Sé*, la possibilità di *riorganizzarsi* nei propri *diversi sé* attraverso una *metafora ricostitutiva*, o tramite una *scena modello*, per esempio, sembrano tutte dinamiche della psiche senza dubbio ricomprese dentro un altrettanto continua operazione di “messa in scena del mondo”, insediata nella storia intima di ogni individuo.

j. Il ruolo dell'empatia: S. Ferenczi, la neocatarsi e il rivissuto.

Il richiamo a un'avventura individuale e sociale al tempo stesso, in cui l'*empatia* e il *rispecchiamento* assumono un ruolo cruciale è dunque concezione oramai condivisa, attualmente, negli studi psicologici. Un percorso, quello dell'*empatia* al centro degli esperimenti sul campo e delle elaborazioni teoriche psicanalitiche, risalente nelle sue origini a un'altra figura di studioso degna di un importante accenno, ossia Sandor Ferenczi, il quale introdusse nella teoria analitica il concetto di *empatia* nel saggio

³⁷ D. BLUMER, *Interazionismo simbolico*, Il Mulino, Bologna 2008

*L'elasticità della tecnica psicoanalitica*³⁸, elaborato e pubblicato attorno al 1928, in quella complessa avventura consumata dallo studioso sul piano soprattutto della metodologia terapeutica dell'analisi, e che approdò a privilegiare proprio questa dimensione, in cui l'analista deve sviluppare la sua "capacità di mettersi nei panni di un altro", ed in cui convergono secondo Ferenczi tanto il pensiero raziocinante che la sensibilità emotiva del terapeuta stesso. Una dialettica di *distanza*, *avvicinamento*, *fusione* e di nuovo *distanza* tra paziente e terapeuta attraverso cui meglio può trasmettersi il "dramma psicologico" del paziente, ma ancora ed anche un'indispensabile *separazione* tra le due posizioni, dove perciò può apparire all'interpretazione dell'analista il quadro di pensieri e di tendenze da decifrare, provenienti dall'inconscio.

Interessante in questo senso un concetto originale elaborato da Ferenczi di fronte a queste sue nuove metodologie di seduta, ossia quello da lui ribattezzato della cosiddetta *neocatarsi*³⁹, cioè di fenomeni costituiti da improvvise alterazioni dello stato di coscienza, o da intensi movimenti espressivi somiglianti a "piccoli attacchi isterici", in cui andrebbero ad emergere per lo studioso ungherese un paesaggio di *simboli mnestici* giunti fino alla superficie corporea, i quali avrebbero "tradotto" in un linguaggio del corpo "antiche esperienze traumatiche", riportate alla luce proprio da un trattamento d'ipnosi e di libere associazioni.

Rivivere qualcosa dell'esperienza traumatica, secondo l'idea di Ferenczi, sin dall'inizio del suo lavoro poteva costituire anche la strada per la liberazione dalle angosce profonde e dalle sofferenze psicologiche più intime. Una perfetta azione parallela, perciò, di quella potenzialmente sempre realizzabile dall'*esperienza artistica* - che, infatti, nell'antica

³⁸ S. FERENCZI, *L'elasticità della tecnica psicoanalitica*, si veda anche *Thalassa*, Cortina, Milano, Interessante contributo, dedicato alla detta "scuola ungherese" di inizio secolo scorso e quello offerto da R. QUAGLIA, C. LONGOBARDI, *Modelli evolutivi in psicologia dinamica*, Cortina Milano 2012, Vol. 1, Cap. *La scuola ungherese*, p.161

³⁹ G. CONCATO, *op. cit.*, Su questo teorico ungherese si vedano anche i significativi paragrafi a lui dedicati da A. DE CORO, *Psicologia*, *op. cit.*

Grecia e nella teorizzazione aristotelica parlava proprio di una “catarsi”, aprirsi nell’esperienza del teatro antico - ed in cui un intero mondo si offre allo sguardo e alla percezione estetica come un potenziale campo “simbolico mnestico” in cui veder emergere contraddizioni, esperienze e problematiche *proprie*, ma ritrovate e rappresentate *in quest’altra vita rivissuta* sul palco, sullo schermo, nella stessa esperienza vissuta leggendo le pagine della letteratura. Sentire *un’empatica corrispondenza* più o meno identificativa o proiettiva nel testo artistico sembra fondamentale presupposto per una sua riuscita “fruizione” nello spettatore o lettore di fronte ad esso, fenomeno attraverso cui il paesaggio emerso nell’intreccio narrativo o nelle sue diverse manifestazioni drammaturgiche esteriori sembra davvero porsi sul piano di una continua *segnalazione in superficie* di qualcosa *corrispondente nel profondo*, capace così di valere come “simbolo mnestico” e al tempo stesso di preparare l’esperienza d’un potenziale momento o situazione *rivissuti*, un *rivissuto* attraverso cui poter passare nella trasposizione cognitiva ed emotiva dello spettatore e, a seconda dei casi, in qualche maniera anche attivare di conseguenza una *catarsi* – o *neocatarsi* - in questo stesso spettatore che dunque *rivive*, più o meno consciamente, qualcosa delle sue dimensioni più recondite o problematiche irrisolte, e su questa stessa via cominciando, probabilmente, anche a risolverle.

k. H. Kohut: la via libidico-narcisistica e la via dell’amore oggettuale.

L’utilizzo dell’*empatia* quale strumento terapeutico e conoscitivo trova poi nella sintesi di Heinz Kohut utilizzo ancora più significativo e centrale, in quella missione attraverso cui l’operazione psicanalitica, prima di tutto, punta alla “ricostruzione empatica delle esperienze infantili corrispondenti”, rilevabile o attivabile nell’osservazione dei pazienti adulti. Da una parte, si riconosce all’*empatia* gioca un ruolo fondamentale

nel processo evolutivo e costitutivo dell'Io e dunque si pone est ottica direttamente come un *bisogno*, dall'altra l'*empatia* si offre, per Kohut, come un *metodo* decisivo di penetrazione e corrispondenza conoscitiva nel terapeuta di fronte al suo osservato. Dall'esperienza *totale e totalizzante* delle prime fasi alle successive mediazioni nella sua formula *attenuata* durante l'età evolutiva, l'*empatia* costruisce il percorso di relazione tra il Sé e il mondo, coordinando nel tempo quella distinzione di livelli che Kohut ipotizza scindersi nella linea di sviluppo dell'*amore oggettuale*, da una parte, e in quella del *narcisismo*, dall'altra. Ma si tratta di una condizione in costante movimento, e che vede, per esempio, il momento della *libido narcisistica* non scomparire al termine delle fasi iniziali dello sviluppo cognitivo, ma continuare a svolgere un ruolo significativo nei "rapporti oggettuali" maturi, costituendo una sorta di "fonte principale libidica" preposta al motore delle attività creative. Interessante annotazione, e del tutto pertinente a una riflessione analitica comparata all'operare letterario ed artistico come tale, che in questa ricostruzione possono trovare una loro ipotesi genealogica nelle fasi di sviluppo dell'Io: da una parte, stimolato da una positiva spinta *libidico-narcisistica* del soggetto, da un'altra, dalla spinta empatica dell'*amore oggettuale*, nel parallelo sviluppo dei bisogni narcisistici e dell'amore oggettuale stesso, in un movimento espanso ben al di fuori dell'età evolutiva. Una continuità che, sembra di comprendere, trova per Kohut proprio nell'attitudine verso la creatività e i prodotti espressivi delle arti una sua elezione ed un possibile compimento.

Questa capacità dell'empatia di "pensare e sentire se stessi nella vita interiore di un'altra persona", di "provare ciò che un'altra persona prova, anche se di solito (...) in maniera attenuata"⁴⁰, si rivela dunque asse ineludibile nella conquista del mondo e di sé nell'esistenza degli individui, e modello per questo motivo replicato il più possibile nella vita degli

⁴⁰ H., Kohut, *La Cura Psicoanalitica del Sé*, Boringheri, Torino, 1984, p. 114

uomini, a maggior ragione quando essi creano peculiari spazi d'espressione e rispecchiamento, come sono le opere d'arte e della letteratura

1. E. Berne: teoria del copione

A concludere questo percorso non poteva mancare uno dei più recenti suggestivi costrutti teorici, che la teoria psicologica ha proposto in singolare, ma rivelatrice, assonanza con la terminologia classica del teatro e dello spettacolo: ovverossia la *teoria del copione* elaborata da Eric Berne⁴¹, nell'ambito di sviluppo in più ampia visuale della cosiddetta *psicologia transizionale*. Il concetto di *copione*, infatti, come è noto origina da uno schietto utilizzo nell'ambito propriamente teatrale, nel quale copre il significato di "scrittura drammaturgica", cioè di guida per gli attori sulla scena riportando dentro le proprie pagine lo sviluppo narrativo delle scene e delle parti, la loro "scrittura". Nella teorizzazione di Berne, impegnata a comprendere la fenomenica delle "transazioni" quotidiane tra gli individui - e cioè, l'orizzonte e le dinamiche con cui gli individui interagiscono tra di loro; gli *scambi* che avvengono tra le persone, verbali, gestuali, affettivi, eccetera - assume importanza centrale l'individuazione delle cosiddette *posizioni* o *ruoli* esistenziali, i tre *ruoli fondamentali* che, proprio come sopra di una scena-palcoscenico, gli uomini acquisiscono e indossano su di sé nella propria esistenza, i quali si sviluppano a partire dall'età infantile ed accompagnano, spesso, per l'intera vita la "recita" degli esseri umani. In tali ruoli fondamentali si insinuano i detti *copioni*, elaborati dal decisivo incontro con l'autorità genitoriale prima e sociale poi, per essere quindi "recitati" come tendenziale "rappresentazione di sé" caratteristica in ogni contesto relazionale il soggetto incontra sul suo cammino successivo. Sulla base dei tre stati fondamentali identificati da Berne nei profili del "Genitore",

⁴¹E. BERNE, *A che gioco giochiamo?* Bompiani, Milano 1967-2004 (1964)

dell'”Adulto” e del “Bambino”, si osserva come gli uomini li utilizzino spesso distinti, ma anche adattandoli tutti e tre su di sé in alternanza, trasformandosi con essi e sostituendoli l'uno dopo l'altro sempre su di sé, e adattando questi ruoli e profili ai loro diversi contesti sociali e relazionali in una strategica adozione di essi, a seconda dei valori e degli altri profili sociali che si trovano di fronte - emblematica *condizione metamorfica* della personalità all'interno degli stessi individui, e che sembra ancor di più richiamare un'assonanza ancestrale, profonda tra la realtà quotidiana dell'esistenza e i paradigmi scenici e mimetici della rappresentazione.

La definizione più estesa di *copione* per Berne può essere riassunta dalla seguente descrizione: ossia, il copione costituisce un “piano di vita” basato su qualche decisione presa già a partire dall'infanzia, rinforzata o indotta dagli stessi genitori, ed in grado di confermarsi e ripetersi nel corso dell'esistenza successiva; uno *schema di reazione adattativa* personale all'ambiente circostante capace di definire un modello di comportamento prevalente in un individuo, e con il quale la persona che ne porta il “messaggio” si vincola e al tempo stesso *si regola*, si conduce nei suoi atteggiamenti fondamentali durante la propria esistenza. Esso può culminare spesso in una sorta di *scelta definitiva* da parte dell'individuo, anche perché non costituisce una semplice o più generica “visione del mondo”, quanto soprattutto un vero e proprio *piano di scelte* e d'orientamenti fondamentali, con un tendenziale, preciso esito finale presupposto in partenza, di questa stessa trama e di questo peculiare copione. Esso sembra insinuarsi certo a livello cognitivo ma non nella piena consapevolezza dell'individuo, il quale lo “ritrova” in molte delle sue letture prospettive degli avvenimenti della sua vita, che d'altronde tende ad “indurre” con i suoi stessi comportamenti. Il copione in questo senso “scrive dei ruoli”, soprattutto *determina il ruolo* di chi se lo porta dentro, generando in questa maniera una rete di proiezioni, azioni ed aspettative proprio come in una sorta di “racconto”, sviluppato attorno a

sé. Da una parte il copione si sviluppa in *termini mimetici* con la realtà quale formula progressiva di difesa, dall'altra costituisce una trama in cui il soggetto rischia in molti casi di rimanere intrappolato, e che abitua la più parte degli esseri umani a regolarsi secondo una vera e propria "missione" - quella implicata dal proprio "ruolo" assunto appunto a copione - specifica e mirata, con un proprio profilo e una propria "faccia" nella rappresentazione sociale dei ruoli che la vita collettiva, di fronte alla propria storia, via via istituisce, ed impone da affrontare.

L'intera vita collettiva allora assume l'aspetto di un romanzo o di una rappresentazione, o come dice Berne una sorta di "gioco" nel mutevole paesaggio dei diversi *copioni personali* che s'incrociano e si fronteggiano ogni giorno nel panorama sociale. La galleria dei copioni sociali vede allora comporsi, su questa stessa scena, una *serie tipologica di profili*, cioè dei copioni spesso simili riconducibili a pochi grandi tipi o modelli, tra cui fondamentali sono il cosiddetto *copione banale* con la sua alternativa in parallelo definita *copione tragico*, o *copione amartico*, nel solco d'una distinzione ancora più essenziale ripartita tra copioni "vincitori", copioni "perdenti" e copioni "non vincitori". Desumendo tale formula-destino da una lunga osservazione della vita infantile, comparata con quella adulta, la prospettiva offerta da Berne insinua un *modello drammaturgico-narrativo* nel motore stesso dell'evoluzione umana, *inscrivendo la scrittura* - gioco di parole, ma pertinente - nella costruzione stessa della personalità e dei suoi comportamenti evolutivi: e specchiando l'officina del racconto nella costruzione dell'identità, trova nella stessa dinamica basilare dei *copioni banali* oppure *amartici* di vita una matrice oppositiva parallela a quella attiva nell'intreccio letterario e drammaturgico, fissandone una possibile origine, secondo questa interpretazione, non in un astratto momento storico dell'immaginazione umana, ma nella stessa sua logica adattativa vivente, nel suo percorso intimo di collocazione nel mondo. In un asse variabile di posizioni possibili, da quelle più "integrate"

e meno movimentate del proprio *ruolo-copione*, come capita nel *copione banale*, fino all'estremo opposto rappresentato dai *copioni tragici-amartici*, quelli cioè in cui può intervenire il conflitto più forte, la presa di coscienza, il colpo di scena, la reazione dell'individuo al suo caratteristico copione e, in determinati casi, un allontanamento e una rottura da esso e quindi una trasformazione più felice e più compiuta perciò di sé.

Da quel che si è allora detto finora sembra desumersi un'affermazione progressiva negli studi psicologici di modelli spesso paralleli a quelli elaborati dal mondo letterario e teatrale, e che proprio nella teoria del copione, per diversi importanti aspetti, sembra assumere definitivamente una mutua relazione di scambio, talvolta quasi inestricabile, tra il *modello di costruzione* della personalità umana e della sua evoluzione psichica, e i modelli di rappresentazione narrativi, scritturali, letterari di *costruzione e di intreccio finzionali*, l'una dimensione contenuta nell'altra. Un "modello trasversale" è emerso dagli studi psicologici dinamici dunque in grado di collocare le storie di vita in *paradigmi narrativi*, e viceversa, quanto di giustificare indagini psicologiche ed analitiche, significative e rivelatrici, partendo dai personaggi della letteratura e del mondo romanzesco e drammaturgico.

Potrebbe essere infine un'ipotesi feconda da sviluppare quella di leggere in termini di "oggetto transazionale" le stesse opere letterarie in quanto tali, e più nello specifico tutta la serie dei loro specifici contenuti ed elementi, dai personaggi in esse contenuti coi loro "copioni personali" da sviluppare e portare a termine, agli stessi ambienti e situazioni quali "arene" in cui si consuma l'intreccio delle storie: tutti spazi proiettivi ed identificativi capaci, probabilmente, di costituire una sorta di *tramite elaborativo* concreto tra il proprio universo razionale e la cognizione interiore delle persone-fruitori che ne acquisiscono la rappresentazione alla lettura, cioè una *zona di passaggio* in grado di aiutare, in qualche modo, se non di contribuire più direttamente a *trasformare i copioni*, le

identità, l'*elaborazione stessa di sé* nella concreta realtà personale degli individui che vi si sono accostati, offrendosi appunto come *oggetto relazionale direttamente attivo* nelle dinamiche psicologiche sociali. Uno spunto potenziale, che potrebbe ritornare e suggerire degli approfondimenti alla ricerca disciplinare capace d'approfondirlo, ed ispirare già ora, in qualche misura, alcuni tratti di riflessione del nostro stesso percorso ed esposizione successivi.

m. La forza cognitiva del simbolico.

Questa appena esposta idea-ipotesi dell'arte come forma "d'oggetto transazionale" può richiamare sotto diversi aspetti una ben sviluppata linea di pensiero presente nella tradizione filosofica ma anche psicanalitica, e culminata in un altro celebre concetto, ossia quello di "simbolo": un concetto chiave, probabilmente, da affrontare nel momento in cui si voglia definire il ruolo cognitivo delle arti e della narrativa. All'interno delle dimensioni concettuali del simbolo si è attribuita, di fatto, proprio come una *forza concentrata*, al tempo stesso ripiena di condensazione espressiva, suggestione emotiva e trasformazione psicologico-culturale, essendo il *simbolo* una sorta di "spazio concentrato" d'espressione, capace di parlare alla mente razionale e allo stesso momento anche alla percezione emotiva più sensibile.

Sarà allora opportuno concludere questa nostra prima parte di riflessioni e ricerche con un accenno, per quanto limitato, alla problematica del *simbolo*, soprattutto nelle sue peculiari evoluzioni intervenute nella teoria psicanalitica, in quel passaggio cruciale che va dalle riflessioni di Freud a quelle di Jung, nel quale proprio la *dimensione simbolica* e il concetto stesso di "simbolo" viene ad assumere una centralità decisiva, ed un significativo avvicinamento, tramite di esso, delle dimensioni del sogno a quelle del mito, del folklore, della stessa creazione artistica. Non si tratta, in verità, di un territorio concettuale né del tutto preciso e coerente,

nell'uso stesso della parola "simbolo" nella vicenda psicanalitica - e non solo in essa - né omogeneo nell'intesa teorica di esso, di simile, peculiare concetto ed orizzonte, nel quale paiono convergere diverse oscillazioni di lettura ed intesa, oltre che un uso molto estensivo a livello culturale considerato più in generale. Nell'ordito teorico della psicanalisi, più nello specifico, tale oscillazione è ben tangibile nella stessa opera di Freud, dove il riferimento al simbolico rimane in costante stato di elaborazione, e disegnando poi un orizzonte complesso a cavallo dei diversi autori - come per esempio la Klein - non certo esauribile come tale in queste pagine, e di cui è primo testimone la stessa *Enciclopedia della psicanalisi* di Laplanche-Pontalis, quando afferma, a proposito del termine "simbolismo":

*"le parole simbolico, simbolizzare, simbolizzazione sono utilizzate così spesso, e in sensi così diversi, i problemi infine che concernono il pensiero simbolico, la creazione e l'uso dei simboli dipendono da tante discipline (...) che è estremamente difficile delimitare un uso propriamente psicoanalitico di questi termini e distinguerne le varie accezioni"*⁴².

Può essere utile allora, in questa breve avventura attraverso la dimensione del simbolo, partire da una sua considerazione e definizione elaborata nell'ambito del contesto filosofico e letterario, più nello specifico in quella fase decisiva di recupero nei confronti di questa parola e concetto in effetti d'origine greca, e il cui significato originario dovrebbe rendersi con l'idea di un "gettare assieme", di un "riunire" due metà altrimenti separate, espresso dal *syn-ballein* greco riferito, all'inizio, al fenomeno delle due parti *separate* e poi *riunite* di una medaglia, probabilmente degli schiavi. Alla fine del XVIII° secolo alcune personalità del mondo letterario, poetico ed artistico specialmente in Germania recuperarono questa parola già presente in una certa tradizione prima retorica e poi teologico-filosofica, riscoprendone le potenzialità concettuali e nuove sfumature

⁴² LAPLANCHE, PONTALIS, *Enciclopedia della psicanalisi*, op. cit.

espressive, accompagnando anche grazie a questa riscoperta le fila e gli sviluppi dello stesso movimento romantico. Come riassume una delle opere fondamentali scritte su questo argomento, il volume *Teorie del simbolo*⁴³ di Tzvetan Todorov, uomini come Schiller, Schlegel e lo stesso Goethe teorizzarono con grande profondità attorno al significato del simbolo, offrendoci delle definizioni in materia divenute poi fondamentali, quale per esempio la seguente:

“(…) *Il bello è una rappresentazione simbolica dell’infinito. Così infatti diviene al tempo stesso chiaro come l’infinito possa comparire nel finito (…)* Come può l’infinito essere portato alla superficie, apparire? Solo simbolicamente, in immagini e segni (…) *Fare poesia (nel senso più largo del poetico si trova alla base di tutte le arti) non è nient’altro che un eterno simbolizzare.*”⁴⁴

Si tratta di una definizione di A. W. Schlegel, del 1801, desunta da scritti collocati nel pieno cuore delle tematiche romantiche qui in gran parte espresse, e che trovano tra altri proprio nel concetto di *simbolo* uno dei dispositivi più emblematici e coerenti delle proprie idee postulante e teorizzate. A tale definizione se ne può appoggiare un’altra più o meno coeva, stavolta offerta dalle riflessioni di Goethe, nel quale “simbolo” comincia a posizionarsi come il modello di un’attività *intuitiva*, di *illuminazioni immediate* contrapposta al modello della ragione astratta e convenzionale: “*a torto con uno stravolgimento di senso i logici moderni accolgono l’uso della parola simbolico per designare un modo di rappresentazione opposto a quello intuitivo; perché il simbolico non è che una specie del modo intuitivo*”⁴⁵, una definizione su cui si prepara il campo di una ulteriore, importante distinzione, quella tra modo dell’*allegoria* e modo del *simbolo*. Nell’*allegoria*, il segno o l’immagine nella sua faccia *significante* viene immediatamente compresa per giungere alla

⁴³ T. TODOROV, *Teorie del simbolo*, Garzanti, Milano 1984 (1977)

⁴⁴ T. TODOROV, *Teorie del simbolo*, op. cit.

⁴⁵ Ibidem.

conoscenza precisa di ciò che è significato, dal momento che essa è basata su di un rimando convenzionale e già codificato; mentre nel simbolo la materia espressiva conserva un suo valore proprio, “intransitivo”, poiché in essa si compie una sintesi e si mantiene al contempo un continuo doppio movimento, tra la formula sua espressiva e un campo aperto di significati mai del tutto fissabili. Si può anche aggiungere, seguendo Goethe, che nel simbolo il *particolare dell’oggetto* si apre al *generale di un’idea*, e nel cui denso movimento si gioca la forza della sua sorpresa e la capacità della sua potenza cognitiva. In queste parallele concezioni romantiche del simbolo già passa quel che poi, più avanti, verrà recuperato ed elaborato da Jung in merito a tale concetto, inteso quale spazio inesauribile e concentrato di senso, in cui agiscono formazioni archetipiche e una sua peculiare riconfigurazione della materia. Si riconosce così aprirsi un percorso culturale interno alla cultura occidentale poi divenuto alquanto centrale, e che nel concentrare attorno alla *rappresentazione del simbolo* inteso quale spazio privilegiato di trasformazione del *fenomeno in idea*, di un’idea capace di rimanere *sempre attiva* e al contempo *inaccessibile*, contenendosi in un’immagine inesauribile di senso e di evocazione, ha posto le basi di una più aperta configurazione, se non di un nuovo modello di comprensione, della razionalità e della natura della psiche.

Osservando più avanti la sua apparizione nel pensiero di Freud, vediamo come “simbolizzazione” o “simbolo” costituiscono orizzonti di pensiero non del tutto definiti e, a vario titolo, utilizzati secondo sfumature in continua evoluzione dal padre della psicanalisi: in senso lato, si può affermare che il sogno o il sintomo, per esempio, si offrono come *l’espressione simbolica del desiderio o del conflitto difensivo*, ossia attraverso un’*espressione indiretta* di essi, secondo la via d’una certa rappresentazione *figurale* al loro posto; qualcosa dunque che *prende il posto di un’altra*, secondo un richiamo *associativo* o una qualche *analogia*, che “evochi (in virtù del rapporto naturale) qualcosa di assente

o che non è possibile percepire”⁴⁶. Ma in tale posizione nell’ordine dei segni da parte del *simbolo* andranno distinte differenti maniere sue di essere, distinguendo per esempio il gruppo dei *simboli matematici* o dei *simboli linguistici*, nei quali non si pone in gioco un rapporto naturale o una corrispondenza analogica, dai *simboli onirici*, nei quali invece opera, provenendo dal profondo, una *dinamica analogica* ma non convenzionale, con cui si formano e si costituiscono nella dimensione dell’inconscio. Secondo questo percorso inaugurato da Freud e ripreso poi da autori come Otto Rank, Ferenczi o Jones, tra diversi altri, lavorerebbe nel simbolismo un’azione dell’inconscio che, unendo un contenuto manifesto di un discorso al suo contenuto latente, può toccare le diverse forme di *rappresentazione indiretta*: opera di *mascheramento* e *rimozione* affermata tramite le dinamiche peculiari ai meccanismi della rappresentazione indiretta stessa, ossia i meccanismi dello *spostamento*, della *condensazione*, della *sovradeterminazione*, della *raffigurabilità*.⁴⁷ In questa concezione, l’attribuzione di almeno due significati di cui *uno sostitutivo dell’altro*, e dunque tutte le azioni in cui sia possibile riscontrare un’operazione di “mascheratura” o di copertura, possono far parlare, in qualche maniera, d’una relazione espressa da una dinamica “simbolica” tra di loro.

Seguendo la filologica ricostruzione di tale concetto in Laplanche e Pontalis, possiamo però aggiungere a tale più ampia concezione di *simbolo* un’intesa più specifica, ossia la distinzione offerta già nel 1895 da Freud in *Studi sull’isteria*⁴⁸, quella tra un *determinismo associativo* e un *determinismo simbolico* dei sintomi: la via *associativa* riguarderebbe un rapporto più diretto delle problematiche psichiche con degli eventi traumatizzanti intervenuti nella vita del paziente, mentre la via *simbolica* dei sintomi si affermerebbe in “tratti della situazione morale del paziente”

⁴⁶ LAPLANCHE, PONTALIS, *Enciclopedia*, op.cit.

⁴⁷ A. FREUD, *I meccanismi di difesa*, Giunti ed., Firenze, 2012

⁴⁸ S. FREUD, J BREUER, *Studi sull’isteria*, in *Opere*, Vol 1, Bollati Boringhieri, Torino 1892-1895

stesso affioranti in determinate sue caratteristiche formule verbali, espressioni, discorsi; la via del “travestimento linguistico” e di un certo “uso costante della lingua”. Accanto a ciò, lo stesso concetto di “simbolo” o “simbolico” offre a Freud anche la possibilità in certa maniera di definire la nuova prospettiva che, nel corso degli anni e delle esperienze, veniva emergendo rispetto all’esistenza dei traumi infantili, non più necessariamente *fatti reali* rimossi ma *immaginazioni, rielaborazioni* però non rimosibili, e perciò apparsi in superficie quali *sintomi*: da cui l’idea dei cosiddetti *simboli mnestici*.

In effetti, soprattutto nella sua interpretazione del sogno Freud recupera il ruolo e la forza delle rappresentazioni figurate, che d’altronde vede nel tempo configurarsi spesso in cosiddetti *sogni tipici*⁴⁹, cioè di sogni in cui paiono ritornare raffigurati in una maniera simile, ed in tante persone diverse, le medesime forze, desideri e conflitti, la qual cosa induce a riconoscerne un profilo caratteristicamente simbolico, cioè a porsi quali *simbolizzazione già pronte* nel pensiero inconscio comune. Nel sogno i simboli compaiono come “elementi onirici muti”, dei quali il sognatore si rivela incapace di fornire associazioni al riguardo, e la cui forza e configurazione sembra pure ripetersi al di fuori dell’esperienza onirica, in quei prodotti culturali in qualche modo ricollegabili all’inconscio, tra cui i miti, le religioni, altre forme di sintomi, ed in cui si conferma una relazione costante tra un aspetto manifesto e le sue “traduzioni” venute dal profondo. Freud infatti su questa stessa strada, rileva che il movimento di comparazioni inconsce sottostanti al simbolismo paiono in qualche modo già predisposte, pronte, una volta per tutte, aprendo così all’idea di una “lingua fondamentale” soggiacente alla diversità delle culture e delle lingue, idea poi secondo nuove prospettive elaborate in seguito proprio da Jung. Freud non sviluppò in maniera lineare questa idea, ma formulò già un’ipotesi nel merito in termini di “eredità filogenetica” strutturata dalla

⁴⁹ S. FREUD, *L’interpretazione dei sogni*, op. cit., pp. 235-267.

storia umana dai tempi ancestrali, ed ancora viva, di nuovo emergente in quegli ambiti nominati, dal sogno al mito o al folclore.

Va però comunque sottolineato un aspetto di tale approccio di Freud alla questione del *simbolo*, ossia la sua capacità di ricostruire - basandolo in prima istanza sui dispositivi principali dello *spostamento*, della *condensazione*, della *rappresentazione indiretta*, nel funzionamento del sogno, come del motto di spirito - l'ipotesi di una *logica significante autonoma*, distinta da quella più lineare della ragione; ma nella quale, come rileva con puntualità Todorov⁵⁰, Freud finisce per riscoprire lo stesso funzionamento in effetti già noto agli studiosi di retorica "di ogni simbolismo linguistico", poiché citando il grande linguista Emile Benveniste "descrivendo il sogno e il motto Freud ha ritrovato il vecchio catalogo dei tropi", ossia un funzionamento caratteristico della lingua già conosciuto dalla retorica e dalle sue *figure*. Una tematica che, attraverso diversi autori, ritroveremo anche più avanti e nelle zone conclusive di questa nostra ricerca.

Secondo Todorov, in realtà, per Freud il *simbolo* si configura in maniera opposta all'intesa concepita dai romantici, poiché "simbolica" sembrerebbe, qui, essere soprattutto un tipo di *relazione costante* mantenuta fra un elemento onirico e la sua traduzione, in un senso *universale e costante*, cioè, attribuito ai simboli - come attribuito dai romantici, invece, all'allegoria; il simbolo in Freud non assume dunque quel caratteristico aspetto d'*espressione intraducibile*, sempre ineffabile e al tempo stesso piena di senso, come si era affermato nella moderna intesa sostenuta dai romantici..⁵¹ In Freud, tendenzialmente, sembra imporsi dunque un concetto del simbolo meno definito, ma perlopiù corrispondente a un quale segno in gran parte *univoco* e unipolare.

⁵⁰ T. TODOROV, *Teorie del simbolo*, op. cit.

⁵¹ *Ibidem*

Jung porta avanti in maniera ben più consequenziale il cammino della psicologia sulle vie rivelatrici del simbolismo, finendo sostanzialmente per basare buona parte della sua azione terapeutica ed ipotesi psicologica proprio su questo spazio di riflessione, generato dal concetto di *simbolo*. Uscendo da un paradigma psicologico circoscritto alla singola vita individuale, cercando di superare un modello psichico centrato sulla sessualità come ricostruito nella teoria di Freud, Jung giunge a ricomporre un quadro dell'evoluzione psichica inserito in una molto più ampia rete di connessioni non solo sociali, ma anche storiche e collettive, dentro un certo "inconscio collettivo" sviluppato da un'evoluzione continua d'una certa "mente originaria", alla base delle successive determinazioni vissute dalle singole menti individuali. L'inconscio non è più solo una storia *individuale*, ma esprime nei suoi segnali una forza, un'*energia naturale* soggiacente ed attiva in una sua continua elaborazione nel tempo e dello spazio, nella storia e tra le generazioni. Si impone così il cammino di una differenza metodologica tra una comprensione-interpretazione *personalistica* e concretistica nel modello freudiano, ed una junghiana, invece d'un tipo *simbolico-archetipico*.

Secondo una definizione offerta dallo stesso Jung, "i simboli sono tentativi naturali di riconciliare e di riunire gli opposti all'interno della psiche"⁵²: nella quale risuona ben presente lo spirito descrittivo dell'*ordine simbolico* già sopra accennato e proveniente soprattutto dall'estetica romantica, in cui l'essenza del simbolo risiederebbe nella sua capacità di *ri-unire*, di riunificare ed offrire a una sintesi lampante un'*espressione*, un *segno* che non si lascia, però, né subito né del tutto esperire, comprendere, *esaurire* nel suo significato dalla ragione. Ed in effetti, quel che più volte richiama Jung è proprio questo stato di "non esauribile" comprensione razionale e riduzione significativa la caratteristica fondamentale che il simbolo si porta dietro, e lo fa essere come tale. Ma dove, quando emerge

⁵² C. G. JUNG, *L'uomo e i suoi simboli*, Mondadori, Milano, 1984

con forza tale ordine ed espressione caratteristici, manifestatisi *attraverso il simbolo*? Per Jung proprio l'ordine del linguaggio onirico, spinto dalla stessa evoluzione in senso razionalistico della coscienza "diurna" intrapresa dalla cultura occidentale moderna, finisce per imporsi quale spazio privilegiato dentro di cui può riemergere l'*espressione simbolica*, poiché attraverso il linguaggio del sogno ritorna ad imporsi la possibilità di accedere a quella energia creatrice nominata in contatto molto più intimo con le verità più profonde del mondo, e tendenzialmente capace di creare un ponte con dimensioni trascendenti e soprannaturali. I *simboli naturali*, i quali derivano da "contenuti inconsci della psiche", dovranno in questo senso distinguersi dai cosiddetti *simboli culturali*, che per Jung esprimendo "eterne verità" in formule figurative, però codificate - raggiungendo nelle *simboliche segnaletiche* dei linguaggi convenzionali il loro svuotamento maggiore in quanto "simboli", ed il più tangibile - rischiano col passare del tempo di "svuotarsi", cioè di perdere quella potenza aperta tra visibile ed invisibile, quell'*apertura di senso* che, invece, determina come visto l'essenza stessa della manifestazione simbolica. Nella vita storica di tante religioni, per esempio, la forza originaria di immagini e simboli pregnanti può, svuotandosi di questa forza, appiattirsi e banalizzarsi in un utilizzo puramente lineare e senza speciali illuminazioni nel solco d'una frequentazione divenuta semplice abitudine in tanti fedeli; un *simbolo vivo*, per Jung, è una forza invece sempre "pregna di significato".

Il simbolo va considerato, dunque, come "una sorta di istanza mediatrice dell'incompatibilità tra la coscienza e l'inconscio"⁵³, capace di dare una forma percepibile a quelle soggiacenti *potenze* che sono i cosiddetti *archetipi*: i quali, secondo Jung, costituiscono dei *centri invisibili di forze* i quali provvedono a costituire delle *singole configurazioni rappresentative* dei medesimi motivi nell'intera umanità e che, pur

⁵³ C. G. JUNG, *L'uomo e i suoi simboli*, op. cit.

variando in tante formule nelle diverse culture del mondo ed infinite esperienze individuali, si basano sui medesimi modelli fondamentali⁵⁴. Gli *archetipi* sono un concetto junghiano sviluppato rielaborando l'intuizione freudiana dei cosiddetti "resti arcaici" ipotizzati nella psiche, ed i quali rielaborati da Jung configurano così delle "tendenze acquisite" dalla vita stessa millenaria della specie umana e della sua psiche, capace di inserirsi nella vita del mondo per tanto tempo guidata da tali *forze modellatrici*, in quanto *apportatrici di significato* al continuo "dramma dell'esperienza" vissuto dall'uomo stesso. Gli archetipi, quali forme *non fisse* ipotizzabili e quali fattori dinamici e d'impulso, all'incrocio della percezione naturale concreta delle cose tangibili e la loro astrazione ideale nella psiche, trovano così proprio nel lavoro *fantasmatico* delle immagini, nella fantasia, nell'*immagine* cosiddetta *simbolica* la loro concreta manifestazione. Da tale funzione allora può derivare una ulteriore descrizione del fenomeno simbolico, la cui diretta manifestazione costituirebbe una "organizzazione del significato psicologico", in quanto opera di *integrazione* dei fenomeni dell'esperienza in una certa *struttura psichica*, e che in tale modo *assimila e configura* questa galleria di istinti e di sensazioni venute dal profondo.

Proprio perciò, nell'apparizione del simbolo deve mantenersi un certo richiamo a un'esperienza *diretta*, profonda del mondo, ed in cui *l'immagine unita all'emozione* s'afferma pienamente, attraverso cioè l'imposizione immediata di una sua "speciale tonalità affettiva", di un reale coinvolgimento intellettuale ed emotivo al tempo stesso di chi si accosta, cioè, alla vera forza simbolica. Quella fatale riunificazione di cose spezzate ma capaci, se ritrovate, di *combaciare* e riunirsi di nuovo perfettamente assieme attribuita all'etimologia originale della parola "simbolo" trova in questo complesso percorso junghiano una sua speciale elezione, laddove si descrive in definitiva il *simbolo* quale essenziale

⁵⁴ Ibidem.

tentativo naturale di riconciliare-riunire gli opposti all'interno della psiche. Un percorso in gran parte compromesso secondo il pensatore mitteleuropeo dall'ingenuo lavoro "razionalizzante" della peculiare forma di coscienza sviluppata dall'uomo occidentale nei secoli recenti, ma ben presente in realtà nell'espressione del *mito*, del *folklore*, dell'*epica* stessa e della poesia sin dai tempi più remoti e nella totalità delle culture "premoderne", ma "costretto" come detto sopra a riemergere nella civiltà moderna *circoscritto* a quelle zone più estreme e meno controllate di essa che sono proprio quelle della *folia*, della *sintomatologia psichica*, soprattutto del *sogno*, nelle quali condizioni "meno rimosse" dal lavoro della coscienza e della mente, sin troppo vigili, può esprimersi e riemergere il *lavoro dell'inconscio*, capace di ridare voce in qualche modo alle dimensioni dell'illusione, delle fantasie, delle forme arcaiche di pensiero, degli istinti fondamentali, della *vita per immagini*.

Gli *archetipi* in questo modo tornano a manifestarsi, attualizzandosi in un *qui ed ora* spazio temporale sotto forma di *simboli*⁵⁵, spazi d'espressione logici quanto intuitivi in cui, attraverso una formula peculiare, si elabora una profonda "capacità modellatrice" della stessa coscienza, ed una via parallela quanto essenziale di evoluzione dell'umanità stessa. Poiché, per dirla ancora con Jung, nel simbolo si afferma infatti come una "essenza ed immagine dell'energia psichica"⁵⁶. In esso vive un carattere di *richiamo*, immediato e vivo verso una prospettiva di "relazione totale", e la sua capacità di *condensazione del senso* - benissimo richiamata dalla parola tedesca *Sinnbild*, ossia il composto di un "*sinn*=segno" e di una "*Bild*=immagine" - occupa le suggestive e potenti evocazioni dei motivi fantastici ed onirici. In tale avventura allora è anche possibile, per Jung, riconoscere l'ipotesi di un cammino risolutivo per le sofferenze della psiche, laddove la forza della "compresenza simbolica" può attivare una

⁵⁵ J. JACOBI, *Complesso archetipo simbolo nella psicologia di Jung*, Bollati Boringhieri, Torino 1971-2004 (1957), p. 91

⁵⁶ J. JACOBI, *op. cit.*, p.92

rielaborazione e risoluzione dei conflitti interiori, come illustrato variamente per esempio nel testo *Simboli della trasformazione*⁵⁷. La *via simbolica* in definitiva, emersa nei sogni, nelle fantasie, presente nel grande universo dei miti, fiabe, racconti configurati dallo spirito umano immerso nelle risonanze del suo mondo, fa emergere dalle pulsioni inconscie contenuti fantastici e al contempo pieni di senso, in cui è possibile immergersi attivando, contemporaneamente, un'opera di contemplazione-interpretazione volta a *com-prendere* su di sé il significato spirituale emerso dal confronto interiore con gli istinti naturali che lo circondano e precedono.

In questo modo, si può dire che negli uomini viva caratterizzando la loro intima forza una *realtà simbolica* in cui la psiche si muove e da cui dovrebbe, quanto possibile, pure far procedere un costante nutrimento risolutivo dello spirito e della propria anima: poiché in tale *realtà simbolica* può esprimersi e ritrovarsi un arcano linguaggio figurato dell'anima stessa. Quel soggiacente "regno intermedio di realtà sottile" si offre così quale dispositivo cruciale tra la vita dell'esperienza e la vita quale rappresentazione della stessa esperienza, e capace così di collegare l'esperienza psichica individuale a una grande scaturigine profonda e collettiva. La forza della *realtà simbolica* opera dunque quale *mediazione* decisiva nell'economia della psiche, nella sua qualità di *coniunzione* riunificatrice, in qualche modo rivolta contro le dissociazioni incombenti sulla psiche stessa, a risolvere le minacce così rivolte alla sua unità essenziale.

Dagli studi di Jung in poi si sono nel tempo aggiunte nuove riflessioni ed importanti avventure d'approfondimento sul cammino da lui inaugurato, di studiosi originali come Ernest Jones, autore di *La teoria del simbolismo*⁵⁸ (*The Theory of Symbolism*), capace di sviluppare la tematica

⁵⁷ C. G. JUNG, *Simboli della trasformazione*, Bollati, Boringhieri, Torino, 2012

⁵⁸ E. JONES, *Teoria del simbolismo*, Astrolabio, Roma, 1972.

del simbolismo in una maniera autonoma e differente da Jung, oppure come Erich Neumann, molto più vicino a Jung e autore, tra altre opere ricollegate all'idea dell'archetipo e dell'inconscio collettivo, di un significativo studio intitolato nella versione inglese (l'originale in tedesco) *The Origins and History of Consciousness*⁵⁹, cioè *Origine e storia della coscienza*, nel quale lo studioso tedesco ha provato a ricostruire in un lavoro di acuta comparazione il funzionamento archetipico di alcuni miti delle culture ancestrali e al contempo l'evoluzione come già intuito da Jung problematica della modernità, segnata da una certa "sclerosi della coscienza", in cui l'ego crede "di doversi identificare con la coscienza stessa". Nell'individuazione affascinante nelle dinamiche del mito di una intima connessione parallela con le dinamiche evolutive dell'Io, Neumann offre l'esempio in questo lavoro di una probabile relazione profonda capace, in definitiva, di legare un certo "Great Individual" alla forza coesiva del Gruppo, a un mare di coscienza collettiva sempre in evoluzione. I lavori di James Hillman⁶⁰, a loro volta, e del già citato Campbell, per esempio, si pongono assieme ad altri su questa medesima linea di interpretazione del fenomeno psichico, sempre più riportato a un retroterra archetipico e a un'immersione spirituale più ampia, attorno all'individuo.

Esiste poi, in tutt'altro contesto di riflessione psicanalitica e filosofica, un ulteriore utilizzo alquanto significativo del concetto di "simbolico", ossia quello che ne fa nel suo originale sistema di lettura della psiche Jacques Lacan: dove per *simbolico* si intende, in sintetica annotazione, la parte della psiche configurata nell'espressione del linguaggio, e dunque il luogo del "discorso". Un'intesa certamente diversa da quella sviluppata dagli studi junghiani, inserita in un sistema di pensiero piuttosto complesso, ma

⁵⁹ E. NEUMANN, *The Origins and History of Consciousness*, London 1954 (1949)

⁶⁰ Di Hillman, tra tanti lavori piuttosto significativi, si veda per esempio J. HILLMAN, *Il codice dell'anima*, Adelphi, Milano 2010 (1996), pieno di riflessioni sui diversi punti pertinente alle tematiche sviluppate da questa ricerca

che parzialmente potremo ritrovare considerato anche più avanti, in alcuni autori soprattutto italiani concentrati a ragionare sul rapporto tra il sogno, l'inconscio e le modalità della letteratura.

Il percorso di questa prima parte della nostra ricerca può dunque, giunto a questa dimensione della *realtà simbolica*, completarsi, nella rapida ma concentrata sua missione di individuare spazi di connessione teorici tra i percorsi molteplici della psicanalisi, e della psicologia dinamica, e le dimensioni della narratività e della letteratura, dello spettacolo come delle arti. Proprio l'esperienza e la teoria del *simbolo* sembrano riassumere la possibilità di riconoscere un legame profondo tra l'essenza stessa della psiche umana e il funzionamento, così necessario per tutte le culture, d'uno spazio narrativo, di fatto "letterario", nella vita personale e sociale, in un collegamento a più livelli riemerso, come visto durante questo nostro percorso, in molteplici richiami paradigmatici e teorici presenti in diversi autori tra i protagonisti della linea storica psicanalitica e degli studi psicologici, specialmente nei modelli psicologico-evolutivi più integrati con l'interazionismo simbolico e in quelli in cui si afferma una base ludica e finzionale nello sviluppo della personalità.

Per chiudere ancora una volta con un riferimento a Jung, possiamo concludere annotando come la letteratura si proponga quale dispositivo privilegiato parallelo alla sua concezione dell'uomo, per il grande studioso concentrata nella combinazione di una "casualità" con una "finalità" o "teleologia", nell'incrocio continuo d'una ricostruzione del passato e di un progetto di senso per l'avvenire. Poiché la letteratura si offre come lo sforzo di un'"analisi regressiva" rivolta alla comprensione del passato, ma allo stesso tempo anche come un continuo "modello di lettura e di proiezione" delle cose e delle relazioni, apparso in un potenziale futuro o in un mondo possibile. Costituendo, di fatto, il più credibile sviluppo ed evoluzione proprio di quel mondo mitico, fiabesco, epico e poetico nel quale la *realtà simbolica* parlava, *s'esprimeva subito* e con forza a civiltà

più intuitive e connesse di quella contemporanea, ma che ora proprio nell'avventura della letteratura anche nella civiltà moderna ha insinuato la sua presenza.

Nella forza della narratività e della rappresentazione drammaturgica, nelle loro tante figurazioni moderne di romanzo, avanguardie artistiche, teatro o cinema, andrà infatti riconosciuta la persistenza, o il ritorno, di una funzione ineludibile e un motore essenziale della salute psichica umana, ancora una volta mosso dall'incrocio di energie inconsce, modelli archetipici, intuizioni simboliche ed evocative di pensiero.

MODELLI DI PSICOLOGIA DELLA LETTERATURA.

La letteratura come significato psicologico e come segno esistenziale.

a. Psicologia, estetica e semiotica di fronte alla creazione letteraria

Passiamo ora, dopo aver ragionato nel lungo capitolo precedente sul rapporto individuabile tra la matrice della narratività e il funzionamento della psiche, colto attraverso diversi importanti autori della storia psicanalitica e della psicologia dinamica, ed aver concluso portando il discorso nel campo teorico delle forme archetipiche dell'immaginario, e nell'ordine concentrato del simbolico, a poter sviluppare un percorso dedicato ai territori più specifici della cosiddetta "psicologia della letteratura", però inserendola all'interno di un più ampio sguardo disciplinare, nel segno di un tentativo diremmo *comparativo* in cui, accanto alle discipline di studio psicologiche, proveremo ad affiancare alcune importanti indicazioni provenienti anche dalle discipline estetiche, e da quelle semiotiche, seguendo anche percorsi in qualche modo raffrontabili di autori originali, perlopiù poco "comunicanti" tra di loro, o abitualmente non troppo collegati nel loro discorso tra di essi.

Cominceremo considerando l'orientamento teorico evolutivo che, soprattutto negli studi di psicologia, è stato destinato all'esperienza peculiare della "creatività" in quanto tale, ossia quello spazio, quella condizione speciale su cui si basa la possibilità stessa d'ogni produzione detta "artistica", e perciò in parallelo anche di ogni capacità di scrittura e di composizione narrativa. Tale percorso infatti può bene ricollegarsi agli scenari di ipotesi e teorie con cui abbiamo svolto e poi concluso la parte finora offerta del nostro lavoro, e di cui alcuni spunti teorici già delineati

potranno ora brevemente riemergere, ed accompagnarne poi i successivi sviluppi.

Osservare le dinamiche ipotizzate al lavoro nel processo di creazione artistica e letteraria, in questo senso, sembra poter aiutare a penetrare nel complesso quadro psicologico e motivazionale dell'opera di scrittura, così come a svelare alcuni possibili aspetti in azione profonda nella personalità di chi la elegge a sua forma magari principale di espressione e comunicazione, come avviene naturalmente proprio negli scrittori.

b. Creatività, arte, scrittura

Prima della psicologia, la questione della creatività, e in genere della creazione artistica e poetica, già era stata sotto certi aspetti affrontata da prospettive disciplinari diverse, in ambiti come quello della teoria poetica e dei saperi retorici e discorsivi, o delle tecniche del discorso o delle arti⁶¹. Nell'epoca antica proprio gli studi di retorica, poetica e stilistica accompagnavano l'approccio alla scrittura e alla narrazione, concentrandosi l'attenzione più che sul profilo caratteriale psicologico dell'autore che scrive sui suoi strumenti e conoscenze tecniche della lingua, sul campionario di possibilità espressive e l'applicazione adeguata dei diversi canoni relativi agli stili, ai generi, ai modi di rappresentazione narrativa e scritturale. Opere come la *Poetica* di Aristotele, o la *Istituzione oratoria* di Quintiliano, per esempio, nell'epoca antica istruirono generazioni di "uomini della scrittura" preoccupandosi di risalire alle architetture testuali più che alle infrastrutture psicologiche soggiacenti la forza generativa e dei discorsi e dei testi. I canoni poetici ed estetici per molti aspetti si sovrapponevano, in realtà, alla "libera creazione" dei singoli autori, in una dinamica tra codice programmato e libera reinvenzione certo evolutasi col tempo, nella parallela, costante tensione

⁶¹ A proposito del tema nell'antichità greca sapienza-poesia un libro illuminante è M. DETIENNE, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Mondadori, Milano 1992, (1967)

tra scrittura come *tecnica applicata* e convenzionale e scrittura come *elaborazione personale*.

L'epoca alessandrina con i suoi canoni e le sue scuole di retorica fu, in questo cammino, uno spazio di regolazione e al tempo stesso di trasformazione decisiva, poiché nella società ellenistica successiva, soprattutto nel periodo forse il migliore della poesia latina, a cavallo del primo secolo imperiale, la forza dell'individualità poetica e narrativa sempre più si impose con risultati memorabili, in personalità come Virgilio, Orazio, Ovidio, Seneca o Petronio, ed altri che incrociarono quel felice periodo, in cui senz'altro va riconosciuta in azione una forza nuova alla "creatività individuale" dell'autore letterario⁶², e con ciò della "letteratura" o letterature stesse, in quanto tali.

Dopo il grande buio dei secoli tardoantichi e soprattutto altomedievali, durante i quali l'uso stesso della scrittura fu sempre più abbandonato, nel processo congiunto di un analfabetismo sempre più universale e di un abbandono della vita civile e delle sue istituzioni nello spazio pubblico cittadino, partendo soprattutto da quelle isole di "protezione culturale" che furono spesso i monasteri, in Europa, le forme della scrittura riapparvero irrorate di nuovo spirito e di nuova forza, specialmente a partire dal XII° secolo, periodo importante di grande rinascita culturale e civile⁶³. Spesso sviluppando o innestandosi in un più ampio patrimonio di elaborazioni orali⁶⁴ della narrazione in qualche modo "letteraria" - le quali come un fiume sotterraneo sempre, in ogni civiltà, paiono mantenersi anche a dispetto di crisi o distruzioni, sul piano parallelo della scrittura - le forme stesse della scrittura e la frequentazione dei suoi generi ritrovarono uno spazio significativo nei valori e nelle pratiche di quella società, specialmente in Paesi come la Spagna, la Provenza e la stessa Italia, zone

⁶² Sulla grande stagione della poesia della scrittura romana, A. LA PENNA, *La letteratura latina del primo periodo augusteo*, Laterza, Roma-Bari 2014

⁶³ Tra i testi classici sull'argomento, si veda E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e medioevo latino*, La Nuova Italia, Firenze 1992 (1948) *il cuore di vetro*, e Einaudi, Torino

⁶⁴ P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, Paris 1972 (2000)

nelle quali l'arte poetica fu riscoperta e praticata come spazio espressivo individuale, ma anche zone di elaborazione concettuale e simbolica, come sembra trasparire dalla cultura spesso cifrata degli stilnovisti, poi sublimata al massimo livello in figure subito successive come Dante o Petrarca.

L'incrocio di missione civile o religiosa e capacità tecnica di utilizzo della lingua costituisce il terreno di penetrazione e conoscenza posto alla base della concezione poetica e letteraria durante queste epoche, nelle quali, peraltro, tornano nel tempo sempre di più a influenzare i canoni della scrittura di nuovo le opere e gli stili venuti dal patrimonio antico nel frattempo riscoperto e valorizzato dallo studio dei cosiddetti "umanisti", i quali ritrovando i testi antichi ne rilanciano anche i modelli culturali nel corso del '400. Nell'epoca rinascimentale si sviluppa una nuova, importante stagione della trattatistica, sia legata all'idea dei canoni di scrittura sia collegata alle regole e alle scoperte del dipingere, dello scolpire e delle arti visive in genere, in grande affermazione durante quel periodo: ancora una volta, però, sembrano emergere soprattutto percorsi di studio dedicati alle "regole del testo" o alle cosiddette "tecniche artistiche" - nel caso delle arti visive - piuttosto che ai processi interiori legati all'invenzione e alla creazione, anche se notevoli spunti di indagine riferita ai fenomeni della percezione e dell'elaborazione interiore cominciano ad apparire in alcune grandi personalità, come Leonardo da Vinci, Pietro Bembo⁶⁵ o Piero della Francesca, per esempio. Un'attenzione alla *sensibilità interiore* che, nel secolo successivo a quello rinascimentale, nel Seicento, comincerà sempre più ad imporsi all'attenzione di filosofi, artisti e trattatistica, accompagnando su questo percorso storico lo sviluppo di nuove discipline collegabili al fenomeno artistico e letterario, come l'*estetica* e, nel Settecento, le stesse discipline psicologiche e pedagogiche.

⁶⁵ L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo*, Einaudi, Torino 2002

Con l'affermazione della sensibilità romantica si impone in parallelo, nel XIX° secolo, l'idea di una piena individualità artistica creatrice, in rapporto coi canoni della tradizione ma sempre più in costante ricerca di innovazione ed autonomia nel segno dell'originalità della propria, personale espressione rispetto ad essa. L'*originalità* e l'*individualità* divengono qualità ritenute essenziali al processo artistico letterario, nella costituzione e tessitura delle opere, come nell'espressione e definizione di sé del loro autore, sempre più "proiettato" dentro di esse. Un processo di *individualità creatrice* sempre più forte e sempre più pienamente espresso, capace di imporsi nella grande stagione del romanzo ottocentesco in Europa, così come nella vertiginosa evoluzione delle arti visive e della stessa poesia, tra la fine dell'Ottocento e la stagione delle prime avanguardie artistiche novecentesche. L'artista si configura così nel profilo di un certo estro rivoluzionario, in cui il genio creativo riesce a superare l'ordine comune generando azioni ed intuizioni fuori dall'ordinario. L'*originalità*, il *disvelamento* e la scoperta divengono tratti fondamentali attribuiti in questo nuovo quadro di riferimento all'esperienza artistica. Qui, in questo medesimo percorso e fase storica, l'approccio alla creazione artistica e letteraria matura a una nuova dimensione nello sguardo delle scienze umane, dall'antropologia alla sociologia o all'economia, fino alla potente visuale di studio della psicologia, che ne "eredita" il compito di indagine, sviluppandolo proprio sulla linea di analisi e comprensione dei fenomeni mentali legati alla creazione e all'elaborazione ideativa, all'interno stesso dell'autore in letteratura e dell'artista nella creazione visuale.

D'altra parte, in questo medesimo clima sembrano congiungersi, nell'opinione corrente, l'avventura dell'artista e lo spirito della follia, e perciò anche l'indagine sull'una e sull'altra, fatalmente, sembra potersi sotto determinati aspetti ricongiungersi a sua volta, nello stesso campo d'indagine psicologico. Si afferma in questo modo una sorta di

separazione proficua, tra i saperi legati alla retorica, alla poetica, alla linguistica e all'estetica, da una parte, dedicati alle "leggi del testo" e delle forme artistiche, e quelli sviluppati dalla sociologia e soprattutto dalla psicologia, rivolti invece a "penetrare" nei meandri della mente creatrice, o del condizionamento esterno delle dinamiche sociali sui testi e sugli autori.

In questa maniera, proprio il concetto di "creazione" con il suo parallelo d'uso piuttosto recente "creatività" assumono una forza nell'indagine della produzione artistico-letteraria sempre più centrale e significativa, imponendosi sotto molti aspetti proprio attraverso il percorso battuto dagli studi psicologici come una delle visuali più importanti d'accesso al fenomeno artistico, e al suo funzionamento più intimo. Sarà allora degno di interesse, a questo punto, dedicare uno spazio adeguato al percorso che, a partire dall'iniziale periodo delle prime ipotesi psicanalitiche, si sviluppa durante il secolo scorso nelle discipline psicologiche alla ricerca dei funzionamenti più intimi legati al processo della creatività, unendo spesso in diversi autori capacità d'osservazione dei "soggetti creativi" e coraggio teorico nel delineare ipotesi riguardo alle "leggi" soggiacenti la possibilità, negli uomini, di "creare", inventare, immaginare spazi paralleli astratti assieme alle loro forme concrete d'espressione e configurazione.

La teoria psicanalitica, come già parzialmente osservato nel capitolo precedente, ha più volte incrociato il fenomeno artistico, del quale, oltre ad innumerevoli spunti che da Freud a Lacan possono aprire peculiari prospettive ancora oggi spesso da approfondire, soprattutto tale ambito di studi ha spesso provato a leggere secondo una prospettiva "psicopatologica": ossia, ipotizzando nell'attitudine creativa ed artistica il lavoro di una certa sublimazione dei conflitti intrapsichici. Tale *sublimazione*, naturalmente, coordina le forze dell'inconscio nella loro lotta attorno al rimosso d'un desiderio sessuale dell'infanzia, che per emergere alla luce della coscienza appunto *si sublima*, però in questo

modo *creando forme ed espressioni* in cui il conflitto in qualche modo vive ancora, ma trasfigurandosi in un nuovo livello d'equilibrio sopportabile. La *creatività artistica* dunque, secondo questa visuale fondamentalmente freudiana, porger ebbe sulla forza delle motivazioni inconscie, e del loro percorso di risospinta alla superficie tramite l'opera della sublimazione. Mentre, negli sviluppi del pensiero kleiniano⁶⁶, è il concetto di "riparazione" ad assumere un ruolo più centrale, laddove l'Oggetto d'Amore nel contesto teorizzato delle Relazioni Oggettuali tende ad assumere, nell'età evolutiva, un profilo di perdita e compromissione, che il bambino imparerebbe, così, a dover "riparare" dentro e fuori di sé. L'*introiezione* dell'oggetto amato, e la capacità di andare a *ripararlo, ricreandolo* dunque come tale, sarebbe in questa prospettiva una delle basi psicologiche da cui veder scaturire la necessità anche nella vita successiva ed adulta di elaborazioni creative del proprio evolutivo mondo di "oggetti amati", fuori e dentro di sé. Tale prospettiva di lettura prospettata da Melanie Klein ha trovato un ampliamento nei lavori di H Segal⁶⁷, secondo la quale la capacità di creazione sembra poter coincidere con una dialettica caratteristica intercorrente tra fase depressiva e risoluzione di essa: la *riparazione* in questo caso assume il profilo di una *ri-produzione* d'un Oggetto precedentemente amato, e poi danneggiato, che tale ri-costruzione a suo modo riconquista e risolve nella propria percezione interiore, attraverso quindi una parallela rappresentazione esteriore. L'artista si configura così nella propria capacità di identificare ed esprimere al contempo le proprie fantasie quanto le proprie angosce depressive. L'opera che scaturisce da questo problematico passaggio si offre come momento "risolutore" almeno parziale nell'esperienza dell'artista ma, assumendo carattere d'oggetto materiale esteriore e di rappresentazione sociale, anche nell'esperienza potenziale del suo stesso

⁶⁶ M. KLEIN, *The Psychoanalysis of children*, Vintage, London 1997 (1932)

⁶⁷ H. SEGAL, *Un approccio psicanalitico all'estetica. Scritti psicoanalitici*, Astrolabio, Roma 1951

fruitore, in grado di accedere così anch'egli a un momento di rivissuto risolutore, condiviso con l'esperienza dell'artista.

Esistono però anche degli altri filoni di studio che si sono voluti occupare del fenomeno della creatività, ma attraverso una metodologia di ricerca piuttosto diversa da quella psicanalitica, tra cui per esempio le cosiddette “ricerche psicometriche”, le quali si prefiggono di precisare il percorso generativo della creatività attraverso delle prove di misurazione obiettiva, tramite l'utilizzo di reattivi mentali in grado di esplicitare tratti e caratteristiche salienti, prevalenti delle cosiddette “personalità creativa”; un approccio che, specialmente nell'ambito di ricerca nordamericano, è stato rappresentato dalle ricerche per esempio di Guilford⁶⁸, dedicate a comprendere l'apprendimento e lo studio dei processi psicologici della creatività, e al suo prospettico potenziamento sociale, cioè quale positivo propulsore da diffondere capace di offrire, con lo sviluppo della creatività negli individui, anche un più brillante approccio alle relazioni e alle applicazioni pratiche nel mondo. Guilford propone un modello di identificazione dei momenti essenziali chiamati in causa dalla creatività: dal momento che il pensiero, secondo questo autore americano, risulta divisibile nei quattro momenti fondamentali della cognizione, memoria, valutazione, produzione, e proprio quest'ultima dimensione a giocare un ruolo determinante nel processo creativo, offrendosi nella doppia possibilità del cosiddetto “pensiero convergente” e del “pensiero divergente”. Il *pensiero convergente* si offre come fonte risolutiva dei problemi legati alla logica, alla razionalità, ai processi di deduzione che utilizzano regole prestabilite e già in precedenza apprese; il *pensiero divergente*, al contrario, è un modello di pensiero creativo che sviluppa un asse di decisioni non convenzionali le quali, per superare la soluzione pregressa ed “originaria”, dà la possibilità di giungere a una *scelta*, offerta in un prospetto di più alternative. Il *pensiero divergente*, cioè, opera nel

⁶⁸ J.P. GUILFORD, *The nature of human intelligence*, New York, McGraw-Hill 1967

campo d'una costante possibilità aperta, eleggendo *flessibilità*, *originalità* e *fluidità* tra le sue qualità d'elezione essenziali. Si è trattato, in questa sistemazione, di un importante contributo allo studio delle potenzialità e delle funzionalità dei comportamenti intellettivi, e tra questi della stessa creatività nel suo intimo processo costituzione. Accanto agli studi più strettamente *psicometrici*, si sono imposti anche degli studi volti a definire i “tratti specifici” delle personalità riconosciute socialmente quali *creative*: legato alla figura soprattutto di Barron⁶⁹, un simile prospetto di studi estrae molto più dei fattori d'impatto dei rilievi psicometrici applicata ruolo della personalità dei soggetti. Riassume l'intero prospetto della ricerca, soprattutto sviluppata in America, il volume storico di Alain Beaudot *La créativité. Recherches américaines*⁷⁰, nel quale si distinguono tutte le diverse metodologie d'approccio alla questione e i modelli di lettura applicato ai fenomeni della creatività e dell'intelligenza aperta alla trasformazione delle cose.

Il rapporto tra pensiero, scienza e creatività aveva trovato, d'altra parte, nelle sistemazioni di Poincaré già una prima stimolante proposta, legata soprattutto all'ambito dei saperi matematici, nella quale si scomponavano e poi fissavano i diversi livelli successivi di intuizione e pensiero sviluppati dal soggetto creatore nella realizzazione della sua opera o prodotto. Tale filone di ipotesi, stimolato tra altri anche da Von Helmholtz, sfocia nel classico lavoro⁷¹ di Wallas *The Art of Thought* nel quale si propone uno schema “a cinque fasi” nelle quali si svilupperebbe il cammino fondamentale della capacità creativa: *preparazione*, *incubazione*, *annuncio-illuminazione*, *verifica*. La *preparazione* consiste in un certo “momento introduttivo” nel quale il soggetto non fissa ancora il proprio percorso ma si muove con la mente, raccogliendo dati, cercando stimoli e suggerimenti; l'*incubazione* consisterebbe in una elaborazione

⁶⁹ F. BARRON, *Creatività e libertà della persona*, Astrolabio, Roma 1971

⁷⁰ A. BEAUDOT, *La créativité. Recherches américaines*, Bordas-Dunod, Paris 1973

⁷¹ G. WALLAS *The Art of Thought*, New York 1926

piuttosto inconsapevole dei dati raccolti nella fase precedente, della durata aperta ed oscillante; *l'annuncio-illuminazione* è un momento di svolta, nel quale si imporrebbe la percezione, nel soggetto, d'una "soluzione" della sua ricerca; la verifica, coincidente con il confronto dell'opera di fronte alla valutazione critica della società e del pubblico.

La capacità creativo-produttiva del pensiero viene poi indagata dalle ricerche di Wertheimer, nel quale viene posta l'attenzione sulla necessità di comprendere non solo i singoli fattori separati, alla base della produzione ideativa creativa, ma anche l'operazione di sintesi globale, nel transito da tratti ed elementi parziali a una condizione nuova, "risolutoria", capace di originare una superiore "visione globale". Per Wertheimer⁷² assume un'importanza decisiva quel procedimento intuitivo capace di portare alla "soluzione finale la dispersione precedente delle singole qualità ancora separate, di per sé insufficienti a offrire "un'operazione creativa": non una semplice messa in relazione tra gli elementi, una semplice accumulazione senza criterio, ma l'individuazione di una interconnessione funzionale tra di essi.

Sotto un altro aspetto, si è anche sviluppata una indagine capace di individuare e descrivere l'*ambiente*, il *propulsore sociale* capace di stimolare o reprimere l'opera, negli individui che si muovono dentro di essa, dell'invenzione e della creatività artistica. Un autore di riferimento, in questo caso, può essere Silvano Arieti, che nel suo volume *Creatività. La sintesi magica*⁷³ propone una serie selezionata di "nove fattori" ritenuti attributi benevoli e favorevoli allo sviluppo dell'attitudine creativa, in un contesto socio-culturale maturo: egli chiama tale serie quella dei Nove Fattori Socioculturali e Creativogenici (per "creativogenica" si intende una cultura, una società capace in maniera peculiare di promuovere ed incentivare la creatività stessa). I nove fattori individuati sono i seguenti:

⁷² M. WERTHEIMER, *Productive Thinking*, Harper, New York 1945

⁷³ S. ARIETI, *Creatività. La sintesi magica*, Il pensiero scientifico editore, Roma 1979 (1976)

possibilità d'uso delle risorse culturali,
ricettività nei confronti degli input culturali,
esaltazione della dimensione del divenire e della trasformazione,
opportunità per tutti i cittadini di accedere liberamente alle possibilità
culturali,
un'ampia concezione e pratica della libertà,
la possibilità di conoscere ed accedere a stimoli culturali dissimili e
discordanti,
disponibilità alla comprensione e al trasporto culturale delle opinioni
differenti,
reciprocità di scambio e possibilità di sviluppo di influenza tra persone
che hanno rilievo sociale,
distribuzione di ricompense ed incentivi.

Per Arieti tali fattori, soprattutto a partire dal primo, risultano infine decisivi nella possibilità, già durante l'infanzia e poi l'adolescenza, di favorire e coltivare l'attitudine creativa ed inventiva negli esseri umani, la cui predisposizione, d'altra parte, si trova stimolata da talune disposizioni peculiari che, secondo questo autore, dovrebbero divenire tesoro delle istituzioni educative stesse, e che si riassumono nella seguente breve lista di punti. Prima di tutto, l'attitudine, la *capacità di stare solo*, da parte di un individuo: ossia l'abitudine alla concentrazione rivolta al proprio mondo interno, nella capacità di sviluppare percorsi di analisi interiore e riflessione sul mondo e su se stessi. In seconda battuta, la parallela capacità di sospendere il proprio flusso di attività continue, di "rimanere inattivo" da parte di un soggetto, indotto così a scendere in quella dimensione interiore appena considerata. In questo clima psicologico di separazione riflessione dal mondo, la terza disposizione è l'apertura alla cosiddetta *fantasticheria*: e cioè, un'attitudine capace di prendere le distanze dalle leggi del ragionamento e della logica più stringenti,

lasciando libero il flusso delle sensazioni e dei pensieri. In un richiamo con le teorie psicanalitiche *kleiniane* e *segaliane* si attesta la quarta attitudine chiamata in causa, in questo processo psico-sociale attinente la creatività, ossia il *ricordo della ripetizione interiore dei conflitti traumatici passati*, all'interno dell'individuo, il cui richiamo dentro questo clima psicologico di separazione, meditazione e distacco può offrire una soluzione di incanalamento, proprio verso l'esito di un certo "prodotto creativo". Accanto a questi momenti di disposizione fondamentali, si accostano l'attitudine alla cosiddetta *ingenuità*, cioè la fiducia nel valore positivo e credibile della *sintesi creativa* disegnata nella propria mente tra i diversi elementi separati, così come l'elemento della *vivacità*, unito a quello della *disciplina*, l'una dialetticamente intesa in relazione di stimolo e controllo nei confronti dell'altra.

Talune ricerche hanno tentato di approfondire, su questa medesima linea, ancora più nello specifico i tratti prevalenti che sembrano emergere nel profilo più caratteristico della cosiddetta "personalità creativa". In rapida rassegna, possiamo considerare il contributo per esempio di Hirsh⁷⁴, nella sua ricognizione a individuare le differenze tra *talento* e *genialità*, dove in quest'ultima risiederebbe il fattore decisivo legato alla creatività; e che possono coincidere con alcune caratteristiche peculiari della personalità "geniale", nella seguente serie di qualità rispettivamente della *timidezza*, della *tristezza*, della *sensibilità*, della *autenticità*, della *ricerca di solitudine*, della *valorizzazione dell'amicizia*. Una lista poi alquanto arricchita dalle ricerche successive di Torrance, capace di stilare un repertorio di ben 84 qualità caratteristiche dei cosiddetti "portatori di un grado importante di creatività"; un dibattito che nel cuore del secolo scorso si è poi sviluppato tra diverse voci, integrazioni, proposte. Nel tempo si è imposta l'idea di un'associazione necessaria tra *creatività* e *anticonformismo*, da una parte, e dall'altra il valore del *distacco selettivo*

⁷⁴ N. D. M. HIRSH, *Genius and Creative intelligence*, Cambridge 1931

nei confronti del proprio *continuum* esistenziale, e la capacità di una visuale prospettica e costruttiva partendo dai propri errori e fallimenti. Spicca tra altri il contributo anche di Calvin Walker Taylor⁷⁵, il quale propone tre differenti unità di lettura capace di contrassegnare la creatività, divisa nella zona degli “elementi intellettuali”, degli “elementi motivazionali”, e degli “elementi legati alla singola personalità”. Nella classe dei primi, gli *elementi intellettuali*, si impongono forme caratterizzanti quali *pensiero divergente* e *convergente*, il ruolo della *memoria*, la presa diretta della *cognizione*. A costituire il fattore degli *elementi motivazionali* sono il *movimento di aspirazione e passione* verso l’esperienza della *scoperta*, una certa *ingegnosità*, la volontà di *fare ordine nel disordine*, l’*impegno* continuativo nel lavoro. Quali *elementi della personalità*, infine, sono individuate la voglia di *emancipazione* ed *autonomia*, la disponibilità a comprendere ciò che è *indeterminato* o *enigmatico*, lo sviluppo di attitudini ed interessi “femminili”. Nella prospettiva ad ampie vedute riassuntiva di Arieti, in realtà, l’individuazione di tali attitudini peculiari dovrebbe essere considerata come una base di fatto comune a qualsiasi soggetto, che proprio l’ambiente sociale e la maturazione socio-culturale adeguata può meglio suscitare, far emergere, coltivare in ogni persona.

Momento e dimensione fondamentale, in questo percorso, ha finito per assumere quello della cosiddetta “originalità”, alle cui definizioni il già citato Barron ha provato a contribuire, sostenendo come l’originalità vada intesa come una caratteristica essenziale di personalità capaci di sviluppare intuizioni e formulazioni nuove, ovverossia la capacità di *fornire risposte adattative eccezionali* e non comuni a sfide cognitive quotidiane. Il soggetto *creativo*, capace d’originalità, ama gli *stimoli irregolari* se non caotici, sfida senza timori la *complessità*, affidandosi tendenzialmente a una *non linearità* di navigazione, sviluppando una certa

⁷⁵ C. W. TAYLOR, *Creativity: Progress and Potential*, Mac Graw-Hill, New York 1964

capacità di imporsi nella vita comune e sapendo, al contempo, prescindere dalle opinioni degli altri che si trova di fronte sul proprio cammino, e senza essere troppo inclini mai né alla repressione né alla inibizione.

Naturalmente, tale riflessione su genio, gusto ed originalità aveva trovato e tuttora trova una importante linea di studio nelle discipline spesso riassumibili nella dimensione della cosiddetta estetica, nelle cui fila disciplinari possono collocarsi i lavori di diversi grandi filosofi da Hume a Kant, da Hegel a Kierkegaard fino a Husserl, Wittgenstein o Pareyson, e agli sviluppi novecenteschi tra marxismo, crocianesimo e strutturalismo, tra i più influenti. In questo senso, sembra degno di menzione pur di sfuggita il peculiare contributo di Luigi Pareyson, che nel suo volume *Teoria della formatività*⁷⁶ offre una visuale di speciale interesse proprio dalla parte della “elaborazione creativa” dell’opera d’arte come di quella letteraria, provando a riconoscere i diversi passaggi sia cognitivi sia tecnico-fattuali con cui l’opera “si forma”, si costituisce in una costante dialettica tra elaborazione ideale e confronto materiale, che il soggetto-artista continuamente richiama nel suo percorso a un tempo produttivo e creativo attraverso l’azione stessa sui materiali di supporto che trasforma. D’altra parte, ha assunto una significativa importanza il riconoscimento negli studi psicologici di un possibile, ipotizzabile rapporto tra creatività e salute mentale. In questo senso, vi è una sorta di doppia linea interpretativa, di fronte al fenomeno: se da una parte taluni studiosi, come per esempio Argenton - che ritroveremo anche più avanti - si dichiarano convinti che l’opera d’arte riveli una personalità necessariamente connessa con le proprie facoltà cognitive ed esecutive, cioè vegliata da una “mente lucida” capace di controllare ed equilibrare le proprie scelte creative, in un coinvolgimento pieno delle proprie facoltà intellettive, dall’altra sembra emergere anche una visuale differente negli studi sul campo, laddove pare invece rivelarsi una speciale forza comunicativa e

⁷⁶ L. PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano 1988

simbolica in tanti casi di opere, soprattutto visive, uscite dalla mente di pazienti schizofrenici, o coinvolti in uno stato di salute mentale difficile. Su questa linea di interpretazione si propone la sintesi offerta da Borgna nel suo volume *Fenomenologia della creatività schizofrenica*⁷⁷, proseguita nei suoi lavori successivi, secondo il quale in realtà da uno spazio d'osservazione continuativo sul campo del disagio psichico sembra piuttosto emergere la possibilità d'una creatività e d'una originalità ben concrete nell'opera dell'esistenza schizofrenica, di chi sembra attraversato dalla malattia psichica. Secondo lo studioso, l'ordine frequentato e messo in gioco da tale operare artistico schizoide chiama in causa una distinzione necessaria, ossia quella tra *creatività ordinaria*, frequentata dal tipo psicologico sopra teorizzato per esempio da Argenton, e una *creatività straordinaria*, vissuta e sviluppata nel condizionamento della malattia psichica⁷⁸. Tale "creatività straordinaria" stravolge gli abituali schemi di pensare e di immaginare, offrendo una inusuale forza originale nella propria opera, capace di peculiare potenza comunicativa e di far emergere, sovente, i mondi dell'immaginario e di un certo, enigmatico spazio interiore d'evocazione e rappresentazione. Sembra in questo senso giocare un ruolo, nella creatività schizofrenica, la sua fondamentale separazione dalle influenze socioculturali e ideologiche circostanti, capace di spingere così l'opera con molta più immediatezza e decisione nello spazio esterno, privandola di tutti i codici più o meno consapevoli che, spesso, possono filtrare definizione e proposizione creativa nell'artista "normale". Perciò, proprio nell'osservazione dell'arte schizofrenica si conferma una "discesa all'interno", nelle proprie immaginare riforme interne piuttosto che verso una mimesi del mondo oggettuale esterno che, a ben vedere,

⁷⁷ E. BORGNA, *Fenomenologia della creatività schizofrenica*, in Rivista sperimentale di freniatria e medicina legale delle palline azioni mentali, Vol. 105, numero: III, 1981.

Si veda anche E. BORGNA, *Come in uno specchio oscuramente*, Feltrinelli, Milano 2007, sulla medesima area di studio ed osservazione psichiatrica.

⁷⁸ Da segnalare in questo percorso l'importanza degli studi di una certa "scuola tedesca", dalle ipotesi di Morgenthaler Bircher e soprattutto i lavori di Alfred Bader, nel corso degli anni '50-'70, e di Navratil.

sembra appaiare tale produzione artistica “oltre il limite” della normalità con le evoluzioni e le configurazioni più tangibili della grande svolta contemporanea dell’arte, mossa dall’inizio del Novecento in poi attraverso quella che è stata definita la “linea analitica dell’arte moderna”⁷⁹. La prerogativa fondamentale iconica, simbolica, di tendenza astratta dell’arte schizofrenica, capace di evocare zone dell’immaginario enigmatiche, misteriose, cifrate, non sembra lontana dall’altrettanto potente evocazione astratta, iconica e spesso indefinita di molta arte contemporanea, però uscita dalla fucina ideativa e creativa di tanti artisti “normali”. In questa prospettiva d’incontro tra elaborazione-produzione “patologica”, e creazione artistica d’avanguardia contemporanea, la forza della *simbolizzazione* sembra imporsi in chiave centrale, quale riemersione di un *mondo immaginale* altrimenti indicibile - nei casi schizofrenici - oppure non più frequentabile - nei tanti casi d’artisti consapevoli astratti -, capace però di imporsi pure con la sua forza di radicale significazione e potente comunicazione. Un incontro evidentemente già annotato diversi anni fa⁸⁰, dalla parte della critica degli studiosi ma anche dalla parte degli stessi artisti e teorici d’avanguardia, e nel quale la via di *assolutizzazione delle forme* e di *superamento del naturalismo mimetico* e del realismo incrocia evidentemente il destino della *creatività ordinaria* e della *creatività straordinaria*, per dirla con le categorie appena sopra proposte. Un incontro segnato da un certo comune “rifiuto” del mondo oggettuale esterno, e maturato in certa parallela risposta nelle formule dell’astrazione, nell’intensità d’esecuzione dell’atto creativo. Il riconoscimento di questo spazio comune trovò elezione, per esempio, nel concetto di “Art brut” elaborato da Jean Dubuffet, modello

⁷⁹ F. MENNA, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino 2001

⁸⁰ G. ROI, *Analisi fenomenologica dell'assurdo schizofrenico nei rapporti con surreale dell'arte*, in Archivio di psicologia, neurologia e psichiatria, Anno: XIV, Fasc. I-II, 1953, e H. PRINZORN, *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, Mimesis, Milano 2004 (1922); proprio Prinzorn negli anni '20 ospitò una raccolta di opere d'artisti schizofrenici, che poi ispirò André Breton e i surrealisti a sviluppare creazioni e riflessioni ispirate da questa scoperta e di incontro.

d'approccio teorizzato secondo "un'azione d'istinto" dell'operare artistico, e che ebbe una sua speciale evoluzione nella "Compagnie de l'Art brut" lanciata dall'artista francese assieme a Breton e Jean Paulhan nel 1947. Lo stesso successo nel XX° secolo dei pittori cosiddetti *naïf*, o dei Primitivi, conferma questa medesima linea di percorrimto figurativo, ricomponibile tra arte e disagio mentale.

Si affaccia così una dimensione più enigmatica ma anche più aperta ad ogni soluzione dell'opera artistica così come della stessa scrittura, nelle quali la frammentazione del tratto, l'ambiguità delle forme, lo "sbocco ludico" del discorso, il gusto istintivo per la particolarità e la specificità d'un elemento, l'affidarsi all'immediatezza espressionistica delle immagini, costituiscono tutti momenti caratteristici ma anche rivelatori di un'esperienza decisiva non solo del mondo artistico, o di quello psicopatologico, ma dell'intera coscienza di sé della società moderna e delle sue attitudini simboliche e comunicative⁸¹. Ed in questo senso, possiamo permetterci di affiancare le descrizioni appena sostenute, rilevate dal cammino della creatività dalla *ordinarietà alla straordinarietà* dell'opera schizoide - e anche "analitica" - a queste illuminanti parole, tratte dalle pagine di presentazione dell'opera di Joyce, scritte da Gianni Celati a commento introduttivo della sua *impresa* di traduzione di fronte alla scrittura impervia e inedita dell'autore irlandese:

"Il libro di Joyce si staccava dal ceppo di tutti gli altri del suo tempo, perché il suo parlare era sempre un gioco, un'acrobazia con generi o pronunce insolite e stravolte. E ho capito per strada che quella dell'Ulisse non era precisamente una lingua, era una stralingua, che prendeva dentro

⁸¹ Opera significativa di indagine nei confronti di questa connessione riconosciuta nel cuore del Novecento tra arte delle avanguardie e psicopatologia è L. PATARNELLO, G.MASNOVO, *Arte e schizofrenia. Il rapporto fra l'assurdo schizofrenico e l'arte intesa secondo l'estetica della fenomenologia esistenzialista*, in Archivio di psicologia, neurologia e psichiatria, Anno: XXV, Fasc. I, 1964.

Un testo recente dedicato a questi studi è poi quello di M. I. PILLOT, *Psicologia e psicopatologia dell'espressione artistica*, UTET, Torino 2000.

echi d'ogni genere, con un lessico più espanso di tutti i testi che si conoscono.” (...) “Dovevo coinvolgermi in simili azzardi e accettare il disordine delle parole, come le mescolanze e variabilità delle fantasie. Per questo non è importante capire tutto: è importante sentire una sonorità che diventa più riconoscibile proprio quando ci sembra di piombare fra termini incerti”, (...) “Un continuo succedersi di pensieri e immagini che passano per la testa dell'io narrante, si disfano e si richiamano l'uno con l'altro, quasi senza sosta. Ed è un disordine liberatorio, dove le percezioni d'un dentro e d'un fuori collimano, scivolando dall'uno all'altro, richiamandosi a vicenda, dalle vedute attuali al ricordo come una forma di rêverie (...).”⁸²

Parole diremmo scolpite ad attestare una evidente, indubbia appartenenza di Joyce a questo medesimo “ordine simbolico” a cavallo tra creatività ordinaria e straordinaria, preso nella sua duplice, potenziale accezione e intesa, quale espressione del genio oppure azione proiettiva del disagio, tra lingua e *stralingua* - come s'inventava di rinominare Celati - oramai in sospeso tra senso e non senso, messaggio compiuto e astrazione evocatrice. Anche la scrittura, con Joyce più di tutti, in quel medesimo XX° secolo ha scavalcato i confini dell'ordinarietà compositiva e narrativa, accogliendo dentro di sé l'eccesso, il disordine, la pura espressività, l'inquietudine venuta dal profondo, una figuralità libera dai canoni indotta da una scaturigine istintiva, quali motori ineludibili della creatività artistica, applicati all'opera della scrittura. Una emblematica ma obbligata comparazione, che può associare la mente creativa dell'autore irlandese con logica argomentazione a esigenze vicine, o almeno parallele, a quelle scaturite dalle menti patologiche - indovinando in tale mente e spirito senz'altro una parallela sofferenza del profondo, capace però nel suo grande sforzo di sintesi creativa di ricomporsi alla superficie di

⁸² G. CELATI, *Prefazione* a J. JOYCE, *Ulisse*, Einaudi, Torino 2013, pp. 3-4.

un'operazione letteraria spesso grandiosa, e senza precedenti. Pur non essendo *Gente di Dublino* ancora evoluta nelle forme di scrittura ricostruite da Celati nell'*Ulisse*, certamente il profilo psicologico⁸³ e l'aspirazione creativa che ne stanno alla base sono le medesime, nell'evidente attrattiva del suo stesso autore verso le zone più contorte dei pensieri e dei comportamenti umani, nonché verso gli spazi di sofferenza, vuoto esistenziale ed abbandono sociale così tipici dei *Dubliners*, ma anche così prossimi all'universo, così peculiare e spesso isolato, delle psicopatologie.

c. Testo, neuroestetica, simbolo: una via integrativa tra le psicologie e le letterature.

Emerge sempre maggiormente, anche dopo avere svolto tutto il percorso attraverso l'indagine sulla creatività artistica, uno scenario necessariamente multiforme e interdisciplinare nel collegamento ricercato tra campo letterario ed osservazione psicologica, il quale scenario sembra imporre dunque una certa "via integrativa" tra le "psicologie" - ossia, concependo l'area d'osservazione psicologica come un campo di prospettive diverse, di fatto *plurali* - e le "letterature" - a loro volta, assumibili come *spazi plurali* nelle loro differenze di declinazione della scrittura, sul piano storico, testuale, contestuale. Tale *via integrativa* si offre come una soluzione obbligata e necessaria di fronte a questa stessa pluralità dei fenomeni, e soprattutto quale metodo prezioso per poter accogliere diverse, quanto rivelatrici prospettive d'interpretazione parallele, provenienti da tentativi di studio e spazi disciplinari dal differente approccio ed origine.

Una simile via sotto molti aspetti sembra proprio quella privilegiata dai percorsi di studio e dagli insegnamenti proposti, già da alcuni decenni,

⁸³ Vedremo più avanti, nel capitolo specificatamente dedicato a Joyce nella lettura del Prof. Fusco, anche alcuni aspetti patologici e psicologici in qualche modo ricostruibili della personalità del grande scrittore irlandese.

negli spazi di questa stessa Università degli Studi di Cassino, dove ci proponiamo di offrire la nostra ricerca. Si tratta d'un percorso inaugurato proprio dall'approccio peculiare del Prof. Fusco, il quale come già ricordato nelle prime pagine - e ben noto alla memoria storica di questa Università - fu un pioniere, in questo Ateneo come nel contesto stesso degli studi italiani sulla materia, d'uno studio integrato di psicologia e letteratura, inteso proprio in quel senso *comparativo* e ancor più *integrativo* di cui abbiamo scoperto e sopra definito l'importanza, se non la necessità, nell'avvicinamento a questo tipo di territorio d'indagine. Su di un piano metodologico e di definizione teorica, infatti, il Prof. Fusco assieme alla Prof.ssa Tomassoni propose nel 1982 una importante, forse decisiva sistemazione e proposta d'approccio a questo campo peculiare di studi, in un saggio intitolato *Una proposta di metodologia psicologica per la lettura di testi letterari*, pubblicato sulla Rivista di Ricerche Psicologia⁸⁴. Si tratta di un contributo ineludibile sulla materia, le cui indicazioni di metodo e riflessioni critiche, evidentemente, possono con profitto guidare la nostra stessa intenzione di metodologia e prospettiva d'interpretazione rispetto al nodo psicologia-letteratura, e costituiscono comunque un riferimento più o meno obbligato nella bibliografia sull'argomento. A questo proposito, può risultare molto utile, ragionando attorno a tale prospettiva, andare a considerare questa *proposta metodologica* con gli occhi saggistici di un momento molto vicino a noi, ovvero tramite un saggio⁸⁵ della stessa Prof.ssa Tomassoni apparso nell'inverno 2020, cioè di un contributo alquanto recente sull'argomento, e che però piuttosto emblematicamente affronta di nuovo la questione della *proposta* di allora, incastrandola dentro un più ampio dibattito emerso in questo stesso più recente periodo, nel quale la studiosa dialoga,

⁸⁴ A. FUSCO, R. TOMASSONI, (1982). *Una proposta di metodologia psicologica per la lettura di testi letterari*, in Ricerche di psicologia, 21, pp. 67-89

⁸⁵ R. TOMASSONI, *Psicologia della letteratura*, in Giornale Italiano di Psicologia /a. XLVII, n. 1, marzo 2020, pp. 229-233.

soprattutto, con le riflessioni offerte da Stefano Mastandrea, d'ordine disciplinare estetico, oltre che psicologico.

L'ambito di riferimento, l'"articolo bersaglio", come da lei definito, preso in considerazione dalla studiosa italiana è quello della convergenza recente tra studi delle neuroscienze e studi estetico-psicologici, dalla cui ispirazione ed elezione Mastandrea sviluppa la sua proposta⁸⁶, volta a un certo riorientamento teorico quanto a una ricalibrazione terminologica, d'una "estetica empirica" quale rinnovata dimensione disciplinare in cui tradurre, di fatto, i percorsi della psicologia dell'arte e della psicologia della letteratura finora battuti, e il nome stesso di quest'ultima disciplina. Tale *estetica empirica* nasce nel citato ambito degli studi neuroscientifici applicati ai fenomeni estetico-artistici seguendo un obiettivo principale rivolto alla conoscenza di quel che la Tomassoni definisce i "correlati neurali" attivi nei processi psicologici legati all'esperienza artistica stessa. Indugiamo un attimo, allora, su alcuni dei contributi di riferimento chiamati in gioco da tale convergenza, per esempio la proposta teorica del saggio *Neuroaesthetics: The Cognitive Neuroscience of Aesthetic Experience*⁸⁷, e il cui nucleo orientativo può essere riassunto in questa domanda iniziale, posta dal contributo di M. T. Pearce "*By virtue of what neural processes do aesthetic features influence people's attitudes, decisions, and behavior?*", ossia, "in virtù di quali processi neuronali le qualità estetiche influenzano attitudini, decisioni, comportamenti sociali?". Attraverso una serie di sfaccettature a confronto in tale pubblicazione - senz'altro di primo riferimento, con alcuni degli autori più significativi attivi in questo campo di ricerca, e una bibliografia finale quasi da considerarsi esaustiva, al momento, della materia - si profila in

⁸⁶ S. MASTANDREA, *How emotions shape aesthetic experiences*, in P. TINIO, J. SMITH (eds.) *The Cambridge Handbook of the Psychology of aesthetics and the arts*, Cambridge, Cambridge University Press 2014, pp. 500-518

⁸⁷ *Neuroaesthetics: The Cognitive Neuroscience of Aesthetic Experience*, M. T. PEARCE, D. W. ZAIDEL, O. VARTANIAN, M. SKOV, H. LEDER, A. CHATTERJEE, and M. NADAL, in *Perspectives on Psychological Science*, 2016, Vol. 11(2), pp. 265-279 © The Author(s) 2016. Indirizzo web pps.sagepub.com

effetti dentro di essa una sorta di vero e proprio paradigma orientativo, appunto di tenore “neuroestetico”, e il cui disegno può essere riassunto da questo estratto, sempre firmato da Pearce:

“(...) the cognitive neuroscience of aesthetics is the scientific quest to understand the neurocognitive and evolutionary underpinnings of the aesthetic experience of a broad range of objects, including - though not limited to - appliances and other commonplace objects” (...),
“The emphasis here is on the aesthetic experience of these objects, understood as “emergent states, arising from interactions between sensory-motor, emotion valuation, and meaning-knowledge neural systems” (Chatterjee & Vartanian, 2014, p. 371)”⁸⁸.

Viene disegnata da questa via d'orientamento allo studio del fenomeno artistico dunque come una nuova zona integrata di *sfere disciplinari sovrapposte*: poiché secondo questa prospettiva sarebbe opportuno sviluppare una dinamica che in *Neuroaesthetics* viene definita quale “an interdisciplinary conceptualization of neuroaesthetics”, ossia un ampliamento della visuale di studio unendo di fatto prospettiva scientifica e prospettiva umanistica, applicando una importante distinzione tra due sottocampi separati ma al tempo stesso, come si diceva, in certa misura anche sovrapposti e comunque collegati. Tali *sottocampi* della più ampia disciplina *neuroestetica* sarebbero quelli di una visuale di studio definita *neuroscienza cognitiva dell'estetica* e di un'altra, parallela *neuroscienza cognitiva dell'arte*: la prima dedicata a uno studio concepito molto ad ampio raggio su tutte le possibili relazioni cognitive (o “sostegni neurocognitivi”, i *neurocognitive underpinnings*) legate alla percezione di oggetti, situazioni, esperienze, capaci di offrirsi in termini “estetici” alla mente - quegli “emergent states, arising from interactions between

⁸⁸ M. T. PEARCE, in *Neuroaesthetics: The Cognitive*, op. cit., p. 267

sensory-motor, emotion valuation” citati poco sopra dall’opera di Chatterjee & Vartanian - e come tali quindi anche molto al di fuori del più ristretto ambito dell’oggetto artistico, ampliando al contempo la visuale rispetto al semplificato concetto del “bello “, la seconda invece propriamente circoscritta al funzionamento cognitivo che sembra accendersi di fronte alle vere e proprie “opere d’arte”, alla comprensione della relazione peculiare dei processi mentali che si sviluppano a diversi livelli creativi o fruitivo di fronte all’operazione artistica. Le due dimensioni - che nel saggio proposto citato vengono offerte anche in uno schema grafico emblematico - come si diceva vanno considerate distinte ma anche, in tutta una serie di aspetti e situazioni, anche potenzialmente sovrapposte, due cerchi ma che si intersecano reciprocamente in un loro lato, in una loro curva di richiami e coincidenze. Il più ampio fenomeno *estetico*, che si estende suo territorio laterale più ampio di fenomeni percettivi, si incrocia col fenomeno *artistico* anche per la mediazione di un terzo “cerchio” minore che si sovrappone ad entrambi, quello definito dall’espressione “cognitive neuroscience of beauty” cioè il ruolo mediatore del *bello*. Il fenomeno artistico, d’altronde, viene concepito secondo questa interpretazione come una zona a sua volta ricca di livelli diversi compresenti, in cui gli aspetti autoreferenziali dell’opera, lo specchio del riconoscimento e della comprensione sociale di fronte all’autore, le relazioni peculiari con le tecniche, la messa in scena dello stile, la costruzione dei significati artistici nella stessa evoluzione critica della storia dell’arte, per esempio, rappresentano tanti specifici percorsi d’analisi ed approfondimento del fenomeno stesso.

Ma sembra anche emergere, nonostante la ricchezza prospettica che si apre a queste indagini, un fondamentale proposito di intenti in proposito a tale paradigma neuroestetico, nel quale si ribadisce l’intenzione di non scavalcare i doverosi limiti di indagine attorno alla lettura e comprensione dell’opera d’arte e letteraria, in prima istanza di pertinenza dello studio

umanistico svolti dalla storia e critica d'arte e dalla critica letteraria. Quel che focalizza questa convergenza di studi neuroscientifici ed artistico-letterari, considerando più da vicino proprio la posizione di Chatterjee & Vartanian⁸⁹, è un'indagine sostanzialmente, prima di tutto, biologico-neuronale, rivolta a comprendere il ruolo degli orientamenti estetici visti nella loro base biologica. Nella prospettiva dei due studiosi si propone uno strumento d'analisi basato sull'interazione di tre fattori conoscitivi ed analitici integrati, rispettivamente quello di una *estimazione emotiva*, quello di una *dinamica sensoria*, e quello di una *cognizione del significato*, tutti da riconoscersi attivi nel funzionamento della dimensione estetica dai processi neuronali.

Tale strumentazione di questi tre fattori la ritroviamo in effetti utilizzata proprio dalle pretese proposte di innovazione metodologica e di nuovo profilo disciplinare lanciate da Stefano Mastandrea⁹⁰, a partire dalle quali poi sviluppa la sua attualizzante riflessione la Prof.ssa Tomassoni: la quale, riconoscendo i risultati che questa nuova stagione di convergenze disciplinari tra neuroscienze e studi psicologico-letterari ed artistici, prova a integrare queste proposte con il patrimonio prospettico disciplinare però già elaborato da alcuni decenni dal proprio percorso - cominciato proprio con l'opera del Prof. Fusco - e metodologia. Certamente, ragiona la Prof.ssa Tomassoni, l'indicazione proveniente proprio dai lavori "neuroestetici" d'un rinnovato approccio alla psicologia dell'arte secondo le vie integrate di *cognizione, emozione e cultura* - sostanzialmente, le tre dimensioni sopra identificate, tratte da Chatterjee & Vartanian - può con una coerente legittimità di sviluppo teorico portare all'evidenza una certa "estetica empirica", capace di accogliere dentro di sé lo studio del "processo inerente le reazioni e le risposte cognitive affettive che le

⁸⁹ A. CHATTERJEE, O. VARTANIAN, *Neuroscience of Aesthetics*, New York 2016. Si può integrare dei medesimi autori anche il contributo A. CHATTERJEE, O. VARTANIAN, *Neuroaesthetics. Trends in Cognitive Sciences*, 18, 350-375

⁹⁰ S. MASTANDREA, *Psicologia e arte: verso un'estetica empirica*, in "Giornale Italiano di psicologia", 47 (1), pp. 55-82.

persone attribuiscono a quegli oggetti che appartengono a quella speciale classe definita arte”, come scrive la studiosa riportando le parole stesse di Mastandrea. Ma la stessa studiosa esprime poi anche dei dubbi su tale riassunzione della psicologia dell’arte in un più comprensivo ambito “estetico empirico”, nell’ordito più o meno “neuroestetico” e in una sempre più insistente predominanza del nominato modello di ricerca basato sui “correlati neurali” alla base delle esperienze estetiche. In questo passaggio trovano riscontro quei brevi passaggi posti all’inizio di questo nostro lavoro, in cui chiamavamo in causa una certa dominante neuroscientifica recente, collocatasi in una posizione di maggior influenza da qualche anno rispetto ai più tradizionali approcci psicodinamici o psicanalitici, di fronte al prodotto letterario ed artistico: in realtà, come ragiona la Prof.ssa Tomassoni, tale *paradigma neuroestetico* incipiente tende perlopiù a commisurarsi con un ambito soprattutto coincidente con le arti visive, trovandosi piuttosto tralasciati temi ed aspetti pure molto importanti, relativi al mondo della produzione letteraria o musicale. Di fatto, pare alquanto assente il *corpus* prospettico e di ricerca sviluppato dalla psicologia della letteratura. Così come, osservando la cosa da parte nostra, appare sotto certi aspetti discutibile la stessa formula di *estetica empirica*, poiché accosta due dimensioni, quella dell’“estetico”, e quella dell’ “empirico”, entrambe richiamanti seppur in maniera differente una medesima dimensione fondamentale percettiva, sensista, e che se perciò da una parte paiono ridondanti nel cumulare l’esperienza della “verifica diretta”, del tocco tangibile proprio dell’empiria con l’altrettanto diretta percezione sensibile delle cose propriamente estetica, dall’altra non sembrano poter del tutto rappresentare la pretesa *neuroestetica* stessa, nella sua complessità di livelli teorici ed analitici chiamati in gioco, richiamata però quale “sintesi paradigmatica”- e men che mai, probabilmente, quella psicodinamica o psicanalitica pure pretese in causa.

In questo punto entra in gioco allora la possibilità di rilanciare, una volta di più, il *modello integrativo* già proposto dal Prof. Fusco e dalla Prof.ssa Tomassoni negli anni '80 e poi sviluppato con diversi lavori di studio nei decenni successivi fino a oggi, valorizzandone la peculiare prospettiva, rispetto alla *neuroestetica* appena considerata, capace di declinare oltre al prodotto artistico anche, o soprattutto, quello letterario, alla luce dell'indagine psicologica. Seguendo l'esposizione della Prof.ssa Tomassoni, apprendiamo come l'indagine psicologica sulla creazione artistica sia stata contraddistinta fin dagli inizi da due fondamentali orientamenti differenziati: da una parte l'approccio scientifico legato allo studio prevalente degli aspetti percettivi e cognitivi, dall'altra un approccio più caratteristicamente umanistico concentrato sulla comprensione del coinvolgimento emotivo e delle spinte motivazionali attorno all'opera e all'artista. L'orientamento psicanalitico si è in questo contesto spesso imposto, dalla parte d'una speculazione soprattutto imperniata sull'interpretazione in chiave analitica dell'opera, osservata attraverso i suoi personaggi e i suoi temi, emotivi, prevalenti. Come mostrano alcune note pagine (e saggi) dello stesso Freud, ma anche diversi altri lavori di non pochi autori nel corso del secolo scorso, il lavoro d'analisi è rimasto perlopiù circoscritto dunque dalla parte dell'opera e dai suoi contenuti, così come dell'autore anche indagato in parallelo con la sua autobiografia e lo schizzo della sua personalità; minore, invece, sono stati lo spazio analitico e l'attenzione interpretativa nei confronti del momento della fruizione, del lettore, della sua relazione con il testo. Richiamandosi anche alle teorizzazioni di Lindauer⁹¹, il saggio della Prof.ssa Tomassoni delinea allora il profilo del campo di indagine che

⁹¹ M.S. LINDAUER, *Psychology and Literature: An empirical prospective*, in M. H. BORSTEIN (ed.), *Psychology and its allied disciplines*, Hillsdale, N. J., Lawrence Erlbaum Associates, Inc. 1984.

Un intervento classico sulla teoria della letteratura, nei suoi tanti aspetti relazioni con le discipline delle scienze umane, è stato il volume R. WELLEK, A. WARREN, *Theory of literature*, Harcourt, Brace and Company, New York 1963

dovrebbe toccare la psicologia della letteratura: ovverossia, “tutte le svariate forme di opera letteraria e focalizzarsi sull’autore sull’opera, così come sul lettore e sul critico e per essere completo dovrebbe anche includere una disamina del contesto storico-sociale in cui la produzione di un’opera e la sua lettura si verificano”⁹². Una prospettiva certamente molto ampia, e il cui programma metodologico maturo, e una teoria interpretativa corrispondente, rimane ancora in cammino.

Piuttosto, sembra possibile fare ancora buon tesoro della citata *integrazione disciplinare* che il Prof. Fusco e la Prof.ssa Tomassoni proponevano nel 1982, e la stessa Prof.ssa Tomassoni ripropone oggi, nella quale di fronte all’interpretazione dell’opera di aspetti peculiari della prospettiva psicanalitica si integrano con il più ampio ventaglio di teorie psicologiche e psicopatologiche in piena evoluzione. Si precisa quindi un *metodo*: calibrato in prima istanza da un’esaminazione rivolta *a ogni situazione* e *a ogni personaggio* creato dall’artista, e in seconda istanza guidato da una “visione finalistica” che “tenda ad interpretare la situazione specifica o il personaggio”, e a ritrovare altresì gli elementi motivazionali che sottendono, nell’autore stesso, alle dinamiche della sua modalità creativa. Tale *metodo* è determinato anche dalla fissazione programmatica delle *finalità* attribuite al compito della psicologia della letteratura:

- *ricerca delle motivazioni psicologiche* capaci di spingere l’autore nella sua creazione di determinati personaggi e precise, determinate situazioni ambientali;
- *ricerca degli elementi simbolici* presenti nel testo letterario, la cui individuazione e decifrazione deve rimanere libera da un codice interpretativo rigido, venuto per esempio dalla teoria psicanalitica; distinti, tali elementi simbolici, in una ricerca dei *significati psicologici* che essi sottendono, e in una ricerca delle *influenze* venute dalla più

⁹² R. TOMASSONI, *Psicologia della letteratura*, Giornale Italiano di Psicologia, marzo 2020, op. cit., p. 230.

ampia dimensione socioculturale attorno all'opera, oppure dalla "insopprimibile soggettività" dell'interprete;

- *visuale* di ricerca proiettata nei confronti dei testi letterari *come se essi fossero fatti reali*, e i personaggi in essi contenuti *come se fossero creature vive*, dotate di stati emotivi, intenzioni e personalità complesse, e in potenziale divergenza, o anche opposizione verso il loro autore;
- *considerazione* del mondo rappresentato e dei suoi contenuti come *espressione di contenuti globali della mente*, ossia generato da un campo energetico e creativo di cui non solo l'Io cosciente è il protagonista, ma piuttosto un *traduttore di motivazioni emozionali* talvolta rimaste inconsce, e di cui propriamente l'Io stesso non è cosciente.

Un movimento fondamentale d'approccio, quest'ultimo, poiché in questo modo è possibile analizzare e offrire significati anche a una serie di situazioni narrative o rappresentazioni in apparente contrasto con la personalità manifesta dell'artista, anche o soprattutto sviluppando questo contrasto; in questo modo, arricchendo le stesse possibilità di comprensione e interpretazione degli spazi di senso dell'opera come tale. Un simile metodo convoca perciò in gioco una prospettiva d'analisi aperta allo studio dell'intera produzione di un autore e della sua biografia compresa nel suo contesto sociale, educativo e ideologico, nonché nelle evoluzioni storiche della sua epoca. La finalità di tale orizzonte di studio può collocarsi in posizione in qualche modo parallela a quella della psicanalisi, poiché scendendo nel tessuto contenutistico dell'opera e le sue spinte motivazionali consce ed inconsce, il suo spazio di tensione espressiva e simbolica, lo studio psicologico della letteratura può giungere a scoprire modelli di comportamento, dinamiche della personalità, spazi di sofferenza o felicità rivelatori esistenziali preziosi per la conoscenza antropologica dell'umanità. Riconoscendo, d'altronde, la forza

disvelatrice e la capacità di scoperta costituita, spesso, dal lavoro dell'opera letteraria. Come appunta la studiosa, la fruizione di alcune opere letterarie può far giungere a livello di coscienza quel che rimane a uno stato latente, può far maturare ed arricchire il "campo coscienziale". Il cammino di una psicologia della letteratura e delle arti dovrebbe proseguire seguendo questa metodologia fondamentale d'approccio, favorendo nel messaggio artistico le letture in chiave psicologica, aiutando nel lettore il riconoscimento di contenuti emersi nella sua mente tramite il contatto decisivo con l'opera d'arte, arricchendo di significati un testo letterario nel circuito delle sue potenziali linee di rivelazione venuta dal profondo. Ed in questo modo, integrando potenzialmente anche la "triade estetico-cognitiva" proposta da Mastandrea, quel complesso di *cognizione, emozione e cultura* chiamate in causa dalla sua "estetica empirica", capace di trovare, probabilmente, in tale metodo una feconda e fruttuosa applicazione.

d. Codice semiotico dell'identità e "costruzione narrativa" del Sé: i "diatesti" e la proposta psicosemiotica

Un contributo potenzialmente molto proficuo in questo cammino di confronto tra dimensioni psicologiche, elaborazione espressiva e ruolo della scrittura può raccogliersi dagli sforzi teorici e di sistemazione interdisciplinare preziosa svolti da Giuseppe Mininni, personalità tra le più attive nel peculiare campo definito della "psicosemiotica": una disciplina capace di integrare nella prospettiva di studio psicologico della personalità le diverse lezioni provenienti dai percorsi delle ricerche linguistiche e ancor più strettamente, appunto, da quelli semiotici. Nel volume *Diatesti*⁹³ l'autore italiano cerca di offrire una approfondita riflessione teorica a proposito delle possibilità di una "psicosemiotica" del discorso sociale sviluppando un percorso battuto anche dagli studi di Rodolphe

⁹³ G. MININNI, *Diatesti. Per una psicosemiotica del discorso sociale*, Liguori editore, Napoli 1992

Ghiglione⁹⁴, e lanciando le basi di un certo “costruzionismo interpretativo” e la dia-logica del processo comunicativo e semiosico. Nel capitolo terzo di questo volume, Mininni porta a compimento le tappe della sua parte di percorso teorico, affrontando la fondamentale tematica della semiotica della soggettività e delle radici semiotiche dell’identità, nella “costruzione semiosica” dell’Io quale esito prospettico di riferimento.

Collocando il ragionamento sulla scia concettuale della definizione di *diatesto* - dispositivo riconosciuto nodale d’una espressione identitaria dell’Io basata su di una sua propria *costruzione linguistica*, e dunque al centro d’un processo declinatorio continuo portato “tra forma e contenuto, modo di dirsi e oggetto dell’autoriconoscimento”, e dunque quale spazio intertestuale di scambio e collocazione sociale tra gli individui - lo studioso colloca in un contesto sempre aperto e oscillante di *processi simbolici* la trama dinamica dello spazio sociale, proponendo a questo punto una rilettura obbligata della stessa *soggettività* e dell’identità dell’Io, partendo però da una loro rappresentazione unicamente contemporanea “di crisi”, nel riconoscimento di una labile “percezione unitaria di sé”, sempre incipiente nel mondo moderno e nella sua “crisi del soggetto”; una rilettura, capace di configurarsi ad ampliamento di paradigma. Tale *labilità* nella percezione di sé, detto per inciso, è proprio uno degli esiti peculiari cui giunge la ricerca dell’Prof. Fusco proiettata sulle rappresentazioni sociali ed esistenziali mostrate in *Gente di Dublino*; d’altra parte, è proprio partendo, però, da un nucleo identitario “irriducibile”, capace d’esistere e resistere nonostante tutte le fratture e frammentazioni da parte di un “Io” in grado di costituirsi ed emergere comunque al centro della soggettività, che la riflessione di Mininni decide

⁹⁴ Tra i diversi importanti contributi di questo autore, segnaliamo almeno R. GHIGLIONE, *La comunicazione è un contratto*, Liguori, Napoli 1988, e A. BLANCHET, R. GHIGLIONE, *Analyse de contenu et contenus d’analyses*, Dunod, Paris 1991

di svilupparsi, e riconfigurare in chiave teorica il “sistema del sé”⁹⁵ che appare profilarsi secondo tale prospettiva. Il “chi sono io?” si configura riscontrandosi così in un “chi parla?” più ampiamente comunicativo e comprensivo, nel quale può evolversi la prospettiva psicolinguistica, dove cioè l’identità personale è vista passare attraverso l’opera decisiva d’una formulazione discorsiva, ossia nell’idea che il soggetto emerga nel suo profilo sempre attraverso un “testo”; una prospettiva teorica dove la semiotica accoglie le problematiche della “soggettività”, e la psicologia acquisisce nelle sue strumentazioni la trama dei segni alla base costruttiva del Sé.

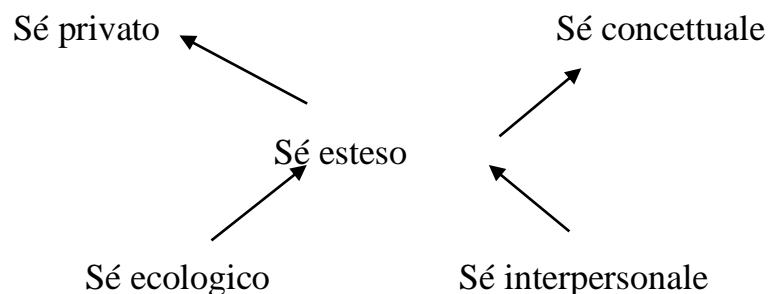
Secondo Mininni, “il soggetto emerge quando i segni sono attivati”⁹⁶, ossia affermandosi attraverso delle peculiari dinamiche di *enunciazione*, laddove l’immagine sociopsicologica del Sé sembra dipendere inestricabilmente dalle pratiche linguistiche, volte alla costruzione d’un senso da collegare alle azioni; attraverso l’opera d’un impianto argomentativo e di *trasformazione retorico-discorsiva* il Sé gioca la sua partita per “esserci”. Nella prospettiva psicosemiotica l’*identificazione di sé* da parte del soggetto vive d’un ciclo di continue situazioni interpretanti, d’azioni immerse in un costante processo semiosico sviluppato a diversi livelli d’espressione, linguistici, iconici, gestuali, e capaci nelle loro *modalità espressive* - secondo la dialettica vivente tra una “grammaticalità” ed una “metaforicità” - di rinviare a stati del mondo esterni all’enunciazione stessa. Emerge l’idea così di concepire l’Io come una “modalità”, su questa via meglio completando sia la sua rappresentazione prevalente in termini psicometrici, quale “configurazione di tratti”, ossia quella frequentata nel dominio sociologico, intesa quale “spazio teatrale di ruoli”; e altresì, confermando la sua *realtà identitaria*. Si afferma la possibilità di raffigurare un carattere

⁹⁵ G. MININNI, *Diatesti*. op. cit., p. 88.

⁹⁶ Idem.

modulatorio dell'Io, che “essendo una costruzione discorsiva non è un'entità, ma una modalità”, come spiega l'autore.

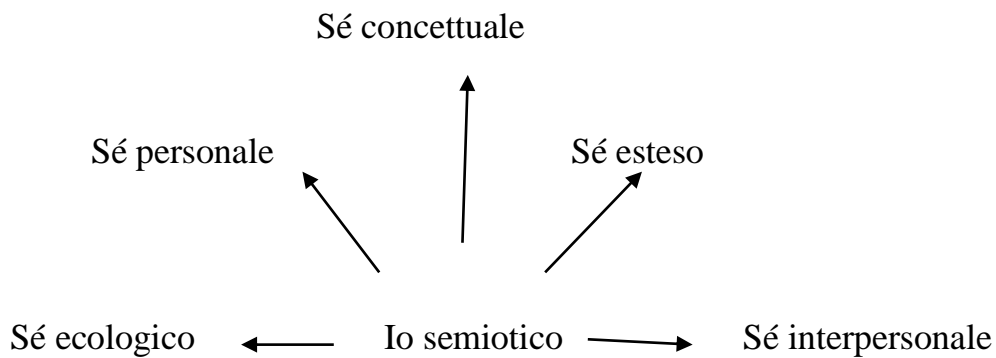
Tale concezione “modulatoria” dell'Io trova una sua peculiare rappresentazione teorica nella sistemazione cognitivista del “Self” disegnata da Neisser⁹⁷, in un modello capace di pluralità dell'interpretazione psicologica del Sé. Il modello si configura nelle seguenti declinazioni del Sé: un “Sé ecologico”, un “Sé esteso”, un “Sé interpersonale”, un “Sé privato”, un “Sé concettuale”. Per “Sé ecologico” si intende il vincolo che attornia la persona rispetto a certe coordinate spaziali ed impegni d'azione nell'ambiente; con “Sé esteso” si può rappresentare la “distensione temporale” nel quale si situa la persona, consolidandosi attraverso la memoria episodica del passato e la presunzione progettuale del futuro; nel “Sé interpersonale” si afferma la matrice sociale dell'individualità specifica; con il “Sé privato” si concepisce l'unicità e titolarità dell'esperienza e del vissuto personali; mentre nel “Sé concettuale” si configura l'immagine che la persona tende ad attribuirsi rispetto al proprio ruolo sociale, credenza morale, ideologie di riferimento. Le “facce del sé” trovano anche una schematizzazione visiva delle loro reciproche influenze e posizioni:



Ora, secondo Mininni, è possibile congetturare che tali diversi aspetti del sé abbiano un'unica matrice generativa, che il teorico italiano definisce

⁹⁷ U. Neisser (1988), Five kinds of self-knowledge, *Philosophical Psychology*, 1:1, 35-59, DOI: 10.1080/0951508880857292

come “io semiotico”: poiché questi diversi aspetti della conoscenza e rappresentazione di sé proposti da Neisser possono “essere raccolti da una matrice comune di attribuzione di senso”, e in quanto tali si inseriscono in un comune quadro di riferimento stabilente “differenti percorsi di *modalizzazione della semiosi*”⁹⁸. Da cui, un aggiornamento dello schema appena proposto:



In questa nuova rappresentazione, il cosiddetto “Io semiotico” si offre nel ruolo di “nucleo generatore”, rispetto alla capacità di discriminare in termini di *pertinenza* i vari aspetti dell’Io stesso in gioco: quel che una persona “pensa di essere”, e che guida i suoi abiti interpretativi quotidiani, dipende dallo spazio “linguistico-culturale” in cui essa riesce a muoversi e ad utilizzare sul piano discorsivo e simbolico. Poiché l’identità, quando si configura in termini concettuali, viene a determinarsi “linguisticamente”. Ed acquisisce uno speciale significato per il nostro percorso, in simile prospetto, il modulo comunicativo operante nel “Sé privato”, il quale sembra potersi evolvere in una forma di conoscenza peculiare, basata su di un “particolare intreccio di memoria e di immaginazione”. Attraverso la quale si afferma, in questo modo, il processo di *autopercezione*: movimento ripetuto verso una zona di continuo ripiegamento dell’Io, sorta di “specchio” rifrangente dell’io stesso capace di sottrarsi alla luce della presenza e della comunicazione

⁹⁸ G. MININNI, *Diatesti*. op. cit., p. 92

pubblica. Infatti, nel “Sé privato” opera una certa dinamica del *segreto* - dispositivo di *differimento di sé*, movimento ripiegante e rifrangente nel quale si afferma, da una parte, un “linguaggio per sé” con cui si configura una certa “immagine dell’Io”, dall’altra, una separazione rivelatrice che distinguendo la rappresentazione di sé come “fenomeno unico”, finisce per distinguere nello stesso tempo al di fuori di sé un’*alterità* altrettanto specifica ed unica. Ma in tale dinamica si muove una forte componente in termini di rappresentazione, di “messa in scena” interiore, capace di postulare un “sapere eliminare” sul confine tra i tempi interni dell’io e gli spazi esterni dell’altro – qualcosa di fortemente “scenico”, “drammatico”, “rappresentativo” con cui si configura la dinamica, psicologica e linguistica al tempo stesso, di costruzione del sé.

Mentre nel “Sé esteso” si afferma, propriamente, il modulo della “narratività”: poiché, dice Mininni, “raccontarsi è una forma di (ri)costruirsi l’identità”. L’Io infatti poggia su di una struttura “narrativa” essenziale, che si radica da una parte nella memoria del passato, e dall’altra sull’attesa discorsiva del futuro. Azione *discorsiva*, e complesso percettivo *iconico* - la costruzione del “Sé ecologico” in termini di immagine, di informazione visiva - mentre narrano all’Io la sua “genesi sociale” producono anche una strategica, costante sua *volontà di mascheramento*, nel quale si gioca, negandola o affermando la, la costruzione dell’identità, in un processo a più livelli sviluppato di semiosi e costituzione di sé.

Un’avventura cognitiva, quindi, intima di ogni evoluzione costitutiva della personalità, al cui centro opera un *dispositivo narrativo* e a suo modo *drammaturgico* nella multiforme estensione del “Sé”, spazio d’attraversamento d’un continuo *diatesto* tra l’individuo e l’ambiente sociale circostante.

e. La letteratura come strumento cognitivo

Sembra importante a questo punto considerare per qualche pagina quelli che possono essere chiamati gli studi di psicologia della letteratura sviluppati in ottica di *indagine sperimentale*, distinti dalla categoria più ristretta degli studi psicanalitici, più strettamente speculativi, e collegati piuttosto al fenomeno artistico su di un terreno in gran parte cognitivista e già accennato, secondo la peculiare visuale *psicosemiotica*, nelle righe precedenti. In effetti, in questo spazio apprezzeremo il contributo fondamentale che, partendo in special modo dalle intuizioni una certa “scuola sovietica” con Vygotsky e L’uria nella prima metà del secolo scorso, si è evoluta attraverso altri importanti studi, proposti da personalità come Alberto Argenton, Micheal Cole, Jerome Bruner, Rudolf Arnheim, Raymond Gibbs, così come la studiosa italiana Laura Messina, dei cui contributi significativi l’*excursus* che ora proporremo, su questo argomento, segue in buona parte le indicazioni.

La figura di Lev Vygotsky si offre come un riferimento paradigmatico d’origine in tale prospettiva “sperimentale” applicata al rapporto letteratura-psicologia: questo studioso, nel giro di pochi anni dopo la rivoluzione sovietica propose una serie di posizioni alquanto innovatrici alla base del rapporto tra individuo, mente e cultura, sia attraverso formulazioni intuitive teoriche sia tramite dei primi tentativi di lettura sperimentale dei fenomeni provata in laboratorio, e i cui risultati, spesso, hanno trovato una loro eredità solo dopo gli anni ‘60-’70 nella comunità internazionale degli studiosi, che in diversi paesi hanno tradotto via via gli scritti⁹⁹ di questo grande teorico e sperimentatore russo, fecondando in

⁹⁹ Di questo importante autore sovietico, come detto, solo dopo alcuni decenni hanno cominciato a diffondersi fuori dallo spazio russofono, con diverse opere di traduzione di suoi testi, estratti, documenti, a volte con differenti esiti nella qualità delle traduzioni e nella parzialità dei testi ricostruiti. È importante, quindi, fare riferimento prima di tutto all’edizione critica in russo delle sue opere, ossia A. V. ZAPOROZEC, et al. (ed.), *Vygotsky: Sobranie socinenii* [Opere scelte], vol. 1-6. Moscou, Pedagogika. 1982–84. In traduzione italiana, segnaliamo la fondamentale opera L. VYGOTSKY, *Pensiero e linguaggio*, Giunti, Firenze 1966.

questo modo alcuni filoni di studio della psicologia e della teoria del linguaggio.

Gli aspetti essenziali della teoria di Vygotsky possono essere riassunti nelle seguenti formule-chiave: *umanità-socialità, interazione sociale, segno-strumento, cultura, storia, funzioni mentali superiori*. Tali formule possono associarsi insieme, offrendo dell'autore sovietico un paradigma dedicato a una "teoria socio-storico-culturale dello sviluppo delle funzioni mentali superiori", sintetizzata nell'espressione, spesso d'uso comune, d'una "teoria storico-culturale" dell'evoluzione psicologica e dell'individuo. Poiché, alla base delle teorie di Vygotsky, si colloca un'idea capace, dai primi tempi della sua formulazione (anni '30), di conquistarsi un importante credito soprattutto nell'ambito cognitivo - e psicodinamico - durante la seconda metà del secolo scorso, quella cioè di una *socialità primaria* a fondamento della vita individuale umana, d'uno sviluppo di sé collocato in una *rete di relazioni* originarie. Una "socialità precoce" a partire dalle primissime fasi della vita d'infanzia, sempre più confermata dagli studi di antropogenesi e sullo sviluppo morfo-funzionale infantile, secondo la formula secondo cui "è per l'intermediazione degli altri, attraverso l'intermediazione degli adulti che il bambino comincia le sue attività. Tutto nel comportamento del bambino è fondato, radicato nel sociale", come proponeva lo studioso russo di concepire già all'inizio degli anni '30.

Ma tale socialità si basa, soprattutto, su di uno strumento essenziale, ossia "l'utensile segnico", cioè il patrimonio dei *segni* che, tramite una certa "interazione asimmetrica" instaurata tra gli adulti e il bambino, lo coltiva educandolo al doppio movimento d'una organizzazione materiale del mondo connessa a una parallela organizzazione ideale del mondo stesso, sviluppato e garantito proprio dall'universo segnico cui si configurano le astrazioni. Vita mentale e vita materiale in questo modo si intrecciano inestricabilmente, laddove la forza delle *astrazioni-segni* muove lo

sviluppo del comportamento e delle azioni materiali, in un percorso, peraltro, sempre guidato e fatto crescere dall'interazione sociale, nel suo ruolo-guida delle funzioni mentali superiori. Da ciò un'altra formula altamente orientativa di Vygotsky, ossia quella dialettica esistenza nelle facoltà mentali superiori dell'uomo d'un continuo processo di "trasformazione dei fenomeni interpsichici in fenomeni intrapsichici", d'acquisizione e trasformazione degli utensili del comportamento sociale in utensili d'organizzazione psicologica individuale. Dalla comunicazione preverbale al lungo processo d'apprendimento del linguaggio l'evoluzione nel bambino interseca strumenti di relazione sociale con gli strumenti d'organizzazione psicologica interiore, sempre più capace d'astrazione, di rappresentazione simbolica e concettuale. La "cultura", quindi, in questa prospettiva ontogenetica si propone come il vero motore dell'evoluzione mentale ed organizzativa dell'uomo, poiché nell'opera segnica si configura anche la sistematicità delle funzioni, la capacità di connessione tra le differenze, dall'astratto al concreto e viceversa. *Operazione mentale* ed *operazione materiale*, in questa visione, si intrecciano definitivamente, non più in opposizione ma in dialettica dinamica di collegamento.

Per gli interessi scientifico-teorici connessi al rapporto psicologia-letteratura tale modello desunto dalle intuizioni e dagli studi di Vygotsky offre in questo modo una importante via di percorrenza, riconoscendo la natura culturale e sociale delle azioni psicologiche superiori e, soprattutto, il *carattere mediatore superiore* di strumenti e segni ideativi: propriamente: *strumenti psicologici semiotici* o culturali in quanto tali, che nell'ordine nel linguaggio possono vedere emergere la *scrittura* e, a un livello di superiore complessità, la *letteratura* a strumenti cognitivi fondamentali, attraverso cui può istradarsi l'evoluzione dei processi psicologici personali. È importante in questa prospettiva dell'autore russo approfondire il concetto di "ausiliari esteriori", poiché in questi "utensili" l'uomo proietta una *forza intellettuale* al di fuori di sé, al proprio esterno in

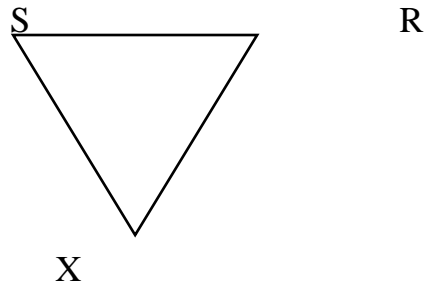
una sorta di “corpo non organico” *allomorfo*, e costruendo così delle *protesi intersichiche*, capaci poi di ricadere dallo spazio esteriore a un luogo di coltivazione e cambiamento interiore; *protesi intersichiche semiotiche* le quali, nell’epoca delle comunicazioni di massa a maggior ragione, si sono alquanto espanse e moltiplicate, moltiplicando a loro volta i prodotti “ausiliari esteriori” a disposizione degli uomini.

Ma in un ruolo centrale, all’interno di tale movimento delle “protesi intersichiche”, lo assume proprio la *scrittura*: poiché nella scrittura, infatti, si attua un *modello di plasmatura psicologica* con cui si trasformano profondamente, attraverso questo mezzo, i modi di funzionamento della percezione, della rappresentazione, della memoria, del pensiero, delle astrazioni. Attraverso la scrittura si organizza in effetti un *modello d’analisi delle realtà esistenziali e fenomeniche* - per esempio: linearità e temporalità dell’organizzazione dei pensieri, unità distinte-senso della totalità delle situazioni narrate, spostamento dei punti di vista, eccetera - il quale, fattore strategico fondamentale, fissa il tempo in una dimensione separata amplificando in questo modo la forza della memoria e, di conseguenza, il rapporto tra la memoria, il pensiero e l’azione. Una dinamica peculiare, che soprattutto a partire dal XIX° secolo in Europa ha altresì disposto una trasformazione importante di tipo antropologico, offrendo sempre di più la scrittura nella forma del libro¹⁰⁰ all’uso privato dei singoli individui, in una caratteristica coltivazione, attraverso la *scrittura-libro*, dell’interiorità personale, che proprio tramite la scrittura si trova così attraversata da nuove possibilità di sviluppo delle “tecniche interiori”, di approfondimento e comprensione delle proprie relazioni e rappresentazioni con il mondo e con sé.

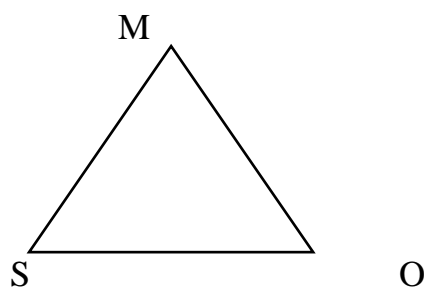
Possiamo anche seguire una sorta di evoluzione concettuale di questi rapporti tra cultura, mente e individuo tramite una visualizzazione nel formato di schemi, nella fattispecie schemi dall’andatura triangolare

¹⁰⁰ L. FEBVRE, H.-J. MARTIN, *La nascita del libro*, Laterza, Roma-Bari 1988 (1957-1971)

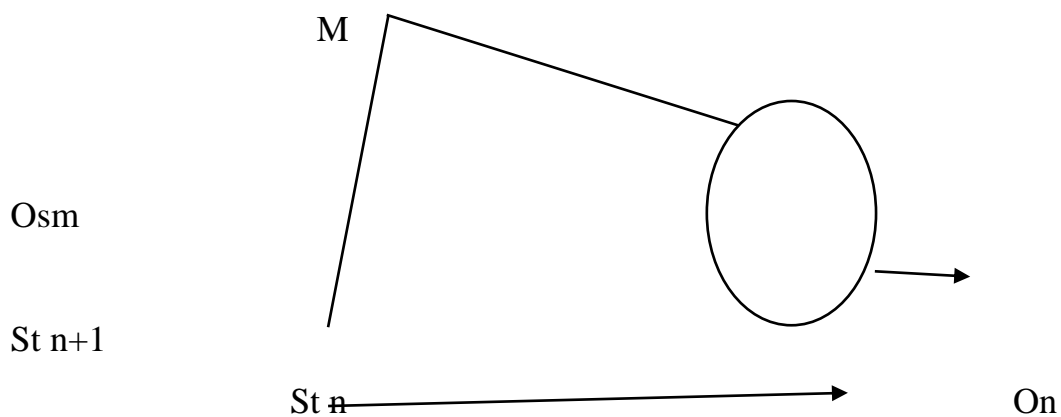
proposti dallo stesso Vygotsky, e poi aggiornati da uno dei suoi più importanti continuatori, Micheal Cole. Un primo, basilare schema è rappresentato dal seguente triangolo,



dove l'autore russo sviluppa uno schema partendo dal semplice processo comunicativo *stimolo-risposta* e giungendo alla rappresentazione di un *processo mediato da un'azione complessa*, in cui tra uno Stimolo (S) e la sua Risposta (R) si insinua il *legame intermedio* del Segno (X). Questo schema introduce il percorso dei prodotti che compongono la cultura nella loro duplice natura: “ideale o concettuale” – nel senso che “contengono in forma codificata le interazioni da cui hanno avuto origine e che essi in atto mediano” – e “materiale”, nel senso che “esistono solo in quanto sono incarnati in un prodotto tangibile”. Tutto questo vale per gli strumenti quanto per i prodotti ottenuti tramite gli stessi *sistemi simbolici*. Le peculiarità della vita mentale, pertanto, sono quelle di “un organismo che abita, trasforma e ricrea un mondo mediato da prodotti culturali”, un mondo che è, al contempo, materiale e concettuale – così come lo sono i singoli elementi culturali da cui è costituito – ‘naturale’ e ‘artificiale’, soggettivo e oggettivo. Ecco allora la possibilità di una nuova traduzione iconica di tale processo:



in un “triangolo mediatore” nel quale il Soggetto (S) e l’Oggetto (O) vanno considerati secondo un rapporto non solamente diretto, come espresso dalla linea di collegamento alla base del triangolo, ma anche in una connessione simultanea e al tempo stesso mediata dal Mezzo (medium) (M), anche tradotto dagli studiosi anglosassoni “artefact”. Vi è un ulteriore sviluppo, in termini iconici, che Cole propone ad arricchire ulteriormente la densità riscontrabile dentro il processo segno-mente-cultura:



Qui entra in gioco la dinamica temporale, per cui secondo Cole¹⁰¹ “The closed system is replaced by an open system in which the state of the subject-object relation at time n (Stn-On) must be coordinated with the information in the S-M-O link of the triangle (Osm) out of which emerges the state of the organism at time n+1 (Stn+1)”, ovvero la relazione tra il soggetto e il suo oggetto sulla durata temporale rimane sempre mediato da una parallela “azione informativa” (M) che irroro l’intero triangolo, da cui nel tempo si produce un “organismo nel tempo+1/ennesimo”.

Si coglie in questo modo l’idea ereditata dallo stesso Vygotsky del valore fondamentale da attribuire all’ambiente trasformato sia dagli artefatti umani sia dal tempo che si portano dietro questi stessi artefatti umani

¹⁰¹ M. COLE, *Culture and Cognitive Development: From Cross-cultural Research to Creating Systems of Cultural Mediation*, in "Culture & Psychology", SAGE, London, Thousand Oaks, CA and New Delhi © 1995, Vol 1:25—54.
Si veda anche M. COLE, *A conception of culture for a communication theory of mind*, in “Vocate”, 1994

prodotti dalle generazioni precedenti, sin dagli inizi della specie umana, in una continua relazione aperta degli uomini con essi, con l'ambiente, oltre che degli uomini fra di loro. La "cultura"¹⁰² umana, questa prospettiva, si configura secondo una duplice dimensione dei propri prodotti, quella *ideale-concettuale* e quella *materiale*: la prima offre in forma codificata *le interazioni* dalle quali hanno avuto origine e che essi, i prodotti stessi, contribuiscono a mediare, la seconda li offre nella forma *tangibile*, in un prodotto materialmente individuabile. La forza della vita mentale è quella di un organismo che *occupa, trasforma e riproduce* un *mondo mediato* dai prodotti culturali, in cui il materiale e l'ideale, il soggettivo e l'oggettivo si compenetrano, sempre e comunque.

Come appena poco sopra accennato, la scrittura si offre quale esperienza caratteristica ed emblematica di tale forza produttiva degli "artefatti umani", capaci di scambiare l'ideale e il materiale, allevando il mentale. Tale *medium-mezzo culturale* per definizione impone la coltivazione di alcune peculiari attività connesse, lo *scrivere* così come il *leggere*. Le quali costituiscono un fondamentale percorso dell'educazione umana *culturale e mentale* al tempo stesso, ponendosi come strumenti cognitivi di potente "presa" sul vissuto e sulla rappresentazione del mondo: l'opera cognitiva della lettura consiste in un processo di *espansione dell'abilità di mediare, filtrare, rimeditare* le proprie interazioni con l'ambiente attraverso l'interpretazione d'un testo, in un processo evolutivo dell'individuo capace di imporsi una riorganizzazione qualitativa del comportamento. Si tratta di un processo di concentrazione, di adeguata fissazione mentale in grado di sviluppare un percorso di *interiorizzazione* che ogni testo scritto impone alla sua lettura; il suo risultato, evidentemente, è una *mediazione*, a livelli potenzialmente sempre più ricchi e complessi, verso una certa *comprensione* del mondo che il testo

¹⁰² Per una aggiornata considerazione della definizione di "cultura" nei suoi rapporti a cavallo tra antropologia e psicologia, si può osservare il lavoro di J. LAVE, *Cognition in practice*. CUP, Cambridge 1988

stesso è in grado di realizzare ed offrire al lettore. Proprio Cole¹⁰³, a questo riguardo, aiuta a riconoscere alcuni fondamentali procedimenti attivi nel rapporto scrittura-lettura: in primo luogo, la lettura è da considerarsi un'*attività integrata*, la quale impone la cooperazione tra una decodifica degli elementi costitutivi del testo e la comprensione guidata dalla conoscenza preesistente (*bottom up/top down*); in secondo luogo, la lettura va considerata come un'attività guidata, ossia coordinata da figure tutoriali capaci di guidare lo sviluppo dell'abilità di lettura, in quanto metodo e in quanto tecnica; in terzo luogo, la lettura si offre come un'*attività organizzata*, ossia in grado di contenere dentro il proprio messaggio un'orchestrazione di relazioni sociali, il più possibile coniugando l'opera della scrittura con la forza reale degli artefatti culturali, come può essere la *forma-testo*, strumento ideale sulla via d'una coltivazione sociale compiuta d'una *lettura matura* negli individui.

Ma, data questa base di funzionamento socio-cognitivo al processo culturale generato dal testo scritto ed ai suoi presupposti d'approccio e di definizione della sua lettura, il processo fondamentale di stimolazione e coltivazione culturale, e simbolica, attorno al testo stesso va riconosciuto nel suo farsi veicolo di *contenuti rappresentati*, di rappresentazioni configurate in storie, narrazioni, teorizzazioni capaci di attivare e irrorare i processi di apprendimento e nello stesso movimento cognitivo il paesaggio interiore dei suoi lettori. La *mediazione* del testo coltiva una interiorizzazione individuale peculiare ed arricchente del rapporto col mondo - disegnando una caratteristica forma di *mediazione testo-mondo*, che proprio l'operazione della letteratura è in grado di qualsiasi altro utilizzo della scrittura di aprire e sviluppare. In questo modo la scrittura-letteratura definisce lo spazio di una certa *esperienza letteraria*, che ogni lettore coltivato - alla lettura stessa - è in grado di far crescere dentro di

¹⁰³ M. COLE, *Cultural Psychology: A once and future discipline*, The Bell Club press of Harvard University Press, Cambridge 1996

sé. Senza poter approfondire troppo oltre, i primi, essenziali dispositivi psicologici che paiono attivarsi in questa *esperienza letteraria* dalla parte del lettore sono quelli di una *risonanza personale*, ossia in quella possibilità, da parte del testo letterario, di penetrare talvolta profondamente nella sensibilità e nella percezione vigile del suo lettore, richiamandogli l'*associazione* con circostanze personali, qualcosa di profondamente rilevante nei suoi valori, la memoria di ricordi intimi del proprio vissuto, e quello di una *rievocazione intertestuale*, per la quale si intende il *richiamo alla memoria di testi* in precedenza conosciuti - letti, pure ascoltati o guardati - i quali si incrociano e sovrappongono in una rete di rimandi e suggestioni, appunto, *intertestuali*.

La forza della suggestione letteraria passa, dunque, in prima istanza da questi due processi essenziali, che legano ed intessono la rilevanza percepita e l'attenzione stessa dei contenuti narrati rappresentati nel testo di fronte alla percezione in lettura del suo fruitore, offrendo in questo modo il fondamento del suo stesso valore ed importanza ai suoi occhi, alla sua elaborazione cognitiva arricchita, irrorata a sua volta da un simile incontro con il testo letterario. L'incontro con il libro costituisce dunque una speciale esperienza di assorbimento cognitivo e di risonanza psichica-ambientale, tra l'interiorità e l'esteriorità che vengono, in questa maniera efficace, a stimolarsi di continuo. Si comprende così come la *risonanza personale*, attraverso lo specchio del racconto letterario, possa donare un contributo alla comprensione di sé stessi simile a quello offerto dalle più dirette esperienze personali; poiché, in realtà, leggere un testo è una elaborazione della già preesistente capacità di "leggere il mondo".

A orientare e disporre la lettura di un testo si posiziona la forza psicologica del cosiddetto "genere letterario", il quale orientando la lettura nel lettore ne predispone la possibilità e l'opportunità di cogliere, nel testo, per

esempio determinati aspetti invece di altri. Il *genere* nella letteratura¹⁰⁴ è una sorta di cornice di riferimento, con cui offrire i testi - nelle logiche del mercato editoriale, ad esempio - oppure attraverso cui sceglierli, collocarli nella propria rappresentazione di riferimento; esso, d'altra parte, costituisce una sorta di codice di identificazione che la storia stessa dell'evoluzione letteraria e culturale di una società si trasmette, proprio nel senso "strumentale" di artificio culturale come sopra teorizzato, e che come tale, dunque, orienta il lettore nelle sue scelte e nelle sue opzioni di orientamento. In questo senso, il *genere* si offre come uno strumento di costruzione cognitiva congiunto, contribuendo alle abitudini delle *forme del discorso* parallele alle *forme di pensiero*. Per dirla con Bruner¹⁰⁵, uno degli specialisti dedicatisi a questa materia, i generi letterari sono "modi convenzionali di rappresentare le vicende umane, ma anche modi di raccontare che ci predispongono a usare la nostra mente e la nostra sensibilità in un senso particolare". In definitiva, il genere si offre come un vero e proprio *modello cognitivo* capace di coordinare e di distinguere le possibilità del discorso, i modi potenziali dell'espressione, in questo caso di quella attinente alla cosiddetta "letteratura", delineandone gli orizzonti dell'aspettativa nell'approccio psicologico e culturale dei suoi fruitori.

Altro aspetto centrale, che il dibattito sul ruolo e il funzionamento psicologico-cognitivo del prodotto letterario ha fatto emergere, è legato all'azione dei cosiddetti processi "poetici o figurati", secondo la definizione maturata dalla ricognizione critica offerta dai lavori piuttosto recenti di Raymond Gibbs, studioso americano volto, nel suo *The Poetics of Mind*¹⁰⁶, a ripensare le posizioni di priorità all'interno del linguaggio,

¹⁰⁴ Per una riflessione in forma di sistemazione storico-critica, nel rapporto tra dinamica letteraria e ruolo dei generi, offre una visuale aggiornata U. SCHULZ-BUSCHHAUS, *Il sistema letterario nella civiltà borghese*, Edizioni Unicopli, Milano 1999, specialmente alle pagine 33-62

¹⁰⁵ J. S. BRUNER (1991), *La costruzione narrativa della "realtà"*, in M. AMMANITI E D. N. STERN, *Rappresentazioni e narrazioni*, Laterza, Bari 1991, p.31

¹⁰⁶ R. W. GIBBS Jr., *The Poetics of mind: Figurative thought, language, and understanding*, Cambridge University Press, New York 1994

proponendo una visione del funzionamento linguistico non più basata sulla preminenza del cosiddetto “linguaggio letterale” ma piuttosto su quello del linguaggio figurato e metaforico. La letteratura, come la poesia, divengono in questa prospettiva non più zone laterali e, diremmo, “superflue”, gratuite dell’ordine discorsivo sociale, ma un modello di funzionamento alquanto centrale ed essenziale delle sue logiche e dinamiche. L’idea che il linguaggio *figurato* si offra come un semplice ornamento del linguaggio *letterale* quotidiano, secondo Gibbs, ormai da ritenere superata:

“the search for a theory of what is literal about language and thought has not provided any clear answer to the question of what it means to say that we speak and think literally. Simply put, there exists no comprehensive account of literal meaning. What we think of as literal depends on a variety of factors, including culture, the individual, the context, and the task”¹⁰⁷.

La mente umana in realtà sembra modellata da *processi poetici* o *figurati*, nei quali la metafora, così come la metonimia e gli altri tropi - o l’ironia stessa - non vanno considerate come azioni laterali rispetto al linguaggio ordinario, e neppure quali distorsioni linguistiche di un pensiero letterale “normale”, ma paiono costituire piuttosto gli *schemi di base* attraverso cui lui gli esseri umani *concettualizzano la loro esperienza* e il mondo percepito, nelle sue variazioni e contraddizioni, all’esterno. Va teorizzato così uno spazio generatore di *concettualizzazione metaforica comune* che passa attraverso le diverse forme di linguaggio, da quello letterario a quello quotidiano, in un utilizzo non solo riservato di tropi e metafore al contesto poetico-letterario, ma piuttosto comune in un percorso di “metafore concettuali” attraverso cui si rappresenta e in qualche modo si comprende la condivisa esperienza quotidiana. Una avventura continua

¹⁰⁷ R. W. GIBBS, Jr., *The Poetics of mind*, op. cit., p.78

che, ogni giorno, in infiniti contributi nell'uso individuale della lingua ne sposta, proprio attraverso la forza metaforica, il gioco dei significati e delle figurazioni referenziali. La *metafora*¹⁰⁸ come tale fornisce in questo modo assieme a tutto l'ordine dei *tropi* uno spazio di *prospettive concettuali* adottate dagli individui per interpretare la propria esperienza personale quotidiana, ed in cui il ruolo della letteratura si pone quale mediatore per eccellenza, nel gioco di rimandi che dalle metafore letterario-poetiche chiama in causa i concetti metaforici comuni, e viceversa.

Una simile dinamica di trasmissione intrecciata tra esperienza letteraria ed esperienza personale, nel circuito virtuoso ricostruito tra mente, segno-artificio e mondo, ci porta fisiologicamente a quella che Argenton ha definito *funzione metarappresentativa*¹⁰⁹ della letteratura, ossia il riconoscimento a livello analitico di uno scambio realmente continuo tra arte e vita, laddove non solo è la prima ad imitare la seconda - come ereditato da un certo senso comune e, primariamente, dalle teorie realistiche e dell'arte come *opera di mimesi* - ma anche da riconoscersi la seconda ad inseguire, se non imitare la prima, cioè la vita che imita l'arte. Gli *artifici retorici*, le costruzioni figurali, le rappresentazioni simboliche dense di senso e suggestione entrano di continuo nella vita sociale lanciate dai mondi paralleli finzionali, offrendo identificazioni e concezioni condivise ai "mezzi di espressione" personali del mondo reale comune. Un forte ruolo di modellamento e persuasione che, soprattutto emanato dal libro-romanzo, sembra aver di fatto coltivato ed educato le facoltà intellettive e la sensibilità di gusto di intere generazioni, certamente nel periodo d'espansione del mezzo-libro tra la fine del Settecento e l'avvento nella seconda metà del XX° secolo dei media elettronici, poi integrato - se

¹⁰⁸ J. SEARLE, *Metaphor*, in A. ORTONY, (ed.), *Metaphor and thought*, Cambridge University Press, Cambridge, England 1979

¹⁰⁹ Si veda in proposito A. ARGENTON, *Arte e cognizione. Introduzione alla psicologia dell'arte*, Raffaello Cortina, Milano 1996.

Tale "funzione metarappresentativa" potrebbe integrarsi alla classica lezione di Roman Jakobson a proposito delle "funzioni del linguaggio": la teorizzazione di tali funzioni si trova in R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano

non sostituito - da una coltivazione e persuasione parallele provenienti dal mondo del cinema, della televisione, degli audiovisivi come tali in genere. Il “lavoro” che l’opera letteraria in questa maniera svolge, all’interno di tale *elaborazione interiore* nei singoli suoi individuali fruitori, afferma secondo Argenton una essenziale forza cognitiva e formativa nella vita sociale, che proprio attraverso la citata *funzione metarappresentativa* esce dalle prime finalità immediate e contingenti del puro intrattenimento momentaneo, offrendo un modello di lettura del mondo e una serie aperta, continua di risposte paradigmatiche alle problematiche quotidiane.

Poiché è abitudine degli esseri umani, in realtà, quella di vivere la propria quotidianità organizzando mentalmente le vicende occorse, attribuendo a esse significati e valori, *figurandole* nelle proprie immagini mentali e pensieri a posteriori o a priori, rimeditandoci sopra o anticipandole, e formulando possibili interpretazioni di queste stesse vicende e vicissitudini, delle intenzioni umane in esse indovinabili e ipotizzabili. Come dicono Argenton e Messina¹¹⁰, “in sintesi, scriviamo, progettiamo, narriamo, descriviamo, immaginiamo la nostra e l’altrui esistenza”, laddove nell’azione della cultura letteraria ed attraverso i suoi generi, sottogeneri, stili si conforma o trasforma il modo nostro stesso “di pensare, di narrare, di interpretare e di comportarsi”. Il *modello letterario* diventa allora un *modo* che si configura in un *modo del pensare*, in una sorta di funzione del pensiero, potenzialmente educata, esercitata, promossa dalla società e dall’individuo. Nell’esperienza di tutti o di molti l’immersione dentro le opere della letteratura può assurgere a *pezzo, spazio di valore* integrato nella propria realtà personale, esperienza in cui storie, situazioni, personaggi escono dal temporaneo momento della fruizione narrativa e si affiancano al patrimonio interiore personale di ognuno continuando a

¹¹⁰ A. ARGENTON, L. MESSINA, *L’enigma del mondo poetico. L’indagine sperimentale in psicologia della letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 2000

vivere con esso. Riprendendo ancora i due autori italiani possiamo dire che la

*“funzione metarappresentativa si può, quindi, considerare come un’attività psicologica complessa, che ha una origine socioculturale e che si configura come attività mediata dalle forme artistiche - nel nostro caso, generi, tipi estivi letterari, oltre che specifiche opere - come movimento dialettico tra realtà fattuale, o vita, e arte”*¹¹¹.

f. Tipi di comprensione nel lettore di fronte al testo della letteratura.

L’accesso alla lettura sviluppa una complessa attitudine a diversi livelli di decodifica, di coordinamento cognitivo, nelle operazioni di comprensione ed interpretazione; a maggior ragione, quando si attiva la relazione tra un testo letterario e il suo fruitore, con le implicazioni profonde tra valori e proiezioni appena sopra considerate. Vediamo allora brevemente un quadro essenziale dei processi cognitivi implicati da tale rapporto, da tale approccio che il fruitore costruisce nel suo rapporto con la percezione e lettura di un testo letterario.

L’attività della lettura che si sviluppa di fronte a un libro di letteratura è, prima di tutto, un’attività *integrata*, come già sopra riportato: ossia un’azione di *decodifica degli elementi costitutivi* di un testo da cui ricavare una certa “conoscenza in entrata”, accanto a una parallela azione di *richiamo* della cosiddetta “conoscenza precedente”, *duplice azione* dunque che qualsiasi lettore, di fatto, è costretto a sviluppare nel suo rapporto di contatto e conoscenza del testo letterario. La *conoscenza in entrata*¹¹² richiede l’attivazione di più di un processo cognitivo, di percezione, valutazione, elaborazione linguistica, attribuzione di significato, rappresentazione, elaborazione figurata, generazione di

¹¹¹ A. ARGENTON, L. MESSINA, *L’enigma del mondo poetico*, op. cit., pp.259-260

¹¹² Seguiamo qui il percorso della lezione offerta in L. MESSINA, *Psicologia della letteratura: alcuni aspetti educativi*, Università virtuale - Spazio editoriale: i quaderni della SSIS – Università Ca’ Foscari di Venezia

inferenze, immaginazione; tutti questi processi paiono implicati tanto nell'elaborazione di prima immediatezza del testo percepito nel suo complesso, ossia nella sua forma percettiva di tipo "Gestaltico" (prototipicità, buona forma, novità, eccetera), sia nell'elaborazione dei suoi più intimi *elementi costitutivi* di tipo narrativo e simbolico. Tali *elementi costitutivi* del testo è possibile distinguerli in due grandi sezioni di riferimento: una divisione tra il *ciò che è detto*, e il *come viene detto*. Ossia, la distinzione tra dimensione del *contenuto* e dimensione della *forma*, tra contenuto semantico e superficie linguistica; quel che i teorici della narrativa hanno spesso distinto tra *fabula* ed *intreccio*, tra la struttura degli *eventi* e la struttura del *discorso*¹¹³.

All'interno di questa divisione bidimensionale, si possono riconoscere a loro volta tre categorie di variabili, e cioè le *variabili semantiche* o *tematiche*, le *variabili strutturali*, e le *variabili stilistiche*: le variabili semantiche costituiscono il *contenuto globale* di un testo e di una trama; le variabili strutturali coordinano l'*organizzazione complessiva del discorso* nelle sue evoluzioni, punti di svolta, cambiamenti, connessioni causali e finali, progressione degli avvenimenti; le variabili stilistiche inseriscono *variazioni nella prospettiva* del punto di vista e dell'ordine degli avvenimenti, intessono il repertorio del *linguaggio figurato*, coordinando i livelli fonologici di ritmo, rima, allitterazione e gli stessi "tratti visuali" di paragrafazione, cornice paratestuale e peritestiuale cui si offre la forma visuale scelta dell'edizione stessa del volume.

Quanto al dispositivo cognitivo chiamato in causa dalla *conoscenza precedente*, entra in azione attraverso diversi processi di recupero dalla memoria, secondo più sottocategorie d'attivazione:

- una *conoscenza generale*, in movimento attraverso dei *frames* organizzativi di tipo logico, quali concetti prototipici;

¹¹³ C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, specialmente la prima parte intitolata *L'analisi del testo letterario*, pp.5-162

una *conoscenza personale*, indotta da ricordi mossi al recupero di esperienze personali;

- una *conoscenza di dominio di genere*, ossia il richiamo alla propria conoscenza personale dei generi letterari, d'una propria concezione già presente della letteratura, dei canoni letterari e di consapevolezze intertestuali attraverso la storia della letteratura, delle sue forme come delle sue formule stilistiche, d'una consapevolezza metalinguistica;
- una *conoscenza metaforica o figurata*, caratterizzata da forme figurate di pensiero;
- una *conoscenza non verbale*, configurata da forme di immagini mentali;
- una *conoscenza emozionale*, mossa da schemi percettivi coordinati in schemi cognitivi.

Se tutti questi processi analiticamente ora rilevati si intrecciano nell'approccio ed approfondimento del testo letterario, andrà rilevata pure all'opera una ulteriore distinzione fondamentale, e cioè quella tra un modello di conoscenza del testo letterario secondo una certa dominante *logica ed analitica*, definibile nel modello di una certa "configurazione proposizionale", simile a quella indotta da altri tipi di testo non letterari, ed un altro modello di rapporto e conoscenza del testo letterario secondo l'idea invece di una configurazione di tipo *sintetico, immaginativo, olistico*. Su questa linea distintiva, il citato saggio della Messina chiama in causa, rispetto alla seconda configurazione d'approccio immaginativa, due teorie capaci d'approfondirne l'esperienza, la cosiddetta "teoria della defamiliarizzazione" sviluppata da Miall e Kuiken¹¹⁴, e la teoria della "comprensione valutativa" proposta da Spiro¹¹⁵: esse, attraverso percorsi di ricostruzione psicologica e cognitiva differenti di fronte al testo,

¹¹⁴ D.S. MIALL, D. KUIKEN, *Foregrounding, defamiliarization, and affect: Response to literary stories*, in *Poetics*, vol. 22, 389-407, 1994

¹¹⁵ R.J. SPIRO, *Long-term comprehension: Schema-based versus experiential and evaluative understanding*, in *Poetics*, vol. 11, 77-86, 1982.

mettono in evidenza come il processo di comprensione e apprezzamento del testo letterario costituisca una dinamica *percettivo-valutativa*, nella quale il lettore attribuisce un *significato di tipo percettivo* al libro incontrato - e dunque, manifestandosi nel rapporto lettore-letteratura non solo l'unica dimensione spesso attribuita a tale rapporto, quella d'un'elaborazione teorica portata sul piano critico dei contenuti.

La teoria di Miall e Kuiken mette in rilievo la comprensione dei testi letterari in rapporto alla "specificità" offerta dallo stile letterario stesso, ipotesi a cui essi propongono il nome come detto di *teoria della defamiliarizzazione*, unendo nel suo spazio teorico diverse riflessioni di poetica letteraria venute soprattutto dal periodo romantico, il concetto di *attualizzazione* proposto da Mukarovskij del circolo estetico-linguistico di Praga, quello di *straniamento* elaborato invece da Sklovskij¹¹⁶, già nel 1917 alla ricerca del "letterarietà" nel contesto delle nuove teorie d'avanguardia del formalismo russo. Difatti, per "defamiliarizzazione" si intende un processo caratterizzante l'operazione artistica e letteraria, nel momento in cui essa si rende capace di riportare alla luce i tesori del mondo intorno a noi nascosti dal "velo della consuetudine", dunque "riscrivendo" la tessitura abituale del mondo, ridisegnando le sue fattezze, appunto compromesse dalla lente deformante dell'abitudine. Proprio Sklovskij convinto che l'abitudine "distrugga la vita" afferma che l'arte può esistere proprio "per risuscitare la nostra percezione dell'esistenza, per rendere sensibile le cose", (...) "La tecnica dell'arte consiste nel rendere gli oggetti strani, complicare le forme, accrescere la difficoltà è la durata della percezione, perché il processo della percezione a un fine estetico in sé e per sé e deve essere protratto"; la letteratura deve perciò, come sua missione ed essenza intima, riuscire a creare una peculiare percezione dell'oggetto, una sua "visione", come una nuova apparizione

¹¹⁶ V. SKLOVSKIJ, *Una teoria della prosa*, Garzanti, Milano 1974 (1917)

di esso. Da ciò si desume la definizione dell'esperienza letteraria come "defamiliarizzazione", che Miall e Kuiken¹¹⁷ riportano essere "il processo durante il quale il lettore usa concetti prototipici in un contesto in cui i suoi referenti sono resi poco familiari, strani attraverso vari procedimenti stilistici; il lettore deve reinterpretare tali referenti in modi non proto tipici o anche ricollocarli in una nuova prospettiva che deve essere creata durante la lettura".

In questo modo, il passaggio attraverso l'esperienza estetica, artistica e perciò anche letteraria costituisce come una "rinascita" del mondo attraverso il mondo, nella sequenza *defamiliarizzazione-sentimento-rifamiliarizzazione*, in cui grazie ai procedimenti di *straniamento-attualizzazione* che "defamiliarizzano" si amplia la durata della percezione di fronte all'opera, e perciò si aprono canali empatici e ispirazioni di sentimenti, i quali a loro volta aprono uno sforzo interpretativo nei confronti dell'esperienza rappresentata o narrata in termini di *rifamiliarizzazione*. Sembra esistere una vera e propria processione di movimenti, in questo tipo di approccio cognitivo che si delinea: durante una prima fase, i tratti linguistici nuovi interessano i lettori e catturano la loro attenzione – la *defamiliarizzazione*, come tale - in una seconda fase, la *defamiliarizzazione* stessa obbliga elettori a procedere più lentamente, dando un ampliamento del tempo ai *sentimenti suscitati* dai procedimenti stilistici stessi, in una terza fase, questi medesimi sentimenti guidano il lettore nel suo lavoro cognitivo, avviato a formarsi un suo proprio punto di vista a proposito del testo in quanto tale. Il ruolo percettivo e del sentire che in questa maniera si apre impone la possibilità dunque di considerare, di fronte al rapporto testo-lettore un *significato percettivo* da aggiungersi al *significato simbolico*, legato quest'ultimo invece all'avventura più lunga ed elaborata di fronte ai suoi contenuti e al significato dei suoi messaggi. Tale *significato percettivo* va ipotizzato come una sorta di

¹¹⁷ D.S. MIALL, D. KUIKEN, *Foregrounding*, op. cit., p.337; citato in L. MESSINA, op. cit, p.11.

precondizione, di *cornice* psicologica personale per un successivo approfondimento dell'essenza del testo, sulla via della comprensione, appunto, del suo significato simbolico.

Quanto alla teoria “valutativa”, essa si concentra propriamente sul primo contatto, sul primo approccio con cui il lettore incontra il testo letterario: poiché in questo tipo di testi, spesso, non vengono fornite al lettore quelle lineari informazioni fattuali capaci di guidare più semplici offerte di “testi informativi”, e dunque non potendosi attivare subito quelle disposizioni cognitive più schematiche, appunto abituali negli automatismi della vita quotidiana. Ecco allora da considerare la possibilità che, di fronte al testo letterario e alle sue evocazioni meno lineari e più suggestionanti, meno precise sul piano fattuale e più complesse sul piano simbolico-morale, si attui un processo basato su una “impressione generale del tutto”, un *richiamo emotivo*, definito poi *percezione valutativa* dal momento che in tale processo di percezione si attua, subito, anche una sorta di “valutazione”, ossia una sorta di *attribuzione di significato* nei confronti del testo in cui ci si immerge. I processi di comprensione letteraria offrirebbero, in questo senso, un parallelo processo di *comprensione valutativa*, basata su di una *rappresentazione esperienziale* capace di “colorare pervasivamente” la rappresentazione semantica¹¹⁸, e quindi di orientare la propria avventura in una maniera o nell'altra all'interno del testo. Il risultato di questo tipo di comprensione in definitiva appare come “un'esperienza caricata valutativamente della rilevanza personale della situazione”.

Percezione emotiva e percezione valutativa dunque lavorano congiungendosi nell'approccio al testo e alla letteratura, un approccio che modula una dialettica tra visione esteriore e visione interiore ogni volta diversa ma ogni volta attiva nel rapporto psicologico tra il fruitore e l'opera letteraria.

¹¹⁸L. MESSINA, op. cit, p.10.

g. La prospettiva della psicocritica.

Dalle dense pagine di teoria della narrativa elaborate da Gérard Genette nel suo primo volume di *Figure*¹¹⁹, riemerge un interessante riferimento per molto tempo in seguito dimenticato, quello a un tentativo caratteristico di applicare le visuali psicanalitiche al repertorio letterario e romanzesco, pensato nelle formule di un metodo originale: l'approccio *psicocritico*¹²⁰ al romanzo teorizzato e praticato dallo scrittore e critico Charles Mauron. Nella nostra visuale di ricostruzione comparata della letteratura come *significato psicologico* e come *segno esistenziale* tale approccio sembra doveroso da richiamare in questo passaggio, ed osservarne le teorizzazioni per qualche pagina.

In prima istanza, la psicocritica sembra voler offrire un contributo alla critica letteraria, passando dalle categorie psicanalitiche, piuttosto che un percorso di “diagnosi di nevrosi” attraverso la letteratura nei confronti dei suoi autori. In seconda istanza, tale approccio teorizzato e sviluppato tra la fine degli anni ‘30 e gli anni ‘50 si propone tendenzialmente attraverso una prospettiva strutturalista: l'unità di base della “significazione psicocritica” non consiste in una singola parola, oppure in un “oggetto”, di per sé ricorrenti, quanto piuttosto una *rete* – “*un reseau*” - cioè un *sistema di relazioni* tra le parole o le immagini, apparse allorché si riescano a sovrapporre diversi testi del medesimo autore: opera della psicocritica è prima di tutto proprio quella di individuare, rintracciare delle *relazioni ricorrenti* attraverso i testi di uno stesso autore. Dunque, si afferma subito una peculiarità metodologica in questo percorso delineato dalla psicocritica, nel quale l'applicazione dell'analisi psicologica non si rivolge partendo dalla biografia dell'autore, quanto dalla sua disseminazione testuale, dallo studio analitico della scrittura letteraria

¹¹⁹ G. GENETTE, *Figure*, Vol. I, Einaudi, Torino 1970

¹²⁰ C. MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Corti, Paris 1963

d'un autore: come dice lo stesso Mauron "la psychocritique travaille sur le texte et sur les mots des textes"¹²¹.

La rete di tali *relazioni ricorrenti* individua la possibile esistenza in esse di certe "métaphores obsédantes", di *metafore ossessive* emergenti dal vissuto ipotizzabile d'un autore. In questo passaggio si inserisce il vero e proprio quadro teorico di riferimenti alla prospettiva psicanalitica, poiché, a differenza delle costanti o *funzioni* narrative già individuate da Propp nel tessuto narrativo della fiaba, in questa prospettiva di ricerca tali costanti emergono da un motore dinamico *inconscio* attivo nell'autore, che la ricerca psicocritica decodifica e ricostruisce sotto forma di "metafore ossessive". Queste *relazioni inconsce* emergenti nel testo ma provenienti dall'inconscio inconsapevole dell'autore, e scoperte da tale metodo, paiono giocare nella psicocritica la medesima funzione che nella psicanalisi occupano le associazioni involontarie, costituendo il primo sintomo rivelatore capace di condurre alla personalità più profonda ed inconscia dell'autore. In un certo qual modo, si tratta di far riemergere alla lettura critica quel che allo stesso autore non poteva del tutto giungere alla chiarezza cosciente e consapevole. Un percorso basato sull'ipotesi di uno stimolo fondamentale venuto alla creazione artistica e letteraria proprio da dei "campi di forza" segreti e profondi ad agire nell'autore, i quali, insediatisi nella sua infanzia, ne influenzano poi l'esigenza di espressione, che nell'opera letteraria o artistica viene poi a riemergere, nella probabile chiave d'un tentativo di rivivere i traumi del rimosso attraverso la ricorrenza di determinate situazioni narrative peculiari.

Infatti, dalle reti di relazioni ricorrenti secondo Mauron è possibile giungere a sistemi più vasti e più complessi di figure drammatiche e disegni narrativi, chiamati dall'autore francese il *mythe personnel*, il *mito personale* pertinente a ogni scrittore, e ricostruibile analiticamente a

¹²¹ C. MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., p.10

partire dalla sua opera. Spiega lo stesso Mauron la genesi di questo suo percorso critico e metodico:

“C’est en 1938 que je constatai la présence, dans plusieurs textes de Mallarmé, d’un réseau de « métaphores obsédantes ». Nul ne parlait alors, en critique littéraire, de réseaux et de thèmes obsédants, expressions maintenant banales. En 1954, et à propos de Racine, je formulai l’hypothèse d’un « mythe personnel » propre à chaque écrivain et objectivement définissable. En ces deux dates, je n’ai cessé d’interroger des textes. Ainsi s’est formée la méthode psychocritique. L’ayant mise à l’épreuve plusieurs années encore, je la tiens aujourd’hui pour un instrument de travail utile. »¹²²

In effetti, per lo stesso Genette nello studio dedicato a Racine¹²³ Mauron raggiunge un ragguardevole livello di profondità e ricchezza d’analisi, ben degna dell’eredità freudiana, quanto della miglior critica testuale applicata alla letteratura: “quando Mauron «freudianizza» Racine non fa forse che restituire la psicanalisi alle sue stesse fonti”, come chiosa lo stesso Genette in proposito¹²⁴. Tale felice unione di patrimonio teorico psicanalitico e ricchezza di categorie critico-letterarie fu sviluppata da Mauron per la sua caratteristica attitudine interdisciplinare, a cavallo di scrittura, arte e scienze, ispirato tra altri da una personalità soprattutto attiva nel contesto dell’arte figurativa come Roger Fry¹²⁵, il cui formalismo estetico e la capacità di individuare nell’espressione figurativa un certo “campo del dramma” e nella “visione pittorica” una forza attiva, e in qualche modo separata da una certa progettualità lineare nell’artista, possono aver

¹²² Ibidem, p.9

¹²³ C. MAURON, *L'inconscient dans l'œuvre et le vie de Racine*, Corti, Paris 1969

¹²⁴ G. GENETTE, *Figure I*, op. cit. p.109

¹²⁵ Di Roger Fry si può, tra altre opere, affrontare in queste prospettive di lettura R. FRY, *Vision and Design*, Harmondsworth, Middlesex 1961 (1920), e R. FRY, *Transformations*, Garden City, N.Y., 1956 (1932)

instradato l'autore francese nelle sue elaborazioni teoriche a proposito delle influenze inconsce sul trattamento della creazione letteraria negli scrittori. Al tempo stesso, sull'elemento empirico e sul modello di ricerca eletti da Mauron sembra avere influito anche l'opera scientifica di Claude Bernard, studioso francese ottocentesco elaboratore dell'idea del "milieu intérieur", del "centro interiore" quale motore biologico e "principio vitale" non immediatamente visibile né direttamente conoscibile, ma solo *riconoscibile* nei suoi tratti emersi all'espressione biologica più alla luce. Il metodo della psicocritica vorrebbe quindi porsi come una formula di critica *letteraria e scientifica*, seppur *parziale* e non *riduttrice*: *letteraria*, perché le sue ricerche sono fondate essenzialmente sui testi; *scientifica*, poiché il suo punto di partenza muove dalle teorie psicanalitiche freudiane, accompagnato da una metodologia empirica di ricerca; *parziale*, poiché essa si limita a cercare delle strutture fantasmatiche inconsce; *non riduttrice*, perché Mauron attribuisce al "mito personale" un valore diremmo "architettonico", come quello di una "cripta" sottostante una chiesa romanica. Se da una parte la psicocritica contribuisce ad illuminare tratti della personalità dell'autore ipotizzandone nel profondo delle peculiari esigenze e configurazioni inconsce, dall'altra essa si propone prima di tutto di accrescere la conoscenza dei testi letterari e di offrire una più ricca penetrazione all'interno delle sue trame, in uno sforzo prima di tutto dedicato ad accrescere la capacità intellettuale e gli strumenti di lettura delle discipline collegate alla critica letteraria. Possiamo anche ricostruire tecnicamente le quattro operazioni successive attraverso le quali si configura il metodo di procedere della psicocritica:

- *sovrapporre* dei diversi testi di un autore per rilevarne i possibili elementi ricorrenti;
- *individuare* una rete ricorrente di "richiami ossessivi (*obsédant*)" capaci di far emergere, far venire all'evidenza i tratti di un possibile "mito personale" dell'autore;

- *operare* una ricostruzione comparata attraverso parole emblematiche, espressioni ricorrenti e caratteristiche, immagini evocative di tale mito personale dell'autore, ritrovato dal suo inconscio attraverso il "lavoro manifesto" dei segni al livello del testo;
- *accedere* alla biografia dell'autore, quale disamina di controllo dei risultati acquisiti, per cercare eventuali riscontri illuminanti i quali possano eventualmente confortare d'una conferma i tratti ipotizzati attraverso la disamina dei testi.

Come esemplifica Genette, per esempio, dalla sovrapposizione della Deborah di *Ce que disaient les trois cigognes* e dell'Erodiade della *Scène* scaturisce una figura femminile propria del "mito mallarméano", il quale mito è interpretato a sua volta come l'espressione immaginaria della personalità inconscia dello scrittore, di Mallarmé stesso, lo studio della cui biografia, quindi, avverrebbe dopo questa stessa disamina e ricostruzione del suo "mito personale". D'altra parte, lo stesso Mauron ribadisce la lontananza della psicocritica da una prospettiva strettamente "terapeutica", da una logica "diagnostica" nei confronti della mente o della psiche degli autori, o da porsi come metodo di indagine predittivo; piuttosto "*Il isole dans l'œuvre, les expressions probables de processus inconscients, en étudie les formes et l'évolution, et tâche de les relier aux résultats acquis par ailleurs*"¹²⁶, cioè "isola nell'opera le espressioni probabili dei processi incoscienti, ne studia le forme e si ripromette di ricollegarle e risultati acquisiti altrove"; e il mito personale è "*l'expression de la personnalité inconsciente [de l'écrivain] et de son évolution*", l'espressione della personalità inconscia dello scrittore, e della sua evoluzione. In effetti, l'asse centrale di questa teoria e metodo sembra costituito ossia attorno all'idea che il testo letterario sia dunque uno spazio di scrittura che *oltrepassa*, che *supera* nelle sue dinamiche d'espressione e di senso il circoscritto spazio di controllo cosciente e progettuale

¹²⁶ C. MAURON, *Des métaphores obsédantes*, op. cit., p. 25

dell'autore, poiché esso, il testo, si offre come uno speciale canale d'espressione di flussi pulsionali provenienti dall'inconscio, da delle "realità interiori" non del tutto riconosciute dal suo autore. Una prospettiva parallela, non dissimile su più di un aspetto, da quella già considerata nelle pagine precedenti proposta dal metodo integrato d'approccio del Prof. Fusco e della Prof.ssa Tomassoni. Poiché in entrambe le prospettive si assume che il soggetto-parlante-scrivente lasci nei suoi enunciati - in questo caso, scritti - delle *tracce*, delle *marche espressive* suscettibili di mostrare la sua soggettività e la sua personalità più profonde, da poter mettere anche in relazione col vasto spazio del "non detto", quale momento emblematico da valutare nell'ordine dei "lapsus" in qualche modo degli "atti mancati"¹²⁷.

È interessante, in questa impresa, soffermarci per un attimo anche sul metodo con cui Mauron si propone di riconoscere a determinate zone narrative, a tratti emergenti dell'opera di scrittura quel "carattere ossessivo" attraverso cui si snoda l'intero impianto d'interpretazione della sua analisi, i quali si possono riassumere in questi quattro seguenti "principi":

- principio di costanza: la *ripetizione*;
- principio d'anomalia: il *carattere inatteso* delle parole impiegate;
- principio di coerenza: la *struttura costruita* attorno a un tema;
- principio di corrispondenza: il rapporto tra il *mito personale* e la *biografia* dell'autore.

L'uso attento di questi quattro movimenti analitici permette al meglio di applicare questo modello d'interpretazione, poiché può aiutare a trovare

¹²⁷ Siamo debitori, in questa nostra disamina dell'opera psicocritica, anche ad alcuni scritti reperibili on-line, tra cui segnaliamo i tre seguenti:

Adou BOUATENIN, *La psychocritique de Charles Mauron: une méthode à redécouvrir*, in *Littérature et analyse de textes littéraire*, pubblicato sul sito <http://univ-bejaia.dz/leu/>;

F. PIRE, *Psychanalyse et psychocritique*, in *Méthodes de texte : Introduction aux études littéraires*, Paris-Grenbloux, Édition Duculot, 1987, sous la direction de Maurice DELCROIX et Ferdinand HALLYN;

Charles Mauron Et La Psychocritique, pubblicato su SCRIBD, Autore Dhorovsky, Sep 04, 2012

le invarianti che strutturano, *dal profondo*, l'azione creativa ed il pensiero di un autore. Soprattutto nell'opera poetica, sembra spesso possibile individuare delle *metafore ricorrenti* nel canzoniere d'un autore, le quali inducono credibilmente a disegnare delle *linee di forza* a loro volta capaci di far ipotizzare delle idee profonde che le ispirano. Il lavoro della psicocritica, dunque, opera al doppio livello integrato del lavoro *tecnico-linguistico*, in prima istanza, e di quello *analitico-psicologico*, a sostegno e compimento dell'intero percorso.

Nello stesso ceppo di derivazione teorica e metodica della *psicocritica*, ma con delle autonomie ed applicazioni stilistiche diverse, si pone poi il lavoro della "psicobiografia": per dirla con un breve saggio dedicato a questo paesaggio analitico tra psicanalisi e letteratura¹²⁸ dello studioso Iringò Cora, essa si dedica a un movimento "de l'oeuvre à l'auteur", *dalla creazione al creatore* in maniera simile a quella proposta dalla *psicocritica*, ma senza seguirne l'architettura teorica del "mito personale" e delle *metafore ossessive* costruita dal Mauron. Tale *psicobiografia* è stata delineata da uno studio¹²⁹ di Dominique Fernandez, *L'Arbre jusqu'aux racines. Psychanalyse et création*, cerca di stabilire un parallelismo anch'essa *tra i testi e gli eventi* nella vita di un autore o di un artista, basandosi in buona parte sull'assunto che i traumi infantili possano lasciare un indelebile marchio sullo stile stesso dell'artista. Fernandez, evidentemente, supera il modello "dell'arte basata sulla vita" al modo di Saint-Beuve, poiché antepone per così dire la lettura della vita a partire dall'opera, ma anche opponendosi al dominante *strutturalismo* nella cultura francese del tempo, per il quale la biografia non offre che un interesse minimo, nella sua frammentaria possibilità di ricostruzione ed ordinamento, rispetto invece all'inezienza strutturale e compiuta

¹²⁸ I. CORA, *Le mythe personnel de Charles Baudelaire dans ses « Journaux intimes »*, Bulletin of the Transilvania Universitatea of Brasov, Series IV ; Philology and Cultural Studies, Vol 10 (59) N°2 - 2017

¹²⁹ D. FERNANDEZ, *L'Arbre jusqu'aux racines. Psychanalyse et création*, Grasset, Paris 1972

dell'opera, unico vero spazio dunque di senso e di attenzione per l'approccio strutturalista stesso. Rispetto a questa posizione, la *psicobiografia* partendo dall'opera la confronta subito, rispetto alla *psicocritica*, con la più ricca messe di dati biografici possibili sull'autore, elaborando dunque in un continuo scambio di rimando il profilo dell'autore stesso a partire dal suo inconscio, attraverso una fondamentale applicazione di un certo sistema freudiano di riferimento. Ma, vista anche la personalità del suo teorizzatore e il profilo della sua stessa scrittura, è possibile intuire, intravedere nel modello *psicobiografico* una certa tendenza verso un esito letterario, in una stretta linea che pare separare, in questi lavori, la realtà dalla finzione, la biografia dal racconto vero e proprio¹³⁰.

D'altronde, lo stesso già citato Genette annotava solo i pregi ma anche i limiti di questi approcci, riassumibili prima di tutto nel "positivismo" dei postulati epistemologici, nella pretesa di Mauron, per esempio, di distaccarsi da ogni elemento cosciente e soggettivo per affidarsi a una sorta di "metodo oggettivo", capace di offrire delle *constatazioni* attraverso le *connessioni* tra i testi. Ma, ragiona Genette, "niente è meno certo di questa oggettività": poiché la lettura ogni volta prescelta della *psicocritica*, inevitabilmente, "è già di per se stessa una scelta"¹³¹, laddove i rapporti "scoperti" tra i testi sono in larga misura dei rapporti in realtà costruiti "dal suo atteggiamento di lettore". Di fatto, la *psicocritica*, così come la *psicobiografia*, non possono appellarsi a una astratta patente di "scientificità", poiché anch'esse coinvolte ogni volta in una certa, quasi indecidibile parte di invenzione, se non di creazione vera e propria nei confronti del proprio orizzonte d'analisi e di studio.

¹³⁰ S. JISA, *Dominique Fernandez: Psychobiographical Criticism or Psychobiographical Fiction ?*, in *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, Vol 40, N°2 (2016)

¹³¹ G. GENETTE, *Figure I*, op. cit. p. 110

Si è occupato della questione ancor più miratamente Xavier Darcos, in un suo saggio¹³² dedicato a una certa “ermeneutica freudiana” applicata alla letteratura, soprattutto in decenni vicini. Registrando il diffondersi, soprattutto negli anni ‘60, quasi d’una moda nell’utilizzo dei concetti freudiani e psicanalitici in letteratura, se non una loro banalizzazione in un dominio sempre più eclettico di letture, Darcos in sostanza denuncia un fondamentale movimento tautologico nell’utilizzo della psicanalisi, “doctrine circulaire et tautologique, qui peut déchiffrer n’importe quoi”. E d’altra parte, osservando la cosa da una più ampia visuale critico-linguistica, per Darcos sembra evidente che “se si legge davvero” sempre si cerca contemporaneamente di elaborarne un senso, di trovarne una chiave di lettura, di costruire e ricostruire un immaginario che vi si esprime - “toute lecture est psychanalyse, interrogation inquiète et suggestive de la «psychè» “, ogni lettura diventa “psicanalisi “, interrogazione inquieta e suggestiva della “psiche”. La psicanalisi, dunque, anche secondo questa stringente critica più che una scienza andrà a doversi considerare uno stile di interpretazione, con un proprio patrimonio euristico, in mezzo a tanti altri modelli e visuali interpretative possibili. Con un pericolo forse in più, secondo Darcos, di limitare il campionario delle interpretazioni di un’opera e di un autore a una sorta di “catalogo riduttore”¹³³, figlio di una “classificazione automatica”.

Quanto a Fernandez e alla *psicobiografia*, il rischio forse ancora maggiore sembra quello di trasferire i teoremi psicanalitici dai traumi infantili e dalle pulsioni represses fatalmente all’intera tessitura di un’opera, e di orientare a sua volta l’intesa della critica nella formula, quasi, come d’una “cura”. In questo, allora, la critica di Darcos risulta assonante con quella di

¹³² X. DARCOS, « Que sais-je de qui écrit ? », Academie des Sciences morales et politiques, al sito www.asmp.fr

¹³³ X. DARCOS, « Que sais-je de qui écrit ?, op. cit., p. 3.

Il denso saggio, oltre alle riportate analisi critico-teoriche sull’argomento, offre anche un bel repertorio di riferimenti e sistemazioni sui tanti autori che, nel XX° secolo, hanno provato ad applicare categorie psicanalitiche a operazioni letterarie.

Genette, nella congiunta avvertenza da parte dei due osservatori dei pericoli e dei limiti (oltre a certe interessanti scoperte e possibilità di lettura) di tali metodi *psico-critico-biografici* connessi alla scoperta del rapporto opera-autore in un utilizzo più o meno “scienziista”, preteso “oggettivo” e perciò a rischio di sviluppare un poco fecondo *automatismo interpretativo*, spesso e volentieri.

IMMAGINARIO JOYCIANO E NEVROSI DEI DUBLINERS

a. Epicleti joyciani ed epifanie narrative

Tra le avventure letterarie proposte dalla narrativa moderna nelle quali più potentemente risuona un rapporto intimo tra destino esistenziale e patologia psicologica, tra l'abitudine sociale e relazionale dei personaggi e il peso più o meno inconscio dei condizionamenti o blocchi mentali che ne occupano i giorni e le proprie scelte, *Gente di Dublino* si offre certamente tra le più lucide e consequenziali, architettate e sviluppate in questo preciso senso e rappresentazione. L'intero ordito di quest'opera che i diversi brevi racconti compongono attraverso una risonanza coerente tra di essi rimane centrato all'interno di un pesante clima di oppressione, con cui Joyce intendeva cogliere e rappresentare la reale esperienza del mondo dublinese, più o meno "paralizzata" nel suo piuttosto chiuso ambiente di abitudini, valori, convenzioni irrigidite, condizionamenti morali e politici, simboli stanchi d'una storia irriflessa. Si potrebbe dire che un costante filo di collegamento unisca personaggi e situazioni di questo libro, riuniti da una vera e propria "prigionia della mente" calata sulla vita e le azioni degli uomini, condizionati quasi senza scampo dalle proprie imprigionanti *proiezioni mentali*, da una rete negativa di energie psichiche scivolte sui propri voleri e i propri desideri.

Non sembra necessaria una speciale immersione descrittiva per introdurre il reticolo di trame, situazioni e personaggi di questi racconti, noti al grande pubblico dei lettori e da molto tempo già analizzati dai critici letterari e dagli storici della letteratura. Senz'altro, però, sarà utile una considerazione introduttiva piuttosto ampia e generale, ma anche talvolta più leggermente dettagliata, dello spazio narrativo focalizzato da questo testo di Joyce, dei suoi temi e motivi principali che ne costituiscono

architettura e materia narrativa. *Gente di Dublino* è un'opera di Joyce pubblicata nel 1906 sul settimanale *The Irish Homestead*, costituita da una raccolta di 15 racconti in cui lo scrittore prova a riassumere impressioni, esperienze, situazioni vissute a Dublino, città cardine di tutta la sua infanzia e giovinezza, conosciuta da Joyce in tante sue dimensioni sociali, territoriali, ambientali, anche talvolta le più riposte e intime. Lo scopo più immediato dell'opera di Joyce era quello di dimostrare la decadenza politica, culturale e religiosa di Dublino, in quella mista dimensione di amore-odio, separazione-immersione che lo scrittore sempre provò per quella sua città d'origine, poi abbandonata di fatto per sempre negli anni successivi; uno scopo legato anche al tentativo di un distacco da una più ampia dimensione concezione culturale-ideologica sentita come ormai troppo stretta e conservatrice e dominante nella capitale irlandese, nel giovane autore spesso uscito, tra l'altro, in conflitto dai suoi ambienti formativi e relazionali¹³⁴.

Gli abitanti della città, le relazioni e le scelte di cui sono protagonisti, in effetti, vengono rappresentati come deboli, impauriti ed intimoriti dai propri fantasmi interiori, come dai loro stessi concittadini. Lo stile è un preteso movimento di indicazioni "realistiche", di costruzioni essenziali nel profilo dei personaggi e dei loro comportamenti; le descrizioni sono concise, ma piene di dettagli, che già aprono talvolta all'elemento "visionario" poi centrale nella poetica di Joyce, e qui in grado di dischiudersi in potenti evocazioni simboliche, in forti immagini icastiche. Tali evocazioni ed immagini hanno, spesso, significati più profondi del ruolo apparentemente semplice o laterale con cui esse si presentano nella trama causale delle storie: ma come avviene in autori precedenti quali Zola, e soprattutto Flaubert, realismo e naturalismo si legano assieme proprio attraverso il tratto simbolista. È senz'altro possibile, da questo

¹³⁴ Interessante sviluppo in lettura parallela tra la genesi delle opere joyciane la sua corrispondenza, soprattutto col fratello Stanislaus e offerta da W. T. NOON, *Unfacts, Fiction, and Facts*, in MLA, Modern Language Association, PMLA, Vol. 76, No.3 (1961).

punto di vista, riconoscere un'assonanza intima tra il clima decadente e disturbato dai *Dubliners* e il minimalismo esistenziale emergente dal tratteggio essenziale dei *Trois Contes* di Flaubert, autore certamente di riferimento per il giovane Joyce e la sua generazione a cavallo del secolo, in cui precisione del tratto realistico e sua elevazione figura simbolica riescono a integrarsi con maestria ed efficacia. Illuminanti in proposito sono le parole dello stesso Joyce, tratte dalla citata corrispondenza col fratello, a proposito delle storie presenti in *Gente di Dublino*:

*“The Dublin papers will object to my stories as to a caricature of Dublin life. Do you think there is any truth in this? At times the spirit directing my pen seems to me so plainly mischievous that I am prepared to let Dublin critics have their way. All the pro’s and con’s I must for the nonce lock up in my bosom »*¹³⁵.

Nel febbraio del 1906 una prima versione della raccolta fu accettata per la pubblicazione dalla casa editrice londinese di Grant Richards, dopo che George Russell aveva chiesto a Joyce di scrivere dei bozzetti: cominciò però una lunga traversia di conflitti tra il giovane scrittore e i suoi editori, i quali gli chiedevano di censurare alcuni passaggi o parole dei suoi racconti; infine, essi uscirono solo dopo nove anni di battaglie in nome della “completezza del testo” da parte di Joyce. In ballo vi era un complicato negoziato a proposito dei suoi ideali artistici, con l’ambiente editoriale e più ampiamente morale britannico dell’epoca. Non si comprendeva, probabilmente, di questo sforzo letterario il complesso di implicazioni morali e psicologiche chiamate in causa agli editori come perlopiù ai critici, piuttosto, *Gente di Dublino* appariva come una serie di schizzi naturalistici o realistici, privi di una vera e propria unità formale

¹³⁵ Tratto dal volume di R. ELLMANN, *James Joyce*, Oxford University Press, New York 1959, p. 205

riconoscibile, motivo di difficoltà con cui, di fatto, cominciò la carriera dell'autore nel proprio Paese.

D'altronde, la base più tangibile, capace di dare quella citata "unità formale" a questo libro - nel quale, in realtà, si impone una verace unitarietà di effetti, che si confermano storia dopo storia, situazione dopo situazione, a unirne il vero filo profondo - è quello che potremmo definire una certa "comunità ambientale". Tutti racconti trattano della vita di Dublino nel periodo di transizione dal XIX° al XX° secolo, specie di capitoli di una certa "storia morale" della città e della stessa nazione, spesso tormentata politicamente ed economicamente, di cui era ed è capitale Dublino, l'Irlanda. Così si esprimeva lo scrittore al riguardo: "*non penso che alcuno scrittore abbia ancora presentato Dublino al mondo. Essa è stata una capitale d'Europa per migliaia di anni, (...) Inoltre, per un insieme di circostanze che non posso qui descrivere in dettaglio, l'espressione "dublinese" mi sembra abbia un significato, mentre dubito che si possa dire la stessa cosa per espressioni come "londinese" e "parigino..."*".

Ma tale Dublino, sotto la penna di Joyce, di fatto si offre come una specie di città irreali, un insieme di continue "immagini spezzate". Uomini, relazioni, luoghi paiono essere - o essersi - resi schiavi dalle loro stesse tradizioni e dalla loro cultura. In questo modo Joyce tenta di rappresentare la paralisi (sia psicologica che fisica) che avvolge l'intera Dublino. Ma proprio la realizzazione di "essere paralizzati" comporta una svolta e un miglioramento, almeno momentaneo oppure solo parziale, nella vita dei personaggi. La città del presente, in questi racconti, vive dello stridore d'un contrasto con una città immaginaria, oppure passata, invece vitale e positiva, costituita da una comunità vera, da una città viva fondata su di una reale unione efficace degli uomini.

In *Gente di Dublino* Joyce cambia spesso narratore. Infatti le storie passano da una prima persona a una terza persona. Lo scopo è quello di

rappresentare il momento di *estraneazione* del personaggio dalla realtà e la conseguente immersione nell'universo della sua coscienza. Si profila già il lavoro unico sullo stile che lo scrittore irlandese poi, nel tempo, avrebbe assunto a vero e proprio modello paradigmatico della cosiddetta "scrittura modernista". Suggestiva sembra in questo senso una peculiare descrizione che lo stesso Joyce propose, a proposito dello stile di *Gente di Dublino*, ovvero quella riassunta nell'espressione d'una "scrupolosa medianità": come ragiona in proposito un saggio¹³⁶ di Walton Litz, nella parola *medianità* sembra insinuarsi il significato di una "economia stretta" nel rapporto tra parole e cose, d'una passione di "far sì che anche il dettaglio più piccolo eserciti un suo peso effettivo". Tale *scrupolosa medianità* coglie forse nella maniera migliore le tecniche stilistiche, e ancor di più le intenzioni, utilizzate da Joyce nei *Dubliners*: uno stile nel quale la parola scelta dallo scrittore si deve fare "medium-tramite" - da cui, appunto, tale "medianità" - il più possibile centrata ed essenziale nei confronti della realtà fenomenica chiamata a descrivere, e dove, dunque, nulla deve porsi come "ornamentale", *non essenziale/centrato* sul profondo nesso con il reale da restituire. Seguendo questa linea di missione e di ispirazione si può dire che, nella scrittura di Joyce nei *Dubliners*, la prosa assuma la densità e l'ordine della poesia, poiché in ogni riga, in ogni passaggio e descrizione tutto appare soppesato in modo analitico, come in una opera scultorea, o appunto di poesia - una sorta di nuova "sostanzialità" della parola e della rappresentazione linguistica apparsa sulla scena letteraria dopo l'epoca vittoriana.

Come detto, tale "scultura con la parola" in *Gente di Dublino* si pone a cavallo tra un primo livello di concreta referenza naturalistica, o realistica, è un secondo livello più indirettamente *simbolico*. Il controllo di Joyce, infatti, si può dire "indiretto" su tale percorso *dal reale al simbolico*, poiché la sua scrittura induce a scoprire solo con un adeguato sforzo di

¹³⁶ W. LITZ, *Joyce*, ne "Il Castoro", La nuova Italia, Firenze 1967-1972

lettura e riletture, e di rimediazione interpretativa da parte del lettore, le assonanze simboliche capaci di far ampliare lo spettro di valori e significati attinenti alle storie disegnate in questi racconti. Possiamo offrire un breve esempio di ciò, tratto dalle argomentazioni analitiche¹³⁷ di Litz: nel racconto *Arabia* i dettagli descrittivi né arricchiscono ampliandone i significati e l'effetto complessivo, se si presta attenzione alla frase con cui si descrive l'entrata del ragazzo nel bazar: "riconobbi lo stesso silenzio che pervade una chiesa dopo una funzione religiosa". Una simile frase, prima di tutto dall'aspetto di un ricordo d'uno stato d'animo, assume più ricche assonanze se connessa con precedenti analoghi riferimenti contenuti nel racconto: la casa del ragazzo occupata un tempo da un sacerdote coi suoi libri religiosi lasciati, il cielo di fuori tinto del tipico colore liturgico del viola, il pensiero a se stesso come a chi sta portando il suo calice "attraverso una moltitudine di nemici", il sogno di recarsi nel mondo esotico appunto di "Arabia" per ritornare da un simile pellegrinaggio con un dono per la sua donna - un'intera rete di costruzioni associative per scoprire il suo amore e devozione religiosa, come quella d'un uomo del medioevo di fronte ai suoi sogni orientali e occidentali, tanto più dolorosa assonanza in richiamo quanto più limitato e disilludente è il mondo in cui il giovane, tra le brume dublinesi, si trova costretto infine a restare. La costruzione narrativa, piena di queste immagini capaci d'assonanza, assume così una grande efficacia restituendo la forza della disillusione, il senso, in questo caso, del fallimento politico-religioso, e il clima una volta di più bloccato, paralizzato dell'Irlanda di quel tempo.

Un altro tema fondamentale dei racconti è la *fuga*. Spesso in realtà tale fuga risulta frustrata nelle speranze e nei sogni dei diversi personaggi, di frequente espresso per mezzo di contrasti tra le piatte linee della vita di Dublino e la vita "esotica" di altre terre, i paesi distanti, di luoghi oltre il mare. Come in *Sorelle*, il sogno del bambino lo porta "via, lontano

¹³⁷ W. LITZ, *Joyce*, op. cit., pp. 45-46

lontano, in un paese dalle usanze strane, in Persia forse”: il fanciullo non può pensare a se stesso in una credibile posizione autorevole, o di forza spirituale a casa sua, in Irlanda - è ancora l’Oriente il posto dove poter proiettare, far valere questi desideri, un luogo per definizione distante e altrove; una dinamica che in Evelina sposta la fuga sognata da tale oriente mitico al Sudamerica della nuova città emergente di Buenos Aires.

Vi è una parola molto originale che, sotto certi aspetti, rappresenta e sintetizza l’intera operazione di *Gente di Dublino*: essa è la parola *epicleteo*, con cui lo stesso Joyce presentava in una lettera questo suo primo grande sforzo narrativo. A Curran confessava: “*Sto scrivendo una serie di epicleti – dieci - per un giornale. Ne ho scritto uno. Chiamo la serie Dubliners per smascherare l’anima di quella emiplegia o paralisi che molti considerano una città*”¹³⁸. Il concetto viene recuperato molto acutamente da uno dei più importanti studiosi di Joyce italiani, Giorgio Melchiori, nella sua prefazione allo studio del Prof. Fusco su Joyce, poiché proprio in questa tecnica “epiclitica” per Melchiori si concretizza l’operazione letteraria dei *Dubliners* stessi, capaci di rinnovare “i principi stessi che regolavano un genere letterario di lunga tradizione, la novella”¹³⁹ infrangendone lo schema tradizionale basato su elementi legati all’azione, all’intrigo e alla sorpresa finale, ma coltivando invece attraverso di essi delle *rivelazioni psicologiche* e condizioni esistenziali.

In questo senso, l’opera di Joyce su Dublino¹⁴⁰ vuol farsi anche leggere quale “documento” quasi ancor più che “pura finzione”, e nella quale dunque l’operazione alchemica attraverso gli *epicleti* diviene decisiva, essendo un *epicleteo* una sorta di “manifestazione e espressione della natura interna e segreta di una situazione, o di un rapporto tra personaggi”, come il giovane scrittore attestava nel suo pensiero progettuale. Joyce di fatto

¹³⁸ A. FUSCO, *Gente di Dublino*, op. cit., in *Prefazione*, p.7.

¹³⁹ Ibidem, pp.7-9

¹⁴⁰ Si veda anche, tra i diversi saggi sul tema Joyce-Gente di Dublino, lo studio di uno dei maggiori esperti di Joyce, ossia J. S. ATHERTON, *Il Joyce di “Gente di Dublino”*, in AAVV, *Il punto su Joyce*, a cura di T. G. STALEY, Vallecchi editore, Firenze 1975

rielabora un concetto proveniente dalla liturgia della Chiesa orientale e cattolica, applicato a un momento di preghiera ed invocazione affinché si operi la transustanziazione dell'ostia nel corpo e nel sangue di Cristo, ed agisca la potenza divina affinché i doni offerti dagli uomini vengano consacrati per opera dello Spirito Santo e perché la vittima immolata, che si riceve nella comunione, giovi alla salvezza di coloro che vi parteciperanno; egli dunque vorrebbe trasferirne il significato trasformativo, la penetrazione evocata di carne e spirito sublimatrice in un *sensu letterario* e al contempo di *rivelazione sociale*, esistenziale nel potere evocativo della parola rappresentata.

In tale concezione respira indubbiamente, attraverso la formula dell'*epicleto*, il tentativo d'una trasposizione in termini letterari d'una galleria di "casi clinici", di *casi psicologici* problematici fotografati, fatti emergere, scientificamente catalogati da tale "rapporto antropologico-letterario" che si compone nelle intenzioni, e nella scrittura, di Joyce. È anche possibile, peraltro, che Joyce nella parola "epicleto" abbia poi voluto trasferire, far trasparire pure un ulteriore gioco compositivo di parole, come suo tipico, ricomponendo in un caratteristico ibrido "epica" con "little", e dunque nel malizioso significato di "piccole epiche", come sembra essere stato evocato dall'autore a proposito anche di un'altra, successiva sua avventura creativa, oggi riscoperta, i cosiddetti *Finn's Hotel*¹⁴¹, composti subito dopo la chiusura dell'*Ulisse*.

Accanto al concetto dell'*epicleto*, in *Gente di Dublino* si estrinseca una ulteriore dimensione al tempo stesso stilistica e contenutistica, quella della cosiddetta "epifania": altro concetto derivato dalla cultura e tradizione cristiana, e riconcepita dall'autore irlandese nei termini di una improvvisa rottura-apertura narrativa, con cui far compiere la rivelazione ed apparire una realtà dal profondo¹⁴². Come riformulato dallo scrittore, l'operazione

¹⁴¹ J. JOYCE, *Finn's Hotel*, Gallucci editore, Roma 2013

¹⁴² Studio specifico mirato sulla questione, è quello proposto in F. GOZZI, *Epicleti ed epifanie. La narrativa giovanile di Joyce*, ETS, Pisa 2002

narrativa dovrebbe “*to give people a kind of intellectual pleasure or spiritual enjoyment by converting the bread of everyday life into something that has a permanent artistic life of its own...for their mental, moral, and spiritual uplift*”, riuscire cioè a convertire il “pane” d’ogni giorno in un tratto di “vita artistica permanente”, per una “elevazione” – altro concetto potenzialmente associabile all’esperienza religiosa cristiana - della vita mentale e morale spirituale della società. Joyce offre una definizione precisa di “epifania” nella sua scrittura tramite le parole di Stephen Dedalus: “*By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments*”; una sorta di “improvvisa manifestazione spirituale”, capace di rompere la “volgarità di parole o discorsi” in una “memorabile fase” che si apre alla mente. Un’ *epifania*, così, nel trattamento letterario dello scrittore irlandese diventa un *momento speciale* in cui un qualsiasi oggetto della vita comune, una persona, un episodio si offre quale “rivelatore” del vero significato della vita, a chi ne percepisce il valore simbolico.

L'*epifania* è resa dalla tecnica dello *stream of consciousness*, del *flusso di coscienza* attraverso il quale, proprio tramite l’analisi dei singoli pensieri del personaggio, si mettono in luce i collegamenti che esso fa tra l’oggetto (con il suo valore simbolico) e la sua situazione specifica e peculiare. *Epifania* letteralmente significa “manifestazione”, collegata dalla tradizione alla manifestazione di Gesù bambino di fronte ai re Magi e che, nella concezione di Joyce, si trasforma significare, come detto, il valore illuminante - in greco *phanìa*, *phaneròs* riportano a un significato di “luce”, “illuminazione” - d’una situazione, d’un fatto oppure d’un oggetto capace di trasformare una situazione di stallo ordinario in una nuova

rivelazione, lampeggiando un significato nuovo e d'improvviso di fronte ai personaggi, capaci così, altrettanto immediatamente, di realizzare lo stato della propria condizione più o meno miserabile, o triste.

Questa caratteristica è presente nei dettagli che hanno un duplice significato ma anche nella stessa tecnica dell'*epifania*. Il momento in cui i personaggi si rendono conto di essere paralizzati, per esempio, è un momento di *epifania*. Ovvero il punto di svolta di tutti i racconti. L'*epifania* è infatti un'improvvisa rivelazione spirituale causata da un gesto, da un oggetto o una situazione quotidiana sperimentata dal soggetto in un momento di crisi e che si rivela di fondamentale importanza. Il termine deriva dal greco e significa appunto *apparizione*, o *manifestazione*. Se da una parte essa deve trasferirsi nella costruzione narrativa del racconto, la sua dinamica parte nel lavoro percettivo dell'autore: l'*epifania* viene descritta da Joyce come una «improvvisa manifestazione spirituale» che l'uomo di lettere è chiamato a registrare con «estrema cura». I momenti epifanici sono momenti di penetrante rivelazione interiore, capaci di dischiudere un significato profondo che acquisisce una paradossale durata nella coscienza: tali momenti contengono infatti passato, presente e futuro e sono in grado di calare il soggetto percipiente in uno stato di autoconsapevolezza che sta alla base della creazione artistica. Tali attimi, però, si offrono altresì come «i momenti più delicati ed evanescenti» e coincidono con uno stato dell'essere che è, necessariamente, effimero e ineffabile. In *Ritratto dell'artista* Stephen intende raccogliere le sue epifanie in un libro, e nello stesso Ulisse le *epifanie* si esprimono come un ricordo trasferite “su verdi foglie ovali”. Un'evoluzione nella stessa concezione e visione dell'*epifania* in Joyce, *momento incorporeo* sempre fuggente, e perciò da inseguire attraverso un linguaggio sempre più complesso e sperimentale,

esso stesso a dover essere “epifanizzato”, con tutte le sue infinite ed incontrollate ambivalenze¹⁴³.

Per Joyce tale momento, nella situazione esistenziale dei suoi personaggi e delle loro relazioni, è un passaggio di svolta. Dopo aver avuto in sorte l'*epifania* infatti non si riesce più a guardare il mondo come lo si faceva prima. La folgorazione si identifica con occasioni particolari e riporta a galla un ricordo che il personaggio pensava di non avere più, con tutti i suoi dettagli e tutti i suoi significati. La reazione è quindi la *liberazione dal senso di oppressione* causato dalla paralisi, e una successiva necessità di fuga.

Dunque, attraverso la forza descrittiva impregnata di *scrupolosa medianità*, della “scrupulous meanness”, si rivela in *Gente di Dublino* la miseria materiale e la stagnazione spirituale della città in cui Joyce crebbe e visse prima della scelta dell'esilio, “squarci di vita” di cui i racconti dei *Dubliners* si pongono da un lato come geniale sintesi di Naturalismo e Simbolismo, e dall'altro come architettura di “dantesca esattezza” – come dice Francesco Gozzi - nella quale, come poi avverrà in *Ulysses*, il gioco delle simmetrie e delle corrispondenze interne coopera in modo determinante alla produzione del significato.

Interessante riportare anche nel merito una illustre visione relativa alla scrittura di Joyce, ossia quella che ne diede Italo Svevo, il quale aveva avuto con Joyce una vera e propria intimità familiare negli anni di Trieste dello scrittore irlandese, e di cui appunta le diverse evoluzioni un saggio¹⁴⁴ di Carlo Serafini dedicato a questo rapporto: Svevo definisce la scrittura di Joyce come un tentativo insistito di “oggettività” rappresentativa, con la quale in una maniera quasi epica l'autore irlandese cerca di entrare in intimità con i fenomeni. In effetti, quello che Svevo chiama “oggettività”

¹⁴³ Per una illuminante e immediata esposizione delle riflessioni di Joyce sull'arte e la scrittura, J. JOYCE, *Scrivere pericolosamente. Riflessioni su vita, arte, letteratura*, minimum fax, Roma 2011

¹⁴⁴ C. SERAFINI, *La conferenza di Svevo su Joyce*, in *Scrittori in cattedra*, a cura di Floriana Calitti, Studi (e testi) italiani, Semestrale del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo dell'Univ. degli studi di Roma “La Sapienza”, diretta da Amedeo Quondam, n.9-2002, Bulzoni, Roma 2002

probabilmente coglieva quel che la critica successiva avrebbe poi spesso ridefinito come “impersonalità narrativa”, attribuita alla ricerca stilistica e linguistica di Joyce. Notevole anche la testimonianza, dello scrittore triestino, di una sostanziale “non influenza” della psicanalisi sulle scelte immaginative e scritturali dello stesso Joyce; sulla quale, però, pesano comunque dei dubbi legati alle complesse implicazioni psicologiche nel rapporto tra i due scrittori, come Serafini ricostruisce.

In ogni caso, a partire dalla sua elaborazione giovanile attraverso l’originale “trasmutazione” letteraria degli *epicleti* e la coltivazione intuitiva ed artistica di *epifanie psicologico-esistenziali*, poi seguendo il suo cammino in una ricerca altrettanto esistenziale quanto stilistica e di ripensamento testuale della forma romanzo, lo scrittore di Dublino costruirà un suo *mondo parallelo* narrativo e simbolico al tempo stesso, nel culto costante d’una *lingua-pensiero* sottesa a un altrettanto continua opera di *ri-creazione del significante*, per così dire, generando una piena *ricchezza di significati* nell’universo letterario.

Quello che da parte loro indubbiamente insegnano, tali racconti componenti i *Dubliners*, sembra essere prima di tutto la forza di una domanda, intima ed esistenziale: e cioè, se la vita ha avuto un senso, o se i suoi “personaggi” e presunti protagonisti non siano solo stati marionette di una commedia dai fili mossi da forze sconosciute.

b. Le “affinità simboliche immaginative”: città e territorio come contenitori comportamentali dell’immaginazione.

In un tentativo di indagine psicologica attorno alla costruzione dell’immaginario di uno scrittore, può divenire fattore di rivelatrice illuminazione quello di un’indagine sull’ambiente nel quale l’autore ha vissuto, l’osservazione diretta sul territorio frequentato da chi scrive di luoghi, sedi, case, climi, passaggi quotidiani i quali, senz’altro, hanno potuto costruire una *rete climatica* di abitudini, segnali, condizionamenti

sulla sua sensibilità psicologica, e spesso sugli stessi suoi spazi descrittivi di rappresentazione. Certamente la conoscenza più diretta di un certo ambiente connesso alla Dublino e all'Irlanda delle storie raccontate da Joyce poteva essere motivo d'una credibile ricerca *in loco*, ad illuminare almeno parzialmente alcuni percorsi delle sue ambientazioni sociali e descrizioni più o meno "climatiche", e a penetrare ancor maggiormente proprio dentro un certo clima psicologico, ipotizzabile talvolta in parallela assonanza con un'avvolgente attorno "clima paesaggistico".

Tale tentativo, in effetti, fu consumato da una ricerca mirata svolta dalla Prof.ssa Tomassoni, a dare coerenza alle indicazioni concepite nella citata, in alcune pagine della seconda parte, "metodologia della psicologia nell'arte e nella letteratura", all'interno del "modello integrato" di psicologia della letteratura: secondo tale metodologia di ricerca, una delle condizioni per poter conoscere più a fondo la personalità e le "motivazioni" a fondamento della creatività di un artista è la conoscenza non solo dell'opera omnia dell'artista stesso, la sua biografia personale, familiare e nazionale, ma anche a meglio completare tale sguardo la *conoscenza diretta dei luoghi* in cui lo scrittore viveva, e i luoghi-momenti dove scrisse le sue opere. In effetti, secondo tale prospettiva è necessario per ricostruire i fili dell'immaginario creativo d'un autore, e la rete delle sue motivazioni ed ispirazioni, risalire al rapporto che nella sua biografia si desume tra cultura, ambiente e creatività. Da una parte, ricostruendo come possibile i rapporti tra uno scrittore e il suo ambiente sociale inteso in senso civile, politico e morale: in qualche modo, il rapporto con la sua "patria", la relazione di potenziale incontro-scontro cioè con il paesaggio circostante di convenzioni, abitudini, leggi in cui la sua personalità è cresciuta e ha dovuto confrontarsi. Dall'altra, risalendo attraverso il rapporto con il suo ambiente più intimamente "naturale", con la terra specifica e i suoi caratteristici elementi naturalistici e climatici nel quale, spesso, la sensibilità affinata di artisti e letterati ancor più della media

sviluppa una speciale forma di relazione ed ispirazione ricreatrice, di scoperta-riscoperta sempre rivelatrice.

Questa duplice visuale di ricerca ha, infatti, condotto il percorso della Prof.ssa Tomassoni sulle tracce ambientali e territoriali disseminate nell'Irlanda joyciana, risalendo luoghi e punti cruciali dell'esperienza vissuta in quei luoghi soprattutto durante l'età infantile e giovanile da parte dello scrittore. La studiosa peraltro riporta a mò di esempio diversi casi ben tangibili d'una *relazione essenziale* tra determinati ambienti e l'immaginario di tanti scrittori ed artisti, da un certo "animismo e misticismo" nel rapporto con la terra con la storia riconoscibile per esempio in tanti scrittori russi alla forza della luce e del mare dell'Ellade nella cultura greca antica, dal contesto avventuroso marinaro ed esploratore in grandi autori come Conrad o in Melville al paesaggio dell'Île de France ispiratore e al tempo stesso protagonista dell'opera letteraria prima di Nerval e poi dello stesso Proust, e in tanti altri casi che si potrebbero chiamare in causa e, dove possibile, anche studiare con la medesima metodologia di approccio. In effetti, a proposito di Joyce tale tentativo è stato, almeno in parte, realmente speso, come detto, offrendoci quale esito una breve relazione della citata Prof.ssa Tomassoni, oggi presente nell'Archivio della sua Cattedra all'Università di Cassino da cui abbiamo tratto questo prezioso documento, intitolato *Missione in Irlanda per un approfondito studio psicologico di James Joyce*¹⁴⁵; vediamo allora, di seguito, di ripercorrere il suggestivo cammino che la studiosa intraprese nell'isola e nella città dello scrittore irlandese.

Emerge dall'elaborazione di questo documento peraltro un interessante concetto, o meglio una definizione originale offerta dalla studiosa nel mezzo della sua riflessione sull'esperienza e sui "materiali ambientali" rivelati da questa missione nelle terre d'Irlanda, ossia l'idea di una *affinità*

¹⁴⁵ R. TOMASSONI, *Missione in Irlanda per un approfondito studio psicologico di James Joyce* (1992), documento ciclostilato presente nell'Archivio personale della Cattedra di *Psicologia della letteratura*, Università degli Studi di Cassino.

simbolica immaginativa ipotizzata come un'azione di stimolo dal profondo tra, in questo caso, un *luogo reale* vissuto dallo scrittore e un parallelo *luogo immaginario, reale ma altrove*, vivo ma *spostato* in una zona parallela della sua memoria ed immaginazione, che però sembra poter entrare, *risuonare* in quel primo luogo reale, che a sua volta potrebbe aver stimolato ed acceso il *richiamo* a questo secondo luogo, avvenuto dalla memoria o dall'immaginazione. Un'azione appunto segnata da un'*associazione fondamentale di affinità e di risonanza simbolica*, riunite dal lavoro tessitore dell'immaginazione, che unisce, sovrappone, in qualche modo *riscrive luoghi immediati e luoghi ricordati*, saputi, *immaginati* in nuove figure simboliche di materialità letteraria. Un tale concetto, quindi, potrebbe ben adattarsi quale categoria peculiare e preziosa di lettura all'intero fenomeno chiamato in causa, il rapporto ambientale tra i luoghi di vita di uno scrittore e le figure letterarie che egli ha creato, e non solo nello specifico alle suggestioni evocate dalla cosiddetta Torre di Sandycove, richiamata dalla Prof.ssa Tomassoni quale "funzione di stimolo" nel territorio irlandese al *passaggio immaginativo* tra essa e la Reggia di Itaca, momento di concreta *affinità simbolica immaginativa* tra lo spazio culturale dell'Ulisse omerico e il nuovo spazio letterario creato dall'Ulisse joyciano. Tale *affinità simbolica* per tramite *immaginativo*, e in buona parte da rappresentarsi inconscio, potrebbe con profitto sensatamente ipotizzarsi e ritrovarsi in tanti altri casi di luoghi biografici d'artisti e scrittori di fronte ai loro spazi immaginativi ricreati, alla ricerca di un movimento soggiacente e decisivo di affinità simbolica e *risonanza immaginativa*.

Il percorso della studiosa italiana sulle tracce di Joyce in Irlanda si condusse in diversi luoghi scelti dell'isola, selezionando infine in sede di relazione una breve lista di quelli che poterono apparire quali i luoghi più "significanti" vissuti da una probabile, se non dimostrabile *relazione* in termini di *empatia* ed *ispirazione*, da parte dello scrittore. Da sottolineare,

in questo metodo di studio e ricerca attraverso il territorio, l'esigenza psicologica e attitudinale percettiva da parte del ricercatore di costruire il proprio viaggio come una sorta di *immersione ambientale*, di affinare il contatto con l'ambiente nella maniera *esperienziale più immersiva* possibile all'interno di esso, per poterne percepire, ascoltare le più sottili e sensibili suggestioni, indicazioni, emozioni. In questo modo, tentando di ricomporre una percezione parallela a quella trapiantata dal vissuto degli scrittori di cui si seguono le tracce nei luoghi, e così facendo provando quasi ad attivare una sorta di *transfert ambientale* tra le sue possibili suggestioni vissute e le proprie, esperite nei medesimi spazi, luoghi di passaggio, ambienti circostanti. E proprio nel segno di tale *transfert empatico ambientale*, la Prof.ssa Tomassoni ricostruì la seguente lista dei luoghi joyciani portatori evidenti d'uno speciale stigma nel suo vissuto, e probabili ispiratori della sua opera: la Torre di Sandycove, ed il suo relativo piccolo museo; il museo degli Scrittori a Dublino con una sala dedicata in gran parte a Joyce; il sito archeologico di Glendalough, di forte impatto simbolico-religioso; la casa in Arran Quay numero 15 a Dublino, luogo d'abitazione dove Joyce senz'altro scrisse parte dei *Dubliners* (*I Morti*, eccetera); il santuario arcaico irlandese di culto precristiano, presente nella località di Tara, empatico e suggestivo; luoghi specifici, a fare da corona allo stesso spazio a sua volta cruciale della città di Dublino, osservata nella sua interezza a sua volta di territorio-reticolo, "ascoltato" e percepito nella sua atmosfera spesso grigia, dalla luce "spettrale e magica", come riporta la studiosa nella sua relazione¹⁴⁶. Il territorio insulare irlandese offre a ulteriore suggestione e compimento di questo selezionato percorso le rovine di tanti *monasteri sparsi* nell'intera isola, reale simbolo di una religiosità intensa e profonda diffusa nel cuore

¹⁴⁶ Un volume interamente dedicato alla "città di Joyce", la Dublino dei suoi racconti, è il volume di J. MORGAN, *History, Politics and Life in Dubliners Joyce's City*, University of Missouri Press, Columbia and London 2015

d'Irlanda, ed ancora viva in tanti aspetti, in parte assurta a rovina, in parte corrosa, lavorata dal tempo.

Il Museo degli Scrittori di Dublino, in Parnell Square 18, è un luogo nel quale si offre allo studioso una vera e propria enciclopedia letteraria irlandese, e dunque un'apertura concreta sull'evoluzione della mentalità e della cultura locali, un reale spazio dell'immaginario irlandese. Il quale, coltivato in questa pioggia di volumi e di segni comunicativi disposti dal luogo, lascia secondo la Relazione della studiosa italiana una forte sensazione nella mentalità locale di una certa *insularità* predominante: ossia, quella peculiare caratteristica psicologica capace di legare un uomo nato in un'isola un po' a tutti gli elementi dell'isola stessa, la quale come un magnete fisico e psichico al tempo stesso tende a *polarizzarne le rappresentazioni* in ogni aspetto, come tali elaborate dai suoi abitanti. In questo senso, il Museo degli Scrittori disegna le fattezze di un certo, concreto *repertorio dell'immaginario irlandese* sviluppato nei secoli e dunque poi giunto ad offrirsi, come paesaggio culturale dominante, attorno alla generazione di cui faceva parte Joyce. Nel tema dell'*insularità*, d'altra parte, ritorna obbligatoriamente anche quello del *mare*: territorio di richiamo intimo ed essenziale, nella cultura europea, all'avventura archetipica nelle fattezze dell'Odissea, percorso epico dell'isolano Ulisse poi trasposto in nuova materia immaginativa e letteraria nell'*Ulisse* joyciano, ricreata da un altro isolano del più lontano Occidente. Come chiosa la Prof.ssa Tomassoni, la visita al Museo degli Scrittori si rivela quindi una tessera fondamentale nella ricerca delle fonti e delle modalità ispirative alla base della creatività di Joyce.

Luogo però più affascinante, e probabilmente rivelatore ancor più in profondità dello spirito e della cultura irlandesi, è la località di Glendalough: chiesa piccola e disadorna, dotata di un piccolissimo campanile, con accanto una torre-deposito e una vasta distesa di croci e di tombe, capaci di offrire al luogo un fascino e un significato pressoché unici

in termini di suggestione simbolica. A Glendalough religione, storia e natura paiono fondersi, creando la percezione di un *complesso simbolico* unico nella fusione d'un ambiente primitivo, selvaggio quanto misterico, nel continuo apparire e sparire di una civiltà ancora viva, seppur sepolta. Sembra emanare da simile luogo quella *frattura del presente* invaso dal passato, dei vivi attraversati dai morti, d'una *memoria-rovina* aleggiante che, in più di una "epifania joyciana", segna il clima e l'orientamento psicologico della sua narrazione, e di cui alcuni peculiari aspetti vedremo proprio nelle prossime pagine. E d'altra parte, la selva di croci celtiche che si confondono con i cespugli e gli alberi, con l'erba verde nello spazio di Glendalough, secondo la studiosa, sembra ben spiegare l'amore-odio di Joyce per la sua religione, offrendo l'immediatezza d'una percezione dove proprio la *rovina* e la *rigenerazione* paiono convivere nel vento tagliente o la pioggia sopra lo spettacolo di tale abbandonata bellezza. Qui, "il silenzio si popola di immagini", immagini di mestizia, di uomini presenti attraversati da quelli passati, di croci e pietre sull'erba - quelle stesse, più d'una volta, balenate nella scrittura di Joyce, e dunque parti costituenti intime ed essenziali del suo più profondo immaginario. E si ha la sensazione che l'opera dello scrittore irlandese abbia saputo propriamente unire in un'espressione emblematica la forma del paesaggio assieme ai contenuti psicologici e morali, così come riassorbire la forza delle "vecchie storie e vecchie leggende" d'Irlanda nel proprio cuore narrativo rinnovato.

La Casa di Arran Quay, a Dublino, sembra essere stata lo spazio in cui Joyce avrebbe scritto, probabilmente, la prima parte de *I Morti*: edificio vecchio e buio, "imperturbabile" come viene descritto nei *Dubliners*, esso dovrebbe legarsi alle immagini delle vecchie zie e all'atmosfera di una certa opulenza gastronomica evocata - ma, proprio perciò, giocata anche in "funzione di opposizione" e contrasto al più generale senso di decadenza e senescenza poi evocate. Sarebbe senz'altro da ragionare su

tale richiamo possibile, tra edifici cittadini portatori essi stessi di una certa “senescenza” e decadenza, di grigiore, e l’ambiente degli spazi abbandonati spesso extraurbani in rovina, qua e là tangibili nella terra d’Irlanda: dove la bufera di neve finale di *Gente di Dublino* sembra stendersi senza più distinzione, assimilando un certo “mondo in dissoluzione”, e dove le rovine come *cicatrici fisiche* si impernano indissolubilmente alla terra irlandese.

Ma forse la vera, primitiva Irlanda è quella capace di trasparire a Tara, antico santuario e simbolo d’Irlanda: in essa “la pietra delfica si trasforma in un simbolo fallico”, facendo respirare un salto temporale verso la sensazione d’una religione naturale vicina alla vita, se non a una vera e propria “proposta di vita”. A Tara il mondo spesso incerto il falso “cristiano-borghese” costruito nei secoli recenti sulla separazione, il dualismo, la frattura sembra ritrovare la possibilità di un’unione degli elementi con la terra, la forza d’una simbiosi ambientale densa di riferimenti e suggestioni materne; perciò, in simile influenza, è possibile pensare che proprio attorno a Tara, per tanti irlandesi, e anche per Joyce, si proiettasse quel cordone ombelicale con la propria terra-isola, “madre” ancor più che padre, forse, al di sopra delle coordinate tradizionali di superficie patriarcali. In questa *terra-isola-madre*, nel cielo di Tara come nel colore verde smeraldo del suo infinito manto erboso pare vivere come una sacralità al di fuori del tempo, soffio potente sulle emozioni d’un popolo che sogna, altre terre, terre e città lontane, ma che poi troppo spesso è costretto a rimanere, a fissarsi, a non potersene andare realmente davvero, a “restare prigioniero” come descritto nei *Dubliners* da Joyce.

E infine, la citata Torre di Joyce, o Torre di Sandycove: situata nel golfo di Dublino e concepita quale difesa contro l’incombente invasione napoleonica, si trova a picco sul mare, in un punto suggestivo dove le onde dell’Oceano Atlantico paiono “serrate”, in quanto attutite dalla circostante terra del Golfo. Qui, in questo luogo frequentato solo per poco tempo dallo

scrittore, può essersi sviluppata l'idea del braccio di mare che si apre all'infinito, corrispondente ai capitoli iniziali dell'Ulisse, e al viaggio di Telemaco in esso raccontato. Mentre l'entrata con la lunga chiave in ferro e l'interno dell'ampia sala che si apre, con lo spazio del fuoco e due sole strette aperture sul muro, e poca luce che entra di dentro, costruiscono la sensazione concreta di uno spazio antico, luogo di tempi remoti in cui anche le regge, spesso, si presentavano nell'essenziale disegno di pietra e difesa, a picco sull'orizzonte da controllare, e in cui all'occasione immergersi. Ed ecco la suggestione, d'una reggia greca o minoica antica, che alla ricercatrice appare nell'immediatezza d'un'emozione, e induce ad ipotizzare un salto immaginativo dall'ordito omerico a quello joyciano, coordinato dall'evidente opera d'una soggiacente *affinità simbolica immaginativa*, nel senso poco sopra già accennato e sviluppato.

In tale spazio di Sandycove, dunque, risuona nella maniera più chiara la forza del legame tra luoghi vissuti e vie dell'immaginazione d'uno scrittore, nella corrispondenza trasfigurata e spesso magica della scrittura che ne sortisce in destino.

c. Aedo cieco, memoria parziale, ipermnesia. La visione sincronica di Joyce.

Possiamo adesso azzardare un breve percorso attraverso un confronto desunto dalla storia da una parte fisiologico-patologica di Joyce e dall'altra relativa ad alcune soluzioni peculiari offerte dalla sua narrativa. James Joyce, in effetti, fu vittima d'una serie molteplice di malanni anche dal pesante condizionamento, già quasi a partire dalla sua età giovanile. Più d'uno, tra questi malanni, sembra essere stata una condizione quasi cronica nella vita dello scrittore; altre sofferenze fisiche più episodiche si possono, sovente, desumere dalla stessa sua fitta azione epistolare, e dalle memorie condivise di familiari, amici e conoscenti. A tale "Odissea clinica" di Joyce ha dedicato alcuni momenti d'approfondimento il dottor

Luca Ventura, che assieme a Cinzia Carloni ha offerto in merito un breve resoconto, utile ed emblematico, dal titolo appunto di *L'Odissea clinica di James Joyce*, pubblicato sul sito degli studi di "Paleopatologia"¹⁴⁷.

Spicca come patologia cronica e purtroppo per lungo tempo progressiva nella vita di Joyce quella che lo scrittore ha dovuto sopportare in diversi suoi disturbi oculari. Joyce ebbe già quasi da giovane problematiche gravi ad entrambi gli occhi e un rischio perdurante di quasi cecità, che in certi momenti si avvicinò pericolosamente come esito temuto a peggioramenti ed acutizzazioni periodiche di tali patologie. Sul piano tecnico, citando e seguendo il nominato resoconto dei medici dell'Aquila, Joyce soffersse di ricorrenti attacchi di irite complicati da glaucoma e cataratta, la cui ricorrenza lo costrinse a subire ben undici interventi chirurgici. Tali disturbi cominciarono attorno al 1905 - datazione desunta da riferimenti epistolari, all'epoca del soggiorno a Pola in Istria - che proseguirono nel 1907 e nel corso degli anni successivi, fino al 1917, allorché il quadro oculare patologico fu complicato da sinechie e glaucoma, e si decise di operare con la prima iridectomia. Nel 1922 lo scrittore ebbe un fortissimo attacco agli occhi cui seguirono nuovi tentativi d'operazione, e la rimozione di una cataratta dall'occhio sinistro. Dopo il 1930 l'occhio destro a sua volta presentava ormai una cataratta totale con "glaucoma secondario e parziale atrofia di retina e nervo ottico". In tali condizioni, Joyce continuò comunque, pur vicino spesso alla cecità, sia a leggere che a scrivere, come la sua produzione ragguardevole di scrittura in tutti questi periodi dimostra.

Lasciando ad altri ambiti dotati di maggiori strumenti di lettura, anche da nuove e suggestive prospettive psico-genealogiche, psicanalitiche e spirituali il motivo o la causa dei malesseri dello scrittore, tormentato

¹⁴⁷ L. VENTURA, C. CARLONI, *L'Odissea clinica di James Joyce*, pubblicato in www.paleopatologia.it/articoli/stanza.php Redazione, 8 maggio 2007, Ospedale San Salvatore, Coppito-L'Aquila, Unità Operativa di Anatomia ed Istologia Patologica. Si veda anche *Ritratto dell'artista malato. Patografia reumatologica di James Joyce*, dello stesso Ventura, pubblicato in *Reumatismo*, 2008,60 (2): 150-158

peraltro anche dalla pesante sofferenza parallela della figlia Lucia, purtroppo molto presto entrata nelle problematiche d'una costellazione schizofrenica che la portò all'internamento e all'allontanamento dalla famiglia, possiamo però in questa sede leggere in una maniera forse più ampia e rivelatrice tale specifica patologia oculare sofferta dallo scrittore. Poiché forse non è un azzardo provare a fare un collegamento tra una problematica agli occhi, alla visione, tra una difficoltà fisiologica del *vedere* e certe straordinarie attitudini di creazione scritturale e narrativa, di invenzione "visiva", però sul piano diverso d'una descrizione configurata dal peculiare lavoro della scrittura: collegamento che nel caso di Joyce certamente si attuò con evidenza, in una interdipendenza tra le due condizioni tutta da indagare. Torna alla mente qui quel mondo greco arcaico poco sopra accennato, a proposito delle corrispondenze immaginarie dei luoghi: nel quale mondo arcaico, come ricostruisce il citato testo di Detienne¹⁴⁸ sui "Maestri di verità" nell'antica Grecia, in consonanza con altri contributi paralleli¹⁴⁹ sulla tematica, la facoltà dell'invenzione poetica andava di pari passo con la condizione della cecità. Omero, infatti, *era cieco* secondo la tradizione antica, nella quale in realtà viveva l'idea d'una corrispondenza incrociata tra il "poter vedere poetico" e il *non poter vedere pratico*, tra la *visione sottile* dunque sviluppata dall'aedo e dal poeta e la visione comune, perciò a lui negata. Proprio perché non può vedere il mondo immediato circostante la forza del poeta può *vedere così il mondo invisibile*, le "figure dell'immaginario", in una corrispondenza ulteriore con l'indovino o il veggente, i quali "vedono senza vedere" anch'essi, ma nel futuro - mentre l'azione visiva, *rappresentativa* del poeta "vede senza vedere" nella

¹⁴⁸ M. DETIENNE, *I Maestri...*, op. cit.,

¹⁴⁹ J-L VERNANT, *Mito e pensiero presso i greci. Studi di psicologia storica*, Einaudi, Torino 1970-1978 (1965). Di grande interesse il capitolo 2, *Aspetti mitici della memoria e del tempo*. Da notare l'intenzione, reclamata subito esplicitamente nel sottotitolo, di legare all'indagine storico-antropologica espressamente un tratto di "psicologico storico".

memoria epica di tempi trascorsi, nella rete rammemorante d'un certo mitico passato.

Seguendo simile riscontro, appare suggestivo certamente ripensare dunque a Joyce, emulo di Omero¹⁵⁰, e quasi come lui, spesso, vicino alla cecità, ombra cronica sulle sue giornate di invenzione scritturale: pensando anche al caso di Borges, sembra essere ritornata così nell'epoca contemporanea, con l'idea d'una rigenerazione dei linguaggi, e spesso d'un ritorno a un certo "primitivo" - *primitivo* che già prima, seguendo le tracce in Irlanda della Prof.ssa Tomassoni, si era in qualche maniera profilato nell'atmosfera e nelle suggestioni attorno allo scrittore - anche forse il ritorno a un'attitudine archetipica ed arcaica della nostra civiltà, quella d'un certo *ruolo arcano* dello scrittore, la cui ricerca continua tramite l'immaginazione di *visioni mentali* per converso può in qualche maniera "compromettere", annullare la sua visione fisiologica reale, e per estensione implicare una qualche forma di "blocco" o "atrofia" fisiologici, paralleli e corrispondenti, in qualche modo, alla sua estrema dedizione alla missione creativa. Indubbiamente, una tensione arcaica, parallela a un respiro letterario altrettanto arcano, unisce Joyce con Borges, e certo richiama i tanti fili intrecciati capaci di unire in un legame profondo, probabilmente, nello scrittore irlandese le problematiche fisiologiche alle soluzioni immaginative.

L'idea però di uno sviluppo dei sensi diverso, di una visione e percezione in qualche maniera alterati, ma proprio perciò capaci di arrivare a scoperte ed illuminazioni più profonde e rivelatrici, trova in effetti un ulteriore spazio di suggestioni se accostiamo la prospettiva ora appena sviluppata con le intuizioni proposte da uno stimolante saggio¹⁵¹ di Paolo Caponi, dedicato a sviluppare il tema del cosiddetto "simultaneo" in James Joyce.

¹⁵⁰ Un confronto tra gli archetipi omerici e l'impresa di Joyce si può ricostruire dal saggio di R. ELLMANN, *Joyce and Homer*, in *Critical Inquiry*, Vol.3, No.3 (Spring 1977), pp. 567-582

¹⁵¹ P. CAPONI, *Le influenze magnetiche: nuovi volti del simultaneo in James Joyce*, in ACME-Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano-Volume LVII-Fascicolo I-gennaio-aprile 2004, consultabile in www.ledonline.it/acme

Nel seducente percorso del saggio, in cui trovano spazio significativi riferimenti ai primordi della psicanalisi, nel rapporto tra Breuer e Freud, alla Zurigo di rivoluzionari ed avanguardie d'inizio secolo, alle relazioni tra Joyce, Jung e la psicanalisi stessa, emerge difatti un tema alquanto suggestivo e a suo modo, noi crediamo, piuttosto pertinente con la visuale appena sopra proposta, ossia una *duplice prospettiva* attorno al concetto di *memoria*, ritrovata proprio tra le maglie di quell'intensa fase di evoluzione intellettuale e di febbrile attività organizzativa e sperimentale propria a quel peculiare momento e spazio storico. Caponi ritrova proprio negli studi congiunti, ma condotti con sensibilità e prospettive diverse, di Breuer e Freud sull'isteria una prima, indicativa faglia su questa tematica, che si apre di fronte alle fenomeniche complesse mostrate dall'ipnotismo, applicato all'isteria. Qui emerge, allora, la prima dinamica in consonanza con le considerazioni appena sviluppate sulla cecità: poiché tra le espressioni fisiologiche connesse all'isteria che vennero rilevate dagli studi di Charcot, Breuer e Freud si rivelò anche, talvolta, una ridotta facoltà visiva, spesso connessa a una *riduzione del campo visivo*, durante il fenomeno isterico¹⁵². Proprio in questo contesto, Freud comincia a ipotizzare l'idea di intendere l'isteria in termini di *deficit della memoria*: poiché, a una ridotta capacità visiva, la paziente o il paziente isterici durante l'ipnosi svilupparono invece una forte capacità di far riaffiorare ricordi, pensieri e impulsi, di sviluppare dunque una certa applicazione della memoria, e di attuare un "ampliamento della coscienza"¹⁵³; dimensioni altrimenti escluse, in stato normale, dalla vita consapevole del paziente. In qualche maniera, da tale sperimentazione clinica emerge in fattezze diverse di nuovo una connessione tra perdita/riduzione della visione ed un ampliamento della coscienza, una "apertura della visione";

¹⁵² Il testo di riferimento, naturalmente qui non può che essere J. S. FREUD, J. BREUER, *Studi sull'isteria*, in *Opere*, I, Bollati Boringhieri, Torino 1967; gli accenni al "restringimento del campo visivo", tra le sintomatologie isteriche tipiche, è a pagina 177

¹⁵³ P. CAPONI, *Le influenze magnetiche*, op.cit., p. 186

ed una visione, meglio osservando, proprio come avveniva nei poeti arcaici rivolta *verso il passato*, in questo caso un personale, perduto o rimosso passato.

Entra in gioco qui, come bene sottolinea Caponi, una sorta di “atto costitutivo” della psicanalisi, fondato durante quella prima fase aurorale proprio sull’*amnesia del paziente* e sulla *labilità della memoria*; ed al tempo stesso, si profila un primo, ben preciso concetto di memoria in grado, poi, di affermarsi sia nella teoria psicanalitica dominante, sia nell’intesa comune di questa facoltà psichica peculiare, secondo la quale la memoria si configura secondo una concezione fondamentalmente “retroattiva” e retrospettiva, diacronica all’indietro di essa. Tale idea di memoria la rappresenta dunque come un movimento manchevole, parziale, fallace e “poroso”: una fisiologia certamente rappresentata e dinamicamente protagonista nell’opera di Joyce, nello stesso *Ulisse* che, come appunta Carolyn Patey, si muove “al ritmo del ricordo perduto incardinando la propria materia narrativa nelle voragini del passato che si sottrae”¹⁵⁴. Ricordo perduto, passato che si sottrae, spazio-tempo d’un paesaggio e di un popolo irlandesi evidenziati nei propri vuoti, d’una perdita, nel segno ripetuto d’una amnesia. In Joyce, cioè, la concezione della memoria “retroattiva” trova una sua elezione, nel gioco d’una dilatazione temporale attraverso la rammemorazione e i suoi vuoti mancanti.

D’altra parte, come detto in tale storia incrociata tra psicanalisi e letteratura, tra Freud, Breuer, Jung e Joyce in veste di protagonisti a distanza l’uno sovrapposto nell’altro, è possibile ritrovare la traccia anche di un’altra idea, di un’ulteriore concezione del funzionamento della memoria: infatti, in quegli stessi fenomeni emersi durante l’ipnosi, avveniva qualcosa di molto diverso dal “raccolimento labile” della

¹⁵⁴ C. PATEY, *Il testo sotto il testo. Palinsesto e genera attività in James Joyce*, in C. MONTALEONE (a cura di), *Parole fuorilegge. L’idiotismo linguistico tra filosofia e letteratura*, Cortina, Milano 2002.

memoria tradizionalmente intesa, che invece offriva anche nei pazienti sorprendenti momenti segnati da “capacità ipermnestiche”. In questi casi la memoria sollecitata pare sovraesporre interi momenti completi venuti dal proprio passato, come nel caso di Anna O., da un vissuto richiamato con un’esattezza, appunto, *ipersviluppata* ed eccezionale. Tale *capacità ipermnestica* si connetteva a paralleli fenomeni di telepatia, per esempio, o all’apparizione di capacità straordinarie, come il parlare in lingue straniere con perfetta competenza, i quali tratti, tutti, però non riuscirono a rientrare nel nascente codice teorico della psicanalisi, tralasciati ai margini della sua teoria da Freud. *Ipermnesia*, *criptomnesia*, telepatia entrarono piuttosto nella considerazione successiva degli studi analitici da parte di Jung, ma lasciando ancora in sospeso la traccia di un modello alternativo della memoria, di tipo *magmatico* e *sincronico*, rispetto alle abitudini e alle intese dominanti di essa.

Ma questo modello altro di memoria, magmatica e sincronica, appare anch’esso nella stessa opera di Joyce, stavolta nell’episodio de *I Morti* conclusivo dei *Dubliners*: come ricostruisce magistralmente il ragionamento di Caponi, in tale racconto si erge il “monumento” pensato da Joyce rivolto a “un passato che caparbiamente si sottrae e che si ripete con forza uguale e contraria nel presente”¹⁵⁵. Nel racconto, di fatto, improvvisamente, senza avvisaglie alcune si “disgela la memoria” del personaggio di Gretta, attraverso cui ritorna il passato, un fantasma che si ripresenta d’una sua relazione perduta. Tale svolta sperata nella vita d’allora, e poi traumaticamente finita, costituisce una frattura nella vita della donna che, ora cede di schianto sotto il peso dei ricordi, che ora invadono, sotto forma di uomini del passato, il marito della donna stessa. Il passato, allora, si ripresenta come una sorta di “eredità tangibile” capace di ritornare improvvisamente pressoché intatto al ricordo e alla sua evocazione tangibile, però in questo caso rimanendo ancora incrinato,

¹⁵⁵ P. CAPONI, *Le influenze magnetiche*, op.cit., p. 190

poiché portatore d'un nodo irrisolto passato, ed ancora forte, vivo nel momento presente. In Joyce, dunque, davvero la citata esperienza illuminante *epifanica* giunge nel cuore d'una certa "cecità quotidiana" dei suoi protagonisti, coltivandosi non solo nella frequentazione d'una memoria fatta d'amnesia e di tracce, ma anche in quella d'una memoria sincronica e, quindi, ipermnestica che arriva d'improvviso da passati rivissuti.

Tale "negoziiazione tra le due concezioni di memoria che plasmano il pensiero occidentale" Joyce la configura anche nell'Ulisse. Da un lato i vuoti della memoria e le sue manchevolezze, che paiono estendersi nello spazio del romanzo all'intera cittadinanza sempre alla ricerca come Bloom di "nomi perduti, dettagli sbiaditi dal tempo, visioni e aneddoti frammentari"¹⁵⁶; dall'altra, l' "ossessione speculare della ipermnesia" si impone con grande impressione, specialmente raccogliendosi attorno alle immagini degli annegati - ossia, delle esperienze che, finite in un trauma, puntualmente paiono costrette a ritornare, improvvisamente, e altrettanto nitidamente, al flusso della coscienza e del racconto. Negli stessi anni, in effetti, Jung riconosce una serie di processi psichici, "in cui una forza creativa automatica provoca il riaffiorare di memorie smarrite in frammenti di una certa consistenza e aventi fedeltà fotografica"¹⁵⁷: riconoscendo, cioè, che sulla scia dei fenomeni criptomnestici si andava rivelando una concezione della memoria radicalmente nuova, dove cioè non solo le amnesie ma anche le sorprendenti capacità della mente cominciavano a imporre una visuale più ampia della mente umana e dei suoi comportamenti, dove l'inconscio comincia ad assumere proporzioni smisurate e capacità di ritenzione pressoché infinite¹⁵⁸. Si profila così una forza che attraversa gli esseri umani e che dentro di essi è in grado, sotto certe condizioni, di far riapparire impressioni remote da lungo tempo

¹⁵⁶ C. PATEY, *Il testo sotto il testo*, op. cit., p. 32

¹⁵⁷ C. G. JUNG, *Criptonesie*, in *Opere*, I, p.113

¹⁵⁸ P. CAPONI, *Le influenze*, op. cit., pp.192-193

dimenticate, adombrando l'idea d'un inconscio dai confini molto più ampi e dinamici di quanto, spesso, si consideri. Un simile spazio, diremmo *linguistico-mentale*, dove di continuo appaiono e riappaiono impressioni remote, pieni e vuoti di memoria e di senso continui, senz'altro costituisce il profilo peculiare ed intimo della poetica di Joyce, giunta ad offrirsi in una scrittura come un "magma della memoria personale e collettiva", territorio di comunioni telepatiche tra i protagonisti, basato su di un fisiologico, naturale pensiero ondivago tra i personaggi, legati l'uno all'altro da uno sistema *sincronico reciproco* di coincidenze. Una certa "influenza magnetica" impostasi nel clima di relazioni, telepatia e coincidenze scardina così l'abituale nesso causale e temporale tra gli eventi, introducendo proprio quella modalità di tipo *sincronistico* della memoria e del tempo, che sovrappone, avvicinandole, due realtà lontane. Il *magma psico-esistenziale* emerso alla luce della scrittura joyciana, in questo modo, si afferma attraversando modelli sovrapposti di memoria e di oblio, di visione e cecità, e veleggiando così in uno spazio-tempo sempre più spesso sincronico e magnetico.

d. Tipologia modale attanziale e Dubliners: da una trasformazione (im)possibile a una regressione personale.

Il paradigma della cosiddetta *grammatica narrativa* sviluppata dagli studi di Greimas, rivolti ad offrire uno schema di funzionamento del racconto e una griglia peculiare di analisi attraverso le *strutture attanziali* funzionanti nel testo, sembra con profitto potersi offrire a una lettura non solo degli effetti narrativi, ma anche delle evoluzioni psicologico-antropologiche all'interno dei *Dubliners*; uno sforzo in parte già svolto, e di cui fra poco seguiremo le indicazioni, offerto da una ricerca¹⁵⁹ di Michela Calderaro sul testo di Joyce. Sarà utile allora però anche richiamare, per qualche

¹⁵⁹ M. A. CALDERARO, *Evoluzione, stasi e regressione nei Dubliners di James Joyce*, in Tigor. Rivista di scienze della comunicazione, A. III (2011) n. 2 (luglio-dicembre)

battuta, il quadro teorico alla base dello schema attanziale proiettato sulle dinamiche del racconto, così come alcune altre nozioni tratte dalla più aggiornata teoria narratologica, a proposito del concetto di “personaggio”. Quando si parla di “strutture attanziali” si deve far riferimento alla grammatica attanziale di tipo semiotico: come riporta la definizione in *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*¹⁶⁰, tale grammatica attanziale “si presenta come una formulazione più astratta della grammatica dei casi”, “suscettibile di rendere conto dell’organizzazione dei discorsi narrativi”; in tale quadro, il concetto di *attante* “sostituisce vantaggiosamente, soprattutto in semiotica letteraria, il termine personaggio”, (...) “poiché sussume non soltanto gli esseri umani, ma anche gli animali, gli oggetti o i concetti”¹⁶¹. Ora, tale evoluzione della semiotica generativa applicata all’universo del racconto si sviluppa a partire dalle teorie di Greimas sui cosiddetti Percorsi Generativi e del Quadrato semiotico, nel contesto d’analisi delle strutture discorsive e delle strutture semio-narrative¹⁶². Proprio l’universo dello spazio narrativo induce Greimas a sviluppare la sua teoria, seguendo l’idea che il senso può essere colto solo attraverso la sua “narrativizzazione”: la narratività è concepita come un universale del piano del contenuto dei linguaggi, ponendosi così dunque come il principio organizzatore di qualsiasi tipo di discorso, a cominciare dai discorsi “figurativi” ossia quelli *narrativi* in senso stretto nella terminologia di Greimas, estendendosi poi anche a ogni altro tipo di discorso. In questo modo, dalle “differenze valoriali” del quadrato semiotico si passa a un modello basato su di una dinamica di tipo confronto-scontro tra soggetti e oggetti. In ciò,

¹⁶⁰ A. J. GREIMAS, J COURTES, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, P. Fabbri (a cura di), La casa USHER, Firenze 1986 (1979)

¹⁶¹ A. J. GREIMAS, J COURTES, *Semiotica*, op. cit., p.40

¹⁶² Si veda anche, nel quadro degli studi linguistico-semiotici dell'autore lituano, il più specifico studio sviluppato nell'ordine della "semiotica narrativa": A. J. GREIMAS, “Les actants, les acteurs et les figures”, in C. CHABROL et al., *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, Paris 1983; (ripreso poi anche in A. J. GREIMAS, *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, Milano 1984)

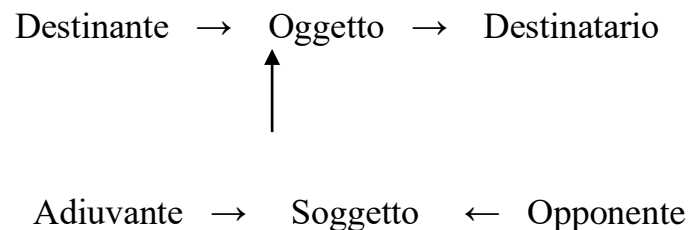
modello ed ispirazione di Greimas è stato lo studio di Propp, e i suoi paradigmi formalisti di lettura partiti dal suo lavoro sulla *morfologia della fiaba*¹⁶³. Nella sua indagine Propp struttura in termini di *unità costitutive*, riconosciute quali costanti attraverso il confronto comparato con un ampio *corpus* di favole, in termini di *funzioni* legate ai personaggi e alle loro azioni; si potrebbe anche parlare coerentemente di *funzioni-azioni*, quali modelli soggiacenti e replicanti nell'immaginario fiabesco, per certi aspetti capaci di richiamare gli "archetipi" ipotizzati da Jung. Da tale schema, e i suoi sviluppi nelle "sfere d'azione" dei personaggi - Propp individuava nelle fiabe di magia XXXI funzioni narrative caratteristiche - qui sommariamente rievocato, nasce poi con Greimas lo schema del *modello attanziale*, e il disegno conseguente degli *attanti narrativi*. Gli *attanti della narrazione* si definiscono attraverso una loro posizione differenziale - suscettibile di essere in ognuna proiettata sul quadrato semiotico, e di essere così articolata in almeno quattro "posizioni attanziali"¹⁶⁴ - e si riassumono in sei configurazioni, organizzate in tre categorie: 1) Soggetto/Oggetto, 2) Destinante/Destinario, 3) Adjuvante/Opponente.

In estrema sintesi, la prima categoria Soggetto-Oggetto costituisce il nucleo del modello attanziale: tra i due attanti si pone una relazione basata sul desiderio, e quindi sulla ricerca. L'Oggetto non è considerato dal punto di vista della sua essenza, ma in quanto luogo di investimento di valori; Soggetti e Oggetti si interdefiniscono reciprocamente e acquistano esistenza semiotica solo in funzione di questa relazione. La seconda categoria è la coppia di attanti Destinante-Destinario: qui, il Destinante è colui che desidera lo svolgimento di una certa azione, e alla fine è colui che ne certifica il successo o l'insuccesso con la sanzione; mentre il Destinario, che in genere coincide con il Soggetto-eroe, deve svolgere il

¹⁶³ V. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Newton Compton Editori, Roma (1928)

¹⁶⁴ A. J. GREIMAS, J COURTES, *Semiotica*, op. cit., p. 41

compito che gli è stato assegnato. I due attanti Destinatario e Soggetto-eroe sono quindi presi in una relazione di “sincretismo”. Quanto alla categoria adjuvante-opponente, si comprende come Accanto al Soggetto ci possa sempre un Anti-Soggetto, il quale fa riferimento a un anti-Destinante e che svolge un percorso narrativo opposto a quello del Soggetto pur mirando allo stesso Oggetto di valore. Si sviluppa così uno schema narrativo elementare fondato su di una struttura polemica *complementare*, in un certo senso, a quella struttura contrattuale che avvia qualsiasi narrazione: il *contratto* e il *conflitto* sono in fondo le due dimensioni all’interno delle quali si muovono le forme comunicative umane, e il discorso narrativo mette in scena proprio queste forme, fatte di tensioni e di “ritorni all’equilibrio”. È possibile, in definitiva, anche schematizzare in termini visuali questa struttura archetipica del discorso narrativo:



Può essere utile integrare questo schema di lettura logico-semiotico, applicato ai modelli di funzionamento narrativi, con alcune importanti indicazioni e sistemazioni teoriche provenienti da uno degli studi più completi dedicati all’universo di funzionamento della narrativa, e più specificatamente di quel motore creativo che è l’operazione di finzione, nella fattispecie il libro di Roger Odin *Della finzione*¹⁶⁵. Nel corso del secondo capitolo, l’autore cerca di ricostruire i diversi procedimenti peculiari con cui si configura il dispositivo del narrare, tra *narrazione* e *narrativizzazione*, inserendosi tra questi l’operazione che viene

¹⁶⁵ R. ODIN, *Della finzione*, Vita e Pensiero, Milano 2004 (2000)

denominata della “strutturazione di forze”, relativa alla nozione di *personaggio* e al suo statuto più specifico. Il *personaggio*, in questa prospettiva, va individuato come un “insieme di forze responsabili di trasformazioni semantiche”¹⁶⁶, quale funzione che può manifestarsi, in questo “insieme”, tramite elementi del tutto eterogenei, dal personaggio umano più letteralmente inteso ad animali, forze della natura, accessori, eccetera. Seguendo quindi l’idea di Robert Burgoyne¹⁶⁷ - riferita in prima istanza in realtà al cinema - si affaccia così la possibilità di scoprire attraverso il “sistema dei personaggi” la *struttura semantica d’insieme* di un racconto, poiché i personaggi in quanto tali incarnano *le forze che operano*, oppure *ostacolano*, le trasformazioni presenti nelle storie. I personaggi stessi, secondo Odin, vanno riconosciuti come sorte di “paradigmi”, proprio sulla scia di Propp (e dello stesso Greimas), costituendosi in questo modo un insieme capace di disegnare un “modello di forze” che operano in un racconto: tale *modello di forze* viene poi espresso e confermato nelle sue configurazioni da Odin proprio seguendo i termini greimasiani. In tale *modello di forze* agisce di fatto una “qualità narrativa” reale, poiché esso implica di fatto nel suo svolgersi ed offrirsi narrativo delle *trasformazioni*, così come delle *relazioni di successione*. Con una simile ricognizione seppur essenziale di alcune categorie di lettura narratologico-semiologiche peculiari a questo punto chiamate in causa, possiamo accostarci meglio al contributo sopra annunciato di Michela Calderaro, dedicato ad un’analisi *tipologica modale* applicata ai racconti presenti in *Gente di Dublino*. Secondo la studiosa, proprio applicando la strumentazione *attanziale* ai racconti e una messa a fuoco attenta della cosiddetta “competenza dei personaggi” - altra categoria desumibile dall’orizzonte di lettura semiotico-narrativo, e con cui si intende il percorso di “attuazione potenziale” dei personaggi di fronte alle

¹⁶⁶ R. ODIN, *Della finzione*, op. cit., p. 28

¹⁶⁷ R. BURGOYNE, *The Interaction of Text and Semantic Deep Structure in the Production of Filmic Characters*, in "Iris", 1986,1, pp. 69-80

loro performance, secondo l'asse *volere-potere-sapere* (la loro *competenza*) - all'interno di essi è possibile riconoscere qualcosa di diverso da una pura "staticità" loro attribuita dall'abituale approccio, basato sull'idea dominante nei *Dubliners* della nominata "paralisi", o anche "hemiplegia", come riferito dallo stesso Joyce. Per la Calderaro, invece, in almeno una metà dei racconti di gente di Dublino si assiste a un'evoluzione, forse meglio dire un tentativo di evoluzione al positivo poi maturato al negativo, quello che lei chiama una *dinamica trasformazionale*: la quale, in diversi racconti, si insinua là dove gli abitanti-personaggi della città irlandese si trovano a dover affrontare una *crisi di identità*, secondo la studiosa evidente conseguenza di una certa *tensione socio-sessuale* più o meno esplicitata, o emergente, nelle loro storie; una *dinamica di trasformazione* che si attacca ai personaggi condizionando così una trasformazione nella loro *competenza*, appunto nel nominato asse sapere-potere-volere¹⁶⁸. La "dinamicità" in questo modo individuata nella Dublino joyciana sembra attuarsi tramite differenti fasi delle storie dentro di essa, spazio esistenziale dunque ma anche d'una certa trasformazione modale, attraverso la quale si alternano i destini dei personaggi in crisi, definibili come "soggetti zero" oppure come "soggetti disgiunti".

Proprio il ruolo vissuto dalla crisi distinguerebbe una distinzione dei racconti in due gruppi, quelli cioè in cui la crisi esplode all'evidenza, distinti da quelli cui la crisi, alla superficie della storia, rimane invece allo stato latente. Si impone quindi qui una sorta di "primo movimento" dei personaggi, chiamati a trasformarsi dalla crisi stessa: secondo una *accettazione piena* del proprio statico ruolo, oppure una *non-accettazione piena* di esso, con i rischi che questo comporta, cioè quelli di "uscire" dal proprio ruolo. La *non-accettazione piena* si divide a sua volta in

¹⁶⁸ La studiosa italiana convoca in causa, tra le sue referenze teoriche, anche l'importante lavoro di JEAN-Claude COQUET, *Les modalités du discours*, in "Langage", 43, settembre 1976, dedicato alla descrizione semiotica del soggetto e della sua manifestazione nel testo.

accettazione parziale, oppure conferma per il *rifiuto*; a sua volta, la posizione di *rifiuto* si offre in due modi distinti, secondo il modo del *rifiuto del termine di partenza-adesione al suo contrario*, oppure secondo quello della *autonegazione diretta*. In tali rifiuti si attuano prima di tutto un rifiuto della relazione che fonda l'identità sociale e sessuale, e nell'*autonegazione* un rifiuto del proprio "ruolo canonico". Su questi schemi di lettura, in definitiva, sembra confermarsi un *corpus* omogeneo secondo la visuale di una *tipologia modale* del soggetto. Nel saggio, a questo punto, viene offerto un vero e proprio grafico capace di sintetizzare e dispiegare in maniera immediata l'applicazione delle categorie di lettura appena proposte, secondo la visualizzazione qui riportata¹⁶⁹:

DUBLINERS



¹⁶⁹ M. A. CALDERARO, *Evoluzione, stasi e regressione*, op. cit. p. 68

————— *Two Gallants*
|
(Crisi) PRESENTE E AFFRONTATA -
SOGGETTO DI IDENTITÀ SESSUALE

|
Non accettazione piena / Accettazione piena

| *A Painful Case* (Mrs. Sinico)

Rifiuto / Accettazione parziale

| (negazione imposta dall'esterno)

|
Araby,

Clay,

The Dead

Autonegazione diretta / Rifiuto del termine di partenza e

adesione al suo contrario

House

Eveline

The Boarding

A Mother

A Painful Case (Mr. Duffy)

Riveste dunque interesse seguire l'analisi della Calderaro a proposito dei personaggi di *Eveline* e di *A Painful Case*, scelti dall'autrice del saggio quali racconti emblematici dell'insieme delle trasformazioni che, sotto molti aspetti, subiscono anche gli altri abitanti di Dublino descritti nelle altre storie. Eveline si concentra su questo personaggio femminile, che dalla sua stanchezza sin dall'inizio descritta dalla narrazione sembra voler passare a una realizzazione, nel senso del cambiamento, chiamato in causa dall'eloquente espressione "everything changes". Qui, si affermerebbe una ricerca della propria identità, e dunque in cambiamento, confermato dalla sua affermazione d'un desiderio di fuga. In tale desiderio, Eveline sembra prendere coscienza della sua triplice mancanza: *non ha sapere*, né del proprio essere, né come abilità pratica di gestire o amministrare; *non ha potere*, né da esercitare né in suo favore esercitato da terzi; *non ha neppure un volere*, più schiettamente personale, perché da sempre altri, i genitori, hanno imposto le cose e deciso per lei, al suo posto; di fatto, nella storia di Eveline emerge la forza dirompente delle abitudini pregresse, dei codici morali di comportamento della società irlandese. Secondo la tipologia dell'analisi proposta da Coquet, Eveline dal punto di vista narrativo si offre, qui, come un caso di *soggetto disgiunto*, allorché ad un "sapere nullo" del personaggio corrisponde un suo "potere inesistente" sul piano sociale.

Ma è l'incontro con il promesso sposo Frank a creare un duplice effetto nella giovane donna: per la prima volta, *essa afferma il suo volere*, la sua ricerca di identità - lei vuole andare via, là dove le persone la possono trattare con rispetto, là dove il suo destino possa essere diverso da quello della madre; al tempo stesso, essa afferma anche un sapere, ossia il sapere della propria futura identità, quella di diventare una donna sposata. Frank, dunque, costituisce una via di salvezza capace di far saltare la prigione della sua vita, un mezzo per affermare la sua volontà e il suo sapere; ma egli, sul piano attanziale-funzionale, si pone non come l'Oggetto della

ricerca di Eveline, quanto piuttosto come un “Aiutante-Adiuvante magico”, uno strumento talismanico per accedere a un altro tesoro superiore, quello della propria libertà e felicità. Frank, per dirlo con la studiosa, è una sorta di oggetto modale in questo sistema soggiacente e differenziale delle relazioni funzionanti in questa storia. Abbiamo dunque una trasformazione, da una “Eveline I” a una “Eveline II”: se la prima è un *soggetto disgiunto*, diviso, “separato dal proprio desiderio”¹⁷⁰, ora Eveline sembra potersi realizzare quale soggetto di desiderio sempre definito in funzione della ricerca che il volere implica; e stadio successivo nel “modello dinamico della trasformazione” di un soggetto partito da una posizione negativa.

Ma nel processo di trasformazione in un “soggetto consapevole” di Eveline, compiuto e maturato, si interpone un imprevisto ed improvviso blocco: la donna infatti, giunta al molo, rifiuta di partire, è sopraffatta da forze, condizionamenti, nodi profondi irrisolti che le impediscono di procedere nella sua trasformazione consapevole e compiuta, nella sua via di salvezza. Al contrario, la giovane subisce un’inversione di tendenza, nella quale si inverte la polarità del suo volere, da positivo al negativo - imponendosi così una negazione del volere, che al tempo stesso nega e il sapere e il potere a disposizione di sé da parte della donna. Nella dinamica trasformativa, quindi, Eveline da *soggetto positivo* rimane così *in sospeso*, proprio in quella *paralisi* - della volontà, delle scelte - incumbente sulla vita di Dublino. Ma in questa *sospensione*, che adombra il pericolo nella giovane donna di ritornare alla sua “triplice mancanza iniziale” una ulteriore *trasformazione*, in realtà, si attua, poiché la donna non torna al punto di partenza, ma di fatto finisce per cadere più in basso, cioè per *regredire* ad uno stadio ulteriormente negativo, rispetto a quello in cui si collocava alla partenza della storia. Essa infatti, nella dialettica delle scelte possibili positive-negative, lette in questa griglia di distinzioni

¹⁷⁰ Ibidem, p. 70

differenziali sviluppate dalla trama del racconto, finisce nella trama amara d'un non-sapere, d'un non-potere entrambi causati da un *disconoscimento* anzi un ripudio vero e proprio del proprio volere: Eveline passa così la vertiginosa avventura da *soggetto disgiunto* a *soggetto di desiderio* durante il racconto, e infine da *soggetto di desiderio* a *soggetto zero*, alla fine di esso. Dalla "Eveline II" si passa così a una "Eveline III", divenuta un "soggetto zero" attraverso il fallimento del suo viaggio mancato, e l'uso dalla sua impossibilità di volere.

Nota in più, la studiosa italiana, l'insinuazione in questo passaggio d'un mutamento significativo nella stesso trattamento linguistico introdotto da Joyce, a questo punto del suo racconto, poiché ad un soggetto linguisticamente definito in termini *femminili*¹⁷¹ - come avveniva durante la sua prima trasformazione, quella di *Eveline II* - si sostituisce ora un soggetto linguisticamente neutro, nella seconda trasformazione - quella di *Eveline III* - a definire sin nel trattamento del genere questo passaggio fatale, verso una condizione oramai di "non-persona": un passaggio dal deittico femminile, "*she would be married*", al deittico neutro, "*it was impossible*"¹⁷². In una lettura attanziale-simbolica tutto questo sta a significare una sorta di "scomparsa" di Eveline, difatti attestata dalla discesa sulla sua volontà personale di un'espressione al *neutro*, che la ricolloca a confondersi all'interno di un'umanità *informe*, paralizzata, dove ogni cosa è decisa in nome della comunità, d'una certa abitudine o consuetudine, però mai *in nome proprio*.

Ed è così che attraverso questo suo *rifiuto del passaggio*, questa sua impossibilità fatale di "accedere al sociale" la donna regredisce alla condizione pura e semplice d'un essere animato, però non ancora capace

¹⁷¹ Può essere interessante, pur ponendosi qui solo come suggerimento laterale, provare anche a seguire le "vie del femminile" tra le pagine e i personaggi di Joyce: di cui costituiscono senz'altro percorsi di approfondimento significativo i seguenti volumi:

K. V. VAN RHEE, *James Joyce: The Situation of Women in "Dubliners" in special View of "Eveline"*, Seminar Paper, GRIN Verlag, Nordstedt 1994, e anche
S. A. HENKE, E. UNKELESS, (eds), *Women in Joyce*, University of Illinois Press, 1982

¹⁷² Ibidem, p. 72, corsivi nostri

di divenire pienamente umano. Spenta, in uno spazio vuoto, Eveline ora è disposta da un potere informe e neutro, in una parabola di *dinamica trasformativa* che dalla *disgiunzione* al sogno della pienezza la ricolloca in una fatale regressione del *non-essere suo*.

Qualcosa di simile accade anche in un'altra emblematica storia presente nei *Dubliners*, *A Painful Case*, protagonisti stavolta i due personaggi di Mrs. Sinico e la figura centrale di Mr. Duffy. Quest'ultimo, rappresentato nel suo compito di "mettere ordine" attorno a sé, per ciò stesso si tiene lontano dai rapporti sociali e da un contatto "fisico e mentale" col mondo, e dunque situandosi a distanza dal resto dell'umanità, creando un fossato incolmabile tra sé e l'alterità. Per dirla con la studiosa, Duffy "si sottrae all'enunciazione", non volendo essere coinvolto, rifiutando "any communion with others"; egli è un uomo per definizione *del distacco*, protagonista di una *dislocazione* umana, quanto, anche, sociale, rifiutando un'identità collettiva e i suoi stessi codici di comportamento comunitari. Perciò, l'incontro con una donna, Mrs. Sinico, rischierà di sconvolgerne l'equilibrio iniziale, minacciandone la caduta in una sorta di "caos"; ma proprio qui si situa una *dinamica di trasformazione*, poiché questo stesso incontro riesce a trasformare la condizione di distacco dell'uomo nei confronti del mondo.

Egli infatti riesce a cogliere questa occasione per trasformare il suo *volere*, dandosi il coraggio di chiedere una vicinanza, per affermare la propria capacità intellettuale in termini di "maestro" di fronte alla donna, e quindi il suo *potere*, e infine, riconoscendo l'importanza di questa stessa donna di fronte a sé, accettando di aprirle il proprio animo ne affermerà la coscienza di sé, e dunque il suo *sapere*. Anche in questo caso possiamo riconoscere uno schema evolutivo da un "Mr. Duffy I" a un "Mr. Duffy II", da un soggetto disgiunto a un soggetto di desiderio. Ed ancora in questo caso, però, come nel precedente, il protagonista Mr. Duffy non riesce a portare a compimento l'ulteriore fase di trasformazione sua,

fuggendo dall'intimità da lui stesso cercata, e rivolgendosi nuovamente al rifugio del narcisismo, della frigidità, della stessa impersonalità da cui si stava distaccando. E così, raggiunge anch'egli uno stadio *trasformativo-regressivo*, un *passaggio all'indietro* verso lo stadio "Mr. Duffy III", quello di un uomo non solo incapace di uscire dalla sua in personalità venata di narcisismo, ma ora anche quella di un uomo che ha visto il suo *potere negativo* esercitarsi su un'altra persona - quella stessa donna da lui rifiutata e, perciò, fatalmente "indotta" a cadere nel baratro dell'alcolismo e dell'autodistruzione. Duffy, in realtà, è portato a una condizione di assenza¹⁷³, di vuoto emotivo attorno e dentro la sua persona, condizione di tristezza in cui, ora, non solo vive - come era all'inizio - la sua solitudine, ma anche comprende dolorosamente, questa stessa sua lontananza ed assenza dal mondo; un vero e proprio "soggetto zero", oppresso da una crudele sensazione di impossibilità della propria volontà. Alla fine di questa dinamica di trasformazione, Duffy si ritrova di nuovo immerso in una solitudine lancinante, però stavolta non più orientata dalle sue propensioni e volontà più autonome, ma da un destino esterno che arriva da fuori e contro cui lui non sa ribellarsi.

Anche questa, quindi, una storia coerente nella quale la "fissità", l'immobilità degli abitanti di Dublino si dimostra non solamente una pura condizione di stasi passiva, ma anche e soprattutto un risultato in qualche modo ciclico e fatale d'una serie di dinamiche trasformative le quali, purtroppo, riconfermano, se non peggiorano infine le condizioni degli uomini di Dublino, nell'illusione dei loro sogni ogni volta franati. Proprio come un "copione", al modo di Berne, proveniente da lontano, a coordinare le esistenze sin dall'inizio, come un "patto" da seguire che le tiene in pugno.

Sotto molti aspetti, quel che abbiamo visto e ricostruito attraverso le analisi critico-psicologiche interrogate conferma l'immagine "patologica"

¹⁷³ Ibidem, p. 75

dei *Dubliners*, il sentore di tristezza ed impossibilità, o almeno difficoltà, a vivere della società irlandese “fotografata” da Joyce. Le cui parole - mai scelte a caso, evidentemente, neppure in queste situazioni extraletterarie dallo scrittore irlandese - dunque incorniciano e scolpiscono, diremmo, nella maniera migliore l’affresco psicologico e sociologico oltre che letterario in cui egli ha saputo comporre il racconto:

*“My intention was to write a chapter of moral history of my own country and I chose Dublin for the scene because that city seemed to me the centre of paralysis. I have tried to present it to the indifferent public under four of its aspects : childhood, adolescence, maturity and public life. The stories are arranged in this order. I have written it for the most part in a style of scrupolous meanness... »*¹⁷⁴

Una storia morale attraverso le generazioni, una sfida di “penetrazione realistica” offerta all’indifferenza borghese, con lo strumento della sua “scrupolosa medianità”. E proprio l’incrocio tra testimonianza sociale, analisi psicologica e mediazione simbolico-culturale si rivela essere lo spazio d’analisi e riflessione su cui il Prof. Fusco ha concentrato il suo sforzo e individuato l’obiettivo del suo studio su Joyce.

Il quale studio, nelle prossime pagine, costituirà l’esito finale d’approfondimento di questo stesso nostro percorso tra psicologia e letteratura tramite il mondo “epifanico” - o “epicletico” - di Joyce.

¹⁷⁴ Citato in Z. BOWEN, J. P. CARSEN, (eds), *A Companion to Joyce Studies*, Greenwood Press, Westport 1984, p. 170

*IL “METODO FUSCO” APPLICATO ALL’ANALISI DI ALCUNI
RACCONTI DEI DUBLINERS DI JOYCE*

a. Focus: Il Prof. Fusco e il “metodo psicologico” di lettura di Joyce

Giunti, dopo tutte queste finestre tematiche incontrate, e i paesaggi teorici che si sono aperti oltre di esse, a questo punto, possiamo ritornare con un mirato “focus” al lavoro storico da cui era partito il primo spunto, lo stimolo principale a guida di questa nostra ricerca, ossia all’analisi proposta dal Prof. Fusco nei confronti di *Gente di Dublino*, e all’originale strumentazione critica del suo “metodo psicologico” applicato alla lettura del testo letterario. Seguiremo il percorso analitico offerto dal Prof. Fusco quasi osservandone, passo dopo passo, l’esercizio di comprensione ed interpretazione rivolto al testo di Joyce, sviluppando in questa sezione finale della nostra ricerca come appunto un *focus* più specifico e concentrato sul tema, deducendone sia le peculiari proposte di lettura, i “risultati” di tale comprensione alla luce d’una rappresentazione sia *psicologica* che *sociologica* - come si diceva nelle pagine introduttive - della realtà storica ed esistenziale narrata e dei suoi personaggi, sia il profilarsi in qualche maniera d’un caratteristico “metodo” d’approccio psicologico all’universo narrativo, le possibilità di riconoscere il disegno d’un certo “metodo Fusco”. Passiamo allora, adesso, a questo finale *focus* di studio della nostra ricerca, ripercorrendo intensamente alcuni significativi capitoli del testo *Gente di Dublino*. *Approccio psicologico* proposto nel 1979 dal Prof. Fusco, e di cui sembra prezioso riportare, quale cornice eloquente di presentazione, alcune parole tratte dalla prestigiosa introduzione al volume, firmata da Giorgio Melchiori:

“Il presente studio (...) da una parte riscopre la funzione originaria del racconto come documento, individuando per di più il carattere psicologico-analitico di tale funzione. Dall'altra, così facendo, fornisce al critico letterario un altro strumento non meno importante dei tanti presenti nella ricchissima gamma dei metodi dell'indagine narratologica. E il pregio maggiore del libro sta nell'offrire questo modo di avvicinarsi al testo, direi, allo stato “puro”, ossia non contaminato da quel pluralismo infinito di pregiudiziali metodologiche nelle quali oggi il critico letterario più rigoroso rischia di perdersi”¹⁷⁵.

Osserviamo dunque il percorso di questo peculiare approccio “allo stato puro” consumato dal Prof. Fusco al cospetto di Joyce, annotando anche, ai margini di questa azione di scoperta, il patrimonio bibliografico di riferimenti teorico-psicologici utilizzati dallo studioso italiano¹⁷⁶ nella sua “discesa” nei racconti dublinesi di Joyce.

b. Eveline

Possiamo partire, per così dire, proprio là da dove eravamo poco fa arrivati: cioè da quel racconto intitolato *Eveline* appena osservato attraverso lo sguardo dell'analisi trasformativa sviluppato dalla semiotica attanziale, e la cui drammatica azione, tentativo di trasformazione poi fallito si pone al centro della stessa lettura del Prof. Fusco. Al primo

¹⁷⁵ G. MELCHIORI, *Introduzione*, in A. FUSCO, *Gente di Dublino*, op. cit, p. 9

¹⁷⁶ Ci sembra significativo richiamare per un attimo anche l'alveo culturale e formativo nel quale si è evoluta la personalità di Antonio Fusco. Lo studioso italiano, capace di proporre un metodo integrato ed interdisciplinare aperto, risale la sua formazione psicologica teorica e pratica soprattutto a un fondamentale maestro, il grande neuropsichiatra e teorico francese Henry Ey, autore di diversi saggi dalla grande influenza in campo psicoterapeutico nel cuore del secolo scorso, e forse ultimo elaboratore d'un tentativo di sintesi neuropsichiatrica teorica più globale ed integrata. Ey, tra altre intuizioni e studi, teorizzò l'idea del cosiddetto *organodinamismo*: in cui si riassume un orientamento nel quale l'infermità mentale va considerata *organica* ma al tempo stesso anche *organizzativa*, capace di una sua evoluzione dinamica peculiare attraversata e condizionata da tutte le forze dell'Inconscio e dell'Immaginario. Un simile maestro, quindi, bene spiega la successiva attitudine del Prof. Fusco capace sempre di integrare i diversi livelli e proposte interpretative attinenti il campo degli studi psicologici, così come la capacità di unire cultura umanistico-letteraria e saperi applicati sperimentali, unione già esperita e proposta proprio nella personalità di Ey. Di questo importante studioso francese, in parte oggi dimenticato, possiamo tra numerosi interventi soprattutto segnalare H. EY, N. P. BERNARD, CH. BRISSET, *Manuel de Psychiatrie*, Masson&Co, 1963

approccio psicologico col testo, l'attenzione dell'analista si sofferma sul quadro ambientale che appare attorno alla giovane donna, sola e stanca - come già sottolineato nell'incipit interpretativo del saggio semiotico-attanziale sopra considerato - in un interno: fotografie, segni, oggetti i quali, secondo il Prof. Fusco, costituiscono un "punto di riferimento", una linea di contatto con l'attualità e la realtà di fronte alla donna. E già in questo primo quadro, si respira la dinamica psicologica fondamentale che attraverserà l'atmosfera dell'intero racconto, ossia la tensione profonda in Eveline tra un desiderio di fuga e il vincolo del rimanere - la foto di un prete compagno di scuola del padre, però ora a Melbourne, apre nella sua immagine, visuale quanto mentale, già l'idea d'un percorso lontano, d'un potenziale viaggio liberatorio dal proprio quotidiano, nell'anima della donna; in questo ambiente gli "elementi figurativi" presenti a modo loro parlano, ed accompagnano dunque la "tensione psichica" che la giovane vive dentro di sé "nel tentativo di sfuggire a quella realtà squallida ma conosciuta e accettata da sempre"¹⁷⁷. In qualche modo, quella evoluzione personale e "dinamica trasformativa" riconosciuta nel saggio della Calderaro viene parimenti riconosciuta dall'osservazione del Prof. Fusco, sin dall'inizio: in ballo vi è proprio un passaggio da una "Eveline I" a una potenziale "Eveline 2", che però l'analista in azione riporta subito a una soggiacente, decisiva ambientazione *psicologica* interiore.

Si chiede infatti, dopo le prime battute, l'*osservatore psicomotivo*: quali sono gli *elementi psicologici* che renderanno impossibile la realizzazione di questa fuga? Egli, dal magma di segnali intensi fatti balenare da questo racconto, ne individua due principali, due "problemi-impedimenti" che in chiave freudiana possono immediatamente emergere e si frappongono senz'altro tra la giovane donna e i suoi desideri. Il primo è la sua *relazione con il padre*: in essa il Prof. Fusco ritrova degli elementi interpretabili, a livello inconscio, nel senso di un desiderio sessuale, però velato da una

¹⁷⁷ A.FUSCO, *op. cit.*, pp. 45-46

memoria e un timore della sua violenza, evocata e temuta sin dall'infanzia da Eveline. Qui l'analista richiama un fenomeno, ovvero la possibilità di una trasformazione delle sensazioni del dolore dato da percosse in una sorta di desiderio sessuale; chiamando in causa, in questo caso, il lavoro di Otto Fenichel¹⁷⁸. D'altra parte, nelle descrizioni intercettate del carattere paterno, secondo il Prof. Fusco, si riconosce il peso in lui di un comportamento dai tratti sostanzialmente anaffettivi, privi di una qualsiasi "tenerezza autentica": motivo di ipotizzare, sulla scia di Klein-Riviere¹⁷⁹, un deficit qui presente di quel contatto fisico ed affettivo che nel bambino è capace di "strutturare una personalità il più possibile armonica", deficit che ricade sul destino di Eveline, e nella costruzione degli "schemi" mentali e d'azione che "costituiscono un 'campo psicologico' entro cui ci si muove"¹⁸⁰, con una sicurezza¹⁸¹ per l'età adulta però, evidentemente, mancante alla giovane donna. Come dice il Prof. Fusco, "al di fuori di questo campo" inizia l'insicurezza, il disturbo di contatto con il reale, e di conseguenza una diminuzione del "dinamismo della personalità".

Il secondo elemento psicologico condizionante, profondo, è la figura della madre, finita nella follia: da una parte, spinta per la sua fuga, per scappare dal destino materno cresciuto in quel medesimo contesto in cui Eveline pure si colloca, ma dall'altra vincolo dal profondo per una sua promessa fatta di rimanere, "il più a lungo possibile" in quegli stessi spazi e contesti. E tali, intimi condizionamenti infine invertiranno il corso della sua fuga, verso l'amore, la libertà, nuovi e lontani spazi: come "un soggetto affetto da paresi isterica"¹⁸² Eveline sembra balzare in piedi reagendo con un subitaneo modo di paura, allorché giunge davvero di fronte al bivio della

¹⁷⁸ Di questo buona parte dimenticato odioso mitteleuropeo dei rapporti tra psicanalisi e medicina, si può ritrovare uno studio come O. FENICHEL *La théorie psychanalytique des névroses*, Paris, PUF, 1953-1987 (1945), nella versione francese probabilmente conosciuta dal Prof. Fusco

¹⁷⁹ M. KLEIN, J. RIVIERE, *Amore, odio e riparazione*, Astrolabio, Roma 1969-1978

¹⁸⁰ A. FUSCO, *op. cit.*, p.48

¹⁸¹ Qui, invece, appare un interessante riferimento all'opera di Kurt LEWIN, *Teoria dinamica della personalità*, Giunti editore, Firenze (1935)

¹⁸² A. FUSCO, *op. cit.*, p.49

sua vita e delle sue scelte possibili. In quello che il Prof. Fusco definisce un “semionirico viaggio nella folla ancora una volta indistinta” Eveline sembra muoversi in uno stato di “semincoscienza” poiché, secondo l’analista, la giovane donna qui è dominata dalla “disperazione non di dover prendere una decisione, ma di dover prendere coscienza di una decisione già presa” quella che, in realtà, spinge su di lei proveniente dai *conflitti inconsci* della mente. L’urlo di sirena lanciato dalla nave che sibila si offre allora a questo punto come un “lungo luttuoso ululo”, e suggello della sua rinuncia.

L’*archetipo del mare* ondeggia e a un certo punto cambiando di segno, di fronte a lei, che “sente per un momento nell’interno di sé tutti i mari del mondo”, la loro offerta di “rigenerazione totale”, d’uno slancio vitale completamente rinnovato, ma un attimo dopo questo stesso mare “le si chiude sul capo” con l’onda che minaccia una sensazione fisica di annegare nell’acqua, facendosi così presenza violenta e distruttrice; dall’infinita libertà che prometteva lo stesso elemento si traduce in presenza violenta e distruttrice. Appare così, secondo il Prof. Fusco, l’immagine attorno a Eveline come di una vera e propria prigioniera senza sbarre, capace di assumere una sua dimensione concreta nelle mani che stringono frenetiche il parapetto di ferro - logico epilogo, si deve dedurre, della paralisi esistenziale che infine si è imposta. E come dice lo studioso, assonando con certe parallele conclusioni già viste dalla prospettiva semiotico-attanziale, tale paralisi esistenziale si offre anche come la “soluzione del conflitto”¹⁸³, sottolineando anch’egli come, una volta lontano il marinaio, e Eveline appare svuotata negli occhi di qualsiasi segno d’amore, di addio o di riconoscimento: gli occhi si sono spenti, poiché ormai “non hanno sguardo”. Tale *occhio senza sguardo*, e sguardo senza sentimento, paiono proprio controfirmare la medesima conclusione già incontrata più sopra, la regressione della giovane donna a uno stadio di

¹⁸³ ibidem, p. 50

“soggetto zero”, impossibilitato a salire ai suoi voleri e poteri, ad essere qualcosa di più di una “vita animata” che si trascina senza prospettive.

L’analisi del Prof. Fusco, però, a questo punto aggiunge una ulteriore annotazione a questa storia, la quale annotazione riporta tale “emergere di elementi irrazionali” nella sfera cosciente della donna a un preludio di follia - a cui, con ogni probabilità, la ragazza sembra destinata seguendo la fatale attrazione del destino materno. E anche il Prof. Fusco, infine, riconosce in qualche maniera il *peso trasformativo negativo* del tentativo fallito di fuga - perché, così, resta fissato, senza speranza, “consapevole solo del proprio fallimento”.

c. The Sisters

Passiamo ora ad osservare, in sequenza, altri due racconti studiati dal Prof. Fusco tra i *Dubliners*, due storie in cui ritorna una lugubre presenza della religione e dei suoi rappresentanti, due preti e l’ambiente familiare e sociale che li circonda. *The Sisters* inaugura il percorso del libro, è il primo dei racconti di *Dubliners*: esso offre dalle prime battute un quadro d’interni familiare, alquanto a suo modo opprimente, in cui due anziane sorelle presenziano nella loro casa la salma d’un sacerdote appena defunto, il loro fratello padre Flynn, disteso nella stanza. Ma in questa prima, grande inquadratura dell’ambiente dublinese già si possono ritrovare, secondo il Prof. Fusco, una serie degna di interesse di “motivi psicologici”, che aleggiano tra i gesti espliciti, i pensieri inconfessati, i simboli materiali viventi più o meno al centro della vita dei personaggi.

Il primo di questi *motivi psicologici* sembra emergere in un “conflitto tra personalità”, quella ormai silente del prete fratello e quella “apparentemente paradossale” delle sue sorelle, messe in primo piano di fronte alla collettività, ora, proprio per la morte del loro fratello, che le colloca al di fuori dell’ombra dentro cui, in realtà, esse avevano sempre vissuto. Ma sembra anche emergere, nello stesso tempo, un ulteriore

elemento psicologico significativo nelle due sorelle, ossia la dinamica di una “sublimazione religiosa” proiettata su quella stessa salma del fratello, che si ricollega al “concetto di autorità religiosa espressa dall’abito talare”¹⁸⁴, come scrive il Prof. Fusco, nel senso d’una “figurazione idealizzata”; di fatto, secondo il Prof. Fusco, tale rappresentazione costruisce una dimensione alquanto falsa della stessa sublimazione, espressa d’altronde da un intricato complesso di una *mentalità sociale* ereditata, nel quadro abitudinario e fideistico delle due protagoniste. D’altronde, Joyce qui sembra costruire un gioco di sentimenti ed effetti che, per il Prof. Fusco, nelle percezioni dei personaggi scivola in una dimensione quasi *allucinata*, quando sviluppa tale devoluzione all’*autorità* di fronte, in qualche modo attribuita ancora al cadavere, incontrollato sentimento d’un desiderio “conscio ed inconscio”. L’analista coglie poi un ulteriore livello psicologico in azione nell’ombra dell’inconscio, per esempio nell’atteggiamento di Elisabetta, la quale, sedutasi solennemente nella poltrona del prete, è ipotizzabile *realizzarsi* metaforicamente in una certa “autenticazione di sé stessa”, tramite una sottile dinamica di “canalizzazione della sessualità repressa”, e proprio nella concretizzazione di quel concetto d’autorità che, adesso, *si può spostare* su di lei. L’atto di offrire liquori e biscotti, per il Prof. Fusco, può essere visto a sua volta come un “inconscio desiderio di sostituirsi al fratello” compiendo cioè un gesto altrettanto *rituale* e mistico, come una sorta di doppio, di sdoppiamento dell’offerta della comunione.

Le due sorelle, in effetti, sembrano secondo lo studioso vivere un momento epifanico, nel quale si incrociano dentro di esse uno stato d’animo d’esaltazione, e l’idea di una morte serena del fratello: dentro tale stato psicologico il rituale finale del sacramento viene percepito come un *mezzo magico di trasformazione*, nel segno d’una sequenza “sonno-uguale-morte”, e d’una sequenza simmetrica “morte-uguale-vita”; un

¹⁸⁴ Ibidem, p. 15

percorso, probabilmente, come un cerchio che si chiude, e dentro cui non vi è posto, per l'osservatore dal lato psicologico, né per il vero dolore né per una vera gioia. Acquisiscono un valore psicologico poi, secondo il Prof. Fusco, anche i diversi oggetti e presenze disseminati nell'ambiente, dentro il quale i fiori e i due candelabri “assumono un significato sessuale”, così come il lavaggio del corpo effettuato da un'estranea; e non manca una acuta nota sui “tacchi sfondati”, potenzialmente leggibili in chiave di “insicuro contatto con la realtà”¹⁸⁵, poiché queste due sorelle hanno “camminato nel mondo” senza però realmente conoscerne i veri significati.

A questo punto, lo studioso rileva una fondamentale dinamica relativa all'apparizione e al ruolo delle *parole*, all'interno di queste storie: “le parole meno usate acquistano una risonanza significativa”, rivestendosi così talvolta di una specie di “aspetto magico”. In questo modo ci si riporta a un “concreto” della potenza evocatrice della parola, qualcosa che a livello inconscio spinge un equivalente a livello cosciente nella formula d'un certo “terrore sacrale”. Qui, per il Prof. Fusco, il “fonema è trasformato in Simbolo”. E una parola evocatrice, in questo contesto, è la parola “paralisi”: parola pronunciata piano nel racconto, come se si avesse il terrore di pronunziarla ad alta voce perché “non si desti completamente” - segno concreto di un *sussurro*, all'interno di un “dialogo intimistico fra la parte conscia e inconscia della mente”. In questo passaggio il Prof. Fusco intuisce nell'atmosfera delle relazioni e delle proiezioni un contenuto inconscio che aleggia, un richiamo al “padre Ancestrale” che irrompe nella coscienza, e che nella possibile sua proiezione nel prete vede proprio nella paralisi un significato minaccioso di vendetta, e un contenuto angoscioso a livello di sfera cosciente. Però, l'atteggiamento della mente va considerato spesso ambiguo, e perciò si rivela ambiguo anche l'atteggiamento verso tale “padre Ancestrale” - valenza affettiva parallela

¹⁸⁵ Ibidem, p. 17

al rapporto col genitore, dove l'amore-odio è "l'atteggiamento nei riguardi del contenuto inconscio di cui si è caricata la parola 'paralisi'"¹⁸⁶.

Il ragazzo che conduce a questo punto la storia offre alla considerazione un'ulteriore situazione d'alterazione psicologica tangibile, e cioè uno stato "paraonirico notturno", nel quale una valenza illusoria fa emergere una sorta di dialogo "immaginato" col prete, con la sua "faccia grigia": in realtà, per il Prof. Fusco qui è l'inconscio del ragazzo a parlare con il prete, del quale proprio la dipartita ora permette, interrompendo la comunicazione verbale, una "consapevolezza" di risvolti proibiti emergenti dalla propria personalità. Forse, il ragazzo provava una inconscia attrazione¹⁸⁷ verso il prete; ed ecco spiegato quel "senso di liberazione" di fronte a una giornata come questa. Il ricordo che il prete talvolta gli parlava delle "catacombe" sembra un altro inserto proveniente da una certa allusione a contenuti misterici sessuali inconsci, che in effetti si riverberano nelle parole del "vecchio Cotter" nell'immaginazione di paesi dai costumi esotici.

Una valenza speciale assume, in questo racconto secondo il Prof. Fusco, la figura del *calice*: prima di tutto, esso si offre come *figurazione* di una forza misterica, nella quale si concretizza l'idea stessa di religione, e nel quale lo stesso prete ha potuto proiettare nella sua forse incerta personalità un certo "senso del divino". In una esistenza incerta, dai pochi significati in un ambiente grigio, il *simbolo* come tale "spicca come un raggio di luce nell'ombra"; e ora questo calice nella storia appare in frantumi, per cui nello stesso sacerdote si deve riconoscere un "dramma" e una "ambiguità dei sentimenti", nella sua reazione alla rottura. Se il calice infatti era vuoto, non per questo era meno preziosa, probabilmente, la sua interezza intatta, nella quale la sensibilità del prete riconosceva una sorta di icona vivente della tradizione. Ma in realtà, secondo il Prof. Fusco, nel calice è facile

¹⁸⁶ Ibidem, p. 18. In questo passaggio, il Prof. Fusco cita G. MENDEL, *La rivolta contro il padre*, Vallecchi, Firenze 1972

¹⁸⁷ Il riferimento qui è a K. FREUD, *L'omosessualità*, Bompiani, Milano 1971

ipotizzare una molteplice valenza inconscia. Osservando la forma incavata del calice, infatti, si può anche notarne prima di tutto una inconscia risonanza dell'utero materno; ma si può anche correntemente vedere nel gambo del calice stesso una sorta di simbolo maschile. E si chiede il Prof. Fusco, di fronte a questa situazione: il calice potrebbe simbolizzare l'utero¹⁸⁸, quando è intatto - perché allora il prete reagisce solo al momento della sua rottura? La risposta è la seguente: facendo riferimento al concetto di Super-Io, tale posizione di "controllo" all'interno del soggetto non consente l'identificazione del calice con l'utero, per la "sacralità stessa connessa all'idea del calice" - ma in questo modo, infranto l'idolo questo stesso oggetto *riacquista* il suo più autentico *significato semantico*, secondo la ricostruzione analitica del Prof. Fusco.

Lo spazio del sorriso che, quando il ragazzo si sbagliava nel ripetere alcuni passi del catechismo, sorgeva sul volto del prete sembra invece significare una sorta di realizzazione inconscia che legherebbe il personaggio di padre Flynn allo stesso Joyce, nascosta a dissacrare il significato dei testi sacri; tanto più credibile e gratificante, quanto non operata in prima persona - con conseguente senso di colpa - ma trasferita, acquisita attraverso un *transfert* di un'altra persona, in questo caso il ragazzo.

Il calice, infine viene posizionato sul petto e tra le mani del prete, dalle sue sorelle: per loro, il calice è invece simbolo della autorità sacrale. Non può dunque mancare ad attestare i significati trascendenti e la sublimazione dell'autorità ecclesiastica, ma, "per uno strano scherzo dell'irrazionale" secondo il Prof. Fusco, il calice appare in un suo appoggio lieve - *loosely*, scrive Joyce - offrendosi così ad un doppio significato: *ritorno* all'utero materno - e alla Terra madre - e un *ritorno lieve* "cioè senza dolore", come conclude il Prof. Fusco.

¹⁸⁸ Entra in gioco, nel corso di questo passaggio, un significativo riferimento a C. BAUDONIN, *Psicanalisi dell'arte*, Guaraldi, Firenze 1972

Un ultimo ragguaglio tocca la figura del ragazzo, nel quale una dinamica psicologica sfumata ed imprecisa sembra caricarsi d'uno stupore di fronte al mondo degli adulti dove solo si notano contraddizioni e ipocrite formalità, che lasciano nella sua acerba sensibilità un disagio evidente. Per l'interpretazione del Prof. Fusco, tale disagio psicologico nasce proprio da "intuizioni contraddittorie" di fronte a questo scenario relazionale e sociale.

È la nebbia a scendere sull'ultima scena di questo primo racconto dei Dublino, quasi a simboleggiare per il Prof. Fusco la "vera dimensione dell'uomo di Joyce", imprigionato in una libido scarsamente sublimata e pulsioni distruttive ripetute. Il prete nel confessionale sembra rappresentare il moto della libido scarsamente sublimata, e dunque come imprigionata, impossibilitata ad uscire. Le due sorelle, in questa peculiare dimensione, diventano a loro volta emblematiche, poiché perfetti "esseri insignificanti" le quali non riescono neppure "ad emergere con il capo dalla ringhiera delle scale"¹⁸⁹. Esse annunciano come tali il profilo dominante dei personaggi in *Gente di Dublino*, quello d'una umanità che non riesce a liberarsi dalle proprie strettoie mentali e a raggiungere finalmente una dimensione più ampia e più libera della sua stessa esistenza. In questo senso, gioca un ruolo evidente per il Prof. Fusco l'inibizione a più livelli espressa in questi racconti nei confronti della *sessualità*: quella sessualità "fonte di vita" la quale, implicata invece in questo paesaggio da pulsioni ben più distruttive negative, non appare più come la "libido costruttiva freudiana". Perciò, la paralisi evocata, rappresentata, ripensata in questo racconto, così come l'impossibilità di una vera "epifania", intesa come illuminazione risolutiva, capace di portare le cose a un ordine superiore e migliore, appaiono come le vere protagoniste più significative di questo brano narrativo, emblematico dell'intero libro. Al tempo stesso, mostrandosi attraverso il lavoro

¹⁸⁹ A. FUSCO, *op. cit.*, p. 24

analitico del Prof. Fusco come delle lampanti descrizioni psicologiche, e aderenti immagini d'una peculiare storia sociale.

d. Araby

Anche nel racconto *Araby* aleggia la figura di un prete appena morto, ed una casa dove abitava - come dice il Prof. Fusco, c'è un nesso evidente tra lui e padre Flynn. Un prete morto, proprio come avviene in *The Sisters*; simbolo di una decadenza al tramonto della Chiesa, prima di tutto; ma secondo il Prof. Fusco ritorna una figura della paralisi, che instaura una condizione di impossibilità "esistenziale". E a livello inconscio, va ipotizzato, nello stesso Joyce l'esperienza religiosa ha lasciato un vuoto probabilmente più importante di quanto lo scrittore non facesse trapelare al suo livello razionale. Perciò, sembra originarsi un caratteristico desiderio di distruggere la figura del prete offrendolo al racconto secondo un'angolazione arida, fino a disegnarlo direttamente privo di vita: secondo questa analisi, quasi a simboleggiare lo scacco dell'esistenza, dedita a darsi un senso attraverso l'abito talare.

Il rapporto della religione cattolica con Joyce, evidentemente, costituisce un punto essenziale della sua evoluzione culturale e politica, nonché una zona cruciale dei suoi condizionamenti e conflitti psicologici: da una parte, ipotizza il Prof. Fusco che Joyce non abbia mai dimenticato la suggestione delle funzioni religiose osservate, intimamente vissute nel suo animo infantile, coi suoi elementi penetranti anche sul piano percettivo, dall'incenso nell'aria all'atmosfera sacrale della chiesa, capace di creare una intensa atmosfera sacrale, implicata di valenze mistiche. Ma dall'altra, è possibile che a livello inconscio nello scrittore un conflitto abbia fatto cadere questi valori, e dunque che una certa "reazione" si sia dispiegata, indirizzandosi verso un esito che, dice il Prof. Fusco, agisce al "livello inconscio figurativo"¹⁹⁰. Tale *inconscio figurativo* va ad utilizzare un certo

¹⁹⁰ Ibidem, p.36

tipo d'espressione e di *linguaggio simbolici*, come si può riconoscere in espressioni quali “sottane untuose, odore di muffa, fogli ingialliti” - sorta di *antitesi*, sul piano psicologico più profondo, rispetto alle immagini sacrali “positive” acquisite negli anni evolutivi.

Accanto alla considerazione psicologica dell'esperienza religiosa in questa sua mesta rappresentazione, il Prof. Fusco all'inizio di questo suo saggio *Araby* dedica la sua attenzione anche all'aspetto delle strade e delle case, qui descritte, offrendo un suggestivo incipit nell'elegante, stringente paragone tra la strada di North Richmond Street a fondo cieco e le “varie vie dell'esistenza” provate da Joyce. Altrettanta suggestione emana da un successivo passaggio, allorché lo studioso attribuisce l'aspetto descritto di altre case del circondario come visto “in una dimensione semionirica di tipo animistico”, cogliendo in qualche modo una certa atmosfera a sospendere almeno in parte il senso di realtà, e a colmarlo con un parallelo movimento emotivo ed energetico, un po' in tutta la rappresentazione climatica urbana del libro. Nota il Prof. Fusco poi un elemento inerte quanto significativo, una “bicietta non usata” - simbolo, secondo lui, di una credibile “mancata attività sessuale” di chi abitava quel luogo.

Ed anche in questo racconto ritorna un rapporto nodale tra il prete e una sorella: in chiave analitica, sembra importante considerare la stringa di implicazione mobilio-casa-sorella, cioè quel che rimane e chi rimane in quell'ambiente dove per tanti anni uno “strano rapporto a due” si era consumato; ed anche qui, come in *The Sister*, sembra ipotizzabile credibilmente un “inconscio investimento sul fratello con la realizzazione simbolica della sessualità in termini di autorità e sacralità connessa alla figura del sacerdozio”¹⁹¹, cioè in un incrocio di implicazioni tra la sessualità e la sacralità, in quest'ordine di eredità e di valori del contesto dublinese.

¹⁹¹ Ibidem, p.37

Seguendo poi le attitudini degli altri personaggi che appaiono in questo racconto, il Prof. Fusco proietta l'attenzione, adesso, su di una certa "trasposizione immaginifica delle situazioni". Tale condizione si ricollega all'immagine fantasticata di una ragazza descritta nella narrazione, la quale tiene alta la fiamma del desiderio però non manifestandosi in termini diretti, carnali, ma rimanendo su di un unico piano *immaginativo*. Il "momento epifanico" qui si limita a questa dimensione, che opera in questo modo una progressiva fuga dalla realtà per giungere a una "duplicazione del reale che rasenta l'allucinosi", come scrive il Prof. Fusco. Tale dinamica di *duplicazione del reale* costituisce la citata *trasposizione immaginifica delle situazioni*.

La mente giovane che sogna, e intanto racconta, ora opera un salto, in cui *letteratura, trasposizione immaginifica e disposizione morale* possono lievemente incontrarsi, nella figura di un "calice" portato in salvo da terre lontane in mezzo ai nemici: secondo il Prof. Fusco, anche in questo caso agisce una sorta di sublimazione sessuale, caricata su di un piano mistico-sacrale, indovinandosi pure il riferimento a un elemento "eroico" archetipico, legato al senso del tesoro, "dell'anello" da recuperare e salvare, come emerge nei grandi miti archetipici. Si consuma così una specie di "momento estatico", in un richiamo sentimentale, erotico speso in un mormorio in un'atmosfera ambientale nella quale si velano i sensi nel buio e nel silenzio, clima d'un attimo in cui la percezione oltrepassa le categorie logiche. Ma, appunto, sembra solo l'incantesimo d'un attimo - quello d'una parola che apre un sogno a occhi aperti, "Arabia", gratificante fino a quando, dice il Prof. Fusco, "non si passerà dall'immagine sognata alla sua realizzazione"¹⁹²; in realtà anche questa "possibilità" - inserita dal Prof. Fusco tra virgolette - si rivelerà per i personaggi impossibile.

Secondo l'analisi del Prof. Fusco, in questi passaggi si possono evidenziare tre distinte fasi separate, come egli dice "in termini

¹⁹² Ibidem, p. 39

psicologici”: la *fase desiderante*, la *trasposizione in immagini*, il *trasferimento delle immagini* su di un qualche piano concreto¹⁹³. Sembra emergere dall’opera di Joyce che il momento della “sospensione del desiderio” sia, tra i suoi personaggi, l’unico gratificante, a maggior ragione nel momento ipnotico della sua “trasposizione in immaginazione”. In termini diversi, anche qui ritorna un parallelismo di letture e prospettive tra la lettura del 1979 del Prof. Fusco e quella più recente della Calderaro già passata in rassegna. Si può dire che la lotta, qui, ossia proprio tra una *precisione disincantata* e una *vaghezza sognante* e consolante. Come l’immagine di lei che, ragiona e conclude il Prof. Fusco, sovrapponendosi alla realtà ne rende illusoria la percezione, ma dandole, però, “un valore e un contenuto non contingente, scomparirà piano piano e la percezione del reale tornerà ad essere esatta, precisa, squallida”.

Altra zona narrativa focalizzata dall’analista è quella relativa alle “sequenze del treno”. Si tratta di un viaggio, con alla base una speranza, un sogno; ma sin dall’inizio sembra imporsi accanto ad esso un decadere del “momento lirico emozionale”, e mentre le “strade illuminate a gas” rammentano la meta del viaggio al protagonista - in un richiamo psicologico tra le luminescenze notturne, un po’ sognanti, e i desideri del protagonista - nel frattempo appare la carrozza, di terza classe, vuota. In effetti, secondo il Prof. Fusco, “il treno è vuoto perché soltanto il ragazzo con il residuo delle sue illusioni potrà tentare di andare avanti”. Il treno comunque avanza, ma in un’atmosfera di stanchezza e sfiducia, di continua solitudine; balenano riflessi acquosi - *simboli delle illusioni* che svaniscono. Ed avanza anche, nel giovane, il suo ideale, solitario e resistente, di fronte al gelo circostante percepito fuori dai finestrini, quello d’ogni giorno.

¹⁹³ La referenza in questo caso è all’importante sforzo teorico proposto da O. MANNONI, *La funzione dell’immaginario: letteratura e psicanalisi*, Laterza, Bari 1972

L'arrivo al bazar costituisce una sorta di manifestazione illusoria definitiva, tendente a scomparire con tutti i suoi sogni sentimentali ed avventurosi, solo mantenendosi, di tutto questo incanto immaginifico, il magico nome "Arabia". In realtà, il ragazzo alla fine mentre giunge al bazar sembra *aver dimenticato* nel frattempo il motivo stesso che lo ha spinto ad essere lì: perché un ideale d'amore, in questo suo ambiente e contesto così depresso, sembra troppo debole di fronte alla realtà circostante, appunto depressa, negativa, pesante. Come se, ipotizza il Prof. Fusco, l'Io e il Super-Io "sbarrassero con un freddo sorriso la via all'Es", impegnato a realizzare con uno slancio vitale le proprie pulsioni.

E così, il *momento epifanico* di questo racconto joyciano si rivela essere non una conquista positiva, non un'illuminazione capace di liberare e disciogliere i nodi pregressi della vita personale, quanto, piuttosto, la consapevolezza dell'illusorietà dei propri sogni e speranze. Si può parlare, dice il Prof. Fusco a questo punto, di "inibizioni che hanno imbrigliato l'Es", forse si può parlare filosoficamente di possibilità impossibili, ma intanto tutta questa avventura si avvia a concludersi al buio della galleria, con sullo sfondo il lento cadere della neve. Resiste, probabilmente, solo un unico "livello semionirico", indotto ormai solamente da un titolo e da un simbolo, o da un profumo esotico, *tramite immaginifico* d'un fascino erotico e misterioso. Cioè, proprio quella parola, "Arabia": riconosciuta, dalle categorie interpretative applicate dal Prof. Fusco, quale "proiezione della libido in termini oggettivi trasfigurati dalla fantasia".

e. An Encounter

Veniamo ora a considerare lo sguardo del Prof. Fusco sul racconto intitolato *Un incontro – An Encounter* - in cui ritroviamo tra i protagonisti ancora dei ragazzi, nelle loro avventure quotidiane anch'esse prese tra l'irriflessa voglia di contatto con l'esistenza ed i pensieri, i timori che la mente ad ogni passo rischia di fargli riconoscere, nel loro rapporto in

continua evoluzione con il mondo incontrato. Proprio l'incontro, qui, sarà protagonista; ma prima, l'indagine del Prof. Fusco già registra una serie di fenomeni notevoli di tipo psicologico quanto sociale, come per esempio sembra emergere dal modo di giocare dei ragazzi. I mascheramenti di Joe, difatti, non sono coerenti fino in fondo con il patto finzionale che promettono: sembra mancare, qui, "quella chiave immaginativa vera" la quale riesce a duplicare il reale alterando la percezione, e quindi a godere di quei simboli semionirici in cui, spesso, il movimento dello spirito riesce a soddisfarsi. Il concetto di "simbolo semionirico" pare ritornare spesso tra le categorie di lettura del Prof. Fusco, offrendosi come dimensione parziale ma anche da risvolti positivi nell'avventura multiplanare della psiche. La quale, abbandonato il gioco, il tentativo di mascheramento mimetico¹⁹⁴, d'assunzione d'una "personalità fittizia" come dice il Prof. Fusco, ora nei ragazzi si impone un nuovo passaggio dell'immaginazione, che ripiega su di un fumetto, sulle sue avventure e racconti attraverso le illustrazioni: ed ecco allora per l'analista psicologico che si apre un ulteriore spazio, una nuova occasione di riflessione, legata stavolta al ruolo dell'*aggressività* e della *libido* nella vita giovanile, e sulle dinamiche di funzionamento del rispecchiamento diremmo "parasociale" delle giovani menti fruitrici nei personaggi e protagonisti dei racconti da loro letti ed ammirati. Per il Prof. Fusco, in questo caso seguendo anche le indicazioni di Storr¹⁹⁵, "non è possibile frenare in un adolescente la sete di sensazioni violente", cioè diventa impossibile "soffocare l'aggressività e la libido"¹⁹⁶, e proprio perciò diventa spesso decisivo, importante il ruolo dei racconti d'avventura o dei fumetti con gli eroi - dimensione comunicativa e relazione psicologica, in realtà, divenute col passare del tempo ben più intense ed invasive nella società contemporanea, con lo sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa a diversi livelli, e dunque

¹⁹⁴ R. CAILLOIS, *I giochi e gli uomini*, Bompiani, Milano 2000

¹⁹⁵ A. STORR, *L'aggressività nell'uomo*, de Donato, Bari 1968

¹⁹⁶ A. FUSCO, *op. cit.*, p.26

di questi assi privilegiati di sollecitazione e sistemazione psicologica e relazionale, rispetto ai tempi di Joyce, e in fondo anche rispetto al quadro al tempo in cui il Prof. Fusco scriveva questi saggi - ruolo dunque mediatore nei confronti di questa spinta d'aggressività naturale. Tali supporti in qualche modo "illusionistici" nel gioco del rispecchiamento trasportano o almeno cercano di trasportare in una dimensione diversa i loro fruitori, in cui secondo il Prof. Fusco "l'avventura acquista una sua credibilità che può essere vissuta in prima persona per un processo di identificazione", laddove tale processo riesca a svilupparsi senza troppi divieti o censure sociali circostanti.

E invece, la censura c'è, inevitabilmente arriva in questo mondo "piccolo borghese" d'un secolo fa. A questo punto la spinta adolescenziale prova a spostarsi sulla natura, sull'ambiente cioè al di fuori delle "gabbie civili" degli spazi urbani. Sembra emergere in questo movimento, per il Prof. Fusco, una sorta di "spirito esplorativo dell'uomo", in qualche modo da concepirsi collegato ad un "energico desiderio di apprendere", a sua volta da considerarsi in funzione di una "sessualità in pieno rigoglio". Ma si impone anche, in tale passaggio, una sorta di parziale liberazione dal proprio Super-Io: l'Es pulsionale si distende fra gli elementi "ad esso consensuali"¹⁹⁷ della natura, avvolto da un colore verde delle foglie "richiama in modo inconscio al tenue color verde dell'utero materno"¹⁹⁸; poiché, si comprende, che per lo psicologo e studioso italiano l'apparizione degli elementi naturali si riconfigura ogni volta in una parallela dimensione simbolica, capace di risuonare alla percezione in ogni forma di manifestazione del mondo. Ed è stavolta Mahony, con la sua fionda, a interrompere nel suo amico questo momento forse di felicità, che il Prof. Fusco ridefinisce quale fenomeno di "duplicazione immaginativa gratificante".

¹⁹⁷ Ibidem, p. 27

¹⁹⁸ Interessante registrare, al culmine di questo ragionamento, l'annotazione riferita all'opera di M. A. SECHELAYE, *Diario di una schizofrenica*, Giunti, Firenze 1969

Una sequenza tra gli alti muri di pietra urbani offre invece un'altra immagine eloquente, simbolo della "impossibilità d'un autentico contatto" con la vita, e altresì simbolo, anche, del freddo contro cui si infrange la voglia d'evasione, dietro la quale, in realtà, lavora il *calore della libido*¹⁹⁹. Erompe invece al porto un suggestivo momento epifanico: la visione delle navi richiama allora - secondo l'osservazione, psicologica e letteraria al tempo stesso, del Prof. Fusco - "in chiave favolistica i cavalli bianchi", da riconoscersi quali *archetipi di forze primitive*, capace di trascinare oltre l'orizzonte, oltre il mare. Mentre nel momento del mangiare dei due amici sembra potersi riconoscere una speciale atmosfera, come una specie di *introiezione degli elementi ambientali*, chiamati a *connotare* uno stato d'animo interiore.

Comincia però a profilarsi un vago senso di inconcludenza, in quella puntuale difficoltà dei personaggi di *Gente di Dublino* di portare a termine, come già visto, la loro *dinamica di trasformazione*. La Pidgeon House sembra ormai irraggiungibile; ma un ragionamento su questo nome sembra necessario, secondo il Prof. Fusco, poiché con il suo "significato di colomba" esso pare accennare a un certo valore simbolico che tale figura ed animale assume nella Bibbia, però pur sempre conservando anche delle implicanze di carattere sessuale; un'interpretazione, dove il Prof. Fusco precisamente chiama in causa l'opera²⁰⁰ di Groddeck sul linguaggio dell'Es.

E dopo la spossatezza, dopo l'inconcludenza, ecco un balenio piuttosto d'incubo, allorché si profila "l'uomo dell'incontro" all'orizzonte: per il Prof. Fusco, in effetti, in questa parte culminante del racconto si impone una forza evocativa delle immagini, da considerarsi il "vero contenuto della comunicazione". Esse - come il bastone dell'uomo battuto nell'erba, evocazione di contenuti sessuali potenziali - rimandano ad *immagini*

¹⁹⁹ Qui il riferimento è a J. H. VAN DEN BERG, *Fenomenologia e psichiatria*, Bompiani, Milano 1971

²⁰⁰ G. GRODDECK, *Il linguaggio dell'Es*, Adelphi, Milano 1969

analoghe per una forza di *attrazione figurativa* tipica, per l'analista, del linguaggio onirico. La *dinamica analogica*, così, trova un suo spazio teorico di applicazione, declinata per il Prof. Fusco nell'ordito di immagini offerte, una dietro l'altra, dal racconto. L'uomo, una volta andatosene Mahoney, sembra via via svelarsi nei suoi perversi desideri di repressione caricati di valenze sessuali; in questo personaggio, d'altronde, una serie di "elementi di deviazione" si offrono subito, diremmo, a una sorta di analisi applicata di tipo semeiotico: la sua voce monotona con toni fissi "tipica delle alterazioni paranoidi"²⁰¹, la fluenza delle sue parole come un "qualcosa d'imparato a memoria"; e poi i suoi discorsi temibili, sulla repressione, sulle frustate. Questo peculiare contenuto dei suoi discorsi, per il Prof. Fusco, si configura come una tipica "idea ossessiva". Tutto sembra pronto per far esprimere alla sofferenza vissuta da quest'uomo il suo sfogo *sadico*; ma non manca un movimento, dice il Prof. Fusco, di "razionalizzazione secondaria" in quel tentativo da parte dell'uomo di giustificare le frustate come "pene di atti", secondo una dinamica di difesa dell'Io. Poiché, evidentemente, nel "pensiero scompaginato dai contenuti inconsci" non può esistere una logica consequenziale: in questo stadio l'emotività "o meglio la libido" dominano il discorso e il comportamento, al di sopra delle contraddizioni esistenti che la mente non può controllare fino in fondo.

Nel punto culminante di tale discorso immaginifico avviene, per così dire, un fenomeno come quello del sonno, quando si afferma la cosiddetta fase di *superficializzazione dei contenuti inconsci*, su quel limite della consapevolezza quando si sveglia il dormiente - in questo caso, una sorta di presa di coscienza, immediata e definitiva, da parte del ragazzo, che si alza di scatto. Ed ecco una splendida trovata letteraria, capace di incrociarsi però anche con i misteri delle coincidenze incrociate le dinamiche, forse telepatiche, della mente e del profondo inconscio umano:

²⁰¹ A. FUSCO, *op. cit.*, p. 30

poiché gli *occhi verdi* che il ragazzo aveva *stranamente desiderato* in precedenza, come qualcosa forse di materno, positivo, oceanico come il mare che aveva contemplato, ora si rivela essere giunto al suo cospetto - ma ora proprio nel volto di quest'uomo temibile capitatogli accanto il cui sguardo, invece di promesse al positivo, capovolge quel desiderio pensato di prima, facendosi piuttosto energia aggressiva, movimento tensivo che lo spia. Questa sua intuizione, dunque, si vede confermata nell'*inversione delle polarità* all'interno delle passioni evocate.

La voglia d'avventura, così, si è rivelata in questa giornata solo una via di pericoli, di incontri sospesi su di una potenziale violenza: qui si consuma l'*epicleteo*, per così dire, il gioco fatale delle trasformazioni e capovolgimenti vissuti durante questa giornata dai suoi protagonisti, nella quale, in ogni caso ha respirato il gioco d'entusiasmi e d'incertezza, della disponibilità ed apertura nel rapporto verso gli altri²⁰², comunque unica via di percorrenza per una relazione umana credibile.

f. After the Race

Con l'analisi di *After the Race* resa dal Prof. Fusco affrontiamo, infine, un altro dei "quattro aspetti" con cui Joyce ha inteso rappresentare la "vita morale" della sua città, ossia la "public life", cioè quel che potremmo in italiano bene tradurre con l'espressione "vita sociale". E senz'altro anche per questo, nota subito il Prof. Fusco, come in tale racconto i personaggi non siano stavolta "quasi immersi in un liquido fisio-patologico" all'interno della realtà cittadina, come avviene in molti altri dei racconti dei *Dubliners*; piuttosto, in questo racconto l'atmosfera si fa "più rarefatta". L'elemento protagonista chiamato in causa ora è la *velocità*, quella dei nuovi mezzi sfreccianti chiamati "automobili", e nello specifico le prime, però già ben profilate figure dei loro protagonisti al volante, i

²⁰² Appare in questi ultimi passaggi l'indicazione dell'opera di R. D. LAING, *L'Io e gli altri*, Sansoni, Firenze 1973

piloti gareggianti e le loro corse. A proposito della velocità, allora, secondo il Prof. Fusco possono emergere punti interessanti di studio e riflessione psicologici: la velocità, infatti, come “elemento esaltante che rende impossibile la visione distinta delle cose e persone circostanti”²⁰³ sembra astrarre la percezione, in un mondo dove “tutto viene unificato”, e la mente si esalta. Poiché la velocità libererebbe dai freni che abitualmente scandiscono i tempi della stessa mente, trasferendola in una *dimensione diversa* nella quale va a scaricarsi, nel ritmo frenetico della corsa, la forza latente dell'*aggressività*.

Appaiono degli stranieri, dei francesi, i quali, protagonisti della corsa, emanano un sentore diverso, quasi esaltante, un'aura positiva “perché stranieri e lontani dalla normale mentalità dei *Dubliners*” - ma anche perché, ragiona il Prof. Fusco, i fini materiali che stanno raggiungendo paiono “ben calibrati ai loro desideri” cioè privi di quei residui nostalgico-esistenziali tormentati di desideri inevasi. Un motivo psicologico caratteristico, dunque riconosciuto, quello dell'equilibrio sempre volubile tra gli obiettivi e i desideri, nella mente umana. Entra in gioco però anche, in questo clima psicologico positivo, la forza della *giovinanza*: forza, potenza come un canale della sessualità sintonizzata, in questa storia, con un potente *motore*.

L'apparizione d'un indigeno, di Jimmy, cambia già lo scenario antropologico e psicologico, perché in costui meno si sentono gli aspetti più radiosi e spensierati percepiti negli stranieri. È probabile, per il Prof. Fusco, che quest'altro pilota abbia sublimato nel “rombo del motore da corsa” l'affiorare impetuoso della sua sessualità, in una personalità sollecitata peraltro da una costante preoccupazione, quella per il denaro; annotazione sociologica e psicologica al tempo stesso, relativa a una certa connotazione personale della borghesia irlandese, ossia la *parsimonia*. Il

²⁰³ A. FUSCO, *op. cit.*, p. 53

Prof. Fusco indovina poi, qui, una sorta di opposizione tra personaggi e i loro caratteri, tra Ségouin il francese *spensierato* almeno all'apparenza e Jimmy uomo più *controllato*, attento, preso dalle sue "regole". D'altra parte, si adombra in Jimmy anche il "problema" della celebrità, oltre a quello della ricchezza; e se l'ebbrezza della velocità è legata al volgere istantaneo di pochi minuti, la stessa *celebrità* appare, secondo il Prof. Fusco - che cita velocemente in proposito Dreyer, il grande cineasta danese - una "funzione di qualche istante che porta al più grave senso di abbandono è solitudine".

Il momento però della corsa sfrenata costituisce, per il Prof. Fusco, un reale "momento contingente epifanico", perché in chiave analitica esso appare come un vero momento di "libera canalizzazione" delle giovani sessualità, le quali, così, nel contatto violento con l'aria, e con la sensazione stessa dell'alta velocità, *realizzerebbero gli impulsi aggressivo-erotici* pressanti dentro di loro- tipico, peculiare, essenziale "tipo di contatto", dunque questo, fra gli adulti giovani e il mondo che incontrano.

Tutto cambia, infatti, quando i virtuosi della corsa automobilistica scendono a terra: essi paiono spiazzati, privi di qualcosa che prima li muoveva ed eccitava - avvertono un certo senso di delusione, camminando lentamente a piedi tra le pallide luci della notte cittadina. La cena, a sua volta, è uno spazio di *relazioni epidermiche*²⁰⁴, non di pienezza, né di alcuna autentica "relazione empatica" - l'incanto, l'eccitazione delle ore precedenti s'è spezzato. Ma dopo la cena, prova a ritornare di nuovo una forma di gara, stavolta sotto le spoglie del gioco, il gioco delle carte: si apre così, secondo la notazione critica del Prof. Fusco, una sorta di nuovo *essenziale episodio* della storia. Come in Dostoevskij, osserva l'analista, si rientra ora in un regno della quasi allucinazione, là dove "i desideri si

²⁰⁴ Anche in questo passaggio è citato il lavoro di D. LAING, *L'Io e gli altri*, op. cit.

trasformano in concreti fantasmi”²⁰⁵, e le carte a loro volta, divenute *segno* e *simbolo dell'inconscio*, giocano un ruolo dentro uno scontro appassionato al limite del cruento. E con una prosaica sintesi di richiami compresenti quasi poetici, il Prof. Fusco richiama la peculiare climatica psicologica della lunga serata dei giocatori di carte, nella quale si impone una febbrile “coscienza sconvolta residua”, attraversata, a momenti, da elementi razionali “come lampi isolati”; in questa climatica, s’insinua ad acquietare “una qualche presenza critica” della ragione un’unica parola, “domani” - ancora una volta, capace di imporsi unica e potente, come un’evocazione magica.

Una pulsione d’energia e di sessualità *si canalizza* attraverso la lotta ed il gioco, *figura* a sua volta sui simboli e i segni delle carte, *si potenzia* nel fumo e nell’aria stagnante, carica l’ambiente come un *fascio patologico* ma irresistibile. I personaggi, chiusi in questa cabina sovraccitata di questa sala luminosa nella notte, vivono dunque una loro caratteristica “epifania”, però a parere del Prof. Fusco più che altro “falsa”, suscitata dall’allucinata atmosfera del gioco: poiché in esso, nel gioco, risuona l’inautentico ed equivoco richiamo d’una droga, in questo caso una “autentica droga psichica”. E Jimmy, così, si immerge e vive la sua “droga psichica” - forse, pensa il Prof. Fusco, anche come una *reazione antitetica* di fronte a tutto ciò che è, ed è stato, nella sua vita dublinese e regolata al di fuori di quella sala. Una volta di più, è un’espressione essenziale quella capace di trasformare l’intero quadro in un momento, “Signori è l’alba” - la notte finisce, e “le prime luci del giorno entreranno nelle coscienze con la forza di un uragano”, mentre la fredda luce della realtà “espander alla sua luce chiara, impietosa su una ulteriore inutile illusione umana”, al posto dell’*esaltazione allucinata* garantita dalla notte e dal gioco.

Chiude questa stringente osservazione analitica del Prof. Fusco una più ampia considerazione di tono antropologico e psicologico del profondo,

²⁰⁵ A. FUSCO, *op. cit.*, p.56

riconoscendo nell'esperienza della notte che si allontana anche l'alternarsi di dimensioni archetipiche ed ancestrali, perché con essa che sfuma "il fondo dionisiaco cede al grigio della luce cosciente".

Con queste acute e raffinate parole, con questo esempio di analisi capillare e riconoscimento teorico continuo, ritrovate in una monografia originale scritta a cavallo tra ricerca psicologica e passione letteraria, crediamo di poter concludere il nostro specifico *focus* sull'opera del Prof. Fusco dedicata a Joyce. Infatti in queste concentrate pagine finali focalizzate su questo studio già è potuto emergere un piccolo patrimonio di intuizioni, interpretazioni ed annotazioni illuminanti sugli aspetti psicologici ed antropologici di una grande opera letteraria della modernità, offerte dal Prof. Fusco a ripetizione in questo suo lavoro, e al tempo stesso abbiamo potuto, attraverso questo cammino ravvicinato, passo dopo passo di fronte al testo, fare emergere anche un modello peculiare, se non il profilo di un vero e proprio metodo, un *metodo psicologico* applicato alla letteratura che, a ragion veduta, potremmo anche ribattezzare quale "metodo Fusco". Come si è potuto verificare passaggio dopo passaggio, tale *metodo* si offre in fondo ancora oggi come uno strumento d'azione cognitiva ed interpretativa originale: esso appare caratterizzato da un approccio psicodinamico aperto, ma arricchito in modo decisivo da un patrimonio ampio e sempre vivo di conoscenze letterarie, filosofiche ed antropologica, che pure si integra ad ogni passo con la strumentazione teorico-psicologica di riferimento. Ogni aspetto, ogni descrizione del testo letterario per il Prof. Fusco e il suo *metodo d'approccio psicologico* deve potersi osservare come uno *spazio di profondità illimitate*, dove lo sguardo analitico dell'interprete *psico-letterario* deve poter scendere ogni volta, affrontando ogni linea d'enunciazione narrativa come una *superficie* sotto cui discendere e poter rivelare forze, conflitti, dinamiche altamente complesse che, dall'inconscio profondo al controllo razionale, continuamente si muovono e si richiamano.

CONCLUSIONI

Dal “metodo Fusco” alla forza del figurale psico-letterario.

Spesso nel lavoro delle conclusioni è facile proporre una sorta di sintesi riassuntiva del lavoro svolto, richiamare più o meno uno dopo l'altro i diversi punti toccati durante il proprio percorso. Ma noi, pur collegandoci agli aspetti principali emersi durante questo cammino, proviamo a offrire non una sintesi di quel che si è già detto, ma piuttosto un'apertura verso nuovi percorsi, attraverso alcuni spunti e riferimenti finora non considerati. Naturalmente, sono spunti in qualche modo generati sia dalle tante indicazioni emerse nella ricerca, in questa fitta e intensa indagine sul rapporto tra psicologia, letteratura e creazione artistica, ma soprattutto dalle pagine appena svolte a proposito di Joyce, e dal ricco incontro con il “metodo Fusco” da noi in qualche modo ritrovato e riscoperto.

Ecco, qui sta precisamente l'occasione: ossia, quella di *ripensare* - oltre che semplicemente *riscoprire* - una simile strumentazione di penetrazione e lettura, che lo studioso italiano seppe utilizzare con grande forza di fronte allo “spettacolo” letterario ma anche psicologico e sociologico dei *Dubliners*, svoltando verso un esito decisamente “antropologico” di più ampia portata della semplice prova scolastica o specialistica, come abbiamo potuto verificare seguendone quasi analiticamente i passaggi e i ragionamenti di fronte al testo joyciano. Nello studioso italiano davvero si riconosce quel che Melchiori aveva acutamente notato, quell'avvicinamento “allo stato puro” al testo, da intendersi “puro” in quanto privo di tante, troppe categorie critico-letterarie capaci, spesso, di filtrare e quasi opacizzare, tra giudizi e pregiudizi, l'accesso più diretto all'opera. In realtà, come visto dal Prof. Fusco di *filtri teorici* - psicologici, antropologici, letterari, eccetera - ne aveva in realtà più di tanti altri, ma si

dispose ad utilizzarli in termini non accademicamente specialistici, quanto piuttosto a richiamarli, all'occasione uno dopo l'altro, nel suo "corpo a corpo" col testo di Joyce, dal quale far emergere non un più o meno astratto "valore letterario", ma piuttosto tanti *segnali* eloquenti della *vita interiore* sociale, emersi alla luce proprio quali *tratti patologici*, ma a volte nel novero d'una "psicopatologia della vita quotidiana" più sottile, di atti mancati, di gesti sospesi o parole improvvise e risolutive, che la maestria e lo sforzo profondo dello scrittore hanno saputo creare come uno spartito illuminante d'un certo spaccato sociale, d'una città, forse d'un'intera epoca. E proprio il rapporto con il "profondo" costituisce la vera posta qui che si pone in gioco: in maniera simile ai teorici della *psicocritica*, ma dispiegando la medesima intenzione d'applicare i saperi della psiche in una maniera ben meno rigida e concettualmente circoscritta al fenomeno letterario, il Prof. Fusco ipotizza e perciò cerca di scendere come detto dalla superficie scritturale dell'opera nelle dimensioni via via più profonde che essa *segnala*, ma al tempo stesso chiede di decodificare, ipotizzare, andare a cercare, proponendo una metodologia che vuole essere soprattutto una chiarificazione delle "motivazioni" dei personaggi e della dinamica psichica dell'autore²⁰⁶. L'analisi psicologica del testo suggerita dal Prof. Fusco è fondata quindi oltre che sui contenuti espressi consapevolmente ed inconsapevolmente dall'autore nella sua opera, anche sui personaggi letterari considerati come creature "vive" che si prestano ad un'analisi psicologica qualche volta più interessante di un individuo vivente e perché alcuni personaggi letterari hanno una personalità non solo complessa ma in apparenza diversa da quella dell'autore.

Ed ecco che, allora, su questo stesso crinale di ricerca possiamo ritrovare accanto al decano di Cassino anche altri ricercatori nei quali, forse, a

²⁰⁶ A. FUSCO, R. TOMASSONI, A. CAIOLA., *Approcci Metodologici alla creatività artistica*, in Fusco A., Tomassoni R., (a cura di), *Creatività nella psicologia letteraria, drammatica e filmica*, Franco Angeli ed., Milano, 2008, pp. 228-234.

dispetto di una più o meno completa lontananza storica ed intellettuale dal Prof. Fusco - e anche tra di loro, spesso - si è declinata un'avventura di pensiero assonante con la sua, o addirittura, come vedremo, potenzialmente ricongiunti mobile e completabile con il suo "metodo" d'approccio psicologico. Tali pensatori individuati, stavolta, sono perlopiù italiani, personalità intellettuali ricche d'un sapere interdisciplinare vivissimo proprio come avveniva nel Prof. Fusco, ma anche creative figure capaci di utilizzare con grande acutezza, rigore ed apertura teorica strumentazioni concettuali complesse e di discipline spesso eterogenee tra di loro. Naturalmente, ne offriremo solo una sommaria indicazione, ma capace comunque di indicarne già l'importanza e, soprattutto, le linee proficue di riflessione e di ricerca.

Pur non avendo speso l'interezza di saggi dedicati o di monografie mirate all'argomento letteratura-psicologia, indubbiamente da alcune pagine di Giovanni Bottirolì possono trarsi indicazioni tra le più acute su questa materia. Bottirolì, studioso e docente di letteratura, ha però da molti anni inaugurato un originale percorso di integrazione tra le teorie del linguaggio e le lezioni della psicanalisi. La lezione di Freud, ma anche quella di Lacan, è entrata stabilmente nelle categorie di lettura di questo importante ricercatore italiano. Il quale in un volume di grande profondità come si rivela *Che cos'è la teoria della letteratura*²⁰⁷ offre spunti d'estremo interesse per le problematiche che siamo venuti toccando dentro questa nostra ricerca: a cominciare proprio dalla questione intravista all'inizio della cosiddetta "letterarietà". Ricostruendo la storia e la teoria di questo concetto attraverso le vicende dei formalisti russi, da Sklovskij a Roman Jakobson e al dibattito novecentesco, Bottirolì giunge però infine a darci alcune illuminanti idee attraverso l'analisi critica di questa

²⁰⁷ G. BOTTIROLÌ, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino 2006

problematica. Se da una parte infatti la teoria formalista ha attribuito a una “funzione specifica” in quanto *funzionamento peculiare* e motore dell’opera letteraria suo nucleo generatore, individuandolo prima in un *principio organizzativo* dell’opera, quindi nell’autoreferenzialità dell’opera la cui lingua e discorso sarebbero *finalizzati a se stessi* e non a una referenza fattuale-reale esterna, in una funzione che “proietta principi d’equivalenza dall’asse della selezione all’asse della combinazione” (per dirla con Jakobson), infine Bottirolì giunge a riconoscere, probabilmente, un nocciolo risolutivo ancora più intimo della questione. Infatti, lo studioso individua²⁰⁸ sul piano teorico una decisiva indicazione più o meno implicita nello stesso Saussure e nei suoi appunti reimpaginati di “linguistica generale”, ossia la possibilità di mettere in discussione “l’ovvietà lineare del testo”: se dall’indicazione fondamentale degli studi strutturalisti si desume l’indicazione di cercare “tutte le similarità nel testo”, come principio essenziale d’ordine ed effetto “letterari”, l’intuizione di Bottirolì integra a tale indicazione anche la necessità di cercare nella costruzione dell’opera letteraria e poetica non solo le similarità con cui allestiscono le proprie logiche di senso ed armonia strutturale, ma anche le *differenze oppostive*, ossia le *dinamiche conflittuali* tra gli elementi del testo stesso. Sul piano strettamente teorico, quindi, un deciso privilegio della logica posizionata sulle scelte dell’*asse paradigmatico*, capaci di chiamare in causa l’associazione d’elementi diversi, e dunque una “profondità” verticale del funzionamento testuale, rispetto invece a un certo “funzionamento orizzontale” imposto dall’architettura sintagmatica. È questo uno degli aspetti più rilevanti offerti dal pensiero di Bottirolì, perché in esso si valorizza come vedremo anche più avanti nelle ultime battute conclusive tutta quella potenza figurativa del linguaggio, che in diversi punti del suo saggio Bottirolì confronta e sovrappone a quelli della stessa psiche e dell’inconscio, specie

²⁰⁸ G. BOTTIROLI, *Che cos'è la teoria della letteratura*, op. cit., pp.38-41

seguendo intuizioni e lezioni offerte da Lacan. Bottirolì d'altronde riconosce anche, più avanti, i diversi problemi connessi all'utilizzo "sistematico" della psicanalisi applicata alla letteratura: in tre essenziali passaggi²⁰⁹, denuncia l'ingenuità prima di tutto di voler risalire, passando attraverso il testo, alla personalità reale, "autentica" dell'autore letterario, quindi di trattare i personaggi di finzione delle opere come degli *autonomi soggetti* da poter psicanalizzare come persone viventi, separati dal loro testo, ed infine di voler trattare la lettura della "fabula" d'un romanzo come una sorta di "complesso universale" venuto dall'inconscio, proiettabile ovunque, su di un qualunque contesto. Anche per queste tendenze di applicazione teorica non controllate provenienti in maniera schematica dalle teorie psicanalitiche per diverso tempo, secondo lo studioso, si è potuta diffondere una sorta di onnipresenza dei complessi psicanalitici, ma in termini sempre più riduzionisti, se non quasi schematici. In realtà, attraverso una suggestiva interrogazione dell'approccio all'Edipo da parte di Freud, Bottirolì dimostra come nello stesso maestro della psicanalisi l'approccio al patrimonio letterario ed artistico fosse soprattutto interessato a interpretarne le peculiari *maniere di offrirsi*, il "modo di darsi" del testo, più che la letteralità o suggestione dei contenuti. Qui Bottirolì teorizza un'interessante nozione, quella di un *accadere semantico* nel funzionamento del testo, da considerarsi distinto ed operante rispetto al semplice *accadere fattuale*, alla rappresentazione della vita come pura *serie di accadimenti* in orizzontale. In serrate pagine successive a queste considerazioni, Bottirolì quindi passa a confrontare decisamente l'ipotesi del funzionamento inconscio della psiche col funzionamento del testo letterario: a cominciare dal possibile parallelismo che il sogno e l'opera potrebbero sviluppare, considerandole quali "formazioni di compromesso" seguendo l'indicazione di Freud a proposito del sogno, di costante conflitto e risistemazione tra le forze del

²⁰⁹ Ibidem, pp. 225-228

desiderio e quelle della censura e della rimozione; dove la letteratura potrebbe considerarsi come un'azione del ritorno continua, d'un certo "ritorno del rimosso". Come in un certo modo ricostruito nella *Gradiva*²¹⁰ di Jensen da Freud, l'esperienza estetica, artistica e letteraria possono funzionare da dispositivi di rivelazione, in un parallelo movimento a quello della psicanalisi - la letteratura attraverso una conoscenza "perlopiù implicita", cifrata dei fenomeni profondi, la psicanalisi lavorando attraverso una presa di conoscenza *esplicita*, dei fenomeni psicologici venuti dall'inconscio. Ma l'acuta capacità d'analisi di Bottirolì a questo punto riesce a fare un ulteriore salto cognitivo, rispetto alla problematica: se il testo letterario funziona come una sorta di *interpretazione implicita* dei fenomeni psichici, allora si potrebbe ipotizzare un parallelismo orizzontale di tutti i livelli in gioco - attribuendo cioè agli stessi fenomeni psichici un "lavoro di interpretazione" a loro volta, in un circuito *continuamente interpretativo* di ogni espressione. Però, opina Bottirolì, è anche vero che appare incompiuta una visione del testo letterario concepito come un *ricalco del sintomo* psichico: ovverossia come un testo diviso, in parallelo alla logica del sintomo dove si *uniscono* ma anche si *mantengono* sempre le contraddizioni inconciliabili, i conflitti in sospenso. La soluzione risiede allora nel riconoscere un ulteriore dispositivo di funzionamento in gioco²¹¹, una logica ulteriore in azione, ossia l'affermazione d'una logica *coniuntiva* e più flessibile al di sopra di quelle *disgiuntive* e *confusive*, come dice Bottirolì - un "funzionamento congiuntivo e flessibile" dell'espressione e del linguaggio di cui è testimonianza eloquente ed evidente proprio la letteratura, specialmente in

²¹⁰ Un prezioso volume edito nel 1992 raccoglie assieme il romanzo di Jensen e il saggio ad esso dedicato di Freud: W. JENSEN, S. FREUD, *Gradiva*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992

²¹¹ G. BOTTIROLI, *Che cos'è la teoria della letteratura*, op. cit., pp. 254-256.

Un contributo a sua volta significativo sul rapporto sociale tra psicanalisi, significazione e letteratura è offerto dai preziosi studi di un altro ricercatore italiano, Alessandro Serpieri, tra cui andrà segnalato il seguente volume: A. SERPIERI, *Retorica e immaginario*, Pratiche, Parma 1986

quella sua più specifica dimensione che è il *linguaggio figurale*, quale sua dominante intima e strategia di costruzione testuale più significativa.

Questa breve illustrazione di alcuni dei punti tra i più importanti tratti dalle riflessioni di Bottioli può però già farci comprendere quanto tali proposte teoriche nel cruciale rapporto psicanalisi-letteratura, passando attraverso una decisiva rigenerazione nelle categorie più sottili della linguistica e della retorica, possano dare un contributo alle problematiche toccate ed aperte dal lavoro del Prof. Fusco, offrendo probabilmente un arricchimento decisivo alle possibilità di sviluppare ed integrare il suo “metodo” d’approccio psicologico al testo letterario e di penetrazione nella sua rete di significazioni implicite ed esplicite, dirette e soprattutto *indirette*, in quel comune alveo *metaforico* e *figurale* del quale l’espressione artistica e letteraria si fa territorio d’elezione e tramite privilegiato dell’immaginario in mezzo agli uomini. E proprio calcando questo stesso sottile passaggio nel territorio del *metaforico* e del *figurale*, individuato da Bottioli quale tramite decisivo capace di unire funzionamento del profondo ed espressione letteraria, incontriamo anche un altro importante episodio di pensiero parallelo, sviluppato a sua volta da un altro importante studioso italiano, Francesco Orlando. Anche Orlando ha unito una grande, originaria sua competenza nella critica nella storia letteraria ai saperi tratti dalla psicanalisi sia freudiana quanto, nelle sue elaborazioni, quella proveniente dagli sviluppi psicodinamici, e più espressamente dalle intuizioni del pensiero di Matte Blanco²¹². Autore di studi di grande penetrazione, originalità e capacità esplicativa concepiti secondo questa unione feconda, come per esempio *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*²¹³, e specialmente il testo classico *Per una teoria freudiana della letteratura*²¹⁴, nel Professore di Pisa si insinua una sorta

²¹² I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino 1981 (1975)

²¹³ F. ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1982-1997

²¹⁴ F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1987-1992

di “movimento consonante” a quello vissuto dal Prof. Fusco, cioè la ricerca d’una metodologia per *scendere nel testo letterario* valorizzando le categorie della psicanalisi, o in genere i saperi della ricerca psicologica. Ed in questa avventura, tra diversi e suggestivi sviluppi ed intuizioni, assume un carattere centrale proprio una peculiare intesa ed importanza del concetto di *figurale*, in un movimento di pensiero che, sotto molti aspetti, riporta agli orizzonti toccati dalle speculazioni in parallelo di Bottioli. Per Orlando, infatti, caratterizza la letteratura proprio il suo “alto tasso di figuralità”, e quel che lo occupa nei suoi lavori è proprio la possibilità di interrogare “cosa queste figure facciano” all’interno del testo letterario: *qualcosa* che, sotto diversi aspetti, sembra per lo studioso operare nel senso d’un *ritorno del rimosso formale*, appaiato a un ritorno del *rimosso nella serie dei contenuti*, ossia in una struttura di funzionamento del testo qui già concepita in continuità con un certo funzionamento dell’inconscio, a confermare e ancor più approfondire quel richiamo potenzialmente suggestivo già intravisto da Bottioli, nell’incrocio tra testo e sintomo. Entra però allora in gioco anche in questo caso un ulteriore salto di livello nel disegno d’azione in questa “discesa nel testo”, da parte di Orlando, ossia l’osservazione capillare e la ricerca della cosiddetta *organizzazione interna paradigmatica* del testo. L’azione analitica si configura proprio come una ricerca di contenuti, significati, conglomerati semantici, immagini che ritornano nel testo sotto forma di varianti, e presuppone una lettura del testo che tenta di mettere in luce relazioni semantiche a distanza compiendo dei *salti nella linearità* alla ricerca di quello che ritorna simile: un vero e proprio “metodo analitico” di discesa nel testo, e attraverso il quale sembrano garantirsi sia quel privilegio all’asse paradigmatico sostenuto da Bottioli, ossia la ricerca di assonanze e risonanze del profondo ricercate dal Prof. Fusco. In questo senso, secondo Orlando, costruire un *paradigma testuale* significa ricostruire *un altro ordine* che nel testo è *immanente e in parte nascosto*,

rintracciando la rete di *costanti* e di *varianti*, di *somiglianze* e *differenze*, di ripetizioni e modificazioni di cui è intessuto, nel suo intimo, qualsiasi testo verbale letterario; un ordine sotteso dal fondamentale dispositivo della “coppia oppositiva”. Per Orlando, infatti, le costanti semantiche di un testo si dispongono secondo *opposizioni* e *somiglianze tra opposizioni*. Risuonano in queste indicazioni tanti riferimenti impliciti ed espliciti al patrimonio di saperi critico-linguistici, analitici e simbolici già frequentato dall’orizzonte culturale incontrato in questa ricerca, e senz’altro una serie di riferimenti soggiacenti all’orizzonte critico qui a confronto frequentato sia da Bottioli che dal Prof. Fusco. Infatti dentro questa matrice visuale strutturalista si ricompone il movimento della logica freudiana, per cui gli opposti giocano un ruolo più ambiguo e vivono in una relazione “dialettica”, per cui le caratteristiche di un polo *possono ribaltarsi sull'altro*, senza far venire meno l'opposizione. Ed ecco avviato un sistema di opposizioni e corrispondenze, di rimandi tra superficie e profondità del testo: si attua così, attraverso tale discesa, una ricomposizione della struttura testuale *in absentia*, la quale si manifesta nel singolo elemento semantico alla superficie *in praesentia*, elemento semantico che approfondisce il suo senso all'interno del sistema coerente nel quale esso sta *inserito* e che trova il suo reale senso come *posizione*, quindi, nel sistema stesso. Soggiace e sistema il percorso d’un testo - e obbliga così a doverne leggere i percorsi e i significati - l’ambiguità stessa con cui il pensiero inconscio tratta le opposizioni, e la dialettica che tra queste coppie sussiste viene attivata attraverso l'uso di *figure* del testo letterario. Per Orlando la dinamica delle *coppie oppositive e conflittuali* prende la forma specifica di una dinamica *rimozione/rimosso*, ovvero di una polarità *dominante* rispetto ad una polarità *dominata*; e l'ambiguità, la possibilità di *ribaltamento valoriale* - di lettura sull’asse paradigmatico, per dirla con Bottioli - che contraddistingue il testo letterario, ora connotando in modo positivo un polo, ora l'altro, dev'essere compreso all'interno proprio di una

“formazione di compromesso” linguistico tra tensioni contrastanti. Un’avventura dunque corrisposte variabili e diverse alle medesime tematiche e problematiche sollevate da Bottioli, in questo serrato confronto tra le categorie freudiane e dell’evoluzione psicanalitica posteriore e l’universo linguistico e simbolico dell’arte letteraria. La ricca strumentazione d’analisi linguistico-strutturale proiettata da Orlando sull’orizzonte del testo, dunque, sembra poter dare un decisivo supporto allo stesso *metodo Fusco* d’approccio psicologico, e proprio in quell’esigenza a sua volta *strutturale* di discesa dalla superficie alla profondità, che proprio lo schema di funzionamento ora osservato alla *ricerca d’un altro ordine* nel testo al di sotto del testo, cercando e rintracciando dentro di esso la “rete di *costanti* e di *varianti*, di *somiglianze* e *differenze*”, per ricomporre dalla struttura del testo *in presentia* una logica strutturale e significativa, evocativa del testo stesso *vivente in absentia*, sembra poter aiutare e meglio definire nelle sue strumentazioni teoriche e metodologie di approccio.

La ricerca condotta dal Prof. Fusco rimane dunque centrata sull’opera, non considerata semplicemente come punto di partenza un’analisi che l’oltrepassa per rivolgersi ad altro (processi mentali utilizzati dell’artista; inconscio individuale; archetipi; vissuti emotivi del sistema sociale). Si tratta pertanto di un’analisi prevalentemente interessata al prodotto della creazione, pur tenendo presente sia il creatore che il particolare periodo storico in cui l’opera ha visto la luce. Uno degli obiettivi che il Prof. Fusco si è posto è stato anche quello di tentare di enucleare alcuni elementi e, non spiegabili tramite una “chiave motivazionale esclusivamente analitica”, possono diventare più realistici in un approccio ampio, psicologico e psicopatologico. In questo modo, i tanti spunti e categorie d’origine analitica, ma dal forte respiro antropologico e più ampio riscontro dell’immaginario sociale, sviluppati dal Prof. Fusco di fronte, come visto, al testo di Joyce possono costituire la forza di un’indicazione

attuale, se coniugati ed arricchiti a maggior ragione dai percorsi appena contemplati dagli studi di Bottioli, Orlando o Serpieri, capaci di ricostruire piano ancora più profondo una visuale del testo letterario in gran parte armonizzata con le più affinate categorie della linguistica e della narratologia, come d'altronde è emerso anche in tanti altri riferimenti studi incontrati in questa ricerca. Categorie e descrizioni del Prof. Fusco liberamente reinterpretate e ricollocate dal suo patrimonio di riferimenti psicanalitici e psicodinamici possono così, integrandosi su queste linee teoriche e metodiche più ampie, assumere una potenza e una capacità di lettura rinnovate, ridonando la giusta forza e valore a concetti ed espressioni come la serie qui citata a mò di ragguaglio finale, quasi una galleria di *piccoli quadri impressionistici* d'interpretazione psicologica e letteraria: da “*superficializzazione dei contenuti inconsci*” a “*inversione delle polarità*”, da “*introiezione degli elementi ambientali*” a “*libera canalizzazione delle energie*”, da “*forza latente dell'aggressività*” all'idea-immagine del “*liquido fisio-patologico*”, dal “*simbolo semionirico*” al “*momento lirico emozionale*”, da una certa “*duplicazione immaginativa gratificante*” dalla “*trasposizione immaginifica delle situazioni*” a “*figurazione di una forza misterica*”, e alla potente intuizione del “*fonema trasformato in Simbolo*”; tutti reali esempi d'un *procedimento figurale*, sia nel senso di “*far affiorare le figure*” dal profondo dell'inconscio, sia nel senso di riconoscere la forza della letteratura come creazione ed espressione propriamente *figurale*. Solo un esempio, tratto da una prova che, crediamo, però è stato utile tornare a studiare e a contemplare - forse un po' più ricchi di prima, recuperando accanto ad essa anche tanti altri autori passati e presenti nella scia aperta della ricerca applicata ai misteri e alle rivelazioni della mente ritrovata nella scrittura, dei *segni emersi* alla luce della narrazione, provenienti dagli infiniti recessi dell'immaginario.

BIBLIOGRAFIA

AAVV, *Neuroaesthetics: The Cognitive Neuroscience of Aesthetic Experience*, M. T. PEARCE, D. W. ZAIDEL, O. VARTANIAN, M. SKOV, H. LEDER, A. CHATTERJEE, and M. NADAL, in *Perspectives on Psychological Science*, 2016, Vol. 11(2), pp. 265–279 © The Author(s) 2016.

AMMANITI M. E STERN D. N., *Rappresentazioni e narrazioni*, Laterza, Bari 1991.

ARGENTON A., *Arte e cognizione. Introduzione alla psicologia dell'arte*, Raffaello Cortina, Milano 1996.

ARGENTON A., MESSINA L., *L'enigma del mondo poetico. L'indagine sperimentale in psicologia della letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

ARIETI S., *Creatività. La sintesi magica*, Il pensiero scientifico editore, Roma 1979 (1976).

ARNHEIM R., *Toward a Psychology of Art*, trad. It. *Verso una Psicologia dell'Arte*, Einaudi, Torino 1966.

ATHERTON J. S., *Il Joyce di "Gente di Dublino"*, in AAVV, *Il punto su Joyce*, a cura di T. G. STALEY, Vallecchi editore, Firenze 1975.

BARBIERI G. L., *Psicologia dinamica*, Cortina, Milano 2009.

BAUDONIN C., *Psicanalisi dell'arte*, Guaraldi, Firenze 1972.

BEAUDOT A., *La créativité. Recherches américaines*, Bordas-Dunod, Paris 1973.

BERNE E., *A che gioco giochiamo?* Bompiani, Milano 1967-2004 (1964).

BLUMER D., *Interazionismo simbolico*, Il Mulino, Bologna 2008.

BOLZONI, L., *Il cuore di cristallo*, Einaudi, Torino 2002.

BORGNA E., *Come in uno specchio oscuramente*, Feltrinelli, Milano 2007.

BOTTIROLI G., *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino 2006.

BREUER J., FREUD J. S., *Studi sull'isteria*, in *Opere*, I, Bollati Boringhieri, Torino 1967.

CALDERARO M. A., *Evoluzione, stasi e regressione nei Dubliners di James Joyce*, in *Tigor. Rivista di scienze della comunicazione*, A. III (2011) n. 2 (luglio-dicembre).

CAMPBELL J., *L'eroe dai mille volti*, Guanda, Parma 2000-2004 (1949).

CAPONI P., *Le influenze magnetiche: nuovi volti del simultaneo in James Joyce*, in *ACME-Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano-Volume LVII-Fascicolo I-gennaio-aprile 2004*.

CELATI G., *Prefazione a JOYCE J., Ulisse*, Einaudi, Torino 2013.

CHATTERJEE A., VARTANIAN O., *Neuroscience of Aesthetics*, New York 2016.

COLE M., *Cultural Psychology: A once and future discipline*, The Bell Club press of Harvard University Press, Cambridge 1996.

COLE M., *Culture and Cognitive Development: From Cross-cultural Research to Creating Systems of Cultural Mediation*, in "Culture & Psychology", SAGE, London, Thousand Oaks, CA and New Delhi © 1995, Vol 1:25-54.

CONCATO G., INNOCENTI, *Manuale di psicologia dinamica*, Psiconline, Francavilla al mare 2010.

DAVIS M., WALLBRIDGE, *Introduzione all'opera di D. W. Winnicott*, Psycho, 1984-2002.

DE CORO A., ORTU F., (a cura di), *Psicologia dinamica. I modelli teorici a confronto*, Laterza, Roma-Bari 2010.

DETIENNE M., *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Mondadori, Milano 1992, (1967).

ECO U., *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 2020.

ELLMANN R., *James Joyce*, Oxford University Press, New York 1959.

EY H., BERNARD N. P., BRISSET CH., *Manuel de Psychiatrie*, Masson&Co, Paris,1963.

FENICHEL O. *La théorie psychanalytique des névroses*, Paris, PUF, 1953-1987 (1945).

- FERENCZI S., (1927b), *L'elasticità della tecnica psicoanalitica*. In Fondamenti di Psicoanalisi. Vol III, Guaraldi, Rimini, 1974.
- FERENCZI S., *Thalassa*, Cortina editore, Milano, 2014.
- FORNARI B., FORNARI F., *Psicoanalisi e Ricerca Letteraria*, Principato Ed., Milano, 1974.
- FREUD A., *L'Io e i meccanismi di difesa*, Giunti ed., Firenze, 2012.
- FREUD S., *L'interpretazione dei sogni*, in Opere, Vol. 3, Bollati Boringhieri, Torino 1989 (1899).
- FREUD S., *Metapsicologia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1978.
- FREUD S., *Psicopatologia della vita quotidiana*, Bollati Boringhieri, Torino, 1971.
- FRY R., *Vision and Design*, Harmondsworth, Middlesex 1961 (1920).
- FUSCO A., *Gente di Dublino. Approccio psicologico*, Medical International Book, Roma, 1979.
- FUSCO A., TOMASSONI R., *Una proposta di metodologia psicologica per la lettura di testi letterari*, in Ricerche di Psicologia, 21, 1982.
- FUSCO A., TOMASSONI R., *Saggi di Psicologia della letteratura oggi*, Franco Angeli, Milano, 2012.
- FUSCO A., TOMASSONI R., *I racconti di Kafka. Un'analisi psicologica*. Franco Angeli, Milano, 1995.

FUSCO A., TOMASSONI R., *Studi di Psicologia letteraria, filmica ed arte figurativa*, Franco Angeli, Milano, 2001.

FUSCO A., TOMASSONI R., *Psicologia e comunicazione letteraria*. Franco Angeli, Milano, 2005.

FUSCO A., TOMASSONI R., (a cura di). *Creatività nella psicologia letteraria, drammatica e filmica*, Franco Angeli, Milano, 2008.

FUSCO A., TOMASSONI R., *Analisi psicologia di Eveline di J. Joyce*. In: Fusco, A., Tomassoni, R. (a cura di). *Creatività nella psicologia letteraria, drammatica e filmica*. Franco Angeli, Milano, 2008: 86-91.

FUSCO A., TOMASSONI R., *Psychology and artistic creativity. proceedings of the International Symposium, Cassino, 30-31 October, 2014*. Franco Angeli, Milano, 2017.

FUSCO A., TOMASSONI R., (a cura di) *Psicologia e Letteratura*, Editore Teseo, Frosinone, 2010.

FUSCO A., TOMASSONI R., (a cura di), *I processi creativi artistici e letterari*. Franco Angeli, Milano, 2007.

FUSCO A., TOMASSONI R., CAIOLA A., *Approcci Metodologici alla creatività artistica*, in Fusco A., Tomassoni R., (a cura di), *Creatività nella psicologia letteraria, drammatica e filmica*, Franco Angeli ed., Milano, 2008.

GENETTE G., *Figure*, Vol. I, Einaudi, Torino 1970.

GIBBS R W., Jr., *The Poetics of mind: Figurative thought, language, and understanding*, Cambridge University Press, New York 1994.

GOZZ F. I., *Epicleti ed epifanie. La narrativa giovanile di Joyce*, ETS, Pisa 2002.

GREIMAS A. J., *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, Milano 1984.

GRODDECK G., *Il linguaggio dell'Es*, Adelphi, Milano 1969.

GUILFORD J.P., *The nature of human intelligence*, New York, McGraw-Hill 1967.

HENKE S. A., E. UNKELESS, (eds), *Women in Joyce*, University of Illinois Press, 1982.

HILLMAN J., *Il codice dell'anima*, Adelphi, Milano, 2010.

HUGHES J. W., *La psicoanalisi e la teoria delle relazioni oggettuali*, Astrolabio, Roma, 1991.

JACOBI J., *Complesso archetipo simbolo nella psicologia di Jung*, Bollati Boringhieri, Torino 1971-2004 (1957).

JENSEN W., FREUD S., *Gradiva*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992.

JONES E., *Teoria del simbolismo*, Astrolabio, Roma, 1972.

JOYCE J., *Finn's Hotel*, Gallucci editore, Roma 2013.

JOYCE J., *Gente di Dublino*, a cura di Giorgio Melchiori, Arnoldo Mondadori Ed., 1974 (1914).

JOYCE J., *Dubliners*, Joyce J, with an introduction and notes by Terence Brown, Penguin Books, London, 1992.

JOYCE J., *Scrivere pericolosamente. Riflessioni su vita, arte, letteratura*, minimum fax, Roma, 2011.

JUNG C. G., *L'uomo e i suoi simboli*, Mondadori, Milano, 1984.

JUNG C. G., *Simboli della trasformazione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.

KLEIN M., RIVIERE J., *Amore, odio e riparazione*, Astrolabio, Roma 1969-1978.

KLEIN M., *The Psychoanalysis of children*, Vintage, London 1997 (1932).

KOUTH, H., *La Cura Psicoanalitica del Sé*, Boringheri, Torino, 1984.

LAING D., *L'io e gli altri*, Sansoni, Firenze, 1973.

LAPLANCHE J., PONTALIS J.-B., *Enciclopedia della psicoanalisi*, Laterza, Roma-Bari 1981-1995.

LEWIN K., *Teoria dinamica della personalità*, Giunti editore, Firenze, 2011, (1935).

LINDAUER M.S., *Psychology and Literature: An empirical prospective*, in Borstein M. H. (ed.), *Psychology and its allied disciplines*, Hillsdale, N. J., Lawrence Erlbaum Associates, Inc. 1984.

LIS A., STELLA S., ZAVATTINI G.C., *Manuale di psicologia dinamica*, Il Mulino, Bologna 1999.

LITZ W., *Joyce*, ne "Il Castoro", La Nuova Italia, Firenze, 1967-1972.

MANNONI O., *La funzione dell'immaginario: letteratura e psicanalisi*, Laterza, Bari 1972.

MASTANDREA S., *Psicologia e arte: verso un'estetica empirica*, in "Giornale Italiano di psicologia", 47, 2020: 55-82.

MATTE BLANCO I., *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla biologica*, Einaudi, Torino 1981 (1975).

MAURON C., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Corti, Paris 1963.

MAURON C., *L'inconscient dans l'œuvre et le vie de Racine*, Corti, Paris 1969.

MEAD G. W., *Mente, sé e società*, Giunti, Firenze, 2010.

MESSINA L., *Psicologia della letteratura: alcuni aspetti educativi*, Università virtuale - Spazio editoriale: i quaderni della SSIS – Università Ca' Foscari di Venezia.

METZ C., *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia, 1980-2002.

MININNI G., *Diatesti. Per una psicosemiotica del discorso sociale*, Liguori editore, Napoli, 1992.

MORGAN J., *History, Politics and Life in Dubliners Joyce's City*, University of Missouri Press, Columbia and London, 2015.

NEUMANN E., *The Origins and History of Consciousness*, London, 1954 (1949).

ODIN R., *Della finzione*, Vita e Pensiero, Milano, 2004 (2000).

ORLANDO F., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino, 1982-1997.

ORLANDO F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1987-1992.

PATEY C., *Il testo sotto il testo. Palinsesto e genera attività in James Joyce*, in C. MONTALEONE (a cura di), *Parole fuorilegge. L'idiotismo linguistico tra filosofia e letteratura*, Cortina, Milano, 2002.

PILLOT M. I., *Psicologia e psicopatologia dell'espressione artistica*, UTET, Torino, 2000.

PIZZO RUSSO L., *Le arti e la psicologia*, ed. il Castoro, Milano, 2004.

PRINZORN H., *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, Mimesis, Milano, 2004 (1922).

QUAGLIA R., LONGOBARDI C., *Modelli evolutivi in psicologia dinamica*, Cortina Milano, 2012.

RIGAS, A.V. (ed.) *Creativity: Psychology of Art and literature in social clinical perspectives*. Gutenberg, Athens, 2012.

RIGAS, A.V., *Psychology of Art and literature: Analyzing the literary characters*. (Greek version), Pedion, Athens, 2010.

SCHULZ-BUSCHHAUS U., *Il sistema letterario nella civiltà borghese*, Edizioni Unicopli, Milano, 1999.

SEGAL H., *Un approccio psicoanalitico all'estetica. Scritti psicoanalitici*, Astrolabio, Roma, 1951.

SEGRE C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985.

SERPIERI A., *Retorica e immaginario*, Pratiche, Parma, 1986.

SKLOVSKJ V., *Una teoria della prosa*, Garzanti, Milano 1974 (1917).

STERN D., *Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo*, Cortina, Milano, 2011.

STORR A., *L'aggressività nell'uomo*, de Donato, Bari, 1968.

SULLIVAN H. S., *Teoria interpersonale della psichiatria*, Feltrinelli, Milano, 1962-1982.

TAYLOR C. W., *Creativity: Progress and Potential*, Mac Graw-Hill, New York 1964.

TOMASSONI R., (a cura di), *La Psicologia delle Arti oggi*. Franco Angeli, Milano, 2002.

TOMASSONI R. (a cura di). *Psicologia generale e della letteratura alle soglie del terzo millennio*, Franco Angeli, Milano, 1998.

TOMASSONI R. (a cura di). *Nuove frontiere della psicologia: letteratura, immaginazione, sogno*. Cassino, Edizione Università di Cassino, Cassino, 1999.

TOMASSONI R., *Missione in Irlanda per un approfondito studio psicologico di James Joyce (1992)*, documento ciclostilato presente nell'Archivio personale della Cattedra di *Psicologia della letteratura*, Università degli Studi di Cassino.

TOMASSONI, R., (a cura di), *Psicologia, Arte, Letteratura. Antiche e nuove tendenze*, La Clinica Terapeutica, Roma, 2020.

TOMASSONI R., *Psicologia della letteratura*, in *Giornale Italiano di Psicologia* /a. XLVII, n. 1, marzo, 2020: 229-233.

VAN DEN BERG H., *Fenomenologia e psichiatria*, Bompiani, Milano, 1971.

VERNANT J-L, *Mito e pensiero presso i greci. Studi di psicologia storica*, Einaudi, Torino 1970-1978 (1965).

VYGOTSKY L., *Pensiero e linguaggio*, Giunti, Firenze, 1966.

WATT I., *L'origine del romanzo borghese*, Bompiani, Milano, 2017.

WELLEK R., A. WARREN, *Theory of literature*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1963.

WERTHEIMER M., *Productive Thinking*, Harper, New York, 1945.

RINGRAZIAMENTI

Desidero innanzitutto esprimere la mia più profonda, sincera gratitudine e ringraziamento al mio tutor, Prof.ssa Alessandra Zanon, per la sua costante guida nell'elaborazione della presente ricerca, per la sua pazienza, il suo aiuto e la sua immensa conoscenza e passione per la Psicologia della Letteratura.

Desidero inoltre ringraziare tutto il Collegio del mio Corso di dottorato, in particolare il Coordinatore, Prof.ssa Rosella Tomassoni, per il suo sostegno durante il mio percorso del programma dottorale.

Ringrazio il mio compagno Terence Boschetti che mi ha sopportato nei miei momenti di crisi e supportato nel proseguimento di questo lavoro.

Ringrazio le mie amiche, Lidia Mele e Rossana Panagiotakopoulou per avermi sostenuta sempre.

Infine, ma non da ultimo, un ringraziamento alla mia famiglia.