



Moretti & Vitali editori

Cras iterabimus aequor

“Atque”

Materiali tra filosofia e psicoterapia

Rivista semestrale

5

Maggio 1992

Redazione: R. Bodei, M. Ferrara, A.M. Iacono, P.F. Pieri, G. Trippi, S. Vitale.

Direzione: Via del Loretino, 27 - 50135 Firenze - Tel. 055/690923 (il giovedì, ore 9 - 13).

Collaborano / tra gli altri: L. Aversa, A. Barchiesi, M. Bianca, M. Ceruti, U. Galimberti, A.G. Gargani, E. Ghidetti, M. La Forgia, M. Lavagetto, L. Lentini, G. Maffei, S. Moravia, S. Natoli, F. Petrella, M. Rossi Monti, A. Ruberto, C. Sini, E.V. Trapanese, M. Trevi, D. Zolo.

Segreteria / di redazione: Giorgio Concato.

Registr. del Tribunale di Firenze n. 3944 in data 28-2-1990.

Direttore responsabile: Paolo Francesco Pieri.

Progetto grafico: Barbara Vitali.

abbonamento 1992: Italia L. 35.000, Estero \$ 25; c/c postale n. 11196243 intestato a Moretti & Vitali Editori, viale Vittorio Emanuele 67, 24100 Bergamo.

INDICE

INTRODUZIONE	p. 9
<i>Carlo Sini</i> , NARRAZIONI E SUONI DI FLAUTO	p. 11
<i>Gianfranco Trippi</i> , SHAHRAZÀD E LA PSICOTERAPIA	p. 25
<i>Mario Lavagetto</i> , DALL'ACCADEMIA SPAGNOLA AL ROMANZO STORICO. Appunti sulla spiegazione e sulla messa in intreccio nell'opera di Freud	p. 45
<i>Bruno Ferraro</i> , ARTE COMBINATORIA E PROCESSI DI PENSIERO NELLE CITTÀ INVISIBILI DI ITALO CALVINO	p. 71
<i>Franco Rella</i> , L'ARTE E IL PENSIERO. IL PENSIERO DELL'ARTE	p. 99
<i>Maria Consuelo Ugolini</i> , RICERCA DI SENSO E PSICOANALISI IN WITTGENSTEIN	p. 111
<i>Stefano Fissi</i> , L'ORIENTAMENTO PROSPETTICO-NARRATIVO NELLA PSICOLOGIA DEL PROFONDO	p. 131
<i>Giovanni Stanghellini</i> , PERCORSI PSICOPATOLOGICI. LA DISFORIA E IL TRAGICO	p. 155
PENSARE LE REGOLE. Dialogo con Hans Georg Gadamer (a cura di Baldassarre Caporali)	p. 169
<i>Indice degli autori</i>	p. 179

 INTRODUZIONE

C'entrano, e a che condizione c'entrano, gli aspetti narrativi nella conoscenza? Il narrare è già una forma di conoscenza? Esiste ancora una primarietà dell'uomo che conosce fuori dalle storie? Tutto è necessitato o si può sottolineare la contingenza della storia?

Inoltre, possiamo accettare e — se sì — a che titolo, la natura affabulante del pensiero che autori come E. BLOCH e P. RICOEUR hanno in questo secolo variamente indicato? E viceversa, nelle forme tipicamente figurative e narrative, c'è implicito un pensiero che solo uno sguardo culturalmente condizionato ci impedisce di cogliere?

E ancora, la narrazione è tutto o una tappa nel linguaggio del processo veritativo? Vanno bene, insomma, qualsiasi storia e qualsivoglia ricostruzione ipotetica? O, riflettendo su N. GOODMAN e sull'ultimo U. Eco, che cosa veramente pone una restrizione a qualsiasi storia?

In altri termini, e andando ancora oltre, il problema di un'altra storia che duri e persista di fronte e dentro la storia è ancora risolvibile con la tematizzazione di una pluralità di storie esistenti in sé (eclettismo), o con la problematizzazione dell'esistenza di quella collisione, a sua volta evocabile ed indicabile, che metta contemporaneamente in scena più storie che confliggono?

Insomma, attraverso quali "regole" guardiamo? È possibile un pensiero creativo dentro le regole?

In tali questioni, orecchie addestrate alla psicoanalisi ed alla psicoterapia hanno già colto le serie problematiche sia di ogni interpretazione nell'attività clinica, sia dell'interpretazione della clinica stessa.

Questi temi, infatti, per l'intonazione che acquistano in tali pratiche, si traducono in domande di quest'altro tipo: c'entrano, e a che condizione, gli aspetti narrativi nella conoscenza che ogni terapeuta costrui-

sce di sé e dell'altro? Il narrare un caso clinico equivale a conoscerlo? C'è una primarietà dello psicoterapeuta che conosce quel che la persona in terapia ancora non conosce? Tutto è necessitato da un a priori (complesso edipico, archetipo, ecc.), o si può sottolineare la contingenza della storia anche nell'evocazione e nella fondazione di un'ipotetico sfondo che le parole del terapeuta hanno aperto (da qui la responsabilità etica di ogni interpretazione)?

Inoltre, possiamo accettare, e a che titolo, la natura mitopoietica della ragione? Viceversa, nelle forme tipicamente figurative e narrative (sintomi, immagini, sogni, deliri e percezioni curiose) c'è già esplicito un pensiero che non necessita di un'ulteriorità interpretativa, e che solo lo sguardo culturalmente condizionato della coscienza impedisce di cogliere?

E allora, la narrazione è tutto o una tappa del processo veritativo della psicoterapia e del suo linguaggio? Ancora una volta: vanno bene qualsiasi storia e qualsivoglia ricostruzione ipotetica, o esiste veramente qualcosa che pone una restrizione a qualsiasi storia?

A partire da qui o, meglio, dall'interno di queste domande colte nella loro cosiddetta ricaduta pratica, è possibile leggere e pensare i contributi di questo fascicolo.

NARRAZIONI E SUONI DI FLAUTO

Carlo Sini

Secondo Friedrich Creuzer l'esercizio della parola è dapprima simbolico e in un secondo tempo mitico ¹. Inizialmente la parola è endeictica: essa evoca, nomina, accenna, indica, fa apparire, fonda e discrimina. La parola è qui un rivestimento (*endeixis*), cioè un render manifesto (*alethes*), aprendo il mondo nelle sue cose. Questa nominazione dei primordi è lo stato ancestrale del linguaggio che caratterizzò (come disse Vico) l'età degli Dei, oppure anche (come disse Cassirer riferendosi a Usener) la metafora originaria. Nella sua natura affonda le radici la parusia dionisiaca del Dio, il suo urlo sospeso tra il bestiale e il divino, nonché la rivelazione del gesto e della danza, dell'identificazione e della proiezione tramite il corpo, l'orgia ditirambica in cui l'origine della comunità si celebra, si consuma e si rinnova attraverso gli individui ². Questo coro tragico, come disse Nietzsche, sta perennemente alla base della civiltà ³.

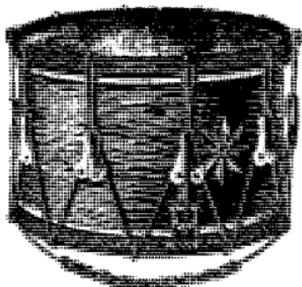
Non vi è infatti motivo di ridurre la funzione endeictica della parola al tempo degli immaginari bestioni, al gorgo profondo della preistoria o alle esperienze paleolitiche dell'umanità, oppure (come Creuzer fa, con più finezza) alla funzione sacerdotale primitiva, che educò gli uomini aprendo loro la bocca e le orecchie, gli occhi e le mani. Non vi è motivo anzitutto perché questa esperienza simbolica, questo mettere insieme (*sympallein*) nel far apparire, non può mai ab-

bandonare il linguaggio, il suo strato profondo: se ciò accadesse, il linguaggio cesserebbe di colpo di essere "significativo". Come osservò Merleau-Ponty, riferendosi a De Saussure, se davvero il linguaggio fosse essenzialmente un puro sistema di differenze interne e immotivate, cioè un sistema arbitrario di autoriferimento, resterebbe per sempre incomprensibile il suo ufficio primario, che è quello di indicare cose e idee tramite segni. La parentela tra la parola e la cosa, il suo iconismo e il suo *transfert*, cioè il suo costitutivo trasporto (*metapherein*), non potrebbero in alcun modo pensarsi se non come magie e come effetti di inespriabile, divina illuminazione⁴.

Senonché pensare così è già travalicare lo strato endeictico della parola e affidarsi inconsapevolmente al mito narrativo e giustificativo. Questo poi è anche il secondo motivo per cui non si deve ridurre la funzione endeictica alle origini di una trama evolutiva di un'umanità parlante. Questo modo di considerare la cosa si affida a sua volta a narrazioni (molto e molto più ipotetiche e congetturali, cioè, scientificamente parlando, arbitrarie, di quanto comunemente si creda o si dica). In tal modo sfugge allo sguardo che la simbolicità endeictica continua silenziosamente ad abitare le immagini dei nostri sogni e delle nostre associazioni subconscie, i nostri deliri e le nostre invenzioni poetiche, il gergo dei bambini e la memoria "proustiana" degli adulti, le preghiere degli uomini religiosi e il linguaggio degli innamorati, e così via.

Un'altra inconseguenza nella quale si cade comunemente è quella di pensare la funzione simbolico-endeictica alla luce dei concetti "razionali" di linguaggio e parola. Noi diciamo che l'uomo è un animale dotato di linguaggio, come se il linguaggio fosse una cosa consistente in se stessa, una realtà immutabile ed eterna. Non ci rendiamo conto che ciò che chiamiamo "linguaggio" è il prodotto di raffinate tecni-

che astrattive, un oggetto della filosofia del linguaggio e poi della linguistica, e più in particolare il risultato della pratica della scrittura alfabetica, senza la quale nessun *oggetto* linguistico si sarebbe offerto alle nostre analisi idealizzanti e obiettivanti, così come, in generale, nessun concetto o idea generale ⁵. L'esperienza della parola endeictica non è "linguaggio".



L'esercizio della parola non è qui un che di separato, ma, come dice Creuzer, vi è una fusione non ancora scissa di simboli acustici e visivi, di "atti de' corpi" (come avrebbe detto Vico) e della voce, di indicazioni della mano e di espressioni del volto ⁶. La parola endeictica più che un mero segno è un disegno ⁷; essa è plastica e fa parte della sua natura il comporre e il tracciare, il modellare e il separare (cielo e terra, sacro e profano, centro e periferia ecc.); quindi il raccogliere e il distribuire (l'*omphalos* e la caverna cosmica, la tomba e la casa, le capanne del villaggio e le funzioni del culto e così via). La parola endeictica è una scrittura di mondo e una scrittura dei corpi, che entrano nella dualità del nudo e del rivestito (*endeixis* significa appunto "veste", "rivestimento"), del naturale e del culturale, della presenza e dell'assenza. La natura profonda della *endeixis* è così la *traccia*, fondata sulle somiglianze dell'iconismo originario ⁸.

Veniamo ora al mito (*mythos*), cioè alla parola narrativa e più in generale discorsiva. Creuzer ricorda che i greci ebbero vivo il senso del suo avvento prodigioso, in quanto la celebrarono plasticamente nell'altare di Hermes (il Dio donatore di questa esperienza della parola); altare che era semplicemente composto di un cumulo di pietre sovrapposte, a simboleggiare il discriminarsi e il succedersi delle parole. La parola mitica, dice ancora Creuzer, è una *diexodos*: letteralmente una via o un'uscita diritta; simbolicamente un percorso finalizzato, motivato, e quindi, per estensione, un dar ragione e spiegazione, un argomentare, un causare con le parole e un concludere. Alla natura della *diexodos* appartengono quelle pratiche di nominazione che articolano gli appellativi degli Dei e i loro peculiari caratteri, contemporaneamente evidenti nella loro plastica raffigurazione. È per questa via che Zeus diviene tonante (oltre che sibilante e saettante, come dice simbolicamente il suo nome), che Athena diviene oochicerula e così via. Di qui poi derivano le formule di invocazione e di preghiera, accompagnate dalle movenze del rito (prima cellula della rappresentazione tragica); e poi i motti sapienziali, i responsi, gli oracoli e gli enigmi⁹. Più avanti ancora troviamo ciò che la parola "mito" è venuta comunemente a significare, cioè le favole, i racconti cosmogonici e teogonici, le narrazioni epiche e poetiche, e infine le leggende eroiche (l'età degli eroi) cui si affida la memoria della stirpe e degli atti fondatori, per terminare con i racconti di pura fantasia "estheticamente" motivati. Dove compare l'"estetica", infatti, muore il "simbolico" nel senso di Creuzer; evento che egli ravvisava pienamente all'opera nell'epica di Omero, con grande scandalo dei suoi colleghi filologi, che vedevano in Omero l'alba della civiltà e il modello insuperabile dell'espressione. Creuzer vi ravvisava invece un fenomeno tardo della cultura umana: Omero è certo un poeta straor-

dinario, ma, umanamente parlando, è un *décadent*. Con lui è venuta meno la "tremenda serietà della preistoria", il senso sacrale del mondo e della vita, sicché dalla profondità del simbolico si passa alla superficialità fantasiosa e gratuita del mito, di cui si compiacciono i greci, questo popolo di chiacchieroni e di comedianti.

A questo punto nella nostra vicenda si inserisce la grandiosa rivoluzione della scrittura alfabetica: punto di svolta e contrassegno essenziale della cultura europea. Tutto allora *cambia segno*. Nasce cioè un nuovo tipo di narrazione e una nuova esperienza della parola e del linguaggio. Nascono, come diretta conseguenza di quella rivoluzione, la storia, la filosofia e la scienza. Nascono le forme letterarie e quelle distinzioni tra i saperi che ancora fondano la nostra enciclopedia, le nostre partizioni accademiche, le nostre "competenze" culturali: tutte cose ignote all'esperienza originaria della *diexodos*. Processo la cui complessità non è dato qui riassumere e neppure accennare.

Naturalmente le nuove narrazioni scritte (dalla storia della guerra del Peloponneso alla storia degli animali, dalla storia della Genesi alla storia universale della natura e teoria del cielo, dal quadro storico dei progressi dell'umanità alla storia della follia ecc.) non eliminarono, tra gli uomini civilizzati dalla pratica della lettura e della scrittura alfabetiche, la pratica originariamente orale della *diexodos*, la funzione mitica della parola, così come questa non cancellò e tuttora non cancella la pratica simbolico-endeictica. La *diexodos* si conserva e insieme, accompagnandosi ad altre pratiche connesse ai saperi della scrittura (letteratura, scienza, storia, filosofia, ecc.), si modifica. Essa domina il campo nelle conversazioni quotidiane, nelle storie di famiglia, nelle private storie che continuamente raccontiamo a proposito delle nostre vicende personali e pubbliche, nell'infinito racconto che fa di

sé il paziente all'analista, il fedele al confessore, l'amico agli amici, l'amica alle amiche, l'amante all'amata, il telefonatore ossessivo agli innumerevoli canali radiofonici e così via.

A questo punto il quadro complessivo è abbastanza delineato perché si possano avanzare alcune considerazioni (altrimenti incomprensibili).

Si sono manifestati, in tempi recenti e recentissimi, due atteggiamenti culturali di segno opposto. Il primo ha sostenuto che, con la nascita e il trionfante diffondersi della scienza moderna, fondata su un sapere "performativo", tecnicamente funzionale e pragmatico, le grandi narrazioni del sapere tradizionale (essenzialmente il sapere "umanistico" della filosofia e della politica) sono fatalmente declinate, perdono prestigio e ogni reale funzione fondativa. Dalla verità narrativa si sarebbe dunque passati, o si starebbe passando, a una verità performativa, appannaggio di tecnici, specialisti e competenti vari, i quali hanno soppiantato il filosofo, il prete, il politico e in generale i cultori delle verità totalizzanti e trascendentali, narrativamente costruite. Esposi a suo tempo il mio parere su questa tesi che, nonostante l'efficacia di alcune descrizioni e notazioni, mi sembrò largamente infondata, superficiale e sostanzialmente ideologica¹⁰. Oggi però le si contrappone una tesi contraria, la quale dice che, al di là delle competenze scientifiche (piccola isola di pratiche e di discorsi neppure troppo solida e ben definita), si estende il vasto oceano delle narrazioni: sapere forse poco performativo, essenzialmente debole e vago, e tuttavia ancora e presumibilmente sempre decisivo per l'animale umano. Solo tramite esso l'uomo può darsi un'identità, una collocazione, un senso. Cose certo fluttuanti e che però delineano quell'ecumenismo ermeneutico che, nel suo continuo mutamento e rimando interpretativo, costituisce l'unica possibile e vera fondazione di tutto ciò che l'uo-

mo è, fa e sa. Ora, a me sembra che anche questa tesi, sicuramente suggestiva e in alcuni casi non poco raffinata, sia però sostanzialmente un'altra ideologia, superficiale e infondata come tutte le ideologie; ideologia caratteristica (come la precedente) dell'odierno modo di far cultura e di pensare, secondo gli stili dell'informazione e dell'editoria di massa, della spettacolarizzazione delle idee e di quel modo "giornalistico" che già Nietzsche denunciava al tempo suo come fenomeno che sempre più penetra nello spirito della ricerca accademica "sotto il nome di filosofia".

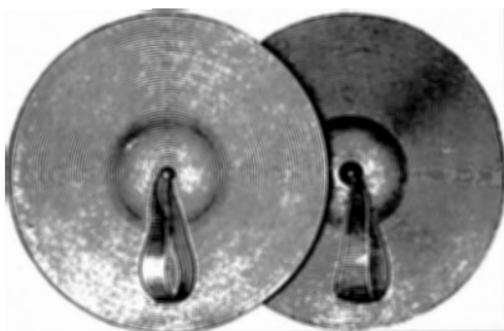


Che cosa motivi il mio giudizio negativo può forse già intuirsi a partire dalla lunga premessa di questo intervento. Mi sembra evidente infatti che non ha senso alcuno parlare di "narrazioni" in termini generici e assimilando cose molto differenti e imparagonabili. Le narrazioni della Bibbia non sono le narrazioni della storia naturale (anche se la moderna pratica della scrittura a stampa e oggi dell'editoria meccanizzata a dispense ecc. tende tecnologicamente ad assimilarle nella coscienza collettiva come oggetti-merci omologabili nell'identità della loro funzione "cultural-informativa-mercenaria", cioè appunto ideologica). Continuare per es. a contrapporre (e perciò ad assimilare) la narrazione della *Genesi* all'*Origine della specie* o agli incredibili racconti dei teorici del

*big bang*¹¹ significa continuare a frequentare false polemiche e pure ideologie, alimentando la vacua discussione sul nulla e sulla confusione mentale che infiamma gli animi di “religiosi” ed “atei”, compiaciuti di “militare”, ma del tutto ignari di cosa significhi pensare (e invero neppure desiderosi di apprenderlo, poiché è più facile e divertente nutrire “ferme convinzioni”). In questo modo tutto il mirabile lavoro del pensiero che da più di un secolo ci accompagna viene tranquillamente ignorato e lasciato senza frutto (del che non è certo responsabile il fruitore medio della cultura di massa e da rotocalco, ma la responsabilità dei “maestri” e dei “professori” non si può tacere). Così pure, per fare un altro esempio, non è confondibile la tradizione scritta del romanzo con la tradizione orale dei racconti mitici, e questi stessi, come dice Detienne, non sono né assimilabili in un’immaginaria unità culturale, né classificabili astrattamente per generi e specie (tutte operazioni che presuppongono l’uso e la mentalità della scrittura).

La parola “narrazione” non dice di per sé molto, se anzitutto non si considera qual è la funzione del soggetto (e di che tipo) che in essa e da essa prende corpo, a quale funzione ricettiva essa si indirizza, che tipo di messa in opera della parola essa comporta, in quale concreto contesto di vita essa si esercita, a quali cose o esperienze si riferisce ecc. Dire per es. che la pratica psicoanalitica è a suo modo legittima e fondata, in quanto utilizza narrazioni, le quali sarebbero ermeneuticamente giustificabili rispetto ai criteri performativi, analitici e sperimentali della scienza, equivale solo a far confusione, frequentando e continuando ad alimentare un’assurda polemica che ancora appassiona esattamente nella misura in cui essa è priva di senso, povera di pensiero, puramente ideologica, buona per chiacchierare a ruota libera da parte di competenti e incompetenti in ogni caso accomu-

nati da una desolante incapacità di aprirsi a una comprensione effettiva dei problemi in gioco, al livello e nei modi che oggi sarebbero per noi pur possibili e opportuni. Nell'esercizio della sua pratica la psicoanalisi non sa che farsene della generica categoria di "narrazione" (così come le sono incongrui i criteri sperimentali della scienza naturale e della sua "verità") e bada invece attentamente a quanto sopra si diceva. Lo psicoanalista è così necessitato continuamente a chiedersi (e a mettere in opera nella *sua* pratica): chi parla? a chi parla? perché parla? di cosa parla? come parla? che altro fa mentre parla? in vista di che parla? e così via.



Si innesta qui un secondo, più generale e più profondo, motivo che, a mio parere, giustifica un giudizio negativo su questa moda delle "narrazioni" (la quale, ovviamente, si banalizza quanto più si diffonde). Questo motivo concerne la sostanziale incomprensione relativa alla questione delle "pratiche". Abbiamo visto, sia pure molto genericamente, che la pratica narrativa presuppone altre pratiche ed esperienze della parola (quelle pratiche che, per rapidità e comodità espositiva, abbiamo chiamato con Creuzer simbolico-endeictiche). Naturalmente non si tratta di conside-

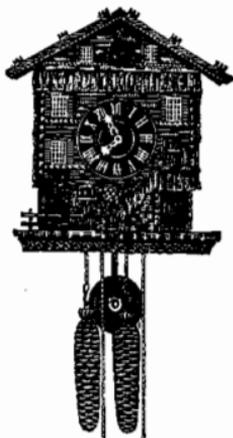
rare queste ultime *più fondanti* di quelle. Si tratta di tutt'altro. In particolare si tratta di comprendere che ogni pratica è una messa in opera di elementi eterogenei, derivati da altre pratiche senza soluzione di continuità e investiti di un nuovo ordine e universo di senso. E poi si tratta di comprendere che la definizione di una pratica è a sua volta una pratica, che eredita elementi eterogenei e li organizza nel proprio senso.

Ogni pratica è un rapporto vivente col mondo dai confini fluttuanti e vaghi. Chi esercita una pratica non è soggetto *di* questa pratica, quanto piuttosto è soggetto *a* questa pratica. È in tal modo che egli è *attivo*: mosso da una emozione rivelatrice di mondo e dall'immagine dei suoi oggetti. Chi è soggetto entro una pratica non può anche contemplarla; può farlo solo uscendone, almeno in parte, e cioè esercitando una nuova pratica. Sicché non è in alcun modo "vero" che il poeta epico o tragico, il romanziere moderno, il filosofo della storia abbiano in qualche modo in comune l'esercizio di "narrazioni". Questo sguardo generalizzante e questo oggetto immaginario (come tutti gli oggetti) non è fruito né fruibile all'interno delle loro pratiche determinate, nelle quali è diversa e ben altrimenti complessa la figura della verità e l'esperienza del senso.

Le narrazioni stanno dunque ed esclusivamente all'interno di un'altra pratica, quella appunto oggi di moda con i suoi oggetti e le sue complessità e con l'intenzione di assimilare in sé il senso di altre pratiche e di definirlo. Che questo accada (bene o male, in modo intelligente o banale, a seconda dei soggetti attivi che vi si trovano impegnati) non è certamente privo di motivazioni culturali e di esigenze vitali. Ma il punto è: vogliamo continuare ancora a pensare così, in modo ingenuamente diretto e inconsapevole, vale a dire in modo sostanzialmente ideologico, mossi da po-

lemiche, passioni, colpi di mano dell'astuzia letteraria e scientifica, trovate che lusingano i narcisismi intellettuali o gli interessi editoriali? Oppure vogliamo farci carico dei reali problemi che sono da pensare, assumendo la responsabilità di un'etica del pensiero, della parola e della scrittura, con tutto ciò che di arduo, problematico, sovraindividuale una tale scelta comporta? ¹².

In questa seconda ipotesi la consistenza delle "narrazioni" svanisce, così come, sia chiaro, svanisce la rigida partizione qui inizialmente assunta tra parola simbolica e parola narrativa. In ogni pratica del linguaggio sono all'opera elementi e combinazioni di elementi (modi di vita o forme di vita) che non possono stabilirsi genericamente e in astratto, con partizioni a priori. Lo stesso rivolgersi a questa complessità è una forma di vita e una pratica di linguaggio che non può esercitarsi inconsapevolmente, con l'implicita pretesa della verità panoramica (pretesa che resta "metafisica" anche se ci si dichiara contrari o al di là della metafisica e dei saperi "forti"), ma che deve invece esporsi al proprio stesso evento di senso e proporsi di abitarlo (nel che è appunto l'arduo compito di un'etica del pensiero). In questa ottica anche il tema delle narrazioni può a suo modo rivestire un interesse e una funzione di stimolo alla riflessione pensante. Fuori di questa ottica è una chiacchiera inconsistente, una piccola lusinga della cultura massificata e conformista, un'altra favola. Una favola del senso comune "acculturato" odierno, simile nella consistenza (sebbene non nella forma e nei contenuti) a quel favoleggiare mitico che piaceva tanto, come diceva Creuzer ai greci irrequieti, fantastici e curiosi "col suo lieve suono di flauto".



1. Cfr. F. CREUZER, *Simbolica e mitologia*, in A. BAEUMLER, F. CREUZER, J.J. BACHOFEN, *Dal simbolo al mito*, a cura di G. MORETTI, trad. it., Spirali, Milano 1983, vol. II; per un'analisi delle tesi di Creuzer qui richiamate cfr. C. Sini, *Il simbolo e l'uomo*, Egea, Milano 1991.

2. Per questi temi rinvio alla mia dispensa *Metodo e filosofia*, Unicopli, Milano 1986.

3. "Il conforto di sentir la vita, nonostante ogni mutar di fenomeni, come qualcosa d'indistruttibilmente possente e dilettevole, ci appare con corposa evidenza nel coro dei satiri, in quanto coro di esseri naturali che vivono per così dire indistruttibili dietro ogni civiltà, e che, ad onta d'ogni nuovo mutamento delle generazioni e della storia dei popoli, rimangono eternamente gli stessi" (F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, in Nietzsche, Rohde, Wilamowitz, Wagner, *La polemica sull'arte tragica*, a cura di F. Serpa, trad. it., Sansoni, Firenze 1972, p. 96).

4. Per la critica di Merleau-Ponty a Saussure cfr. *La prosa del mondo*, trad. it. di M. Sanlorenzo, Editori Riuniti, Roma 1984. Per il *transfert* e la metaforicità della parola, oltre al Nietzsche di *Su verità e menzogna in senso extramurale* (in *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, trad. it., Adelphi, Milano 1973, tomo III, vol. II), è da tener presente la questione complessa dell'immagine e dell'iconismo in Peirce e in Wittgenstein (cfr. C. SINI, *I segni dell'anima. Saggio sull'immagine*, Laterza, Bari, 1989, *Appendice*).

5. Per questa influenza della scrittura sul linguaggio cfr. E.A. Havelock, *La Musa impara a scrivere*, trad. it., Laterza, Bari 1987; id. *Dalla A alla Z. Le origini della civiltà della scrittura in Occidente*, trad. it., Il Melangolo, Genova 1987. Per la fondazione della concettualità nella pratica della scrittura alfabetica, oltre che per l'analisi delle tesi di Havelock, cfr. C. SINI, *Etica della scrittura*, Laterza, Bari 1992, parte I.
6. Su questa via erano anche indirizzate le ricerche, purtroppo poco note, di Chauncey Wright (cfr. *L'evoluzione dell'autocoscienza*, trad. it. di R. Strambaci, Spirali, Milano 1988), in parallelo con le riflessioni di C. Darwin (cfr. *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, trad. it. di G.A. Ferrari, Boringhieri, Torino 1982). Analogamente si muovono le indagini di G.H. Mead, *Mente, Sé e Società*, trad. it. di R. Tettucci, Barbera, Firenze 1966.
7. Il che lascia universale traccia in tutte le scritture umane e infine nella stessa stilizzazione della scrittura alfabetica. Cfr. A. KALLIR, *Sign and Design. The Psychogenetic Source of the Alphabet*, Latimer, Trend and Co., Plymouth 1961.
8. Il che non ha niente a che vedere col tema dell'archittraccia di J. Derrida: fantasia saussuriana motivata da intenzioni antimetafisiche ("decostruttive") e perciò permanente sul terreno della metafisica, delle sue storie e metafore (per il senso di questa critica a Derrida cfr. il cit. *Etica della scrittura*, "L'archiscrittura").
9. Cfr. G. COLLI, *La sapienza greca*, Adelphi, Milano 1977, vol. I.
10. Cfr. C. SINI, *Oh, quante storie*, in "La casa di Dedalo", n. 2 (*Il sapere come narrazione*), Maccari, Parma 1984; ora in C. SINI, *Il silenzio e la parola*, MARIETTI, Genova 1989.
11. Cfr. C. SINI, *Confini del mondo e ubiquità della mente*, in *Il silenzio e la parola*, cit.
12. Sul tema delle pratiche, qui solo accennato, e l'*ethos* filosofico che esso suggerisce cfr. il cit. *Etica della scrittura*.

SHAHRAZÀD E LA PSICOTERAPIA

Gianfranco Trippi

Dove nulla può avere un esito,
il risultato non è che la prova
del non risultato previsto e, insieme,
del Nulla.

E. Jabès ¹

Di' a chi sopporta un'angustia:
l'angustia non dura.
Come si dilegua la gioia, così
si dileguan gli affanni.

Shahrazàd ²

La narrazione

Si racconta, e Dio ne sa di più ed è più saggio, ed alto e generoso, d'una fanciulla di rara bellezza, figlia del visir del re Shahriyàr, di nome Shahrazàd ³.

Un giorno il padre le confessò di non sapere come soddisfare il potente sovrano che aveva comandato, una volta di più, di trovare per lui una vergine. Ormai da tre anni ogni notte il re Shahriyàr pretendeva una giovane e, dopo averne colto la verginità, regolarmente la uccideva. Molte ragazze, continuò turbato, erano state sacrificate alle sue voglie e numerose tra le più desiderabili erano fuggite da quel regno con le loro famiglie terrorizzate. Adesso, si trovava nell'impossibilità di accondiscendere alla regale ferocia.

Shahrazàd domandò di diventare la sposa del re e non ci fu modo per il padre di distrarla dal suo progetto. — “O vivrò, o servirò,

sacrificandomi, da riscatto alle figlie dei musulmani, e sarò causa della salvezza di lui" ⁴ — insistette.

Fu presentata a palazzo. Ma prima si premurò di elaborare uno stratagemma d'accordo con la sorella minore, Dunyazàd. Ad un certo punto della notte l'avrebbe fatta chiamare in camera perché chiedesse al re il permesso di ascoltare da lei il racconto di una storia tra le tante che Shahrazàd conosceva. La figlia del visir, infatti, oltre che per la sua leggiadria, era famosa e ammirata anche per il sapere accumulato con la lettura di libri di storie e di gesta degli antichi re.

Durante la notte, la principessa pregò Shahriyàr che la sorella fosse ammessa al loro cospetto e Dunyazàd chiese al sovrano che Shahrazàd narrasse una storia.

Allora, *alf laila wa alf*, per mille e una notte la scaltra fanciulla provvide a non far mai coincidere la fine del suo racconto con l'arrivo del mattino e rilanciò, storia dopo storia, la curiosità del consorte fino all'epilogo.

Con questo accorgimento, l'evento della morte viene procrastinato. Di ciò, almeno, i personaggi del racconto sono convinti anche se i loro intenti sembrano confliggere: Shahrazàd desidera che la narrazione sia senza fine, mentre, viceversa, Shahriyàr, il compiuto ⁵ sovrano, pretende che la storia si compia e abbia termine. È attratto del resto che manca alla perfezione del racconto, dal godimento d'una pacificazione che la fine del desiderio e la negazione d'ogni attesa sembrano promettere. Il desiderio di esaurire il desiderio, equivale alla pretesa di ritornare, grazie alla fine della storia, in uno stato antecedente la percezione che qualcosa manchi. E Thanatos informa questo movimento tutto interno al freudiano principio del piacere.

Ampia è la notte, dice altrove Alcinoò, e infinita, *athésfatos* ⁶. Non è l'ora di dormire a palazzo, mentre lo Straniero ha turbato la corte con una parte del racconto e ha eccitato il desiderio del re. Quando è dal mondo della memoria che la parola proviene in una faticosa risalita, quando è delle storie dei morti e del loro sapere che si tratta, il desiderio regale diviene potente e bisogna che la narrazione si esaurisca in una compiuta rappresentazione.

Anche Shahrazàd conosce la gesta degli antenati. Mentre narra è come se scendesse tra loro per raccogliere e farsi portavoce della co-

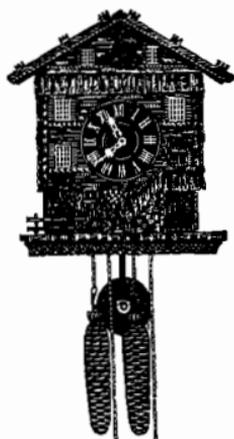
noscenza dell'inconoscibile: i possedimenti della memoria e il dominio della morte sono pericolosamente confinanti. *Colei che ogni gioia distrugge, ogni compagnia separa e rende orfani figli e figlie*⁷, fa anche scendere ogni re dal trono e, forse proprio per questo motivo, perché minaccia di limitarne il dominio, rappresenta l'oggetto che per eccellenza seduce i potenti. È lei che ne sollecita, al massimo grado, la volontà di potenza fino a spingerli al compito impossibile di volerne ad domesticare l'alterità assoluta e di impadronirsene agendola. Fare del loro potere un tutto pieno e pretendere un sapere che introduca la morte in uno scenario sensato, omologando ciò che è essenzialmente fuori scena, è, in effetti, esigere la vittoria assoluta, uccidere una volta per tutte la morte e divenire eterni.

Il soggetto di questa sfida non può che essere forte come lo sono da sempre i re, un soggetto che, intollerante d'ogni limite al proprio piacere e, perciò, viziato dalla mancata esperienza di una qualsivoglia frustrazione, interpreta ogni ostacolo alle sue voglie come offesa alla ideale, onnipotente perfezione dell'io. Questo è il desiderio che tradizione e cultura, manifestano ai re costruendone l'immagine ideale alla quale debbono adeguarsi.

Per far propria l'immortalità del sapere e conquistare il dominio sulla morte sembra loro sufficiente padroneggiare la fine della storia, dopo essersi necessariamente impossessati della morte di colui che racconta. E che niente sfugga poiché ciò sarebbe indice di impotenza!

Solo che l'evento, come Proteo, si defila, si trasforma appunto in elemento narrativo, in interpretazione dell'evento. Non è mai la morte ciò che i re padroneggiano, ma una figura della storia dove essi sono dominanti; o meglio, l'insieme delle rappresentazioni che le storie dei re danno della morte quale strumento di potere e il loro sovrapporsi l'una all'altra.

E allora la storia non ha più fine, il racconto della fine non termina mai, tanto da far tremare il sovrano e vacillare la verità della sua interpretazione perché è messa in forse la realtà della percezione di sé e del mondo. Il desiderio con le sue stesse pretese segnala che qualcosa manca, che non c'è assoluto, sia esso un re supremo, un'interpretazione o un soggetto forte o, anche, la realtà ad essi corrispondente.



“C’è l’ora dei lunghi racconti, così come l’ora del sonno”⁸, risponde senza successo Odisseo alla perentoria richiesta che gli fa il re dei Feaci affinché termini le sue storie e plachi la regale eccitazione.

Più ascoltata di lui, più efficace, Shahrazàd sostiene, nutre e intrappola l’affettività del re, la invita ad entrare nel registro della parola e a rinunciare, al passaggio all’atto. Così riesce a imporre un ritmo al principio del piacere, trascinandolo nel tempo della ripetizione, lontano dalla fine della storia e fuori d’ogni presente eventuale.

Per la fanciulla affabulare è un sintomo formato per evitare il pericolo reale della violenta emotività di Shahriyàr, una formazione di compromesso che le permette di salvarsi la vita. Notte che dura mille e una eternità, il racconto assorbe in sé ogni evento, lo mette in scena depotenziato in quanto già accaduto, rielaborato e narrato almeno una volta.

Ogni accadere è al passato, anche la fine. Nell’esperienza circolare del tempo e del mondo — la percezione comune e condivisa della realtà si fonda sulla catena infinita delle rinascite nella narrazione —, la fine non è mai irreversibile e non è un fatto che succede ora. Shahrazàd non è il re assassino, non domina *Colei che scioglie le compagnie* e, pur apponendo un termine ad ogni racconto, dopo il punto non fa

morire la narrazione. Anzi, la rilancia e la tira per le lunghe, quasi che il passato non debba mai passare.

Si sta bene là dentro, non v'è, nel contenuto della storia, cosa che turbi realmente o sorprenda. La fanciulla non vuol morire e, dunque, non ne vuole sapere più di tanto dell'esistenza di un limite al racconto.

Eppure, anche se è taciuta e la sua rappresentazione non viene esplicitata, la fragilità della percezione del mondo si accompagna alla rigidità, permanenza e perseveranza della narrazione. Inevitabilmente partecipa della struttura della realtà. Come in ogni organizzazione circolare, la fine è implicata nello stesso percorso ciclico: in quanto suo pre-testo, la possibilità dell'accadere d'un evento irreversibile, la minaccia da sempre. La morte che il racconto esige di controllare e sta all'origine dell'affabulazione come sua ragion d'essere, ogni notte ritorna dal luogo della sua rimozione e vuole che si racconti l'altra storia, quella della sua potenza.

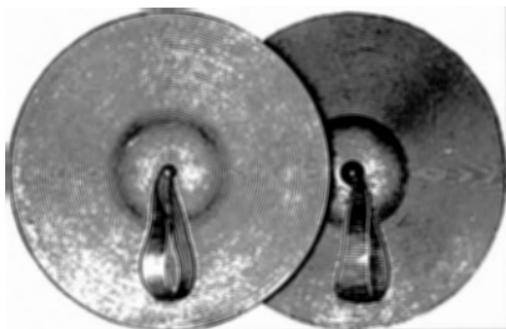
Immagino che, quando, in chiusura d'ogni fiaba, rimanda alla potenza di *Colei che distrugge i piaceri e scioglie le comitive* e inneggia alla gloria del *Vivente che non muore*, Shahrazàd si trovi, immediatamente e per un istante, nel dubbio se continuare a raccontare o interrompere la narrazione. L'affetto di quell'attimo cruciale è l'angosciosa percezione, come in un incubo, non solo del desiderio dell'Altro, ma della sua voracità mortifera e dell'imminenza del suo godimento. Qualcosa di troppo fa vacillare il potere del sintomo, l'eccesso di presenza dell'immaginabile⁹ è chiaramente percepibile, ma subito è respinto ogni notte, per mille notti, dalla rapida ripresa della narrazione.

La dotta Shahrazàd elimina il dubbio e l'angoscia, ma si taglia fuori la possibilità di uscire dalla coazione della storia. Vuol credere nell'infinito potere del narrare e nella persistenza, anch'essa infinita, della realtà che le storie sostengono. Perciò è obbligata a non abbandonare mai la camera delle sue fiabe, impegnata com'è proteggere innanzitutto la presunzione che la narrazione non manchi di niente e non lasci alcun angosciante resto non narrato.

D'altra parte, è necessario che il re si convinca che la fanciulla sia oggetto e causa del suo desiderio. Shahriyàr pensa che la narratrice lo salverà, che possieda, nascosta nelle sue storie, la risposta finale

e assoluta che per adesso, dolorosamente, gli manca, quell'oggetto desiderato, del quale, con la fine delle storie, ritiene di impadronirsi. Egli ama quel sapere non ancora realizzato e l'immagine fallica che lo riassume.

Forse, il sovrano pensa che tutte le donne e ogni donna portino in sé un tesoro potente di sapienza sul desiderio che le rende compiute ai suoi occhi. Perciò ha ucciso in passato, per farlo proprio. E perché nessuna fanciulla è mai riuscita ad incarnare, senza scarto, quella figura piena di Donna che lo nutra di ciò che essenzialmente sa — di ciò che sa e di ciò che è —, in una fantasia rotonda dove essere e narrazione sono coestensivi e sovrapponibili, parti che non possono esistere se non sotto una forma indissociata, come la coppia parentale del narcisismo primario fantasmaticizzata dall'*infans* psicoanalitico.



Shahrazàd collude per i motivi propri con l'immaginario del re. A differenza delle altre donne, gli fa balenare l'oggetto che sconfiggerebbe la mancanza e lo completerebbe, grazie al fatto che anch'essa è catturata dall'idea che l'universo narrativo non sia mancante di qualcosa. Ai suoi occhi si rende completa facendo intendere la completezza del suo sapere e si direbbe che il sapere dei racconti abbia la figura di un fallo immaginario: la storia suggerisce che la fanciulla ne è nascostamente dotata.

Come in una falloforia, Shahriyàr attende che l'oggetto venga mostrato.

Ma insomma, di che cosa parla Shahrazàd? *Le mille e una notte* sono una raccolta di racconti fantastici all'interno della vicenda cornice della dotta fanciulla e del re feroce. Da sempre si sono sottratte alla certezza documentale del loro fluttuante contenuto e, in un continuo sostituirsi di interpretazioni, hanno sollecitato gli studiosi a inseguir storie per cavarne la verità vera come tanti Shahriyàr. Intorno alla loro origine, alle modalità di composizione, agli autori, insomma, ai fondamenti non ci sono che racconti, fiabe, finzioni. La fortuna della raccolta è, in fondo, la storia di un susseguirsi di allucinazioni sulla sua origine, una catena di voci e di racconti sulle peripezie di un testo vago. È la narrazione di una narrazione che si racconta ogni volta di nuovo.

Eppure l'origine non avviene mai nel luogo in cui viene raccontata, fosse anche per la prima volta. Una discendenza multipla affonda le storie nel vociare convulso e confuso dei suk, tra masse amorfe, nebulose incerte di arabi, persiani, indiani, turchi, ebrei e cristiani e forse cinesi. Il loro fondamento esita tra gli odori delle spezie, sognato nei fiumi del narghilè, perduto nei cortili o dietro le gelosie, portato dalle risate acute e gorgheggiate delle donne che preparano cuscus e dolci di mandorle e miele e chiacchierano tra loro di sesso. Un principio delle storie che svanisce nelle corti dell'India fino a zampillare dalle fontane dei giardini del sultano; e che pure si riconosce nella cantina di un anonimo novellatore cairota o nelle segrete fantasie dell'orientalista che nel '700 pubblicò la prima raccolta europea. E l'origine sta, inoltre, nel desiderio inconfessato di scrittori e musicografi, cineasti, psicoterapeuti e filologi: infatti, molte sono le madri di questa narrazione minore, di non eccelso valore letterario — niente a che fare con le grandi storie, i grandi romanzi —, tante origini quante sono le voci e i volti di Shahrazàd che si sovrappongono e si sostituiscono l'un l'altro con ogni lettura, almeno una voce e un volto per ogni ascoltatore e lettore.

Le origini della narrazione, in breve, sono racconti sulle origini né più né meno al pari di qualunque altro racconto¹⁰. Aggiungere "che si siano verificate nel simbolico" è pleonastico e svia facendo intendere la possibilità d'un inizio fuori dalla narrazione.

Per la psicanalisi, originario è il rinvio ad altre storie. Da prima della nascita il soggetto è già inserito in una affabulazione del mondo

in larga parte implicita, ma non per questo inattiva. “Le parole fondatrici, che avvolgono il soggetto, — scrive Lacan ¹¹ — sono tutto ciò che l’ha costituito, i genitori, i vicini, tutta la struttura della comunità, e non solamente costituito in quanto simbolo, ma costituito nel suo essere”. Dall’Altro gli arriva una struttura di attese e di risposte già date, un’interpretazione dell’universo. Dall’esterno una voce gli parla e lo informa di ciò di cui ha bisogno, gli dice “tu sei questo”, e lo racconta in una storia dove ha predeterminato luogo, nome e destino.

Inoltre, i racconti di fondo, narrati nella lingua materna, non trasportano soltanto un codice, ma anche strutture narrative e schemi interpretativi, la legge di un Altro che separa il soggetto al suo interno e lo trasforma in elemento sottoposto alla narrabilità e alla ripetizione. In cambio d’un senso, è l’essere del soggetto che scompare e al cuore del preteso, unico io e del suo essere, la psicoanalisi, pensata radicalmente, pone la voce degli altri, dei genitori, degli antenati: le loro gioie, i loro fallimenti, le iniziative non condotte a termine, le loro ombre lunghe e affabulate.

Shahrazàd è la voce della discendenza. Parla dell’origine del mondo e racconta la storia della presa del soggetto nella narrazione, indicando in che modo, da sempre, sia avvenuta. Rielabora storielle già masticate, poetiche banalità del quotidiano, interpretazioni del mondo grezze e talvolta primitive, contaminate, oscillanti nella concretezza contraddittoria di mille suoni e riferimenti. Narra, costituita da ciò che (di lei) le è stato raccontato, d’un sapere corposo sulle origini. E seduce, intriga, irretisce, impone le storie allo scaricamento bruto della tensione, affermando un mondo comprensibilmente sensato, essenziale, comunque, per non perdersi.

Va ricordato che, ne *Le mille e una notte* c’è un’origine narrata dell’origine del raccontare, una storia di tradimenti, tutta giocata sulla dialettica tra guardare e vedere senza esser visti, tra evidenza e cecità.

La narrazione ha, infatti, un prologo che racconta dell’evento traumatico che colpì Shahriyàr e lo rese assassino.

Suo fratello, anch’egli re, assistette, non visto, agli amplessi di sua moglie con uno schiavo negro. Perduto significativamente il lume dagli occhi, li uccise ambedue.

Accade poi che, assente Shahriyàr, un'orgia addirittura imbasti la moglie diletta, cominciando a prender piacere anch'essa con uno schiavo e, quindi, continuando insieme a venti ancelle e venti schiavi fino al tramonto. Il fratello del re, da poco ripresosi, scorse tutta la scena e la riferì al compiuto sovrano che verificò furtivamente il tradimento da dietro la finestra.

Ancora: ben cinquecentosettanta anelli, pari al numero degli amanti che l'avevano posseduta, tolse dal seno la donna di un genio e, mentre il tapino dormiva, costrinse i due fratelli stupiti e atterriti a soddisfare. Quel genio l'aveva rapita il giorno delle nozze, dirà loro la bellissima fanciulla, ma non sapeva, il babbeo, "che quando una donna di noi altre vuole una cosa, nulla può sopraffarla"¹².

Shahriyàr, sconvolto dalla rivelazione, tagliò la testa a moglie, ancelle e schiavi e si mise a esercitare la sua rabbia omicida prendendosela, appunto, con una fanciulla ogni notte.

Ogni notte per tre anni, una durata pari al tempo delle mille notti di Shahrazàd. È questa la storia del tempo prima dell'inizio della storia.

Il racconto che mette in parole l'immagine della Donna devota alla legge del re, il desiderio della quale sarebbe controllabile e teso all'unico oggetto legittimo, di fronte al reale che irrompe nel tradimento, non regge più. Fino a quel momento, la figura femminile in tal modo affabulata, è stata essenziale per costruire una idea forte del soggetto e ha sostenuto quella storia nella quale, per sua stessa natura, l'io-re è colui che esaurisce sempre e comunque il desiderio dell'altro e da questi è ripagato con totale devozione. Lì stava il cuore del potere di Shahriyàr e, insieme, la narrazione che lo costituiva. Così che quando la rappresentazione di sé è crollata, non c'è stato più spazio mentale nel quale accogliere in qualche modo l'evento e percepirlo-trasformarlo in elemento narrabile. Né alcuna scena primaria si è costituita per chiudere l'accesso diretto alla cosa perché è venuta a mancare la possibilità di rappresentazione. Allora l'atto bruto, l'atto senza alcuna mediazione si è impadronito dell'esistenza.

L'evidenza che il desiderio (delle donne) non si plachi nemmeno per la graziosa vicinanza e familiarità che il sovrano concede, distrugge ogni certezza e credito intorno ai legami statuiti. Non perché l'evi-

denza sia più vera, ma semplicemente per il fatto che l'oggetto che si mostra allo sguardo è imprevisto, non elaborato in alcun racconto e, pertanto, non elaborabile senza crisi. Se per i comuni mortali esistono racconti che pre-vedono il loro tradimento e narrano il loro scarto rispetto all'ideale del soggetto compiuto, essere il fallo e, contemporaneamente, averlo è, invece, il ruolo del re — le grandi narrazioni lo sostengono — e non c'è storia che racconti al re, del re, qualcosa di diverso dalla sua perfezione. L'offuscamento della compiutezza toglie, necessariamente, credibilità al doppio fallico che rappresenta il re nella storia e lo precipita, perciò fuori di sé. Shahriyâr diviene un infans, senza parola e senza storia. Senza mente, se è vero che a qualche livello ogni rappresentato è anche rappresentazione dell'immagine dell'apparato psichico ¹³.



La percezione e l'allucinazione ¹⁴

Quando nel corso dell'esistenza manchino parole già dette o storie che permettano di rendere padroneggiabile l'evento presente, la certezza delle percezioni, che confermano e riproducono il mondo, viene meno.

Ogni incontro con l'impossibile sorprende la storia e la costringe ad aggiustare i suoi contenuti. Qualche volta, però, accadono eventi talmente forti — cioè: imprevisti e contrari alla narrazione, incontenibili nel già elaborato che sostiene in sistema i nostri percetti — da mettere in crisi non solo i significati, ma la struttura e la possibilità stessa del racconto, la percezione della realtà condivisa e sensata.

Si dice comunemente che la percezione si specifichi per il carattere di condivisibilità e partecipazione con il quale si presenta e per il fatto di essere criticabile, non rigida e trasformabile. Al contrario, l'allucinazione mostrerebbe non condivisibilità, rigidità e persistenza.

Si tratta di affermazioni alle quali è difficile non aderire, ma, quando andiamo a verificarle, si rivelano per lo meno insufficienti a distinguere i due fenomeni.

L'esperienza della clinica ci dice che non c'è ragione per parlare d'una rigidità in sé delle allucinazioni, salvo intendere con questo che incontriamo resistenza ai nostri goffi tentativi di criticarle. Non rigidità, almeno non tanta quanta ne riscontriamo nell'ordinaria percezione, eccetto che nel manicomio o in quell'altra istituzione totale in cui si trasforma spesso la famiglia dello psicotico, dove la storia del non stare in nessuna storia è già prevista e raccontata da generazioni e, anzi, sta alla base della loro sopravvivenza. Qui, infatti, l'allucinazione che è vaga, sfumata e sfuggente, assume la cronicità descritta dai trattati di psichiatria.

Di rigidità, persistenza e perseveranza è necessario parlare, invece, a proposito della percezione, cosiddetta ordinaria, della realtà. Il sapere che io sono qui e non altrove, che la televisione non parla di me o i denti non mangiano per scelta propria, ma è la mia volontà che li muove quando mastico del cibo: queste e milioni di altre percezioni sono quasi del tutto incriticabili, inamovibili, persistenti e rigide. Esse si basano sul fatto che io credo alla realtà che mi hanno raccontato e non do nessun ascolto a racconti che individui, nati in mezzo ad altre storie, bevono con il latte materno. Non fanno parte del mio mondo e non mi sono stati narrati nella lingua fondamentale. Gli esperimenti della psicologia dimostrano, d'altra parte, quanto la variabilità delle percezioni sia relativa e tutta interna ad un codice prescritto.

La riorganizzazione del mondo e delle sue storie di fronte ad eventi straordinari è lenta e difficoltosa. Le scoperte della psicoanalisi, le riflessioni della filosofia contemporanea e le nuove ipotesi delle scienze fisiche: ma anche, il reale delle due guerre mondiali, degli stermini di massa e della non improbabile catastrofe ecologica hanno radicalmente messo in discussione la grande fiaba della perfettibilità dell'uomo e della bontà delle sue conquiste, fino a far traballare e crollare

il racconto fondamentale del Soggetto indiviso il quale avrebbe commercio conoscitivo e utilizzerebbe un Oggetto-mondo ugualmente unitario e afferrabile. Non è sufficiente, in rovesciamenti di questa portata, ovviare alla forza del reale chiedendo alla nostra visione del mondo un semplice riaggiustamento di contenuti. Sono le strutture e i fondamenti che rendono possibile la percezione della realtà mentale condivisa a mostrare la corda e a darsi battaglia.

Molto tempo è trascorso dall'irruzione della follia nel mondo narrativo dell'occidente. Eppure la scoperta di non essere padroni dell'Universo, nemmeno della piccola regione dell'io, è ancora imprevista sul piano dei racconti e della lingua fondamentali e genera sofferenze, tanto è rigido l'ancoraggio della nostra percezione ad un mondo scomparso insieme alle sue fantasie.

Concordo che la condivisione dello stesso riferimento narrativo caratterizzi la percezione, mentre, al contrario, l'allucinazione, penso, rimanga interna ad un registro assolutamente personale. Dire questo non mi sembra, però, sufficiente e non spiega la *folie à deux* o i fenomeni di allucinazione collettiva, dove c'è invece condivisione della storia e del percepito. Forse, dovremmo riferirci all'ipotesi che sia in gioco l'adesione ad un complesso di storie che si tramanda di generazione in generazione, di soggetto in soggetto, comprendente i suoi contenuti rimossi e il reale che forclude.

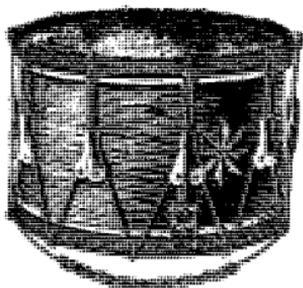
Allora, parlare di fluidità, provvisorietà e incertezza a proposito dell'allucinazione, significherebbe indicare l'allontanamento violento dalla credenza condivisa, la lacerazione della fiducia nelle storie. Nonostante la loro forza, le credenze che fondano l'organizzazione percettiva, quando entrano in oscillazione, crollano con facilità, portando alla rovina il mondo conosciuto e l'idea stessa di realtà persistente. In alcune circostanze si sgretolano le strutture della narrazione e la sintassi dei racconti, come nelle schizofrenie. Talvolta, dopo la crisi, rimangono intatti alcuni schemi grazie ai quali la realtà si ordinava in un mondo partecipato ed allora il soggetto corre a ricostituire il sistema percettivo, allucinandone uno non condiviso da alcuna storia o sapere ereditato.

Si tratta, però, di una operazione incerta, vacillante, debole, basti pensare agli aggiustamenti continui che il cosiddetto psicotico è costretto ad apportare al proprio mondo ricostruito di fronte alle pro-

ve di resistenza cui è sottoposto. È lui il primo a non credere a quello che vede o sente e chiede conferma e cerca di convincere, quasi per ricreare uno spazio simbolico comune.

Il nucleo della percezione, che manca nella dimensione allucinatoria, è il riferimento alla credenza e alla fiducia, all'amore verso i racconti degli antenati. È questo, mi sembra, il tratto ineludibile e ineliminabile della percezione, lo schermo dietro il quale scivola l'essere dell'oggetto e si ripara.

Il riferimento alla convinzione che l'Altro dica il vero sul vero, è ciò che permette di uscire dall'impasse per la quale, di volta in volta, la responsabilità dell'allucinazione è attribuita al soggetto che percepisce o all'oggetto percepito.



La cura

Penso, dunque, che *Le mille e una notte* funzionino per Shahriyàr come una cura che ricostruisce il tessuto immaginario-narrativo dell'io-re e la credenza/fiducia nelle voci della lingua fondamentale.

La voce e la parola di Shahrazàd funzionano come quella del terapeuta durante la psicoterapia delle psicosi. Quando il varco apertosi sullo spesso muro d'angoscia dello psicotico tende a trasformarsi in un passaggio per la comunicazione, la voce del terapeuta assume il ruolo di protesi psichica che il paziente si porta con sé. Con le sue parole che contestualizzano, proteggono e sostengono, costruisce uno spazio intermedio dove la storia frantumata del paziente entra a far parte

di una narrazione partecipata e condivisa. Per un tempo variabile, ma abbastanza lungo, la sua voce parlerà anche in sua assenza: suggerirà, minaccerà, rasserenerà e contrasterà le altre voci ricomponendo lentamente, se va bene, quello spazio interiore distrutto dalla crisi. Solo in un secondo tempo maturerà il riconoscimento di spazi mentali differenti e la chiusura di un'interiorità soggettiva.

La specificità della psicoterapia con gli psicotici consiste appunto nell'introdurre le istanze del paziente in una *storia degli antenati* che chiama in causa il desiderio di chi cura, il quale fornisce consapevolmente, per quanto possibile, enunciati già segnati dalla barriera della rimozione pronti a diventare fondamenti della realtà e indicatori del senso del mondo. Nei Servizi di Salute Mentale spesso è previsto il coinvolgimento di più soggetti col ruolo di curanti proprio per congelare qualcosa che la parola *contenitore* non riesce a rendere e che, con tutte le dovute cautele e i necessari distinguo dei quali qui non è indispensabile parlare, rimanda all'attività affabulatorio-interpretativa della madre. Lei offre al bambino il materiale psichico già modellato e marcato dal principio di realtà, cioè, un reale già trasformato in realtà sensata e delle strutture narrative che daranno senso alla successione delle posizioni identificatorie del soggetto. L'evento bruto, il reale inconoscibile, ma evidente e immediato della cosa, non è in alcun modo mentalizzabile.

La voce di Shahrazàd e le sue storie ristabiliscono le procedure di accoglimento e di manipolazione del reale e forniscono al re un contenitore fantasmatico segnato dal lavoro di generazioni e rielaborato dal desiderio della fanciulla. E, se in una storia qualsiasi un re incontra quella donna devota che si prende cura di negare la possibilità del tradimento, il re guarisce. Perché avvenga la guarigione è sufficiente, infatti, che una donna, anche una sola, abbia corrisposto all'immagine desiderata. Nell'epilogo della storia, allorché Shahrazàd costringe il re a interrogarsi, Shahriyàr così risponde: "...io ti avevo perdonato ancor prima che venissero questi tre bambini, perché ti ho trovata casta, pura, sincera e illibata..."¹⁵. Casta, pura, sincera e illibata: il re non si è liberato della fantasia che il desiderio sia sottomesso ai suoi voleri, che la verità possa dirsi una volta per tutte e che un re, sempre e compiutamente, sia sazio del suo essere. L'ha solo ricostruita attra-

verso la protesi offertagli da Shahrazàd, rinforzando la rimozione di ciò che di nuovo potrebbe metterla in discussione.

La psicoterapia di Shahriyàr ha ottenuto il risultato della remissione del sintomo, ma si è incagliata nel luogo stesso da dove era partita, direbbe Freud, sulla roccia del rifiuto della castrazione. In quel luogo, adesso una scena "primaria", assemblata con mille storie, chiude l'accesso al confronto disarmato col reale. Shahriyàr fantastica che la propria salute dipenda dalla Donna la quale, in quanto portatrice di un desiderio puro e sottomesso alla legge dei re, neghi l'affermazione della ragazza del genio circa la controllabilità dei desideri (delle donne) e restauri da qualche parte la possibilità dell'onnipotenza. La potenza regale, infatti, è riflesso dell'onnipotenza attribuita alla Donna.

Non rinuncia, dunque, ai vantaggi immaginari dell'esser re nè mette in questione la sua storia che non comprende in alcun modo le donne, se non quando siano ridotte all'oggetto narcisistico scisso tra una parte idealizzata, materna, asessuata e una avida, megera, *al-Urra*¹⁶, rifiutata. Neppure dopo la domanda di Shahrazàd sarà in grado di incontrare quella donna che gli sta di fronte, irrevocabilmente schermata dalla Donna che gli preesiste nel racconto dei padri. Cieco, invocherà il padre di lei ringraziandolo di avergli dato in moglie una figlia tanto nobile.

Viene da chiedersi se sia possibile per un re superare l'Edipo senza rinunciare alla propria regalità e recarsi a Colono. (O, anche, se ci sia compatibilità tra il mutamento di posizione etica riguardo al sapere delle storie, effetto di una psicoterapia "riuscita", e la permanenza di un'idea forte di soggettività).

D'altronde, che cosa desidera Shahrazàd all'inizio? Di personificare e interpretare l'oggetto d'amore del re, di essere in quanto rappresentante lo strumento della sua salvezza. Quasi non esiste indipendentemente da lui, ha valore di semplice supporto della Donna idealizzata e nella camera da letto c'è solo il re col suo trastullo.

Forse, Shahrazàd non sarebbe davvero mai esistita né avrebbe lasciato alcun resto del tutto identica all'allucinazione suadente e calma capace di evocare l'oggetto immaginario del re, se la giovane voce di Dunyazàd non avesse interrotto la ripetitività dei passaggi all'atto per dar luogo alla parola, enunciando, in forma di domanda, la legge

del loro stare in quelle camera: che si raccontasse la storia in tutta la sua impossibile completezza, si dicessero i fondamenti della realtà prima del sopraggiungere del mattino.

Non diversamente Freud, sorellina curiosa e ammirata della sapienza delle isteriche, dà loro la consegna specifica dell'analisi, rendendo evidente il suo desiderio.

Alf laila wa alf, per mille sedute e una ancora, il racconto fluisce e le sue scansioni strutturano il tempo. La giovane sposa si sforza di dispiegare tutto il narrabile fino in fondo. Spera al massimo grado che ciò che si mostra estraneo, eterogeneo, nemico e radicalmente incontrollabile, trovi a lungo andare un suo senso nelle storie che racconta. Ama, dunque, il sapere con la stessa speranza del paziente in psicoterapia il quale dal sapere (di chi cura, delle storie) si illude di ricevere il dono dell'essere e il godimento che manca.

La scelta

I racconti non riescono nell'intento di totalizzare l'esperienza. L'impossibile da dire non è il limite determinato dalla relativa estensione o insufficienza della narrazione, bensì, da sempre e da subito, il suo risultato. Quel che c'era da sapere, Shahrazàd l'ha saputo e ora, dopo mille notti, gli si para di fronte il momento dell'incontro con ciò che per tre anni ha evitato.

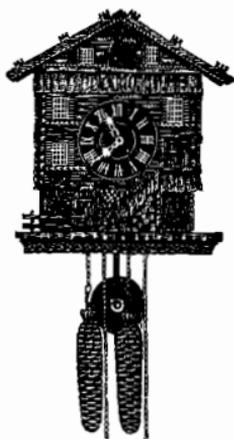
Anche quell'ultima notte si accinse a raccontare, riprendendo la catena delle strofe. Ne espose l'ultima¹⁶ e la trovò simile alle altre. Maarùf, prima ciabattino poi re, aveva vissuto anch'egli un tradimento da parte della moglie, dimostratasi avida, dissoluta, perfida e irricoscente. Da lei era fuggito ed aveva fatto fortuna fino a diventare re. Quando la megera si ripresentò le furono garantiti onori e ricchezze, ma la donna nuovamente cercò di tradire la sua fiducia. Allora fu uccisa dal giovane principe figlio di Maarùf.

Insomma, il potere del re è indiscutibile. Il potere d'ogni re è indiscutibile perché sostiene il mondo.

Chi è in grado di dire che cosa accadde allora a Shahrazàd? Può darsi che per un attimo le tornasse alla mente la storia raccontata da suo padre nel vano tentativo di distoglierla dalla decisione di sposare

Shahriyàr e si accorgesse che nella vicenda appena narrata non c'era niente di nuovo. Forse pensò alla morte indominabile, probabilmente all'uomo col quale era vissuta in questi anni e al quale aveva donato la bellezza, il sapere e tre bambini. Ricordò i figli che le storie avevano aiutato a generare e che erano caduti fuori dal racconto nello stesso modo del suo corpo e del suo piacere.

Preso dall'angoscia intravide, con sguardo obliquo, il passaggio che si apre sul limitare, quando si socchiude il sipario dei racconti. Sulla soglia della narrazione avvertì che qualcosa di non immaginabile, ma di irrimediabilmente imminente stava per attraversare il confine. Percepì forte la presenza di *Colei che scioglie le compagnie* e il pericolo che la sua legge diventasse godimento del re.



Unica, parziale liberazione dai legami della storia senza diventar folli è (inter)rompere il cerchio dell'affabulazione in un punto qualsiasi. Irreversibilmente, per scelta.

Per uscire dalla trappola, Shahrazàd deve non tanto tacere, quanto cessare di raccontar(si) storie e abbandonare il soggetto con il quale vive in simbiosi e che la rappresenta. Non può che rinunciare all'amore speranzoso per il sapere, al credito di fiducia sul potere delle storie, anche se, così facendo, nella sua mente, tradisce il re e la propria nevrosi. Sa quanto sia un'operazione azzardata rompere in tutti i punti

la circolarità rassicurante del discorso, in ogni senso — senza alcun senso — ed esporsi, ancora una volta, per la prima volta, al pericolo della perdita di sé e della realtà.

Accompagnata da questi pensieri si avvicinò al bordo della narrazione e lo trovò che fluttuava. Scelse di interrompere i racconti con fare cortese: "...posso esprimere un desiderio?"¹⁷.

L'angoscia scomparve lasciando dietro di sé l'innocuo residuo della tensione che ormai scemava. Sapeva, d'altra parte, di non essere un saggio né un imperturbabile monaco e neppure un filosofo.

A differenza del re, la fanciulla attraversò il cerchio della storia e rischiò la sorte. (Un cerchio che si apre non è una figura geometrica aperta, non è una figura abortita o che altro. Solo una linea tracciata nel reale, esposta alla casualità d'ogni utilizzazione e potenzialmente — chissà se in una storia non ancora raccontata o anche da nessuna parte — segno d'un limite che fonda).

Che vuoi fare di me? chiese. E introdusse nella storia i suoi figli così che, da questo gesto, trassero senso.

Mentre parlava, la domanda gli ritornò come questione aperta, sull'esistenza e su quello che ne sarebbe stato, insieme alla certezza che, comunque, aveva rinunciato a sacrificarsi per le figlie dei musulmani o per la salvezza del re. Non le interessava più il piacere che aveva cercato in questo modo d'esser raccontata.

Porre fine alle storie una notte, lasciando le incompiute, non è forse agire come la morte? L'atto estremo, la scelta dell'uscita dalla nevrosi, è pericolosamente prossimo al suicidio e alla follia. Eppure, contemporaneamente, è il gesto che afferma il desiderio e, dopo tanto girovagare, libera l'enunciazione.

Perché interrompere una così sicura cronologia, perché uscire dalla protezione del senso? *Alf laila wa alf* che senso ha morire, perché scegliere? Dire: "poche storie, caro re, adesso è a te che tocca amministrare l'alternativa tra vita e la morte, sei tu che devi decidere. Il mio desiderio è nel fatto che vivo": rivolgersi all'Altro così, senza riguardo, non è prudente né logico. Peggio: è inspiegabile, ovverosia, non c'è narrazione che possa rendere plausibile la scelta né sensata o prevedibile l'irruzione casuale del soggetto che desidera, se non nel tem-

po successivo in cui se ne racconta la storia.

Non c'è scorciatoia verso il futuro — vale a dire che non c'è possibilità di non essere puntuali, se non provando a tornare indietro con i frammenti della vecchia realtà e della vecchia rappresentazione di sé per cercare un luogo più sicuro dei confini, fluttuanti, delle storie. Regredire è rinunciare all'aleatorio in cambio d'un mondo rigidamente credibile: Shahriyâr non ha agito diversamente.

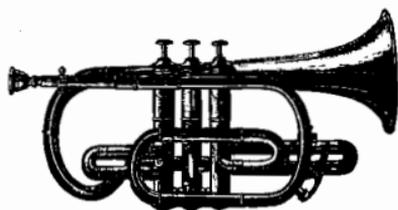
Se da qualche parte è da rinvenire il soggetto non c'è posto migliore di questo per trovarlo. Dove il mondo disperso e realizzato nel discorso si riassume nello zero dell'enunciazione, il tempo narrativo, il tempo ripetitivo dell'io e del re lasciano il posto alla puntualità caratteristica del tempo soggettivo.

Scaturirà da questo istante di rottura della catena delle storie un'altro modo di contare il tempo, un'altra storia? La storia di chi?

Apparentemente, dopo la scelta, il Libro riprende a contar storie, ma la realtà non sarà mai più quella di prima. Shahrazâd non è identica all'ideale e se il re continua a vederla così sono fatti suoi. Non corrisponde all'immaginario regale, non se ne cura, né come madre da rispettare né come donna vorace da respingere. È cambiato il rapporto con la narrazione e con il sapere.

Non li ama più, non s'aspetta dal sapere dei racconti ciò che le manca — infatti, il suo essere è altrove.

Non l'odia neppure per questo. Solo ne gioisce (un po' di più).



1. E. JABÈS, *Il libro dei margini*, Sansoni, Firenze, 1986, pag. 115.
2. *Le mille e una notte*, Einaudi, Torino, 1972, vol. I, pag. 7.
3. Tutto l'articolo ruota intorno alla storia della protagonista de *Le mille e una notte*. Chiamo in causa la dotta fanciulla e la interpellò su alcuni aspetti dei rapporti tra narrazione e psicoterapia non senza un motivo soggettivo. Ne segnalò l'ovvia presenza: non conosco nessuno, uomo o donna, che non si sia mai trovato, almeno per una volta, nella parte del feroce e stupido Shahriyâr.
4. *Le mille e una notte*, *ibidem*.
5. La compiutezza è qualità attribuita con molta frequenza al re.
6. Omero, *Odissea*, Einaudi, Torino, 1963, Libro XI, v. 374.
7. Con alcune varianti secondarie, l'evocazione della morte con questi attributi si trova nella formula rituale di chiusura della maggioranza dei racconti di Shahrazâd.
8. Omero, *Odissea*, cit., v. 379.
9. Cfr.: J. Lacan, *Le séminaire*, Livre X, 12 dicembre 1962, inedito. Vedi anche il volume dedicato alla teoria psicoanalitica degli affetti della rivista «La psicoanalisi», Astro-labio, n. 8, luglio-dicembre 1990.
10. J. LACAN, *Le séminaire*, Livre II, Edition du Seuil, Paris, 1978, pag. 30 [trad. it., *Il Seminario*, Libro II, Einaudi, Torino, 1991, pag. 25].
11. *Le mille e una notte*, cit., vol. I, pag. 6.
12. P. CASTORIADIS-AULAGNIER, *La violence de l'interprétation*, P.U.F., Paris, 1975, pag. 289.
13. La scrittura del paragrafo fa seguito alle sollecitazioni di una tavola rotonda tenuta dalla rivista «*Atque*» a Firenze sul tema "Percezione e allucinazione". Vi partecipavano: R. Bodei, P.F. Pieri, P. Tranchina e S. Vitale.
14. *Le mille e una notte*, cit. vol. IV, pag. 615.
15. Sterco, escremento, letame: così viene tradotto il nome della moglie di Maarûf, al-Urra, protagonista dell'ultima storia raccontata da Shahrazâd: *Le mille e una notte*, cit., vol. IV, pag. 571.
16. *Ibidem*, pagg. 571-612.
17. *Ibidem*, pag. 615.

DALL'ACCADEMIA SPAGNOLA AL ROMANZO STORICO

*Appunti sulla spiegazione e sulla messa
in intreccio nell'opera di Freud¹*

Mario Lavagetto

1. L'Accademia Spagnola

La prima tra le grandi amicizie che costellano l'esistenza di Freud e ne segnano il percorso è quella con Eduard Silberstein. Le lettere che ci restano coprono un arco di dieci anni, e costituiscono una testimonianza non solo sulla vita, ma anche sulla formazione culturale e intellettuale di Freud. Nel loro insieme sono (possono essere considerate) i verbali di un'associazione segreta, stipulata tra due adolescenti e retta da statuti minuziosi e circostanziati per proteggerla dall'esterno. Una società che i due fondatori hanno battezzato *Accademia Spagnola* assumendo a loro volta, secondo le regole, nomi fittizi e derivati da una delle *Novelle esemplari* di Cervantes: *Matrimonio degli inganni e colloquio dei cani*. Silberstein è Berganza e Freud è Cipio.

La distribuzione delle parti — accantonata ogni prudenza — può apparire suggestiva: nel racconto di Cervantes, l'alfiere Campuzano riferisce all'avvocato Peralta un "colloquio" che ha potuto ascoltare durante il suo ricovero nell'Ospedale della Resurrezione a Valladolid. I due cani, distesi su vecchie stuoie, si sono raccontati nel cuore della notte la loro esistenza: per primo ha parlato Berganza e l'alfiere ha trascritto fedelmente le sue parole, riservandosi di redigere anche il resoconto della seconda notte (quella in cui Cipio ha assunto il ruolo di narratore), una volta raggiunta la certezza di essere creduto o, almeno, non disprezzato. Quella certezza, dobbiamo supporre, l'alfiere non riuscì a raggiungerla e non resta ai lettori che il resoconto della prima notte: così la parte di Cipio è quella del cane che ascolta, commenta, chiede chiarimenti, indirizza il discorso del suo interlocutore e lo invita finalmente a "raccontare quel che gli pare e come gli pa-

re”, con una formula non molto diversa da quelle suggerita da Freud, in anni più tardi, ai propri pazienti.

Credere agli “oroscopi” è sempre imprudente, ma nulla ci impedisce di raccogliere il filo della finzione là dove Cervantes lo aveva lasciato cadere. “La prossima notte — aveva detto Cipio congedandosi — se questo gran dono della favella non ci avrà abbandonato, sarà tutta mia, e ti racconterò la mia vita”. Le lettere di Freud a Silberstein, così come ci sono pervenute (senza le risposte del suo corrispondente), possono essere considerate, nel giocoso regime dell’*Accademia Spagnola*, il racconto di quella seconda notte: la “vita” Cipio. D’altronde che queste lettere rappresentassero, agli occhi del giovane Freud, una sorta di autobiografia scritta giorno per giorno, non è una congettura. Ce lo dice lui stesso, diciottenne, il 13 agosto 1874:

Dio non ha creato il mondo in un secondo per indicare agli uomini che in ogni opera bisogna mostrare un ordine e una successione [...] è lo stesso ordine che devono mostrare le nostre lettere, non un ordine artificiale e privo di vita, ma quello di un’opera d’arte in cui le singole parti non sono soltanto separate le une dalle altre, ma mostrano uno stretto legame interno (*die Ordnung eines Kunstwerks dessen Teile nicht bloss voneinander gesondert sind, sondern auch eine Beziehung zueinander zeigen*).

E qualche mese più tardi, dopo avere proposto a Silberstein di trasformare la loro corrispondenza in uno scrupoloso diario giornaliero, Freud ribadirà: “una lettera è sempre una messa in opera delle cosiddette arti liberali”.

2. *I’ll break my staff...*

Né al solo epistolario si limitano le preoccupazioni letterarie di Freud: in quegli anni scrive racconti, poesie, trattati e li accumula negli “Archivi” dell’*Accademia spagnola*, probabilmente sottratti alla nostra curiosità dal rogo a cui Freud racconterà a Martha di avere destinato tutte le sue carte “a disperazione dei futuri biografi”. Ci resta

qualche frammento: un dialogo fra due astri, che al curatore tedesco delle lettere, Walter Boehlich, ha ricordato il clima e il tono delle *Opere morali*, non ancora, in quegli anni tradotte in tedesco; un *Poema nuziale*, scritto con intenzioni scopertamente parodiche in "esametri" inframmezzati da versi di 5 o 7 piedi, perché non c'è proprio ragione di limitarsi a 6, "se un piede in più o in meno, per diminuzione o sottrazione, può renderli più scorrevoli". Restano, soprattutto, tracce di una volontà di scrittura molto determinata e sostenuta da un talento tanto forte da sorprendere anche chi abbia riconosciuto da tempo le qualità stilistiche di Freud.



Affiora, in una circostanza, una formula perentoria e citata fra virgolette: il problema, si dice, "è quello di dare artisticamente forma al vissuto" (*das Erlebt künstlerisch zu gestalten*). La fonte di Freud, se esiste, non è stata identificata e tuttavia non è difficile riconoscere in queste parole un prodotto di quella sorta di "aristotelismo naturalistico", che sembra affiorare talvolta nella narrativa di fine secolo: *die Fabeln (die Sujets) gestalten* è traduzione corrente del greco *sunístanai tôn mūthon*; *das Erlebt* è il *vécu* (*la tranche de vie, il vissuto*), che negli ultimi trent'anni dell'Ottocento assume quasi il valore di una parola d'ordine. Non ci sarebbe alcuna scorrettezza a riutilizzare quella formula per descrivere la redazione dei casi clinici, anche se Freud avrebbe probabilmente respinto l'avverbio *künstlerisch*, giudicandolo pericoloso (nelle mani di possibili avversari) e fuorviante sul piano teorico.

Simili preoccupazioni non avevano corso nell'ambito dell'*Accademia Spagnola* e Freud, studente di medicina, progetta il proprio passaggio alla facoltà di lettere: il progetto prende forma nel periodo in cui più forte è su di lui l'influenza di Franz Brentano ("un uomo, uno scienziato e un filosofo meraviglioso"), di cui segue le lezioni nel semestre invernale del 1874. "È maturata in me la decisione — scrive il 7 marzo 1875 — di sostenere il dottorato in filosofia sulla base di studi filosofici e zoologici". E un mese dopo, l'11 aprile: "Siamo alle soglie del secondo semestre: una nuova vita per me, in cui sarò prima di tutto filosofo e zoologo, perché seguirò corsi di filosofia, di logica e due di zoologia". Si avverte in queste parole l'eco molto netta dell'insegnamento di Brentano che, nell'introduzione al suo *Die Psychologie des Aristoteles*, pubblicato nel 1866, aveva sostenuto l'esistenza di un rapporto strettissimo tra la logica e la psicologia, rapporto analogo a quello che sussiste "tra la medicina terapeutica e quella parte della scienza naturale che l'epoca moderna ha chiamato con il nome di biologia o di fisiologia (in senso lato)".

Chi conosce l'itinerario biografico di Freud, e la sua opera, è abituato ai rivolgimenti improvvisi. Una parte dell'estate del 1875 la trascorre in Inghilterra a Manchester, in casa del maggiore dei suoi fratelli, Emmanuel. Al suo ritorno scrive una lunghissima lettera a Silberstein datata 9 settembre:

...ti dirò francamente che preferirei vivere là che a Vienna, a dispetto della nebbia e della pioggia, degli abusi alcolici e del conservatorismo [...] Ti confesserò una cosa: oggi ho più di un ideale: ho aggiunto un ideale pratico al mio ideale teorico degli anni precedenti. L'anno scorso alla domanda: qual è il tuo desiderio più grande? avrei risposto: avere un laboratorio e del tempo libero o una nave sull'oceano, provvista di tutti gli strumenti di cui un ricercatore ha bisogno: ora sono incerto e mi chiedo se non dovrei dire piuttosto: un grande ospedale e abbastanza denaro per arginare o bandire da questo mondo qualcuno dei mali che colpiscono il nostro corpo [...] Un uomo che godesse di alta considerazione e del sostegno della stampa e dei ricchi potrebbe fare miracoli per attenuare le sofferenze fisiche, se ha sufficiente

spirito di ricercatore per impegnarsi in nuove strade terapeutiche.

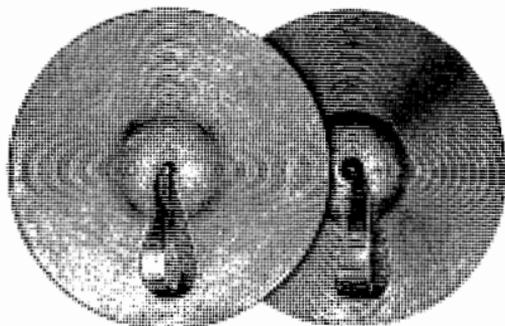
E più avanti, a sancire la completa rivoluzione delle sue prospettive:

la conoscenza che ho acquisito di opere scientifiche inglesi, avrà come conseguenza di tenermi sempre, nei miei studi, dalla parte degli inglesi che, ai miei occhi, godono di un pregiudizio altamente favorevole: Tyndall, Huxley, Lyell, Darwin, Thomson, Lockyer. Sono più diffidente che mai nei confronti della filosofia...

Venti giorni dopo, il 1 ottobre, Freud aggiunge un poscritto alla lettera con cui ha inviato a Silberstein il suo *Poema nuziale*.

Qui si chiude un periodo di formazione, qui seppellisco la bacchetta magica che ha contribuito alla sua creazione, che qui inizi una nuova era, non immischiata con le forze oscure, un'era che non avrà bisogno né di poesia, né di fantasia. (*Hiemit endet diese Formation, hier versenke ich den Zauberstab, der zu ihrer Bildung beigetragen; eine neue Zeit ohne geheim wirkende Kräfte breche herein, die keiner Poesie und Phantasie bedarf*).

Si tratta insieme di un esorcismo e di un proponimento: queste parole — “con un misto di diletteggio e di tristezza” — ufficializzano la nascita dello “scienziato positivo”, del terapeuta capace di intraprendere nuove strade. Che poi — per annunciare questa nascita — Freud abbia bisogno di ricorrere a una citazione letteraria e di evocare le parole di Prospero all'inizio del quinto atto della *Tempesta* (“*I'll break my staff...*”), è sintomatico: è il segno di un tramonto provvisorio, reiteratamente celebrato e mai definitivo.



3. Il caso Weiss

Tra i documenti dell'*Accademia spagnola*, di cui Freud comunica a Silberstein lo scherzoso inventario il 21 febbraio 1875, si trova anche una "famosa relazione *de mediis quibus in amoribus efficiendis utuntur poetae*, che basterebbe da sola a fare di me il felice continuatore di Aristotele". Purtroppo si è perduta ogni traccia di quello scritto, ma quando Freud dissotterra, forse preterintenzionalmente, la sua bacchetta in una lunga lettera a Martha del 16 settembre 1883, il suo racconto della morte di un amico, Nathan Weiss, si iscrive tra due formule in cui si può cogliere un'eco della *Poetica*.

Weiss, medico, assistente alla Clinica neurologica, si è impiccato alle due del pomeriggio del giorno 13 in un bagno della Landstrasse. "Era sposato da appena un mese e tornato da dieci giorni dal viaggio di nozze". Ha lasciato due lettere, ma il suo gesto resta, per tutti, inspiegabile: nessuno riesce a immaginare che quell'uomo tanto irrequieto e con un così profondo gusto per la vita, sia "morto e muto". "Anche ora dopo aver sentito rotolare le zolle di terra sulla sua bara non riesco ad abituarci a quella idea".

Pareva che, sul piano professionale, Weiss avesse conseguito o fosse sul punto di conseguire tutto quanto poteva desiderare: era docente; dirigeva un reparto dell'ospedale; aveva una vasta clientela. Per capire cosa lo ha spinto a morire, non resta che cercare nel suo matrimonio.

Non so cosa ti ho raccontato sulla preistoria di questo matrimonio: credo di doverti ripetere tutto quel che so di lui, perché non è morto per caso, piuttosto il suo essere si è compiuto, le sue buone e cattive qualità si sono unite per condurlo alla rovina, la sua vita era come composta da uno scrittore, e la morte ne fu come la necessaria catastrofe.

Ich weiss nicht mehr, wieviel ich Dir von der Vorgeschichte dieser Heirat erzählt habe, ich glaube, ich muss alles hier wiederholen, was ich von ihm weiss, denn er ist nicht etwa an einem Zufall gestorben, sein Wesen hat sich vielmehr erfüllt, seine guten und bösen Eigenschaften sich vereinigt, ihn zum Scheitern zu bringen, sein Leben war wie von einem Charakterdichter komponiert, und sein Tod wie notwendige Katastrophe.

Dopo questa premessa, Freud comincia a riferire a Martha “tutto quello che sa” di Weiss: ne nasce uno splendido racconto in cui il narratore, nelle sue vesti di testimone oculare, enuncia i fatti e formula congetture, cercando accanitamente tutte le impronte della necessità. A un rapido ritratto dei genitori, segue un primo profilo di Nathan: contraddizioni, smisurato amore di sé, spregiudicatezza, instancabile e vertiginosa attività per nascondere un vuoto divorante.

Ci viene descritto un uomo di superficie, in continua fuga dalla realtà, nonostante l'apparente e fortissimo mimetismo: un Narciso paradossale, del genere reinventato da La Fontaine, determinato a evitare o a infrangere tutti gli specchi per conservare intatta l'immagine di se stesso che si è pazientemente costruito e che un soffio d'aria potrebbe dissolvere.

“Sembrava che visse sempre a porte aperte; solo dopo la sua morte abbiamo capito che nascondeva molte cose”. Per metterle in luce Freud non risparmia il suo talento naturale di ritrattista: non un dettaglio viene presentato in modo univoco; il modulo dell'avversativa, esplicito o implicito, è l'indice di un continuo rovesciamento delle apparenze, che il narratore propone per non cadere nel tranello delle porte spalancate; le parole — soprattutto le parole del protagonista, ma non solo le sue — vengono spesso registrate in presa diretta.

Attorno a Nathan spuntano altri personaggi: il narratore prima di tutto, discreto e onnipresente; Breuer nelle vesti del saggio consi-

gliere; i famigliari; i colleghi; la moglie.

Il matrimonio rappresenta, come Freud ha anticipato, la chiave del destino e il racconto arriva alla sua stretta finale: “forse influenzato dalla felicità in amore di quanti gli stavano intorno, cercò anch’egli di procurarsela, cercò e cercò, e non lasciò a se stesso né il tempo né l’opportunità di incontrarla”. (*Vielleicht beeinflusst durch das Liebesglück um ihn her, suchte er sich’s auch zu schaffen, suchte und suchte und liess sich keine Zeit und Gelegenheit, ihm zu begegnen*). Basterebbe questa triplice ripetizione del verbo a dimostrare tanto la sofisticata strumentazione retorico-narrativa di cui dispone Freud, quanto le intenzioni della sua scrittura. Intenzioni anche più precise e riconoscibili a partire dal momento in cui il personaggio-Weiss viene posto nella situazione che Freud studierà molti anni più tardi nel saggio *Il motivo della scelta degli scrigni*: sceglie lo scrigno che contiene la ricchezza, ma anche la morte.

La moglie è una specie di Brunhilde, fredda ed equilibrata, poco femminile, forse con predisposizioni isteriche, pressata dalla famiglia, ma niente affatto desiderosa di sposarsi. Weiss, che già in altra occasione era stato respinto, non può tollerare l’idea di un rifiuto: “le fece una corte sempre più pressante, regali per migliaia di fiorini, spese una forte somma per il suo corredo, liberò tutti i suoi risparmi per sistemare splendidamente l’abitazione e renderle difficile un diniego”. Il consenso arriva alla fine, ma in una forma inquietante: “a questo punto bisogna sposarmi immediatamente o mai più”. Weiss non ha esitazioni e il matrimonio viene fissato e celebrato in gran fretta.

“Dopo il viaggio di nozze lo vidi una sola volta, non era solo e non si sbottonò”. Eppure, in quella circostanza, Weiss ha presumibilmente pronunciato una frase misteriosa e in apparenza insignificante, che Freud — prima ancora di mettersi a parlare del matrimonio — ha citato tra virgolette, come se in quelle parole si nascondesse un inconfutabile segno di identità: “non sono uno di quelli che possano passare delle ore a contemplare la superficie di un lago e che riescano a entusiasinarsene” (*Ich bin keiner von denen, die stundenlang in einen See schauen und sich dabei begeistern können*). Cosa significavano quelle parole? Cosa significavano per Weiss? Ma cosa significavano anche per Freud, che se ne serve per provare la superficialità dell’amico, la sua indifferenza, nei “momenti felici”, alle bellezze del mondo. Di-

cevano solo quello? O, se le leggiamo, collocandole nel punto preciso della "storia", dieci giorni prima del suicidio, non sembrano contenere un monito? Non hanno, pronunciate in un "momento infelice", un suono diverso? Può nascere il dubbio che il narratore ci abbia consegnato un indizio, un reperto inquietante, collocandolo deliberatamente "fuori posto" e lasciando a noi la responsabilità di recuperarlo e di interrogarlo. Ma può anche darsi che in questa circostanza l'intuito, l'istinto del narratore abbiano funzionato alle spalle di Freud e lo abbiano indotto a salvare un frammento di cui sembra avere percepito solo confusamente il valore. Queste incertezze sono inevitabili, ma appartengono alle incertezze dei lettori di racconti e come tali sono (o possono apparire) una conferma.

Weiss si impicca il giorno tredici. Qualcuno accusa la moglie. "Io non ci credo". Freud ribadisce il proprio punto di vista e chiude il primo anello della sua narrazione:

È morto per un insieme di qualità, per il suo morboso amor proprio, come anche per le sue aspirazioni verso qualcosa di migliore. Sbagliano dunque quelli che hanno cercato le cause della morte al di fuori della storia e della necessità iscritta nella vita di Nathan Weiss.

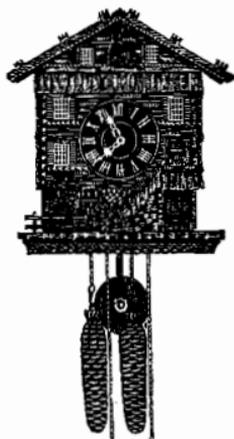
Hanno sbagliato anche, e per prime, le famiglie che si sono scambiate accuse "sul suo cadavere". Freud ci riporta ora al funerale da cui eravamo partiti per chiudere il secondo dei suoi anelli:

...quando la tomba era ancora aperta, si è udito uno stridulo grido di vendetta, così iniquo e brutale che pareva venisse da lui. Ha preso la parola il dottor Friedmann un parente e un collega del padre: "Se si trova un cadavere e non si sa per mano di chi ha perduto la vita, allora bisogna cercare tra i prossimi, essi sono gli assassini. Ma noi, i suoi genitori e fratelli, non abbiamo versato il suo sangue..." e a questo punto cominciò a chiare lettere ad accusare l'altra famiglia di avere inferto a Nathan il colpo mortale. Parlava con la voce esaltata del fanatico, con la violenza dell'ebreo selvaggio e spietato. Noi tutti eravamo impietriti dall'indignazione e dalla vergogna per i cristiani che erano tra noi.

Ormai a Freud (all'uomo che aveva raccomandato a Silberstein di costruire le lettere con lo stesso rigoroso ordine con cui era costruito l'universo) non resta che il terzo anello da chiudere, l'anello teorico che si intrecciava col primo:

Così la sua morte come la sua vita appaiono modellate con lo stesso impasto, sembra davvero che egli invochi lo scrittore che lo conservi nella memoria degli uomini.

So war sein Tod wie sein Leben aus einem Guss, er schreit förmlich nach dem Dichter, der ihn in der Erinnerung der Menschen bewahrt.



4. Secondo necessità o verosimiglianza

Proviamo a prendere "l'anello teorico" e a utilizzarlo con qualche libertà per metterne in luce il senso e la portata. Freud ci dice che Weiss non è morto per caso e che per questo la sua vita, composta come da uno scrittore, è modellata con lo stesso impasto con cui è stata modellata la sua morte. In altri termini è la non casualità a legittimare il segno di uguaglianza tra la vita di Weiss e un'opera d'arte ed è ancora la non casualità a rendere spiegabile la sua morte, che si configura la "necessaria catastrofe" di quella vita. Basterebbe che uno scrit-

tore (con i suoi “doni misteriosi”, sulla cui natura Freud eviterà sempre di pronunciarsi) raccogliesse i materiali esposti nella lettera a Martha e, grazie al suo soffio creatore, Weiss troverebbe il proprio posto nella memoria degli uomini. Si potrebbe osservare che la lettera costituisce di per se stessa una garanzia di sopravvivenza e che Freud, scrivendola, dimostra di possedere non solo i doni, ma anche la volontà del *Charakterdichter*: quello che importa però è che, giunto alla fine, Freud si schernisca. È come se dicesse: “La vita di Weiss, che si è svolta all’insegna della necessità, era come un’opera d’arte; ma questa — questa lettera — non è un’opera d’arte. Lo scrittore deve ancora venire”.

Non è il momento di insistere sulle ragioni della reticenza di Freud, che lo induce a negare quello che ogni lettore, anche il più malintenzionato, sarebbe pronto a riconoscere, e cioè che la bacchetta magica di Prospero è stata in questa circostanza felicemente, meravigliosamente dissotterrata. Ciò che importa ora è la *poetica* implicita di Freud, che — nella sua essenzialità — potrebbe essere stata ricavata da Aristotele. Il quale non si stanca di sottolineare che una tragedia è perfetta quando le azioni si susseguono le une alle altre secondo verosimiglianza o necessità (*katà tò eikòs ē tò anankaïon*), quando la vicenda non procede in modo episodico e discontinuo e i fatti si convengono reciprocamente (*sunistasthai: zusammenhängen*), disponendosi in un intreccio ² *mūthos* ordinato, in modo che i singoli casi “nascano dalla struttura stessa del racconto”, poiché è “molto diverso se una cosa accade a causa di un’altra o semplicemente dopo un’altra”.

Partendo da questi frammenti di *poetica*, enunciati nel 1883, possiamo formulare alcuni quesiti per una teoria che vedrà la luce solo una quindicina d’anni più tardi, una teoria che:

a) esclude rigorosamente il caso;

b) proprio perché esclude il caso, pensa di potere costruire a ritroso una catena che consentirà di andare dai sintomi alle loro radici; di risalire dal dato alle condizioni sotto cui soltanto quel dato è possibile. Si affida, insomma, a un metodo che Kant, riprendendo Cartesio, suggeriva di definire “*analitico*, meglio ancora, *regressivo*”. Un metodo non dissimile da quello che — a partire dal 1887 — Conan Doyle mette a disposizione di Holmes, fondendo in modo singolare lo stesso Kant, citato quasi alla lettera, con Cuvier e magari Balzac ³

c) punta — più o meno consapevolmente — il proprio credito scientifico sull'idea di *intelligibilità*, di *postdeterminazione*. "L'intelligibilità — ha detto von Wright — è un determinismo *ex post facto*".

Primo quesito, allora: la scoperta di un nesso segreto tra A (dato) e B, proprio perché equivale alla estromissione di ogni apparente causalità, non porta a disintegrare le tesi rinvenibili nella lettera a Martha? O a concludere che non solo la vita di Nathan Weiss, ma ogni vita — essendo dominata da una ferrea legge di determinazione — risulta "come composta da uno scrittore" e che "ogni catastrofe è una necessaria catastrofe?". La psicoanalisi, insomma, sembra comportare o l'abrogazione di quella legge come legge territoriale della poetica o l'estensione di una legge della poetica all'intera esistenza.

Secondo quesito: Aristotele dice che A e B devono essere in un rapporto di verosimiglianza o di necessità. Una scienza, che adotti un metodo analitico, dovrebbe essere in grado di risalire fino ad A, fino alle condizioni sotto cui è possibile che B accada: in altri termini di individuare la causa necessaria (anche se non sufficiente) perché B si verifichi. Nel caso della psicoanalisi — e date le sue premesse — non esiste il rischio che, come in un'opera poetica, la verosimiglianza possa sostituirsi alla necessità? O peggio, come ha insinuato qualcuno, non può accadere che la teoria stessa si trasformi — al di fuori delle verifiche richieste dalle scienze classiche — in uno strumento per costruire verosimiglianze? per dire *non*: "poiché B è accaduto, è necessario che A sia accaduto"; *ma*: "poiché B è accaduto, è verosimile (teoricamente verosimile) che A sia accaduto?". Dove è — se esiste — una ragionevole linea di confine?

Terzo quesito: in cosa precisamente si differenzia il lavoro dell'analista dal lavoro dello scrittore? Se la non casualità è insita in ogni vita, sia l'uno che l'altro (lo psicoanalista e lo scrittore) mirano a metterla in luce. Ma fin dal 1883 la specificità della letteratura è fortemente sottolineata: Freud la dichiara *altra*, irriducibile al suo resoconto. E allora: si può dire che mentre la messa in intreccio la *sústasis tōn pragmatōn*, è per lo scrittore, per il *Charakterdichter*, un *compito*, qualcosa che egli si prefigge e che costruisce, usufruendo di una licenza tanto completa da consentirgli di sostituire all'interno della sua creazione i legami di necessità con quelli di verosimiglianza o, se si prefe-

risce, di fare della verosimiglianza una sorta di necessità fittizia, lo psicoanalista — dal canto suo — mira a quella *Zusammensetzung* come a un *risultato* della sua ricerca, un risultato reso obbligatorio dal determinismo assoluto del mondo reale, ma che non corrisponde in se stesso a nessuna intenzione esplicita, a nessun programma pregiudizialmente definito? È nella possibile conversione della necessità in verosimiglianza che dobbiamo, dunque, o possiamo, riconoscere il privilegio (e anche il dono?) dello scrittore?

5. *Epicrisi del caso Elisabeth von R.*

Non sono stato sempre psicoterapeuta e ho fatto la mia esperienza medica con le diagnosi locali e con l'elettroprognosi, al modo stesso di altri neuropatologi, così che sento ancora io stesso un'impressione curiosa per il fatto che le storie cliniche che scrivo si leggono come novelle e che esse sono, per così dire, prive dell'impronta severa della scientificità. Devo consolarmi pensando che di questo risultato si deve evidentemente rendere responsabile più la natura dell'oggetto che non le mie preferenze; la diagnostica locale e le reazioni elettriche in realtà non valgono nello studio dell'isteria, mentre una rappresentazione approfondita dei processi psichici, come quella che si è abituati a ricevere dagli scrittori, mi permette, con l'impiego di poche formule psicologiche, di raggiungere una certa comprensione dell'andamento di un'isteria. Storie cliniche come queste vogliono essere giudicate come psichiatriche, ma presentano rispetto a queste ultime un vantaggio, e cioè l'intima relazione tra la storia delle sofferenze e i sintomi della malattia, relazione che nelle biografie di altre psicosi cerchiamo ancora invano.

Leggiamo queste parole all'inizio dell'*epicrisi* del caso Elisabeth von R.: dal punto di vista strettamente retorico si tratta di una *excusatio* in piena regola. Freud esibisce le sue credenziali; ricorda il suo apprendistato con le diagnosi locali e l'elettroprognosi, in modo da potere presentare il suo attuale imbarazzo come una controprova. La

correttezza dell'atteggiamento scientifico è dimostrata (non inficiata) dalla rinuncia all'impronta severa della scientificità, perché proprio quella rinuncia testimonia — su un piano più decisivo — che il ricercatore ha saputo adeguarsi all'oggetto, accantonando le proprie preferenze.

Da un lato troviamo storie psichiatriche, contrassegnate da quella rigorosa impronta di scientificità, che si limitano a un inventario e a una descrizione e che risultano assolutamente prive di "intreccio": ci si accontenta di constatare che "prima morì il re e poi morì la regina", senza spingersi mai a dichiarare (o a congetturare) che "prima morì il re e poi, *di dolore*, morì la regina" ⁴. È proprio così, ad esempio, che sembrano essere costruite le "Osservazioni" di Krafft-Ebing. Dall'altro lato, le *storie* di Freud: storie cliniche che si leggono come novelle e mirano a mettere in luce l'intima relazione tra i sintomi e l'intero arco delle malattie. La comprensione (*Einsicht*) è il risultato di un lavoro analogo a quello degli scrittori: viene fatta dipendere direttamente dalla forma rappresentativa, è una funzione di quella forma. Il racconto non è solo una modalità formale per presentare i fatti, e non è nemmeno una scelta tattica e congiunturale: è, viceversa, e a pieno titolo, uno *strumento*, un irrinunciabile strumento di conoscenza.



Che nell'ambito delle scienze umane le spiegazioni scientifiche assumano forma narrativa è stato ripetuto molte volte negli ultimi anni: Freud, dal canto suo, sembra in diverse occasioni avere anticipa-

to, con variabile grado di consapevolezza, i successivi approdi dell'epistemologia. Tra le sue mani la forma narrativa classica è stata piegata agli scopi di una psicologia che egli stesso definiva tridimensionale e che, tuttavia, doveva, al momento della scrittura dei casi, essere proiettata su una superficie piana: la sua tecnica e la sua strategia di narrazione si sono modificate negli anni, riflettendo i successivi stati di una teoria in continua trasformazione e divenendo parte integrante di quella teoria. Non c'è da stupirsi se, al tempo degli *Studi sull'isteria*, quando la psicoanalisi non è ancora nata, l'attrezzatura di Freud sia nello stesso tempo più legata alla tradizione e più rudimentale, né che Freud avverta il bisogno di cautelarsi e di attutire il discredito che potrebbe derivargli dalle sue "favole scientifiche". Il racconto era immediatamente e potenzialmente scandaloso: immediatamente, perché mandava in frantumi abitudini consolidate e perché sembrava erodere una rassicurante linea di confine su cui gli scienziati positivisti avevano giocato in parte la loro scommessa; e potenzialmente, perché — scavalcando quel confine — preparava la strada a una sorta di deflagrazione etica.

Chi prende in mano la *Psychopatia sexualis* di Krafft-Ebing e legge dall'inizio alla fine "cette succession de recherches vicieuses démesurées et le plus souvent désespérées", protese, come osservava Bataille, a conseguire soddisfazioni opposte "à tout ce que l'humanité possède de lois, de conventions et de tranquillité", stenta sulle prime a rendersi conto del motivo per cui le ricerche di Freud hanno così profondamente "turbato i sonni del mondo": non se ne renderà mai conto fino a quando penserà agli oggetti "scandalosi" di Freud — alla sessualità infantile, al sadismo, al masochismo, alle pratiche onanistiche, alle perversioni etc. etc. Lo scandalo, nasce piuttosto dalla forma narrativa adottata da Freud, che legando i sintomi alla storia del paziente — facendone un'emergenza e un'epifania — impediva di catalogarli e di neutralizzarli negli archivi medici. Alla fine non erano più "casi": erano — a pieno titolo — storia di tutti. Non era più possibile guardarli come mostruosità ed escrescenze immunizzate da uno statuto di eccezione e di alterità: era "il quotidiano vivere associato", erano le leggi e i sonni di tutti a essere minati alle origini. Il mostro perdeva di colpo la sua identità e la sua funzione di capro espiatorio: si aggirava tra gli uomini, era in "padri fratelli e figli, mogli

e madri, nel sangue della stessa stirpe” e nel patrimonio di ogni singolo individuo.

6. Oltre la censura

Il *Frammento di un'analisi d'isteria* (1901) è il primo dei grandi casi clinici di Freud che sia scritto alla luce di una formata teoria psicoanalitica. La narrazione è sottoposta, rispetto agli *Studi sull'isteria* (1895), a radicali cambiamenti. La mutata prospettiva teorica porta a scelte formali inedite, a una messa in scena impensabile prima della *Traumdeutung*.

Freud procede con molta cautela; è consapevole della novità e si affretta a dichiarare l'imperfezione dei risultati: “non ho ancora risolto — scrive nella *Premessa* — il problema di come fissare, per esporla in seguito, la storia di un trattamento di lunga durata”: E, all'inizio del *Poscritto*, ribadisce che si tratta di un *frammento* (per giunta “ben più incompleto di quanto il titolo lasciasse presagire”), non di una *storia* compiuta, e che le numerose *lacune* non sono *casuali*. Sono, viceversa, l'inevitabile conseguenza di un'attrezzatura tecnico narrativa che non riesce (non riesce ancora) ad adeguarsi alle richieste di una teoria rivoluzionaria, a cui non possono più bastare gli strumenti di stampo naturalistico utilizzati nel caso di Elisabeth von R.

Nello stesso poscritto Freud discute per la prima volta in modo approfondito il significato e il valore della traslazione (*Übertragung*): “è una riedizione, — dice — una copia degli impulsi e delle fantasie che devono essere risvegliati e resi coscienti durante il progresso dell'analisi”. Secondo due modalità: quella della *ristampa*, che riproduce fedelmente i modelli, e quella del *rifacimento*, realizzato “artisticamente” (*kunstvoller*) tramite il ricorso a procedimenti come la *Milderung* (mitigazione) e la *Sublimierung* (sublimazione), che a più riprese Freud indicherà come tipici dell'elaborazione letteraria.

Anche in quella sorta di “traslazione”, che rappresenta il passaggio dal reale svolgimento delle sedute al resoconto analitico, si profilano due possibilità: il “modello” può essere *ristampato* (un esempio ci è fornito dal *Diario dell'uomo dei topi*), o sottoposto a un radicale *rifacimento*, come accade nei *Casi clinici*. Allora il narratore, che non

coincide affatto con il terapeuta, ma è solo un suo omonimo, si concede ampie libertà: libertà di taglio, di “intrusione” (nel senso definito da Georges Blin), ma soprattutto di “messa in intreccio”, di affabulazione e di rettifica dell’ordine cronologico. “Il resoconto — scrive Freud nella *Premessa al Frammento* — non è di una fedeltà assoluta, fonografica, ma gli si può riconoscere un alto grado di attendibilità. Nulla di sostanziale è stato mutato, se non in alcuni punti il succedersi delle spiegazioni, che ho così disposto per amore della coesione (*Zusammenhang*)”.

Non ci sono dubbi che l’esito più spettacolare della regia di Freud sia rappresentato, in questa circostanza, dalla messa in scena, alla fine, di due grandi sogni che, registrati “letteralmente subito dopo la conclusione delle sedute”, nel tempo reale dell’analisi erano “riferiti uno alla metà, l’altro alla fine della cura”. La dislocazione consente a Freud di costruire il proprio resoconto in base a un protocollo inedito che riserva alla produzione onirica il valore di un luogo di epifania.

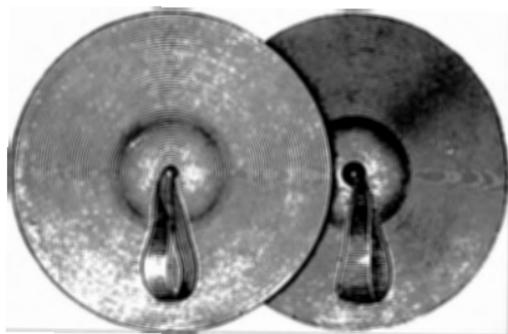
Tra la *Premessa* e il *Poscritto* trovano posto tre atti: *Lo stato clinico*, *Il primo sogno*, *Il secondo sogno*. Quasi alla fine del primo atto Freud sembra avere raggiunto una spiegazione soddisfacente: l’amore di Dora per il padre si è trasferito su K. una figura paterna. I conti, in tal modo, tornano perfettamente: tutto si tiene e il caso si concluderebbe in modo esemplare ed esteticamente ineccepibile. Ma, a questo punto, Freud è costretto a un rovesciamento inatteso e radicale:

Devo ora parlare di un’altra complicazione, a cui certo non dedicherei spazio alcuno se fossi un’artista che deve inventare un simile stato d’animo in un racconto [*Novelle*] invece di un medico che ne deve fare la dissezione. L’elemento a cui ora alluderemo non può che offuscare e dissolvere la bellezza, la giusta misura poetica del conflitto [*den schönen, poesiegerechten Konflikt*] che ci è lecito ascrivere a Dora: esso verrebbe a buon diritto sacrificato dalla censura dell’artista che, del resto, quando appare nelle vesti di psicologo, semplifica e astrae. Ma nella realtà che io mi sforzo qui di descrivere la complicazione dei motivi, il cumulo e la combinazione degli stati d’animo, in una parola la sovradeterminazione, costituiscono la norma.

Freud è drammaticamente costretto a varcare una linea di confine. La psicologia degli scrittori — dice — “semplifica e astrae”: può accontentarsi di ricostruzioni parziali e, in ogni caso, non è tenuta in linea di principio a rendere nessun conto alla realtà, perché deve limitarsi al rispetto di regole formali di costruzione. Il contrasto con le dichiarazioni che avevano trovato nel caso Elisabeth von R. è molto netto, anche se allora Freud si era limitato a sottolineare la tecnica della messa in intreccio e non si era esplicitamente pronunciato sulla effettiva profondità psicologica raggiunta dagli scrittori di racconti. La costruzione fin qui elaborata, e che sembra finalmente avere trovato il proprio punto di equilibrio, deve essere distrutta: la legalità aristotelica (“bisogna preferire i fatti impossibili ma verosimili a quelli possibili ma credibili”) è, a partire da questo momento, drasticamente sospesa. Freud deve mettere insieme (*sunístanai, zusammensetzen*) il suo caso, il suo resoconto partendo da elementi illogici (*ek merōn alógōn*) o almeno che appartengono a una logica asimmetrica. Non è solo la spiegazione psicologica tradizionale che crolla; è anche la forma narrativa che si rompe e deve essere rinnovata. Freud gioca allora — sui due piani — la carta del sogno.

Più tardi, nel *Caso clinico dell'uomo dei lupi* (1918), Freud, dopo avere ripetutamente sottolineato la difficoltà di intrecciare insieme storia della malattia e storia del trattamento, osserva che il lavoro del resoconto analitico trova “una barriera naturale quando si tratta di portare sul piano descrittivo bidimensionale una struttura in sé pluridimensionale”. Proprio a un tentativo di scavalcare o di aggirare quella barriera naturale sembra corrispondere nel caso Dora la collocazione strategica dei due grandi sogni, dove il tempo narrativo lineare esplose e si dispone in corone irregolari intorno a due nuclei forti. “Se fossi uno scrittore mi fermerei qui”: non essendo uno scrittore, ma uno scienziato, Freud si trova nella necessità di organizzare una inedita strategia narrativa, di inventarsi — alla lettera — una “scrittura”. Non sono più, a guidare, i suoi passi “*eikós*” e “*anánkē*”, le divinità aristoteliche che agli occhi di Freud continuano a sorvegliare il lavoro del *Charakterdichter*. La frattura è — o dovrebbe essere decisiva — perché a Freud poco importa se, quasi negli stessi anni, qualcuno comincia a screditare quelle divinità e a parlare di “stupidissima verosimiglianza”; e poco importa se già scricchiolano modelli narrativi che,

nel giro di poco tempo, andranno in frantumi. Ai suoi occhi il modello della narrazione letteraria resta saldamente, ideologicamente ancorato a quello della grande "tradizione", che ha imparato a conoscere fin dai tempi dell'*Accademia Spagnola*.



7. Dalla parte dei narratori

Nel 1924 Freud non esiterà a riconoscere che *Gradiva* è un racconto di qualità non eccelsa, assimilabile a quei prodotti medi che costituiscono una variante scritta e opportunamente manipolata del sogno ad occhi aperti e che avevano attirato la sua attenzione nel saggio *Il poeta e la fantasia*. Si tratta, forse, di un giudizio a posteriori: né si può escludere che, a determinarlo almeno in parte, abbiano contribuito le reticenze di Jensen di fronte alle domande con cui Freud, con la complicità di Carl Gustav Jung, aveva cercato, dopo la sua "rilettura", di stringerlo d'assedio.

In ogni caso quando Freud si misura col testo di Jensen, nel 1906, e lo sottopone a un vero e proprio lavoro di riscrittura, passando alle spalle dei personaggi e trattandoli — loro e il loro sintomi — come se fossero personaggi in carne ed ossa, e come se quei sintomi fossero reali, nel suo apprezzamento non c'è ombra di riserve: né sulla plausibilità psicologica di Norbert Hanold; né sull'efficacia della *talking cure*, intrapresa da Zoe tra le rovine di Pompei: né sulla costruzione dell'intreccio.

Che il racconto sia fragile e di scarsa tenuta lo potrebbe forse dimostrare la facilità con cui l'interprete riesce ad appropriarsene e con cui installa, al posto di un autore esautorato e defraudato, il suo laboratorio da campo. Jensen, comunque, o il suo fantasma, appare un prezioso alleato. Gli vengono attribuite saggezza, veggenza e un'infallibile *insight*, che si manifestano tra l'altro in una sorprendente descrizione della genesi del delirio. Ma una simile descrizione, si chiede Freud, può "reggere di fronte al giudizio della scienza?".

Dobbiamo dare una risposta che forse è inattesa [...] La scienza non regge di fronte all'opera dello scrittore. Fra le premesse d'ordine ereditario-costituzionale e le produzioni del delirio che sembrano emergere ben finite, la scienza lascia sussistere un vuoto, che troviamo invece riempito dallo scrittore. Essa, la scienza ufficiale, non ha ancora intuito il significato della rimozione, non riconosce ancora che volendo spiegare il mondo dei fenomeni psicopatologici è assolutamente indispensabile ricorrere all'inconscio, non cerca la radice del delirio in un conflitto psichico e non ne afferra i sintomi come formazioni di compromesso. Dobbiamo allora dire che lo scrittore si trova contro la scienza intera? No, questo no... almeno se è lecito all'autore considerare anche i propri lavori come qualche cosa che appartiene alla scienza.

Freud sembra riprendere il discorso là dove l'aveva interrotto aprendo l'epicrisi del caso Elisabeth von R. La scienza, di cui Freud parla in questa circostanza, non è la scienza nel suo complesso: è la psichiatria, che si limita a pure e semplici descrizioni dei quadri clinici, e che — ignorando la rimozione e non riconoscendo l'inconscio — da un lato non interpreta i sintomi come funzioni di compromesso, dall'altro non può ricostruirne la storia e non può quindi che restare (quasi programmaticamente) al di qua di ogni possibile spiegazione. Agli occhi di Freud il comportamento degli psichiatri sembra non essere molto dissimile, alla resa dei conti, da quello di chi di fronte a fenomeni inesplicabili è disposto a prenderne atto, ma non a cercare di capirne le ragioni e il funzionamento. Di fronte a loro l'atteg-

giamento di Freud è apertamente provocatorio, quasi sarcastico: con una decisione spavalda colloca se stesso, e la *sua* scienza, dalla parte della letteratura, limitandosi a sottolineare che esiste una differenza sul piano delle formulazioni tecniche: ma Jensen “ha visto tutto e ha raccontato tutto”.

Ha raccontato. Ha spiegato. Ha intuito la rimozione. Ha lasciato all'inconscio la sua parte. Freud non può fare diversamente: ogni altra scelta — ogni abbandono del piano narrativo a favore del piano descrittivo — risulterebbe fallimentare tanto per la teoria, quanto (e peggio ancora) per la terapia. Il racconto, in quanto strumento di conoscenza, può essere anche mezzo di guarigione.

8. *Approdo a Mosé*

Lo studio sulla *Gradiva* è del 1906. Nel 1934 Freud scrive *L'uomo Mosé* “un romanzo storico” — come lo definisce lui stesso in una nota e in una lettera del 30 settembre a Arnold Zweig. Per capire il senso e la portata di quelle parole bisogna però rifarsi a un'altra lettera allo stesso corrispondente, scritta qualche mese prima (il 12 maggio), in cui troviamo una confutazione molto determinata del progetto di scrivere una biografia di Nietzsche che Zweig gli aveva esposto il 28 aprile.

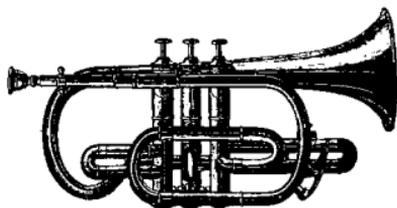
Freud parte dal problema della libertà degli scrittori creativi di fronte alla realtà storica: “La mia posizione — dichiara preliminarmente — è molto conservatrice”.

Là dove, nella storia o nella biografia sia presente una lacuna irrimediabile, lo scrittore può entrare (*hingehen*) e cercare di indovinare come sono andate le cose. In un paese inhabitato egli può installare le creature della sua immaginazione. Anche quando la storia è nota, ma troppo lontana ed estranea alla coscienza comune, può metterla da parte. Non si può dunque obiettare a Shakespeare che intorno all'anno mille Macbeth era un re di Scozia giusto e popolare. B. Shaw, che porta il suo Cesare a estasiarsi davanti a una Sfinge di pietra, come se fosse uno dei turisti di Cook, e gli fa dimen-

ticare di prender congedo da Cleopatra al momento della sua partenza dall'Egitto, mostra di non essere altro che un buffone a cui niente sta a cuore come il gioco di spirito.

Le regole, continua Freud, mutano radicalmente quando ci si trova davanti a un personaggio contemporaneo o quasi contemporaneo come Nietzsche: in tal caso lo scrittore è tenuto a fornire un ritratto scrupolosamente somigliante e, siccome non può far posare di fronte a sé il soggetto, può, e deve, contare solo su una scrupolosa raccolta di materiali, su cui dovrà esercitare le proprie capacità di approfondimento e di comprensione. E conclude:

Provi un po' a pensare cosa ce ne faremmo di un Friedrich Nietzsche immaginario?



A quali leggi Freud ritenga di doversi attenere nella redazione del suo romanzo storico non sembra dubbio alla luce di questi principi, che trovano una conferma nel testo, lo attraversano, costituiscono — al suo interno — una ininterrotta catena di punti di riferimento. La figura di Mosé, ci viene detto, è avvolta nelle nebbie di una tradizione deformante: la sua leggenda è circondata dagli indizi inconfondibili di “un’opera secolare e inesausta”, di una rielaborazione tendenziosa, stratificata, tale da sfidare “vittoriosamente ogni tentativo di riportare alla luce il nucleo della verità storica che ad essa è sotteso”. I materiali sono incompleti, lacunosi, molto spesso inaffidabili; e se è vero che nella “deformazione di un testo”, come nel compimento di un delitto, la difficoltà consiste nel non lasciare tracce, è

altrettanto vero che quelle tracce costituiscono delle spie, degli indizi tanto significativi da far scricchiolare l'edificio della tradizione, ma non da consentire l'accertamento indiscutibile dei fatti.

Si possono certo sovrapporre i diversi frammenti e le diverse versioni, come ha fatto Rank seguendo il metodo di Galton, per riportare alla luce i lineamenti fondamentali della "leggenda dell'eroe": si possono disporre i pezzi sul tavolo e cercare di incastrarli gli uni negli altri come in un gioco di pazienza, ricostruendo congetturalmente, se è il caso, i pezzi mancanti e necessari perché il *puzzle* alla fine risulti compiuto. Né mancheranno i supporti analogici per passare da un campo all'altro e per istituire connessioni tra la psicologia individuale e la psicologia collettiva. Questo non toglie che la soluzione non potrà che basarsi sulla "legge della minima resistenza, preferendo quelle ipotesi a cui si potrà attribuire il più alto grado di verosimiglianza". Ma, avverte Freud all'inizio del "secondo saggio",

la verosimiglianza, per quanto seducente, non ci garantisce dall'errore: anche quando tutti gli elementi di un problema sembrano adattarsi l'uno all'altro, come i pezzi di un incastro, occorre riflettere che il verosimile non necessariamente è il vero e che la verità non sempre è verosimile⁵.

Cautela aristotelica e cautela indubbiamente apprezzabile in chi dichiara di non volersi confondere con "gli scolastici e i talmudisti", sempre pronti ad appagarsi della "loro sottigliezza", ma non sufficiente certo a impedire che Freud — con il suo romanzo storico — venga assimilato a coloro a cui Aristotele si rivolgeva: agli scrittori che devono puntare alla coerenza dei loro edifici e che in quella coerenza — e non altrove — troveranno la soluzione, la *lúsis* di cui vanno in cerca. Così che alla fine lo spirito critico di Freud dovrà guardare al suo lavoro come "a una ballerina in equilibrio sulla punta di un piede". Equilibrio reso ancora più precario dalla natura ibrida di quel lavoro, che Freud sottolinea in una breve nota, ritrovata per l'edizione italiana, da Pier Cesare Bori:

Come l'unione sessuale di cavallo e asino dà origine a due diversi ibridi, il mulo e il bardotto, così la fusione tra scri-

vere storia e libera invenzione fa sorgere diversi prodotti, che, sotto la designazione comune di “romanzo storico”, vorranno esser valutati ora come storie, ora come romanzi.

Freud non può sfuggire alla propria consapevolezza ed è allora che se ne viene fuori con una presentazione di credenziali sorprendentemente simile a quella che aveva avanzato al momento di aprire l'epicrisi del caso Elisabeth von R. e che sembra rappresentare una drastica inversione di marcia rispetto alle posizioni acquisite fin dal 1906. Dopo avere ricordato che mentre alcuni narratori accentuano la parte dell'invenzione e altri quella della verità storica, che altri ancora sembrano saper contemperare le due esigenze e che la creazione poetica si insinua inevitabilmente anche nel lavoro degli storici, pur contro le loro dichiarate intenzioni, Freud prosegue:

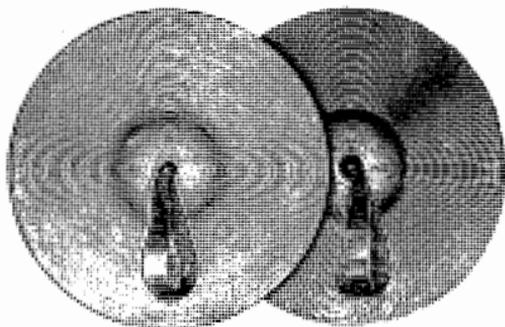
Se tuttavia io, che non sono né ricercatore storico né artista, definisco uno dei miei lavori come “romanzo storico”, ciò significa che questo termine consente ancora un altro impiego. Sono stato educato all'osservazione accurata di un determinato ambito di fenomeni e facilmente per me all'elaborazione letteraria e all'invenzione si collega la macchia dell'errore.

La mia intenzione più prossima era di acquisire una conoscenza della persona di Mosé, il mio fine ultimo di contribuire alla soluzione di un problema ancor oggi attuale...

Qui, tuttavia, non è il “fine” più o meno ravvicinato di Freud che importa: importa invece la necessità in cui, ancora una volta viene a trovarsi, di riconoscere l'ineluttabilità circostanziale della forma narrativa: è stato costretto ad accettarla, a piegarsi ad essa nonostante i pregiudizi, nonostante il giuramento — formulato in anni ormai lontani — di seppellire per sempre la “bacchetta magica”. Allora — in quei tempi, quelli dell'*Accademia spagnola* — Freud aveva inviato a Silberstein “un racconto biblico in cui aveva manipolato artisticamente il vissuto”. Quel racconto, purtroppo, si era smarrito insieme con la lettera di Freud: all'amico, che gli chiedeva di riscriverlo, Freud aveva risposto con ironica enfasi: “Non parlarci di surrogati. Se un

giorno il sole andasse in frantumi e vivessimo al buio, che surrogato potresti trovargli? Se l'oceano si prosciugasse e le sorgenti del cielo si inaridissero, che surrogato dell'acqua suggeriresti?"

Il saggio su Mosé può apparirci come l'impossibile surrogato di un testo perduto, una sorta di elegia ebraica scritta, quando "il sole sta per andare in frantumi", da un vecchio che ha riesumato ancora una volta — per l'occasione — "poesia" e "fantasia".



1. Questi "appunti" riprendono in parte quasi alla lettera, in parte con rielaborazioni radicali, alcuni temi — già da me affrontati in *Freud, la letteratura e altro* — e che, alla luce di nuovi materiali e di ulteriori riflessioni, ho provato a interrogare in una prospettiva appena mutata.

2. Accetto il suggerimento di traduzione fornito da P. Ricoeur in *Temps et récit*.

3. "Il metodo analitico — ha scritto Kant nei *Prolegomeni ad ogni futura metafisica* — significa che si parte da ciò che si cerca come se sia dato e si risale poi alle condizioni sotto le quali soltanto questo è possibile. Questo metodo [...] potrebbe dirsi meglio *metodo regressivo* per distinguerlo dal sintetico o *progressivo*".

E Holmes "...la cosa essenziale è riuscire a ragionare a ritroso [...] Esistono [alcune] persone, poche, che, se gli raccontate un risultato, sono in grado di evolvere dalla propria consapevolezza interiore i vari passi che hanno condotto a quel risultato. Questo è ciò che intendo parlando di ragionamento regressivo o analitico".

Altrove il palinsesto di Conan Doyle rivela chiaramente la presenza di Cuvier. "Dalle unghie di una persona, dalla manica della sua giacca, dai suoi stivali, dal ginocchio dei pantaloni, dalle callosità sul pollice e l'indice, dalla sua espressione, dai polsini della camicia — da ciascuna di queste cose traspare chiaramente l'attività che quella persona

svolge". Vale a dire: "La moindre facette d'os, la moindre apophyse ont un caractère déterminé, relatif à la classe, à l'ordre, au genre et à l'espèce auxquels elles appartiennent, au point que toutes les fois qu'on a seulement une extrémité d'os bien conservée, on peut, avec de l'application, et en s'aidant avec un peu d'adresse de l'analogie et de la comparaison effective, déterminer toutes ces choses aussi sûrement que si l'on possédait l'animal entier".

4. Sono "formule" utilizzate da Forster in *Aspetti del romanzo*.

5. Lo stesso concetto è espresso con parole quasi identiche nel frammento *L'uomo Mosé Romanzo storico*.

ARTE COMBINATORIA E PROCESSI DI PENSIERO NELLE *CITTÀ INVISIBILI* DI CALVINO*

Bruno Ferraro

Esaminerò gli elementi strutturali e emblematici delle *Città Invisibili*, dopo aver evidenziato alcuni aspetti della poetica di Calvino contenuti nel racconto *Il conte di Montecristo* ed in altri saggi ora raccolti in *Una pietra sopra*. Nel saggio *La sfida al labirinto* (1962) Calvino visualizza il groviglio, la complessità, la molteplicità delle rappresentazioni del mondo con la forma di un labirinto, "l'archetipo delle immagini letterarie del mondo", come lui stesso la definisce. E, sempre nello stesso saggio, Calvino dice: "Da una parte c'è l'attitudine oggi necessaria per affrontare la complessità del reale, rifiutandosi alle visioni semplicistiche che non fanno che confermare le nostre abitudini di rappresentazione del mondo; quello che oggi ci serve è la mappa del labirinto la più particolareggiata possibile. Dall'altra parte c'è il fascino del labirinto in quanto tale, del perdersi nel labirinto, del rappresentare questa assenza di vie d'uscita come la vera condizione dell'uomo. [...] Resta fuori chi crede di poter vincere i labirinti sfuggendo alla loro difficoltà; ed è dunque una richiesta poco pertinente quella che si fa alla letteratura, dato un labirinto, di fornire essa stessa la chiave per uscirne. Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via

* Testo di una conversazione tenuta alla Scuola Normale Superiore di Pisa il 28 gennaio 1992.

d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro. È la *sfida al labirinto* che vogliamo salvare, è una letteratura della *sfida al labirinto* che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della *resa al labirinto*"¹.

In un saggio di alcuni anni dopo, *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio* (1967), conosciuto anche con il titolo *Cibernetica e fantasmi*, vengono teorizzate le formule dell'*ars combinatoria* alla base, secondo Calvino, dell'operatività letteraria. Partendo dall'esempio del narratore della tribù che, con un numero limitato di oggetti, figure e azioni, riesce ad ottenere — tramite permutazioni e combinazioni — una serie infinita di storie, Calvino conclude che anche le operazioni narrative possono essere presentate coi procedimenti matematici dell'analisi combinatoria; la figura dell'autore dovrà essere ridimensionata e rivista: a lui spetterà il ruolo di bricoleur, di iniziatore, di espositore del gioco. Calvino conclude che: "Il gioco può funzionare come sfida a comprendere il mondo o come dissuasione dal comprenderlo; la letteratura può lavorare tanto nel senso critico quanto nel senso della conferma delle cose come stanno e come si fanno. Il confine non sempre è chiaramente segnato; dirò che a questo punto è l'atteggiamento della lettura che diventa decisivo; è al lettore che spetta di far sì che la letteratura espliciti la sua forza critica, e ciò può avvenire indipendentemente dalla intenzione dell'autore"².

In un saggio del 1969, *La macchina spasmodica*, Calvino ribadisce il concetto che il mondo è un "groggolo combinatorio" nel quale si cerca di stabilire una mappa, un catalogo, un'enciclopedia del possibile e asserisce: "l'analisi del processo combinatorio mi è parsa solo come un metodo tanto più necessario in quanto mai esaustivo per addentrarci nello sterminato intrico del possibile"³.

Consideriamo adesso i testi pubblicati in questo decennio o poco dopo. *Il castello e la taverna dei destini incrociati* esce nel 1973 ma la prima parte era già apparsa nel 1969 col titolo *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*; i tarocchi in questione sono quelli miniati di Bonifacio Bembo. Nel testo i narratori, privati dell'uso della parola, selezionano uno dei 22 tarocchi che appartengono alla serie *arcana maiora* per raccontare la propria storia. L'intertestualità creata dalla disposizione dei tarocchi sul tavolo permette al lettore una molteplicità di letture (fig. 1); l'immagine che se ne ricava è una interscambiabilità dovuta alla molteplicità di combinazioni ma, al livello visivo, è anche un'immagine di compattezza e di sistema chiuso, regolato da leggi interne che lo sottendono e gli danno l'aspetto di una mappa, di un labirinto.

Altri racconti di questo periodo sono quelli raccolti in *Le cosmicomiche* (1965) e in *Ti con Zero* (1967) mentre le interviste riunite poi in un unico testo dal titolo *Scienza e letteratura*, che rivelano particolarmente l'influenza dell'*Ou-li-po* su Calvino, sono del 1968. Il racconto finale di *Ti con zero* è *Il conte di Montecristo* a cui ho già accennato; in questo racconto Dantès e Faria sono rinchiusi nella fortezza dell'*If* dalla quale cercano di evadere usando differenti metodi: l'abate Faria scava cunicoli ma sbaglia continuamente la strada e finisce per trovarsi in celle sempre più profonde. Sulla base degli errori di Faria, Dantès cerca di disegnare la mappa della fortezza. Mentre Faria a forza di tentativi tende a realizzare la fuga perfetta, Dantès tende invece ad immaginare la prigione perfetta, quella dalla quale non si può fuggire. Calvino spiega così le ragioni dell'approccio di Dantès nella parte conclusiva del saggio *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*: «Se riuscirò col pensiero a costruire una fortezza da cui è impossibile fuggire,

questa fortezza pensata o sarà uguale alla vera — e in questo caso è certo che di qui non fuggiremo mai ma almeno avremo raggiunto la tranquillità di chi sta qui perché non potrebbe trovarsi altrove, — o sarà una fortezza dalla quale la fuga è ancora più impossibile che di qui — e allora è segno che qui una possibilità di fuga esiste: basterà individuare il punto in cui la fortezza pensata non coincide con la vera per trovarla». Questo è il finale più ottimistico che sono riuscito a dare al mio racconto, al mio libro, e a questa mia conferenza”⁴.

Accanto all’idea dell’evasione e della ricerca materiale di una fuga dal labirinto coesiste, ad essa abbinata, la concettualizzazione della nozione labirintica e della ‘struttura topologica’ che diventa ‘struttura metafisica’. Queste nozioni Calvino ricava dalla lettura del saggio *Strutture topologiche nella letteratura moderna* (1966) del letterato tedesco Hans Magnus Enzensberger di cui Calvino cita la conclusione nel saggio *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*: “«Nel momento in cui una struttura topologica si presenta come struttura metafisica il gioco perde il suo equilibrio dialettico, e la letteratura si converte in un mezzo per dimostrare che il mondo è essenzialmente impenetrabile, che qualsiasi comunicazione è impossibile. Il labirinto cessa così d’essere una sfida all’intelligenza umana e si instaura come facsimile del mondo e della società». Il discorso di Enzensberger si può allargare a tutto ciò che oggi nella letteratura e nella cultura vediamo, dopo Von Neumann, come gioco matematico combinatorio”⁵.

Prima di passare alle *Città Invisibili* (1972) è necessario soffermarsi su queste nozioni che Calvino trae da quella branca della matematica che si chiama topologia ed è necessario vedere come questa abbia potuto essere tradotta in immagini letterarie. Da *Il conte di Montecristo* cito il seguente brano in cui il rap-



Fig. 1

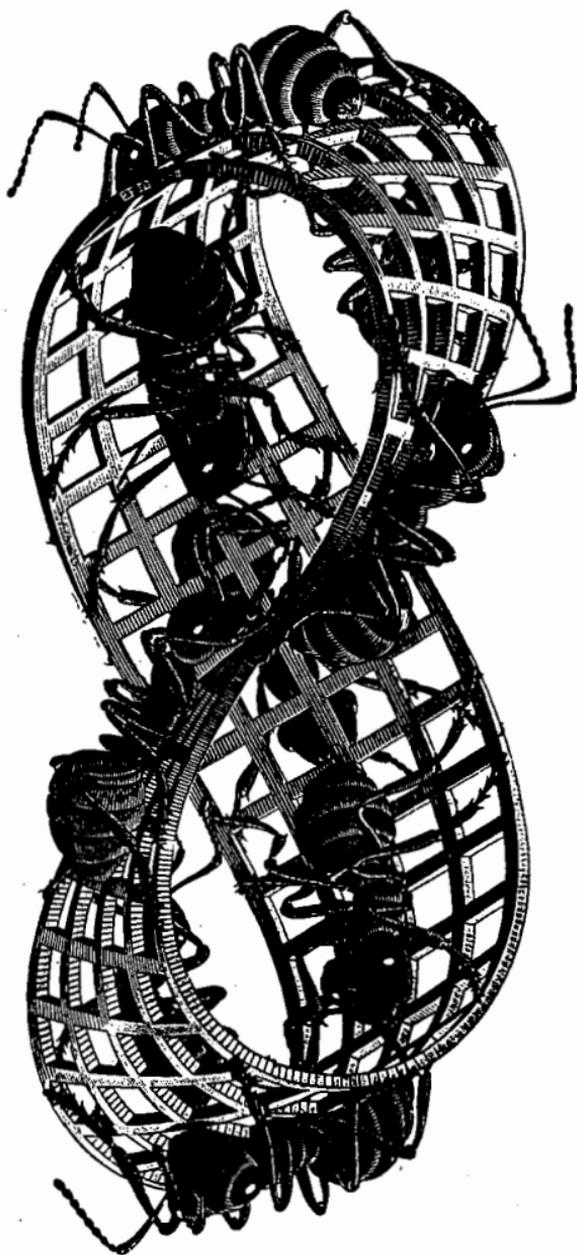


Fig. 2

porto fra 'dentro' e 'fuori' — già presente in Calvino nei primissimi racconti — viene visualizzato nella cosiddetta superficie di Möbius qui raffigurata da un disegno dell'artista olandese Escher⁶ (fig. 2): "Devo pensare la prigione o come un luogo che è solo dentro se stesso, senza un fuori — cioè rinunciare a uscirne —, o devo pensarla non come la *mia* prigione ma come un luogo senza relazione con me né all'interno, né all'esterno, cioè studiare un percorso dal dentro al fuori che prescinda dal valore che 'dentro' e 'fuori' hanno acquistato nelle mie emozioni; che valga anche se al posto di 'fuori' dico 'dentro' e viceversa"⁷. "Se fuori c'è il passato, forse il futuro si concentra nel punto più interno dell'isola d'If, cioè la via d'uscita è una via verso il dentro"⁸.

Mentre per noi è facile distinguere tra i termini 'dentro' e 'fuori' quando questi vengono applicati convenzionalmente al mondo in cui viviamo, i termini, tuttavia, possono perdere il loro valore convenzionale e, come si è visto in uno dei passi citati da *Il conte di Montecristo*, diventare intercambiabili.

Seguendo il percorso delle formiche lungo la striscia attorcigliata a forma di un otto, si perde subito la sensazione di 'dentro' e 'fuori' non potendo più distinguere l'uno dall'altro. Si prenda ora in considerazione un'altra figura usata in topologia, quella torica cioè anulare, abbastanza bene rappresentata da un comune pneumatico di automobile: su questa superficie si tracci una riga che, in virtù della forma anulare, prenderà la forma di un cerchio meridiano che chiameremo C; si considerino ora due punti A e B in posizione tale che uno sia da una parte e l'altro dall'altra del cerchio meridiano C (fig. 3a). Se invece della figura torica si fosse avuto una sfera o un cerchio non ci sarebbe stato modo di congiungere due punti (uno all'interno e uno all'esterno) senza che la sfera o la circonferenza venisse divisa in due parti (fig. 3b).

Se ora trasferiamo le proprietà della figura torica e la striscia di Möbius a *Il conte di Montecristo* e alla citazione data in partenza, si capisce come Dantès concettualizza il rapporto tra ‘dentro’ e ‘fuori’ in un modo che esula dalla geometria piana e che può essere stato ispirato dalla conoscenza delle strutture topologiche sopra elencate. Se poi si aggiunge l’addentellato dell’asse passato/presente/futuro, si può formulare la seguente tesi da applicare alla figura torica: se con il cerchio meridiano C indichiamo il presente e con i punti A e B il passato e il futuro, risulta che viaggiando dal passato al futuro (e viceversa) non è più necessario intersecare il presente. Si viene quindi a creare una situazione kubrickiana da *2001, odissea nello spazio* per cui il passato si affaccia direttamente sul futuro e viceversa ¹⁰.

Dopo questa breve parentesi sul tempo e dopo aver brevemente esaminato le teorie di Calvino sull’*ars combinatoria*, sul mondo concettualizzato a forma di labirinto e sulla topologia a servizio della letteratura, si può esaminare il testo di *Le Città Invisibili* e cogliere le eventuali contraddizioni, riscontrabili allorché si legga la narrativa di Calvino alla luce dei suoi saggi teorici. Nella parte che segue sarà mio compito analizzare in particolar modo la struttura del libro e il rapporto tra lettore e scrittore a cui Calvino ha accennato nell’ultima citazione tratta da *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*.

Mentre *Il conte di Montecristo* era tutto improntato a una ricerca “interna” e “circoscritta”, il girovagare di Marco Polo e i suoi appunti di viaggio a Kublai Kan paiono documentare un altro tipo di ricerca: quella sulla felicità dell’uomo che appartiene al passato e che può essere recuperata attraverso il ricordo, per conoscere ed affrontare il futuro. Alcuni studiosi ¹² hanno individuato nella struttura immanente dell’opera la formulazione matematica della sestina dei tro-

vatori provenzali e in particolare di Arnaut Daniel, altri invece si sono limitati a parlare dell'aspetto speculare creato dalla distribuzione dei racconti e dalla possibilità di raggrupparli e di leggerli sotto varie rubriche¹³. Per dare un'idea della "totalità" e "globalità" della struttura di *Le Città Invisibili* e delle interrelazioni tra una città e l'altra, tra un gruppo di città e un altro, sarà logico proporre uno schema che rispecchi almeno in parte la linea interpretativa che Calvino stesso ha proposto per la sua opera nell'indice¹⁴. Osservando la presentazione delle cinquantacinque città che Calvino propone nell'indice, si nota la divisione delle città in nove capitoli di cui il 1° e il 9° includono dieci città mentre gli altri sette ne includono cinque ciascuno; ogni gruppo di città è racchiuso da due dialoghi fra Marco Polo e Kublai Kan. Ci sono undici raggruppamenti che appaiono e scompaiono ogniqualvolta un gruppo si esaurisce all'esponente 5. Ho scelto di rappresentare tale distinzione con il diagramma della fig. 4. Sull'asse verticale si leggono, in ordine ascendente da 1 a 5, i vari "livelli" attribuiti a ciascuno degli undici tipi o funzioni che vanno a rappresentare l'asse orizzontale: infatti è Calvino stesso a ripetere ogni città cinque volte in modo da arrivare a un totale di cinquantacinque città. Inoltre è ancora Calvino a numerare le nove sezioni in modo da privilegiare in partenza una certa "disposizione" del materiale su cui sta lavorando; ne viene fuori un quadro speculare per cui le sette sezioni centrali vengono chiuse ai due lati dalle due sezioni contenenti ciascuna dieci racconti. Su ogni asse diagonale vengono collocate le città la cui somma di valore e tipo è la stessa; il centro del libro si trova in corrispondenza della città di Bauci ("occhi", 3) come la si trova anche al centro delle *Metamorfosi* (VIII, 611-721) di Ovidio. Poco dopo la città di Bauci inizia la fase discendente per quanto riguarda la presen-

za grafica delle interrelazioni tra tipi e livelli, ma si continua sempre in fase ascendente, fino a raggiungere il numero 16, per quanto riguarda il valore ottenuto sommando il tipo al livello: questo valore sta ad indicare il valore complessivo delle somme dell'acquisizione gnoseologica, morale ed esistenziale effettuate durante il viaggio.

La struttura labirintica illustrata nel diagramma ci ricorda il labirinto-fortezza in cui troviamo Dan-tès e Faria nel *Conte di Montecristo*. Mentre Faria cerca la fuga perfetta con vani tentativi così anche nelle *Città invisibili* Kublai Kan spera di costruire il modello di una città dalla quale derivare le altre; entrambi diventano vittime della "resa al labirinto" perché, piuttosto che concettualizzare una totale e perfetta comprensione della situazione, si accontentano di una metodologia empirica piuttosto semplicistica. Dice Kublai Kan: "Eppure io ho costruito nella mia mente un modello di città da cui dedurre tutte le città possibili. Esso racchiude tutto quello che risponde alla norma. Siccome le città che esistono s'allontanano in vario grado dalla norma, mi basta prevedere le eccezioni alla norma e calcolarne le combinazioni più probabili" (p. 75). Il tentativo di Kublai Kan di stabilire un modello di tutte le città possibili, per risanare il suo impero in sfacelo, viene limitato dal fatto ch'egli considera solo gli elementi che può visualizzare; la somma totale di questi elementi, secondo Kublai Kan, rappresenterà la somma degli elementi inerenti alle città dell'impero. Egli cerca di stabilire le leggi che sottendono la varietà di elementi costitutivi delle città; nel suo procedere, Kublai Kan trasforma la sua ricerca in una partita a scacchi, immagine molto cara a Calvino. Kublai Kan dice: "Se ogni città è come una partita a scacchi, il giorno in cui arriverò a conoscere le regole possiederò finalmente il mio impero, anche se mai riuscirò a conoscere tutte le città che contiene" (p. 127).

Marco Polo cerca anche lui un modello generativo nel tentativo di soddisfare la richiesta di Kublai Kan, ma attacca il problema da un altro punto di vista. Marco Polo cerca di costruire un modello che contenga tutti gli elementi improbabili e fuori della norma ch'egli possa immaginare. Dice Marco Polo: "Anch'io ho pensato un modello di città da cui deduco tutte le altre. [...] È una città fatta solo di eccezioni, preclusioni, contraddizioni, incongruenze, controsensi. Se una città così è quanto di più improbabile, diminuendo il numero degli elementi abnormi si accrescono le probabilità che la città ci sia veramente. Dunque basta che io sottragga eccezioni al mio modello, e in qualsiasi ordine proceda arriverò a trovarmi davanti una delle città che pur sempre in via d'eccezione, esistono" (p. 75).

Marco Polo quindi procede alla maniera di Dante e concettualizza una serie di città che sono incredibili, fantastiche, surrealistiche nonostante si riscontrino sempre degli elementi rapportabili alla nostra quotidianità.

Il fatto che sia possibile rappresentare la struttura del libro con un diagramma non è indicativo di distacco, freddezza o assenza di afflato nel trattamento del materiale; al contrario, il sistema di coordinate (si oserebbe dire) consente a Calvino di programmare la sua vena fantastica e ludica al punto di cancellare la struttura immanente e dare l'impressione di trovarsi davanti a una serie di *quadres* o scenette di pura immaginazione e di goduto *divertissement*. Ecco cosa dice Calvino, a proposito della struttura del libro, nel *Dialogo* con Claudio Varese: "Il libro è nato pezzo a pezzo, per successiva giustapposizione di pezzi isolati, e io stesso non sapevo dove andavo a parare; solo sentivo il bisogno di continuare fino a che non avessi esaurito quello che avevo da dire, cioè la parzialità di ogni discorso che tentavo potevo superarla solo ag-

giungendo altri discorsi convergenti o divergenti. Se ora il libro si presenta come una costruzione elaborata e conclusa, questa costruzione è venuta all'ultimo sulla base del materiale che avevo accumulato" ¹⁵.

Il controllo sul materiale di lavoro operato in modo conscio e premeditato da Calvino è indice di una disposizione che, razionalistica e geometrica da una parte, non vuole dall'altra parte ignorare la molteplicità e la frammentarietà delle parti componenti; perciò la struttura del libro è "chiusa" ma organizzata in modo tale da permettere di individuare nel perfetto coordinamento dello schema il sistema che lo sottende: quello di smontaggio e rimontaggio che, a livello metaforico, riflette anche l'impegno dello scrittore a fare una letteratura che "costruisca" e diventi "strumento di conoscenza".

Nel *Dialogo con C. Varese* (1973), Calvino stesso aveva dichiarato: "Dunque non è che io non permetta di leggere i capitoli uno a uno: penso che vadano letti a uno a uno perché così sono nati, e poi ognuno nelle varie serie che il libro suggerisce. Ma il senso che il libro deve trasmettere è quello di folto e di affollato che tu così bene descrivi" ¹⁶.

Da una parte Calvino sembra delegare, in virtù delle sue teorie sull'arte combinatoria, la lettura del testo ai lettori, dall'altra invece egli impone, come dimostrerò fra poco, una sua lettura.

La lettura esplicitata dal diagramma da me proposto è avallata da un ordine interno narrativo, il rapporto fra i tondi (città) e i corsivi (dialoghi tra Kublai Kan e Marco Polo). Tutto il libro è unito da un processo di intertestualità tematica e gnoseologica per cui i corsivi di un capitolo non solo sono collegati tra di loro e alle città racchiuse in quello specifico capitolo, ma formano un anello vincolante con il corsivo d'apertura del capitolo successivo in modo che il libro risulti un *unum* ben compatto. Questa unità testimo-

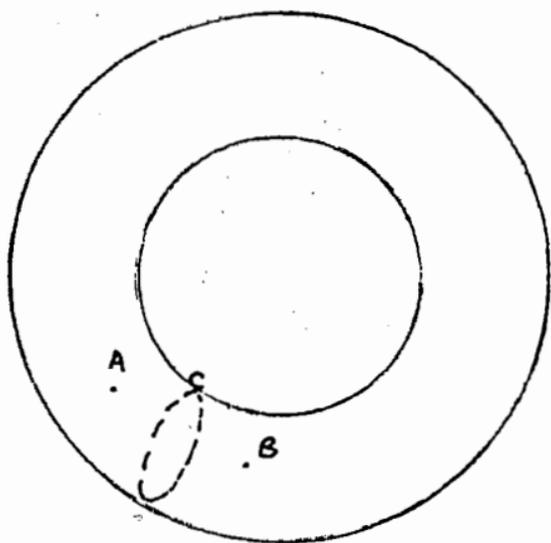


Fig. 3a

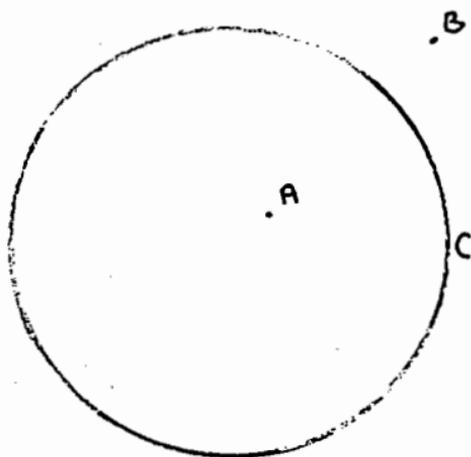


Fig. 3b

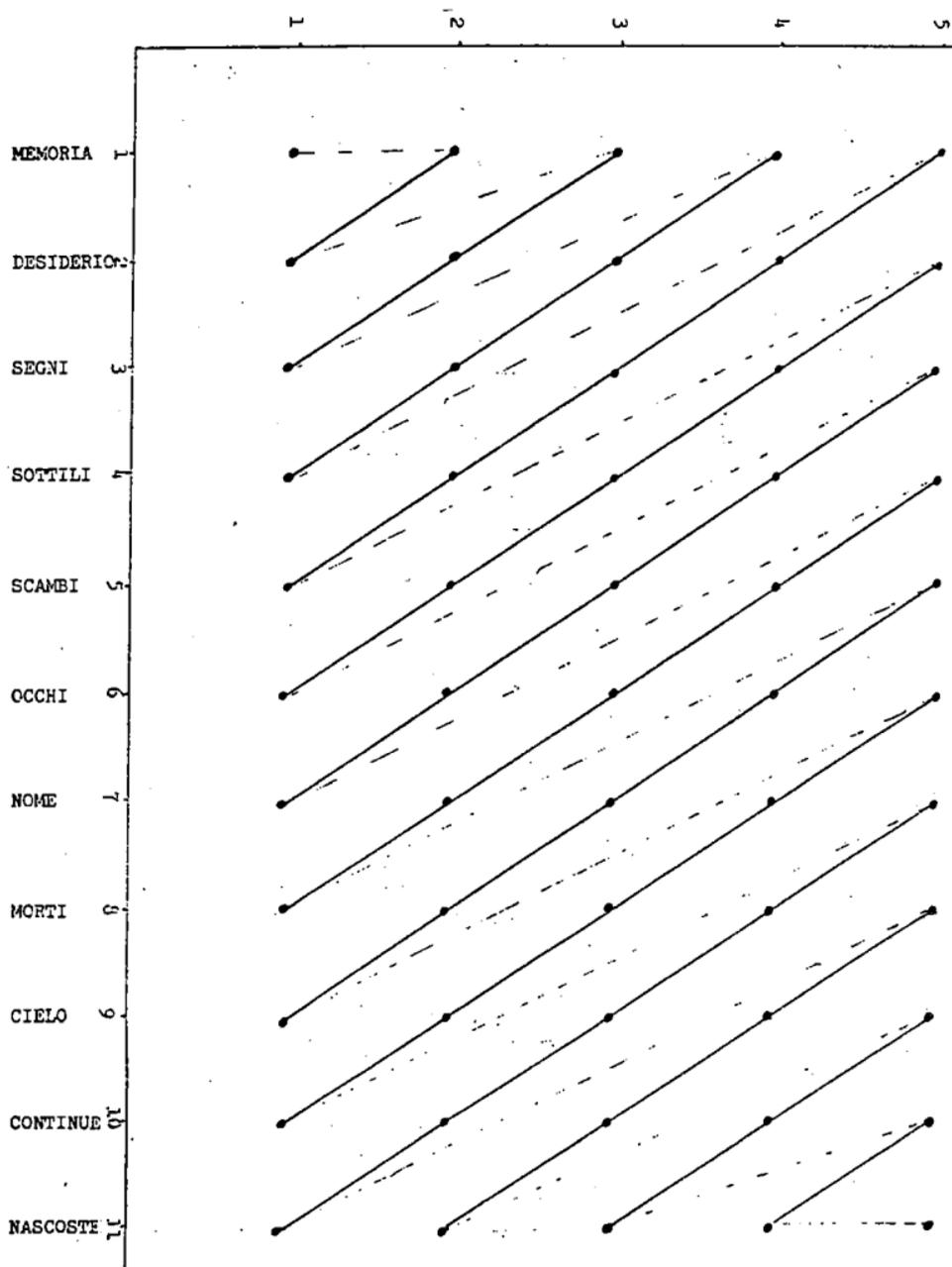


Fig. 4

nia, quindi, un controllo dell'autore ben maggiore di quello che si era prima pensato¹⁷.

Per illustrare tale stretta corrispondenza ho selezionato due capitoli de *Le città invisibili* in cui, oltre al nesso tra i corsivi e i tondi, si esplicitano anche le tematiche del dentro/fuori e del passato/presente/futuro. Il primo gruppo di dieci città indica che il viaggio di Marco Polo è solo parzialmente un viaggio per recuperare il passato; il tema, introdotto nel dialogo di apertura, è esplicitato in ben quattro città dedicate alla memoria e alla figura/archetipo che si cerca di allineare con quello che si osserva nella realtà che ci circonda. È importante notare anche il rapporto con il futuro introdotto dalle tre città caratterizzate dal tema del desiderio; ogni città, infatti, simboleggia un possibile passato/presente/futuro del viaggiatore in una data situazione invece di un'altra.

In Diomira ("La città e la memoria", 1, p. 15) il viaggiatore invidia coloro che "pensano d'aver già vissuto una sera uguale e d'esser stati quella volta felici"; occorre osservare come il *topos* della felicità, a cui tende tutta la ricerca di Marco Polo, sia introdotto sin dalle prime battute e (psicologicamente) anticipato dalla situazione negativa in cui versa l'impero di Kublai Kan e da cui si spera di uscire. Nella città di Diomira si legge, appunto, di gente che, mentre sta vivendo una particolare sera di settembre, pensa di essere stata felice nel passato in una simile serata; la situazione che il viaggiatore sta osservando (presente) viene presentata dal punto di vista di gente che si ricorda di una simile situazione, cioè di gente che si trova nel futuro rispetto alla situazione immanente ed il tutto viene espresso con un senso di passato. Pertanto l'asse passato/presente/futuro viene presentato nella sua "circolarità" e non nella sua linearità.

Tale "circolarità" è anche facilmente riscontra-

bile nella città che segue, Isidora (“Le città e la memoria”, 2, p. 16), dove il viaggiatore arriva giovane con i sogni del futuro ma si ritrova vecchio con “i desideri [che] sono già ricordi”. Questa scena graficamente si avvicina ancora più a quella che si riscontra ne *Il conte di Montecristo*: “Ma se la fortezza cresce con la velocità del tempo, per fuggire bisogna andare ancora più svelti, risalire il tempo. Il momento in cui mi troverei fuori sarebbe lo stesso momento in cui sono entrato qui: m’affaccio finalmente sul mare; e cosa vedo? una barca piena di gendarmi sta approdando a If; in mezzo c’è Edmondo Dantès incatenato” (p. 158)¹⁸.

In *Dorotea* (“Le città e il desiderio”, 1, p. 17) il cammelliere ricorda come nel passato avrebbe potuto scegliere una alternativa a *Dorotea*; egli nel passato ha fatto una scelta che è ora il suo futuro, una delle tante possibili scelte: “...ma ora so che questa è una delle tante vie che mi si aprivano quella mattina a *Dorotea*”. *Zaira* (“Le città e la memoria”, 3, pp. 18-19) contiene i segni del proprio passato; il passato è il presente, simboleggiato da segni riscontrabili in tutta la città. In *Anastasia* (“Le città e il desiderio”, 2, p. 20) il futuro condiziona il presente; da una parte il desiderio per il futuro sprona l’abitante a cercare di realizzarlo, dall’altra parte il desiderio continuamente inappagato lo rende schiavo. In *Tamara* (“Le città e i segni”, 1, pp. 21-22) Calvino introduce il discorso sulla comunicabilità degli oggetti e sull’interpretazione dei sistemi di comunicazione che viene ripreso nel corsivo di chiusura del primo capitolo dove Marco Polo dice a Kublai Kan che non è sufficiente conoscere solo i simboli della città per capire la città (“*Il Gran Kan decifrava i segni, però il nesso tra questi e i luoghi visitati rimaneva incerto*”: p. 30). Questo è un tema che sarà ampliato in altre parti delle *Città* ma che esula dal presente studio. *Zora* (“Le città e la me-

moria", 4, pp. 23-24) è la città che, per aver cercato di fermarsi nel tempo, nel tentativo di essere ricordata punto per punto, viene invece cancellata e dimenticata. A Despina ("Le città e il desiderio", 3, pp. 25-26) è l'esperienza appena vissuta che dà forma al presente: "...e così il cammelliere e il marinaio vedono Despina, città di confini tra due deserti". A Zirma ("Le città e i segni", 2, p. 27) la memoria è ridondante nel senso che accumula e ripete i segni "...perché la città cominci a esistere"; ma non si può fare affidamento sulla memoria perché la memoria è soggettiva: "...i viaggiatori tornano con ricordi ben distinti". A Isaura ("Le città sottili", 1, p. 28) il passato condiziona il presente (e il futuro): "...un paesaggio invisibile condiziona quello visibile".

Tutte le città di questo primo capitolo sono esempi di investigazioni del passato, tramite la memoria, per illustrare il presente (i segni) e il futuro (i desideri) che si offre come una serie di combinazioni e permutazioni di vicende e situazioni già esperite nel passato; l'asse passato/presente/futuro può essere, perciò, visualizzato nella sua "circolarità". Il discorso sull'asse e sul rapporto dentro/fuori è ripreso nei due corsivi che seguono il primo capitolo; nel secondo di questi si leggono le due fasi "*Ciò che vedi è sempre alle tue spalle? — o meglio: — Il tuo viaggio si svolge solo nel passato?*" (p. 34) — in cui Marco Polo dichiara di cercare qualcosa nel futuro ma che arrivando "...a ogni nuova città il viaggiatore ritrova un suo passato che non sapeva più d'averne" (p. 34); ciò vuol dire che, al contrario di quello che ci si aspetterebbe in queste circostanze, è il futuro a cambiare il passato poiché il viaggiatore scopre, man mano che procede nel suo viaggio, un passato che non sapeva di avere¹⁹. Calvino evidenzia tale asserzione con un altro passo che, per importanza e chiarezza, è doveroso citare nella sua completezza: "...quello che lui cercava era sempre qual-

cosa davanti a sé, e anche se si trattava del passato era un passato che cambiava man mano egli avanzava nel suo viaggio, perché il passato del viaggiatore cambia a seconda dell'itinerario compiuto, non diciamo il passato prossimo cui ogni giorno che passa aggiunge un giorno, ma il passato più remoto" (p. 34).

Il rapporto tra presente e futuro, già anticipato nella città di Dorotea, è qui esplicitato nel seguente modo: *"Marco entra in una città; vede qualcuno in una piazza vivere una vita o un istante che potevano essere suoi; al posto di quell'uomo ora avrebbe potuto essere lui se si fosse fermato nel tempo tanto tempo prima, oppure se tanto tempo prima a un crocevia invece di prendere una strada avesse preso quella opposta e dopo un lungo giro fosse venuto a trovarsi al posto di quell'uomo in quella piazza. Ormai, da quel suo passato vero o ipotetico, lui è escluso; non può fermarsi; deve proseguire fino a un'altra città dove lo aspetta un altro suo passato, o qualcosa che forse era stato un suo possibile futuro e ora è il presente di qualcun altro. I futuri non realizzati sono solo rami del passato: rami secchi. — Viaggi per rivivere il tuo passato? — era a questo punto la domanda del Kan, che poteva anche essere formulata così: — Viaggi per ritrovare il tuo futuro?"* (pp. 34-35).

Nelle righe che seguono la citazione sopra riportata, viene introdotto il tema che caratterizzerà il prossimo gruppo di città, stabilendo così il nesso di corrispondenza a cui si è accennato in partenza. *"L'altrove è uno specchio in negativo"* (p. 35), non è altro che l'opposto di uno specchio in cui si riconosce ciò che vi si riflette con gli strumenti disponibili (il passato) per identificare e decodificare ciò che si vede; in uno specchio in negativo questi strumenti d'investigazione non sono disponibili e quindi nelle città che vengono descritte nel seguente gruppo il passato è scisso dal presente/futuro.

Il secondo dei due capitoli a cui mi riferivo prima, come esempi delle tematiche del dentro/fuori e del passato/presente/futuro, è il settimo capitolo. Il dialogo d'apertura evidenzia il dubbio che sorge in Kublai Kan sullo spostamento di Marco Polo nei suoi viaggi: "A me sembra che tu non ti sia mai mosso da questo giardino" (p. 109); la frase sta ad indicare che Kublai Kan sospetta che i viaggi di Marco Polo siano viaggi relativi all'ambito dell'intelletto poiché Marco Polo stesso dice poco dopo: "*ogni cosa che vedo e faccio prende senso in uno spazio della mente dove regna la stessa calma di qui...*" (p. 109). Il corsivo introduce quindi il rapporto tra realtà e illusione al punto che anche Kublai Kan non è sicuro di trovarsi nel giardino della sua reggia e Marco Polo argomenta che il giardino esiste solo "*all'ombra delle nostre palpebre abbassate...*". Al che Kublai Kan aggiunge: "*Forse questo nostro dialogo si sta svolgendo tra due straccioni soprannominati Kublai Kan e Marco Polo, che stanno rovistando in uno scarico di spazzatura...*" (p. 110).

I due concetti opposti — il bel giardino e l'immondezzaio — sono separati dalle loro palpebre ma non si capisce "qual è dentro e qual è fuori"; i tondi che seguono illustreranno precisamente questo rapporto. Moriana ("Le città e gli occhi", 5, p. 111) è rappresentata come un foglio di carta dove la metafora saussuriana del dritto e del rovescio sta ad evidenziare l'interdipendenza delle due facce e l'avvicinamento di una con l'altra al punto che non c'è specularità ma continuità; questa immagine di città riconduce all'idea della striscia di Möbius poiché il passaggio da una parte all'altra del foglio di carta è ininterrotto. Il discorso tra Kublai Kan e Marco Polo trova riscontro anche in altri tondi delle *Città*; basti qui ricordare Zoe ("Le città e i segni", 3, p. 40) dove si legge: "quale linea separa il dentro dal fuori, il rombo delle ruote dall'ululato dei lupi?". Proseguendo nel settimo ca-

pitolo troviamo la città di Clarice ("Le città e il nome", 4, pp. 112-114) dove gli esempi di mutazioni e permutazioni ci ricordano il processo combinatorio dei tarocchi nel *Castello e la taverna dei destini incrociati*; in Clarice però il rapporto tra l'uso passato di un oggetto e la sua collocazione presente è perso, come si legge a p. 113: "...i capitelli potrebbero essere stati prima nei pollai che nei templi, le urne di marmo essere state seminate prima a basilico che a ossa di defunti".

In Eusapia ("Le città e i morti", 3, pp. 115-116) c'è totale somiglianza e specularità tra le due città ma non si capisce quale metà influisca sull'altra e viceversa. In altre parole: "...in realtà sarebbero stati i morti a costruire l'Eusapia di sopra a somiglianza della loro città. Dicono che nelle due città gemelle non ci sia più modo di sapere quali sono i vivi e quali i morti".

In Bersabea ("Le città e il cielo", 2, pp. 117-118) la stessa specularità di Eusapia è visualizzata in una metà celeste ma racchiusa in rifiuti e in una metà infernale ma costruita con ciò che c'è di meglio; in questa metafora della città moderna non si riesce ad individuare la vera natura e consistenza di Bersabea. In Leonia ("Le città continue", 1, pp. 119-121) la moderna società dei consumi è di nuovo ripresa: "...più Leonia espelle roba più ne accumula" e non si discerne, tra tutta la spazzatura e questa città che "rifà se stessa tutti i giorni", la vera natura della città. E si potrebbe continuare con altri esempi per dimostrare che i tondi del settimo capitolo rappresentano l'impossibilità di separare i due aspetti contraddittori della stessa città. Il corsivo in chiusura di questo capitolo ribadisce tale concetto e si riallaccia — per tema e immagine — al corsivo d'apertura. Ritroviamo Kublai Kan e Marco Polo nel giardino della reggia che è forse un giardino che "*affaccia le sue terrazze solo*

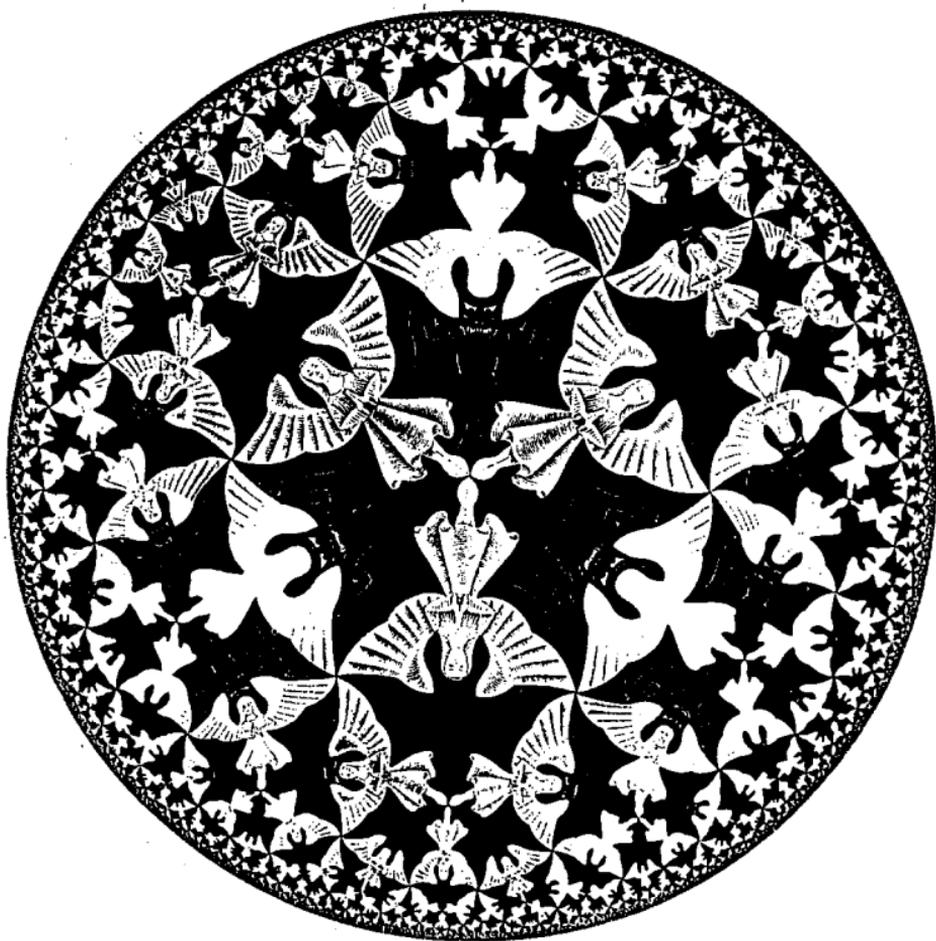


Fig. 5

sul lago della nostra mente..." (p. 123), come dice Marco Polo. Il discorso sul rapporto tra realtà e illusione (e quindi tra il dentro e il fuori) si svolge con premesse di stampo aristotelico:

Premessa 1: Giardino = realtà (cioè Marco Polo e Kublai Kan esistono) e ordinarietà quotidiana = illusione.

Premessa 2: ordinarietà quotidiana = realtà e Giardino = illusione (cioè Marco Polo e Kublai Kan non esistono).

— Segue il commento di Marco Polo: "*Che i portatori, gli spaccapietre, gli spazzini, le cuoche che puliscono le interiora dei polli, le lavandaie chine sulla pietra, le madri di famiglia che rimestano il riso allattando i neonati, esistano solo perché noi li pensiamo*" (p. 123).

(Ciò indica che prendono in considerazione la Premessa 1).

— A questo replica Kublai Kan "*A dire il vero, io non li penso mai*".

— Polo quindi controbatte: "*Allora non esistono*".

— Di ritorno Kublai Kan dichiara che ciò non può essere perché altrimenti loro due non potrebbero esistere in un giardino tanto lussuoso.

— Allora Marco Polo conclude: "*l'ipotesi è da escludere, allora. Dunque sarà vera l'altra: che ci siano loro e non noi*". (Cioè Premessa 2 - N.B. ciò implica che Marco Polo e Kublai Kan non esistono).

— Avendo iniziato con la premessa 1 (Marco Polo e Kublai Kan esistono) si è giunti ad accettare la premessa 2 (Marco Polo e Kublai Kan non esistono), e quindi alla seguente conclusione di Kublai Kan: "*Abbiamo dimostrato che se noi ci fossimo, non ci saremmo*".

Alla quale Marco Polo ribatte: "*Eccoci qui, difatti*".

Da questo scambio s'intuisce che Kublai Kan do-

vrà, per meglio capire il suo impero, cambiare il suo metodo d'investigazione e accettare le contraddizioni inerenti e coesistenti in qualsiasi sistema. Una delle tecniche costantemente adoperate da Calvino è quella del procedimento binario: già in Marozia ("Nascoste", 3) si era visto come il topo convive con la rondine mentre in Berenice ("Nascoste", 5) si alterna la città giusta a quella ingiusta. La coesistenza del bene e del male e la ricerca della felicità sono i due *topoi* a cui è improntata tutta la parte finale del libro, un finale che è investito di un futuro potenziale e utopico²⁰ come si legge nell'ultimo dialogo: "*Se ti dico che la città cui tende il mio viaggio è discontinua nello spazio e nel tempo, ora più rada ora più densa, tu non devi credere che si possa smettere di cercarla. Forse mentre noi parliamo sta affiorando sparsa entro i confini del tuo impero; puoi rintracciarla, ma a quel modo che t'ho detto*" (p. 169).

È quindi a partire dalla città infernale, cioè dal finale del libro, che si potrà cominciare a decodificare il viaggio di Marco Polo; risulta dalle ultimissime battute che il viaggiatore/autore scarta la prima scelta — l'accettazione passiva del presente — e propende per la seconda, quella che lo proietta nel futuro a cavallo di uno strumento (la letteratura) che lo porti a riconoscere (nel senso propriamente *gnoseologico* di conoscere) quello che rappresenta non il punto di arrivo, bensì il punto di partenza di un'altra ricerca, di un altro viaggio, di un progetto alternativo del mondo. A conferma di ciò si leggano le seguenti osservazioni di Calvino: "Il richiamo dell'elemento del desiderio che trova nella letteratura le forme per proiettarsi al di là degli ostacoli incontrati sulla sua strada, appare una proposta tutta attuale, basata com'è sulla ripugnanza per l'invivibilità del presente e sulla tensione verso il progetto d'una società desiderabile"²¹.

Il concetto di labirinto citato in apertura e vi-

sualizzabile nel diagramma da me proposto — la cui immagine ci ricorda la fortezza dell'*If* del racconto *Il conte di Montecristo* — viene presentato in varie occasioni nella descrizione delle città e, in particolar modo, nel finale del libro dove troviamo la citatissima immagine dell'inferno: “— *L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e che cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio*” (p. 170 e fig. 5).

In conclusione nonostante l'impianto combinatorio e l'apparente possibilità di smontaggio e rimontaggio che dà al lettore l'illusione di poter arrivare a un numero infinito di combinazioni e interpretazioni il testo risulta investito di una struttura immanente imposta dall'autore. L'apprendimento iniziato col viaggio è possibile e giustificato soltanto se le tappe di tale viaggio non vengono cambiate; alla figura del lettore/decodificatore si sostituisce quella di Kublai Kan, dialogante/attante a cui Marco Polo si rivolge per articolare il suo progetto didattico.

È proprio lo stretto rapporto di corrispondenza tra i corsivi e i tondi a costituire un amalgama narrativo che dà al libro l'aspetto di una storia, di un romanzo in cui il viaggio conoscitivo di Kublai Kan attraverso le città descritte da Marco Polo è presentato come un viaggio di accertamento gnoseologico; in questo viaggio si distinguono almeno due ricorrenti tematiche: da un lato la ricerca filosofico-esistenziale relativa a realtà-non realtà, dall'altro l'asse passato/presente/futuro e il rapporto tra dentro e fuori. In virtù della rappresentazione topologica privilegiata, secon-

do me, da Calvino, queste tematiche contribuiscono ad eliminare nella mente del lettore le divisioni e le barriere che si profilano istintivamente quando tali nozioni sono presentate in modo convenzionale e contribuiscono invece ad instaurare una "circolarità" che è inglobante, totalizzante ed atta ad incorporare immagini di città e processi di pensiero cari a Calvino.



1. I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1981, p. 96.
2. I. CALVINO, *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, in *Una pietra sopra* cit., p. 180. Su questo argomento è da ricordare l'opera di Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, e il suo articolo su «Alfabeto», 8, 1979; inoltre è indispensabile conoscere l'intervento critico di C. SEGRE apparso nel numero 39/40, ott. 1979 di «Strumenti critici», fasc. II, III, pp. 177-214. Segnalo anche il preziosissimo saggio di ANNA DOLFI *L'ultimo Calvino e il labirinto dell'identità*, in «Italianistica», 1, 2-3, maggio-dicembre 1983, pp. 363-379.
3. I. CALVINO, *La macchina spasmodica*, in *Una pietra sopra*, cit. p. 204.
4. I. CALVINO, *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, cit., pp. 180-181.

5. *Ibid.*, p. 180.
6. Per questa ed altre immagini tratte dai disegni di Escher cfr. *Il mondo di Escher*, Garzanti, Milano, 1982.
7. I. CALVINO, *Il conte di Montecristo*, in *Ti con Zero*, pp. 147-164.
8. *Idem.*
9. Per la definizione di topologia si veda la voce "analysis situs" nell'*Enciclopedia Italiana*, pp. 87-88.
10. Per l'effetto di "circolarità", esposto in termini filosofici, si veda P. RICOEUR nel suo studio *Tempo e racconto*. La problematica del tempo come "freccia" e del tempo come "ciclo", che secondo me era ben nota a Calvino sin dai tempi del racconto *L'inseguimento* in *Ti con zero*, è oggi ben esposta nel libro di P. ROSSI, *Il passato, la memoria, l'oblio*, Il Mulino, Bologna, 1991; mentre il rapporto tra passato-presente-futuro è alla base dell'ultimo libro di O. CALABRESE, *Mille di questi anni*. Laterza, Bari, 1991. Calvino era sicuramente edotto degli scritti di PRIGOGINE, l'autore della *Nuova alleanza*; ricordo di aver letto sulla copertina della traduzione inglese, *Order out of chaos*, un commento di Calvino a testimonianza del suo interesse per l'argomento e della sua approvazione per la diffusione di tale libro anche in lingua inglese.
11. Calvino fa riferimento a RAIMONDO LULLO nel citato saggio *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*; si deduce però che egli conoscesse bene anche il *De arte combinatoria* (1666) di LEIBNIZ. Il gioco combinatorio in Calvino è visto come elemento "fuorviante" da C. FERRUCCI, *La Letteratura dell'utopia*, Mursia, Milano, 1984.
12. Tra questi studiosi spicca non solo per questa formula matematica relegata a noticina (p. 410, 1-6) ma anche per l'apparato critico/ideologico delle *Città invisibili* il saggio di P.V. MENGALDO, *L'arco e le pietre*, in *La tradizione del Novecento*, Milano, 1975, pp. 405-426. Per *Le città invisibili*, si è usato il testo pubblicato da Einaudi, nel 1972.
13. Sono queste le letture fatte da M. LAVAGETTO in *Le carte visibili di Italo Calvino*, in «Nuovi Argomenti», XXI (1973), pp. 141-148 e da M. FORTI, *Calvino congetturale, strutturale e utopista*, «Bimestre» V, 1973, pp. 24-28; si veda anche l'interpretazione di G. BONURA in *Le città invisibili ovvero il 'corpo' di Calvino*, in «Uomini e libri», IX, 1973, pp. 28-29, che vede nei nove capitoletti del li-

bro una rappresentazione del corpo umano e nella combinazione quinquaria un riferimento ai cinque sensi. Interessante, specie per gli accostamenti al Milione è l'articolo di A. FRASSON MARIN *Structures, signes et images dans Les villes invisibles d'Italo Calvino*, «Revue des études italiennes», XXIII, 1977, 1, pp. 23-48. Eccellente è l'articolo di C. OSSOLA, *L'invisibile e il suo dove: geografia interiore di I. Calvino*, «Lettere italiane», XXXIX, 1987, 2, pp. 220-251.

14. Con cinquantacinque città a sua disposizione Calvino avrebbe potuto presentare un numero di combinazioni dato dal numero fattoriale 55, cioè $55 \times 54 \times 53 \dots \times 3 \times 2 \times 1$.

15. *Dialogo sulle Città invisibili*, in «Studi novecenteschi», II, 1973, pp. 123-127.

16. *Idem*.

17. G. FALASCHI, nella recensione delle *Città invisibili* in «Belfagor», XXIX, 1974, p. 601, aveva percepito giustamente la corrispondenza tra corsivi e tondi ma aveva fatto una disamina frettolosa e poco dettagliata solo dei corsivi dei capitoli IV e V; F. BERNARDINI (*I segni nuovi di Italo Calvino*, Bulzoni, Roma, 1977, p. 187) riprende in un breve paragrafo le osservazioni di Falaschi.

18. Da questa citazione si potrebbe anche rilevare un certo interesse di Calvino per la relatività.

19. Questo argomento è ottimamente svolto da R. BODEI nel suo saggio: «Dimensione filosofica e paradossi del Tempo nella cultura letteraria fra '800 e '900» in AA.VV., *Il tempo e la sua storia*, Pordenone, Edizioni della Provincia di Pordenone, 1988, pp. 7-19.

20. Per il tema dell'utopia e in particolare dell'utopia "pulviscolare" si vedano i tre saggi per Charles Fourier ora raccolti in *Una pietra sopra*, pp. 248-254; è interessante notare che due sono del '71 e quindi precedono di un anno la pubblicazione delle *Città invisibili*.

21. Per il tema del desiderio in Calvino si legga il saggio *Anatomia della critica* noto anche con il più significativo titolo *La letteratura come proiezione del desiderio*, 1969, ora in *Una pietra sopra*, cit.

L'ARTE E IL PENSIERO. IL PENSIERO DELL'ARTE

Franco Rella

1. *Arte e filosofia*

Schopenhauer nel XIX secolo dichiara, riassumendo una lunga tradizione, che la pittura è la meno filosofica di tutte le arti. I pittori sono sempre stati, nei secoli, più o meno concordi con questa affermazione, ribadita nel nostro secolo anche da Savinio pittore e filosofo. Siamo, a questo proposito, ancora nell'ambito definito dal pensiero platonico, per il quale soltanto la filosofia sa "smembrare l'oggetto, seguendone le nervature" e poi "abbracciarlo in uno sguardo d'insieme e ricondurre tutto a un'unica forma", che non è più la "figura" dell'oggetto stesso ma la sua idea, la sua forma immutabile: la sua verità.

L'arte non ha questa capacità, secondo Platone, di andare oltre le cose verso la loro forma archetipa, ma le rappresenta soltanto, le riproduce nei loro aspetti caduchi e mutevoli, che non solo non sono la verità, ma si pongono anzi come la perversione della verità stessa. E non è un caso, allora, che Schopenhauer privilegi tra le arti quella che più è distante da ogni figura, la musica, l'arte cioè che, con la sua astrazione, sembra esprimere una tensione che va oltre le cose, e che è dunque più prossima alla verità che non ha figura.

L'uomo vive, ha raccontato Platone, con gli occhi fissi sullo schermo buio della parte di una caverna, dove si stagliano fugaci le ombre proiettate dai simulacri di cose. Solo il filosofo, che ha abbandona-

to questa condizione propriamente umana, esce dalla caverna, e vede che ciò che noi abbiamo chiamato realtà, non è che un sogno di ombre, che rinviano esse stesse soltanto all'inganno delle cose. L'arte riproduce questo inganno, facendosi ombra di un'ombra.

Eppure, come ha scritto Rilke, "in verità noi viviamo di figure". Le immagini fugaci delle cose sono l'orizzonte in cui si intreccia la nostra vicenda, il nostro viaggio, la nostra peripezia. E l'arte è la guida di questo nostro viaggio. Ci scopre via via paesaggi sconosciuti, che solo attraverso le sue immagini impariamo a vedere. E questi paesaggi diventano irrevocabili. Com'erano i girasoli prima che Van Gogh li dipingesse? E i papaveri, e le ninfee prima che Monet proiettasse su di loro la forza cosmogonica del suo sguardo?

Accanto alle forme della verità, accanto ai fatti della storia, più persistenti di questi e di quella, le immagini dell'arte, il fuoco di Sant'Elmo, i vapori che sembravano emergere dalla lampada di Aladino in figure effimere e fugaci, resistono attraverso i tempi. Resistono nella loro fugacità. Resistono nella loro precarietà, come se proprio questa fosse il segno più sicuro e prezioso d'esistenza. Lo sguardo velato di Dürer continua a guardare dall'autoritratto dell'Alte Pinakothek di Monaco, e attraverso quello sguardo abbiamo imparato a vedere negli occhi di chi ci circonda quello che mai altrimenti avremmo potuto vedere. Così non riusciremmo nemmeno a pensare all'amore, se non avessimo imparato da Euripide che Eros non ha ritmo e misura. Non riusciremmo a parlarne, se i poeti provenzali non avessero inventato il linguaggio per parlare di ciò che appunto non ha né ritmo né misura. "In verità davvero noi viviamo di figure". Forse, come ha scritto Conrad, "seguire il sogno, e ancora seguire il sogno — *usque ad finem*" è l'accesso alla verità che ci è concesso: è l'essenza stessa della nostra vita.

2. *Lo stupore*

Platone ha scritto che ogni pensiero nasce dallo stupore di fronte all'infinita mutevolezza del mondo, e che da questo stupore possiamo e dobbiamo liberarci per proiettarci verso il bello, che è sempre uguale a se stesso, che mai muta, e dove ha fine ogni nostra ricerca.

Seurat nel 1884, a ventiquattro anni, dipinge il quadro dello stupore. È *“la Baignade à Asnières”*. Tutto è immobile, in un'aria diafana e trasparente che ha cancellato ogni ombra, se non quella così contigua alle cose che sembra prossima a rifluire in esse. Un giovane è seduto sul bordo dell'acqua, di profilo, completamente rilassato in una sorta di istupidito stupore. Non c'è nulla che possa far pensare che tutto questo possa ad un certo punto mettersi in moto. Che quelle figure possano alzare lo sguardo da questa acqua immota, per iniziare il viaggio verso *“l'immenso mare del bello”*. Abbiamo visto la stessa immobilità di cristallo in Segantini: lo stesso terribile stupore. Lo ha colto con incredibile precisione Benn, quando ha scritto che questo è lo stupore della perdita delle realtà. Detto senza orpelli, scrive Benn, questo è infatti l'atteggiamento di *“chi ha perduto la realtà — questa è la nevrosi giunta al suo pieno sviluppo intorno al 1890, profondamente organica, irreparabile, entrata nel patrimonio genetico dei tipi finali”*.

Questa è anche la fine dell'arte mimetica e rappresentativa. Come si possono *“imitare”* cose che, prese nel vortice di una velocità sconosciuta, sono inafferrabili, e che lasciano dietro di sé soltanto le tracce di una realtà scomparsa: in costante evanescenza e sparizione?

3. *Tradizione*

Già negli anni '30 del XIX secolo Balzac, nel *Capolavoro sconosciuto* aveva parlato di questa *“perdita della realtà”*, che viva e mobile, si pietrificava sulla tela di Porbus. Frenhofer cerca di riattivare la vita

nell'opera distruggendone le figure, l'armonia, e facendo posto, sulla tela, alla dissonanza. Baudelaire eleva questo principio della dissonanza a principio ontologico dell'arte e della bellezza che è propria all'arte stessa: l'opera esprime l'eterno e il fugace insieme, incorpora lo stridore delle città rumorose, e al contempo si eleva al di sopra di esse trasformando questo rumore nella voce di una verità segreta. La linea armonica si spezza e l'arabesco diventa il disegno più ideale e spirituale di tutti: l'unico in grado di esprimere nelle sue volute la complessità del moderno.



4. *Il linguaggio della critica*

Baudelaire è stato il critico dell'arte moderna. Così penetrante e acuto che è riuscito, attraverso l'analisi della pittura, a enucleare per la prima volta nella storia del pensiero il concetto di moderno non come categoria storica, ma come categoria ermeneutica: il moderno è quell'insieme di contraddizioni che ci permette di cogliere il carattere polare della bellezza, la compresenza paradossale e costitutiva del fugace e dell'eterno.

Prima di lui Diderot aveva capito che il critico deve dispiegare un linguaggio multiforme, mobile e pronto a dislocarsi su numerosi fronti, in rapide conversioni per compensare la difficoltà del passaggio dal-

la pittura alla parola. Recensire una mostra, per Diderot come per Baudelaire, diventa allora, come dice Starobinski, “doversi ramificare, divenire un essere plurale che parla una pluralità di linguaggi”. E dunque muoversi contro la noia delle parole parassitarie: colorismo, freddo, caldo, duro, morbido, materiale ecc. Questo significa, in una parola, fare della critica d'arte una sorta di racconto: annettere la critica d'arte alla letteratura.

5. Arte “artistica”

Ma torniamo alla fine del XIX secolo. Da questo momento pare non si possa più parlare di pittura, ma solo di arte. Non più di raffigurazione della realtà, ma di una sorta di autoriflessione. Lo ha detto ancora una volta con grande chiarezza Benn: “*Artistik* è il tentativo dell'arte di vivere se stessa come contenuto entro la generale decadenza dei contenuti e di formare da questa esperienza uno stile nuovo: è il tentativo di contrapporre al generale nichilismo dei valori una nuova trascendenza”.

Non è detta qui, in questo passo, e teorizzata, quasi tutta l'arte del nostro secolo? Le varie forme del concettualismo artistico, da Duchamp fino alle ultime esperienze? Il problema è se questa arte sia tutta l'arte della tarda modernità, e se questa sia veramente l'ultima risposta alla crisi dei sistemi mimetico-rappresentativi che da Platone in poi hanno dominato la cultura dell'Occidente.

Da questo punto di vista mi pare che si debba affermare che l'“arte artistica”, quella che cerca in se stessa la sua trascendenza, sia un disperato, grande, immenso, tentativo non di oltrepassare Platone, ma di recuperare il suo pensiero come l'unico luogo di consistenza nella crisi generale dei valori. Abbiamo visto che per Platone la pittura altro non era che sogno di un sogno, ombra di un'ombra. La vera bellezza e la verità non sono nelle immagini che essa pro-

pone, ma piuttosto nell'idea che, di per sé "non ha colore e non ha figura". Plotino ha sviluppato questo pensiero che ha avuto una fortuna immensa nel Rinascimento, costituendo la ragione stessa del fare artistico, per esempio di Raffaello. La forma che va oltre ogni immagine e ogni figura non ha luogo nel mondo, ma nella mente dell'artista, che attinge direttamente all'idea. L'artista non imita dunque le figure che abitano il mondo e che sono esse stesse imitazione delle idee, ma direttamente l'idea. L'arte cessa di essere una *techne*, una mera tecnica, e diventa conoscenza, quando da imitazione di secondo grado si promuove a imitazione di primo grado: quando rinuncia all'imitazione della cosa per diventare imitazione del concetto: quando si fa trasparenza assoluta in rapporto all'idea.

6. Segreto

Immaginiamo un dialogo.

"Tutto il mondo non è che illusione, immagine di una realtà che sta al di là di esso".

"Una realtà invisibile? Come posso conoscerla?".

"Adesso ti spiego...".

Uno dei due interlocutori è il filosofo. Il filosofo idealista, che rinvia oltre la realtà ad una realtà superiore che ne è la causa o la giustificazione; ma è anche il filosofo materialista, che rinvia alla realtà vera del substrato materiale, o ai rapporti di produzione, che noi non vediamo, perché noi vediamo sempre soltanto cose.

Il filosofo che "spiega" l'invisibile è colui che "governa" le rappresentazioni, e dunque, attraverso il linguaggio, il mondo. Giustamente M. Zambrano ha detto che la nascita della filosofia è la nascita della violenza. Lo ha ricordato brutalmente Hegel: governate le rappresentazioni, poi vengono i cannoni, e poi il dominio sul mondo.

Nietzsche, irrompendo dentro questo dialogo,

avrebbe affermato: "Guarda il mondo! Guarda l'iridescenza del ventre variegato della vita! Questa è la realtà!". Ma questa realtà che incontriamo nello sguardo sfuggente che ci guarda da un riflesso in una vetrina, o nel rumore che avvertiamo alle nostre spalle, è misteriosa: è il mistero abissale che sta nel quotidiano. Chi ha mai visto una mela? Chi ha mai visto una cosa in tutti i suoi lati, anche quello che rimane sempre nascosto al nostro sguardo, anche il cono d'ombra che questa proietta sul mondo?

Cézanne mostrandoci delle mele che affondano nella superficie del tavolo, ci ha fatto intuire il mistero della mela: in quel peso che la rende più pesante di una montagna. Cézanne ha visto in questo il compito dell'artista: affacciarci su questo mistero. Ogni arte che non si sporga su questo bordo è un'arte consolatoria, che rifiuta il suo compito e dunque si propone come *Kitsch*: nelle parole di Broch: come il male assoluto.

La nostra epoca, ha detto George Steiner, ha inventato un modo per esorcizzare il mistero: umiliare l'opera con una critica che la rende insignificante. È la critica di Derrida, che parla dell'ombrello di Nietzsche come potrebbe parlare di qualsiasi altro frammento della sua opera, essendo tutti equivalenti. È l'ermeneutica infinita del post-moderno e del pensiero debole. È la critica che propone formule, su cui altri critici scriveranno articoli o libri, in una galleria, come dice ancora G. Steiner, di echi lamentevoli.

7. Pittura

Nell'età di Monet e di Cézanne, come abbiamo detto, è possibile scoprire un amore verso la cosa che non cerca alcuna trascendenza nel concetto. Da un punto di vista teorico, Nietzsche, con un risalimento vertiginoso, aveva recuperato il pensiero tragico e pre-platonico proprio per affermare il valore della cosa e dell'immagine contro il valore di una verità che si af-

ferma nel sacrificio cruento di cose e immagini.

E Cézanne non faceva "arte artistica". Non cercava nel fare artistico una trascendenza del mondo. Cercava piuttosto, attraverso la pittura, di esprimere l'amore per le cose proprio nel momento in cui queste sembrano essere afferrate in una vertiginosa evanescenza, come se questo amore potesse salvarle dal nulla. O almeno proporsi come la loro incancellabile testimonianza. E abbiamo visto che questo era anche l'atteggiamento di Rilke, che proprio guardando Cézanne scopre il senso di una vocazione, che troverà espressione nelle *Elegie duinesi*, in cui ogni felicità sta proprio "nel nostro irrevocabile essere stati terreni", nella salvezza che le cose effimere cercano in noi, proprio perché noi siamo "i più effimeri". Allora "essere qui" è stupendo, perché sappiamo che a noi e alle cose appartiene la vita e la morte, e questo è un sapere che nessun pensiero della trascendenza può darci.

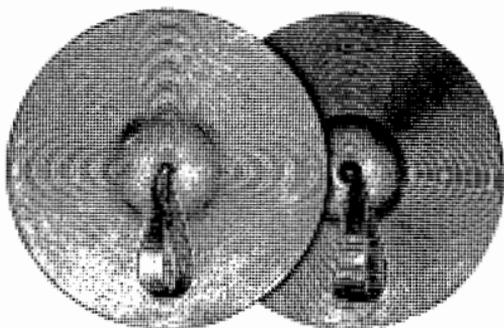
Vita e morte insieme. La compresenza dei contrari e dei contraddittori nei nuovi simboli che certa poesia e certa pittura del nostro secolo hanno cercato, e forse hanno trovato, e che abbiamo potuto leggere anche nell'orrore dell'opaco e della trasparenza di Duchamp. Klee ha dato un nome a questa dimensione. Ha parlato di *bildnerisches Denken*: un pensiero pittorico, un pensiero di immagini. Lontano da ogni concettualismo, alcuni artisti della tarda modernità si sono mossi al di fuori della tradizione filosofica dell'Occidente: hanno trasformato la "meno filosofica delle arti" in un pensiero.

8. Bellezza

Si può parlare di bellezza per un'arte che si fonda sulla disarmonia? Che si fonda sul frammento e sul dettaglio, o addirittura sull'ornamento?

Compito dell'arte è quello di aprire un accesso alla realtà, e di comprendere le istanze che vi sono contenute in una forma. La bellezza non è mai stata,

lungo la storia del pensiero, un "attributo" dell'arte, ma ciò che manifesta la verità del mondo. È stata la crisi del platonismo nell'età postcartesiana che ha trasformato la bellezza in un attributo esteriore dell'opera d'arte. E proprio Baudelaire, non solo il più grande poeta ma anche il più grande critico e teorico artistico del XIX secolo, la ripropone ancora una volta come una grande esperienza conoscitiva, ma ormai nella sua forma fluttuante, duplice, "tragica".



9. *Lo spavento del bello*

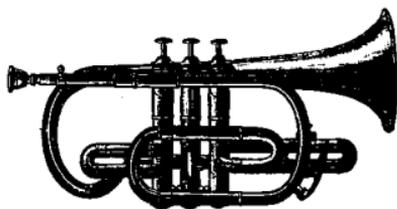
Rilke, nel 1907, guardando i quadri di Cézanne vi scopre un compito. Quello di dare all'evanescenza del mondo, alla povertà delle cose, una forma che le riscatti e che le renda necessarie. Questo compito si fonda su una nuova bellezza, che è, all'inizio, terrore. Solo attraversando questo spaesamento, solo portandoci sulla soglia di questa nuova bellezza noi siamo in grado di superare una visione puramente estetica dell'arte (che, come diceva Simone Weil è "osce-na"; e questo vuol dirci Duchamp nella sua *Chute de l'eau*). L'esperienza di questa bellezza è quella di una extraterritorialità, di una atopia: solo desituandoci dalle frontiere abituali del nostro pensiero, siamo in grado di avere uno sguardo sul mondo. Vorrei dire: uno sguardo che illumina il mondo come mai è stato veduto prima d'ora: uno sguardo cosmogonico.

10. *Il pensiero dell'arte*

Questo è il pensiero dell'arte del moderno. È paradossale ma, come dice Octavio Paz nel suo discorso di Stoccolma per l'assegnazione del premio Nobel, sembra che l'artista del nostro tempo sia votato proprio alla ricerca di questo tempo, il tempo della modernità che, con mossa non si sa se più astuta o più candida, si è cercato di esorcizzare con il concetto di post-moderno, come se questo "post", questa ulteriorità, non fosse anch'essa un paradosso nel paradosso: come se la "modernità ulteriore" non fosse appunto una "modernità più moderna".

Il primo grande artista — il più grande poeta ma anche il più grande teorico dell'arte e della poesia della sua epoca —, che ha toccato il paradosso della modernità, "scoprendo che essa altro non era che tempo che si disfa tra le mani", è stato Charles Baudelaire, che ne aveva già cantato nel *Salon 1846* "l'eroismo", ma che via via ne precisa i tratti, fino al *Pittore della vita moderna*, in cui la modernità appare con i suoi tratti ambigui e inafferrabili. È "un deserto di uomini", che si estende in "un infinito" dai tratti inafferrabili, perché la sua essenza è "il transitorio, il fugitivo, il contingente" (PVM, IV). Ma è solo in questo "contingente" che traspaiono, come una luce affondata e al contempo protetta nel buio della caducità, i tratti dell'eterno. La bellezza, che dobbiamo cercare con accanimento e con amore, con devozione e furore, altro non è che questa duplicità, che contiene in sé la duplicità stessa dell'uomo, le innumerevoli tensioni e polarità che lo abitano e lo costituiscono come soggetto. Per questo, afferma Baudelaire, "sfido chiunque a scovarmi un esemplare qualsiasi di bellezza dove non siano contenuti i due elementi" (PVM, II). La bellezza ha rapporto con la vita solo se ne accoglie la dissonanza, tutta la dissonanza, esasperandola fino al punto in cui in essa si apre il varco attraverso cui si rende visibile il segno di una possibile redenzione.

Il moderno è il tempo delle città immani. È la percezione delle mille vite che vi si intrecciano, nel groviglio delle loro innumerevoli storie, che ci dà l'esperienza di questa irredimibile duplicità, e al contempo ci fa intravedere la "forma" in cui questa può essere afferrata e resa significativa. L'arte, la poesia e la riflessione critica sono la ricerca di questa forma che è, come si è detto, quella di una bellezza costantemente "ulteriore", spinta sempre più in là, perché possa trascinare con sé, in questa *quête*, tutto ciò che è caduco: anzi, per fare del caduco stesso il ponte verso l'"altro". È in questa "ulteriorità", che possiamo leggere anche negli occhi cerchiati di ombretto di una donna (PVM, XI), che il "tempo che si disfa", che trascorre senza posa, si apre alla percezione dell'altro tempo, "quello vero, quello che cercavamo senza saperlo: il presente, la presenza".



Questa *quête*, questa ricerca del presente è il compito e il pensiero dell'arte oggi. Si può cercare di esorcizzarlo trasformando i simboli o i segni che esso ci propone in astratte allegorie, in cui viene riproposta un'assoluta e dunque tranquillizzante corrispondenza fra il segno e il significato; si può cercare di esorcizzarlo in concettualizzazioni sempre più astratte finché diventi invisibile il suolo su cui queste astrazioni poggiano; si può cercare di esorcizzarlo con un movi-

mento di accelerazione della transitorietà, che ne renda impercettibile il carattere propriamente tragico. Ma anche qui finiremo, se al fondo dell'operazione artistica ci siano onestà e rigore, per affacciarci su un bordo che sporge al di là della filosofia, al di là dei saperi scientifici o tecnici. Da qui diventa visibile quello che si è soliti chiamare destino. E forse, di faccia al nostro destino nel nostro tempo, per quanto contraddittorio e terribile possa apparirci, possiamo scorgere quello che Dostoevskij definiva l'elemento salvifico dell'arte. Forse come diceva Leopardi, quando cercava di cogliere lo specifico dell'arte tragica come una maggiore energia per il dolore e per il piacere come chiavi d'accesso all'universo, "a goder la vita è necessario uno stato di disperazione". Non conosco maggior speranza di questa disperazione; una felicità più grande di quanta sia possibile scorgere dentro questo dolore.

RICERCA DI SENSO E PSICOANALISI IN WITTGENSTEIN

Maria Consuelo Ugolini

1. *Estetica e psicoanalisi*

Riportando le Conferenze tenute da Wittgenstein nel 1930-33, G.E. Moore ci dice che Wittgenstein considerava il libro di Freud *Il motto di spirito e le sue relazioni con l'inconscio* come un buon esempio di errore filosofico che consiste nel fare confusione tra il conoscere la causa e il conoscere la ragione di qualcosa: «Diceva, per esempio, che (...) ciò che dice sembra scienza mentre in realtà è soltanto un modo d'esprimersi meraviglioso»¹. Secondo Wittgenstein, nonostante la pretesa freudiana di presentare le spiegazioni psicoanalitiche come spiegazioni scientifiche, volte a reperire la causa dei sintomi nevrotici in un fatto appartenente ad una realtà storicamente determinata e suscettibili di verifica empirica, queste sono in realtà pseudo-spiegazioni; indagini che dietro la forma di spiegazioni causali nascondono la struttura propria delle spiegazioni estetiche; dove la differenza tra i due tipi di spiegazione rimanda alla differenza tra il dare ragioni per qualcosa e lo scoprire la causa di qualcosa.

In estetica — sostiene Wittgenstein —, quando ci interroghiamo su qualcosa, quando qualcosa ci provoca perplessità o disagio, il nostro "perché?" richiede l'indicazione di una ragione e non di una causa. Al metodo ipotetico esplicativo, considerato inappropriato ad illuminarci circa un nostro disagio di tipo estetico viene contrapposto da Wittgenstein un metodo descrittivo. Ma cosa significa offrire ragioni in estetica?

Wittgenstein dà una risposta molto schematica: le ragioni in estetica hanno il carattere di descrizioni supplementari², dare ragioni significa essenzialmente stabilire nuovi nessi e accostamenti tra le cose

indagate in modo tale da farne emergere nuovi aspetti. Per capire, per esempio, il Bach delle "fughe del clavicembalo ben temperato" possiamo connettere questa opera con lo spirito religioso del compositore, confrontarla con altre opere bachiane, rilevare un'analogia tra la sua struttura formale e l'architettura di una cattedrale barocca, ecc. ³.

Attraverso una serie particolare di confronti si fa emergere il *sensu* dell'opera di Bach, senso che presumibilmente non sarebbe compreso se la nostra indagine si focalizzasse sul descrivere i vari meccanismi psicologici che hanno portato Bach a una tale grandiosa composizione, non sarebbe compreso, cioè, con un'indagine di tipo causale. Compiere un'indagine estetica significa produrre delle esperienze di pensiero su ciò che indaghiamo, significa cercare di ricostruire quelli che avrebbero potuto essere i processi di pensiero che l'autore ha seguito nella sua composizione e, a questo riguardo, non è assolutamente necessario che questi siano stati i processi di pensiero da cui l'autore è effettivamente passato; è sufficiente che quello tracciato sia un percorso legittimo, un percorso che *avrebbe potuto essere legittimamente* seguito.

Offrire una ragione per una certa azione significa infatti, secondo Wittgenstein, tracciare la genesi reale ma anche *ideale* di quella azione: «Fornire una ragione significa talvolta "In realtà ho proceduto così", talaltra "avrei potuto procedere in questo modo", cioè, talvolta ciò che diciamo assolve la funzione di una giustificazione, non di un resoconto di ciò che è stato fatto» ⁴.

Tutta l'estetica ha, per Wittgenstein, la natura di fornire buone analogie; allo stesso modo ciò che abbiamo nella interpretazione di un sogno si riduce ad eccellenti analogie, l'analogia tra il sogno e un rebus o, all'interno di un sogno, tra un cappello a cilindro e un fallo: «come in estetica le cose sono disposte fianco a fianco così da esibire certi aspetti. Questo getta luce sul nostro modo di guardare i sogni; ci sono ragioni per un sogno» ⁵.

L'interpretazione dei sogni freudiana consisterebbe, quindi, nel fornire buone metafore che inserendo il sogno in un nuovo contesto ci dovrebbero aiutare a conferirgli un senso dissolvendo, in tal modo, la sua enigmaticità ⁶.

2. *Per un'ermeneutica acausale*

La valutazione wittgensteiniana della psicoanalisi, per quanto riguarda quegli aspetti che ci proponiamo di analizzare in questo contesto, può essere avvicinata — ed è stato fatto⁷ — a quella corrente di pensiero definita da Grünbaum “ermeneutica radicale”⁸. I sostenitori di questa posizione, tra i quali, Steel⁹, Loch¹⁰, Habermas¹¹, Ricoeur¹², invitano ad abbandonare il programma freudiano di dare delle spiegazioni causali dei sintomi nevrotici e a considerare la psicoanalisi come una nuova disciplina umanistica, un modo nuovo di narrare o rinarrare le storie dei pazienti. Tutta l'opera freudiana non consisterebbe nell'offrire spiegazioni causali, ma interpretazioni probabili che ci aiutano a rendere il passato intelligibile¹³, dove la probabilità di un'interpretazione non avrà niente a che fare con la probabilità di un'ipotesi scientifica. La correttezza di un'interpretazione non rimanderà, cioè, alla vecchia idea positivista di verifica, ma verrà valutata con metodi puramente ermeneutici: l'articolazione delle parti con il tutto¹⁴, il raggiungimento di un significato condiviso dall'analista e dall'analizzato, il rendere coerente e priva di lacune la storia della vita dell'analizzato.

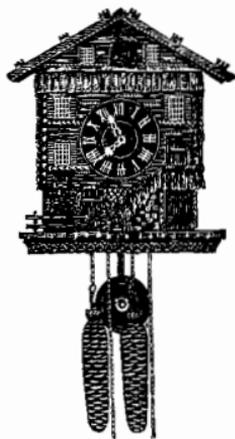
Freud nelle sue ricostruzioni non traccerebbe, quindi, la storia reale dell'analizzato, ma narrerebbe un percorso, una trama plausibile, uno dei tanti percorsi che l'analizzato potrebbe aver seguito e che diventerà la sua reale storia una volta che sarà accettata dall'analizzato. Non essendo, infatti, le spiegazioni psicoanalitiche delle spiegazioni causali, il loro controllo non sarà sottoposto alle condizioni dei controlli empirici ma dipenderà dall'accettazione della spiegazione da parte dell'analizzato: «Devi dare la spiegazione che viene accettata ecco in che cosa consiste soprattutto la spiegazione»¹⁵.

Al criterio di verità si sostituisce, come unico criterio possibile nelle spiegazioni estetiche, il sentimento dell'evidenza¹⁶, quel “clic”¹⁷ che scatta dentro l'analizzato in seguito alla forza di persuasione di una data narrazione e che lo porta ad accettare una data spiegazione come la spiegazione che meglio chiarisce il proprio comportamento e la propria vita; riconoscendo, in tal modo, nella storia narrata la propria storia. Tale riconoscimento-appropriazione da parte dell'analizzato comporta su un piano teorico una curiosa dialettica tra il concet-

to di "verità" e il concetto di "verosimiglianza": ciò che prima era soltanto plausibile e verosimile, in quanto contrapposto ad un tipo di verità forte, acquista in seguito all'avvenuto riconoscimento un valore di verità: «Potrei immaginare che qualcuno vedendo l'immagine di spiegata esclamasse: "Sì questa è la soluzione, cioè quello che ho sognato senza lacune e deformazioni"». Allora sarebbe proprio questo riconoscimento a far sì che la soluzione si rivelasse come tale»¹⁸.

Quel mondo scaturito dall'analisi, che era soltanto uno dei mondi possibili, diventa, in seguito al riconoscimento da parte dell'analizzato, propriamente il suo mondo, *il suo mondo reale*.

Credo che Wittgenstein voglia alludere proprio a questa dialettica quando sostiene che la spiegazione estetica, e quindi psicoanalitica, è una spiegazione del tipo che «chi è d'accordo con te vede subito la causa»¹⁹. Le ricostruzioni psicoanalitiche non si riferiscono di per sé alla storia materiale, reale del paziente, ma una volta accettate dall'analizzato e fatte proprie, la loro validità potrà essere, in qualche modo, equiparata alla validità di una spiegazione scientifica. Non si tratterebbe, quindi, tanto di una suggestione di verità quanto di un programma di verità²⁰ all'interno del quale si costituisce un nuovo pezzo di mondo: la storia dell'analizzato.



3. Mitologia e psicoanalisi

Forzando il pensiero di Wittgenstein, ma presumibilmente non travisandolo, potremmo porre la questione in un modo diverso e sostenere che il concetto di verità come corrispondenza ai dati di fatto può, in questa versione della psicoanalisi, venire sostituito con l'idea dell'introduzione di una nuova visione del mondo.

I principali postulati psicoanalitici potrebbero, allora, assumere lo stesso statuto ontologico che hanno per il Wittgenstein di *Della certezza*²¹ le proposizioni del senso comune²², quelle proposizioni che costituiscono la nostra immagine del mondo, la nostra quotidiana mitologia²³ e che noi accettiamo acriticamente. Proposizioni psicoanalitiche del tipo: "La scena primaria è il paradigma su cui si struttura la vita di ognuno", "ogni angoscia è la ripetizione della angoscia della nascita", "ogni sogno è rappresentazione dell'appagamento di un desiderio sessuale", potrebbero diventare, sotto questa nuova ottica, delle forme di rappresentazione, delle regole che vengono utilizzate nelle interpretazioni analitiche. Si potrebbe dire che Freud, dandoci queste proposizioni, ci offre una certa immagine del mondo, immagine che costituirebbe il fondamento di ogni sua ricerca. Ma queste proposizioni, analogamente a quelle che presenta Moore, non sarebbero solide in quanto teoricamente fondate: sarebbero, piuttosto, mantenute solide da tutto ciò che ruota loro attorno. Le proposizioni della psicoanalisi, la mitologia offertaci da Freud, non dovrebbero essere considerate né vere né false, ma soltanto solide; e sarebbero solide in quanto mantenute tali da tutto ciò che ruota loro attorno; dovrebbero essere considerate dei perni su cui si muovono le altre proposizioni (le varie interpretazioni individuali — per esempio). Ipotizzare l'inconscio riceverebbe il suo senso da tutto ciò che succede nella situazione analitica, dal modo di argomentare, di interpretare dello psicoanalista e dal fatto fondamentale che questo stile di pensiero viene abbracciato dall'analizzato.

Possiamo paragonare il paziente freudiano al bambino di cui parla Wittgenstein: «Il bambino impara a credere un sacco di cose. Cioè, impara, per esempio, ad agire secondo questa credenza. Poco alla volta con quello che crede si costruisce un sistema e in questo sistema alcune cose sono ferme e incrollabili, altre sono più o meno mobili.

Quello che è stabile non è stabile perché sia in sé chiaro o per sé evidente ma perché è mantenuto tale da ciò che gli sta attorno»²⁴.

Il paziente, come il bambino, accettando le principali proposizioni freudiane, entrerebbe in un certo sistema — il sistema della psicoanalisi — e imparerebbe ad agire, sia all'interno della situazione analitica, sia, talvolta, all'esterno di questa, in base a questo sistema.

Il suo considerare le proposizioni della psicoanalisi incontestabili farà parte del metodo del dubitare e del ricercare suo, e dello psicoanalista. Potremmo dire che la psicoanalisi lavorerebbe con una certa immagine del mondo e che questa dà una buona prova di sé. O, più radicalmente, la psicoanalisi potrebbe essere considerata una nuova forma di vita (e in un senso lato lo è diventata davvero).

Parafrasando il paragrafo 142 di *Della Certezza*, si direbbe che Freud non ci ha offerto delle singole proposizioni da vagliare empiricamente, ma un sistema intero in cui premesse e conseguenze si sostengono reciprocamente. Adottando questa ottica, Freud ha introdotto, con la psicoanalisi, un nuovo gioco linguistico²⁵, nuovi modi di pensare e di comportarsi all'interno di un nuovo mondo.

5. *Abbandono di una visione ontologica del "reale"*

È bene chiarire che Wittgenstein non ha mai proposto una simile versione della psicoanalisi, non ha mai proposto un parallelo tra gli aspetti mitologici della psicoanalisi da lui rilevati nelle *Lezioni e Conversazioni* e il concetto di "mitologia" di *Della Certezza*. Credo però che questa sia una versione della psicoanalisi che Wittgenstein avrebbe potuto dare. Il presupposto su cui si basa la sua ultima filosofia è, infatti, il distacco totale dal piano ontologico: il sistema delle proposizioni trattato non rappresenta una comune credenza in una realtà di fatto, ma un insieme di assunti che non sono né in accordo né in disaccordo con la realtà, ma che determinano il tipo di realtà con cui si cerca l'accordo²⁶.

Questo distacco, se non un presupposto, è però una conseguenza teorica del considerare la psicoanalisi come un'indagine estetica.

Una tale impostazione, infatti, non solo promuove un rifiuto delle spiegazioni causali, ma implica anche il rifiuto dell'idea che vi sia una

realtà da scoprire e con cui confrontare le proprie proposizioni. E questo è un rifiuto che, per quanto riguarda lo specifico dell'interpretazione dei sogni, è ben evidente in Wittgenstein.

Noi, infatti, secondo Wittgenstein, interpretiamo il sogno non perché ci sia un messaggio da decifrare, ma perché ne siamo ispirati e lo trattiamo come una composizione significante, ed in questo modo conferiamo significato a qualcosa che originariamente non ne ha affatto ²⁷.

Questo significa che la logica del sogno, che Freud pretende di mostrare attraverso l'interpretazione, non è affatto una logica che viene scoperta, ma, semmai, è una logica che viene sovrainposta attraverso il processo associativo susseguente alla narrazione del sogno: «Freud, mette in rilievo come il sogno dopo essere analizzato appaia molto logico. Ed è certo così. Potresti partire da uno qualsiasi degli oggetti che si trovano su questo tavolo — e che certamente non sono messi qui dalla tua attività onirica — e potresti trovare che tutti potrebbero essere connessi in un disegno come questo: il disegno sarebbe logico allo stesso modo. Con questo tipo di associazione libera si potrebbero scoprire certe cose su se stessi, ma esso non spiega perché il sogno sia occorso» ²⁸. Quindi il sogno non è affatto un testo che possiede un suo significato, una sua logica "latente"; ma viene ad essere una serie enigmatica di elementi a cui l'interpretazione dell'analista, inserendolo nella catena dei pensieri dell'analizzato darà un senso. Il significato del sogno verrà ad essere quello che M.M. Moore ²⁹ ha definito il "significato dell'osservatore", il significato che noi, gli osservatori, giudichiamo essere l'interpretazione plausibile dei suoi elementi, una interpretazione che emerge giustapponendo il contenuto manifesto del sogno con il materiale della libera associazione.

6. *Stupore e ricerca di senso*

Abbiamo visto che l'indagine psicoanalitica consiste per Wittgenstein nel dare le ragioni per i sintomi micro e macro nevrotici e non nello scoprirne le cause. Ma Wittgenstein, sostenendo che dare una ragione per qualcosa può significare tanto indicare una strada che abbiamo realmente percorso quanto una strada, un processo di pensiero

che avremmo potuto percorrere, sembra non avere considerato la distinzione, indicata lucidamente da M.M. Moore³⁰ e poi da Grünbaum³¹, tra ragioni semplici e ragioni motivanti, dove quest'ultime non solo rendono intelligibile una certa azione (come fanno le semplici ragioni) ma presentano con questa un nesso causale.

Wittgenstein sembra, cioè, avere ignorato che una ragione può essere anche la causa di qualcosa, oppure, se lo ha considerato, non pare avergli dato importanza teorica.

Questo suo atteggiamento credo possa essere motivato facendo riferimento al suo rifiuto di concedere alle indagini scientifiche il potere di soddisfare ogni nostra curiosità o di risolvere ogni tipo di problema.



Lo scetticismo di Wittgenstein nei confronti delle teorie scientifiche è stato un *leit-motiv* di tutta la sua produzione filosofica. Già nel *Tractatus* egli scrive: «6.52. Noi sentiamo che, anche una volta che tutte le *possibili* domande scientifiche hanno avuto risposta, i nostri problemi vitali non sono ancora neppure toccati»³². E ancora, parecchi anni dopo: «Quelli che continuano a domandare perché sono come i turisti che davanti ad un monumento leggono il Baedeker — e proprio la lettura della sua origine impedisce loro di vedere il monumento»³³.

Wittgenstein, rifiuta quello che da Bouveresse³⁴ è stato definito “il mito razionalistico” della nostra epoca, l’illusione, (perché per Wittgenstein di questo si tratta), che una volta raggiunta una completa co-

noscenza scientifica di tutto, tutto sia, perciò, spiegato. Contro questo modo di pensare, egli sostiene che le spiegazioni scientifiche possono aiutarci a “prevedere” i fenomeni del nostro mondo, ce li rendono, in un certo senso, più familiari, ma non danno un senso a ciò che accade.

Quello che Wittgenstein vuole mettere in luce è la totale e incomparabile differenza tra il piano scientifico e il piano estetico. Questa è una differenza lucidamente espressa in un suo pensiero che riguarda lo stupore degli uomini primitivi di fronte ai fenomeni naturali: «Oppure riteniamo che gli uomini si siano, per così dire risvegliati all'improvviso, abbiano notato all'improvviso queste cose che erano sempre state presenti, e comprensibilmente se ne siano stupiti? [...]. Questo però, ancora una volta, non ha niente a che fare con il loro essere primitivi. A meno che non si chiami “primitivo” il non meravigliarsi delle cose; ma allora proprio gli uomini di oggi sarebbero primitivi, e lo stesso Renan quando crede che la spiegazione scientifica possa abolire lo stupore. [...] Per stupirsi, l'uomo — e forse i popoli — deve risvegliarsi. La scienza è un mezzo per addormentarlo di nuovo»³⁵.

Non solo quindi, la conoscenza delle leggi naturali non ci aiuta a dare un senso alle cose che ci creano perplessità o timore, ma — secondo Wittgenstein — è addirittura incompatibile con il desiderio di dare un senso alle cose; ci impedisce appunto, di vedere il monumento. La conoscenza delle leggi scientifiche impedisce all'uomo di *stupirsi*, ed è proprio lo stupore che muove l'uomo alla ricerca del significato delle cose, che stimola l'uomo a risvegliarsi: «Ciò che contraddistingue lo spirito umano al suo risveglio è appunto che per esso un fenomeno diviene significante»³⁶.

Lo stupore è quella situazione emotivo-psicologica che *accade* quando viene interrotto quel rapporto ingenuo e scontato con il mondo così come ci è dato nella sua fattualità, così come viene descritto dalle leggi scientifiche. Lo stupore, il risveglio dello spirito umano, consiste nella interruzione della “normale” percezione del mondo, per aprirsi ad una nuova esperienza, ad un mondo che in quanto può venire percepito differentemente diventa un nuovo mondo.

Vorrei, a questo punto, focalizzare l'attenzione su ciò che deve essere inteso per “conferimento di senso”, e vedere come questo sia

ottenuto attraverso le indagini estetiche e psicoanalitiche.

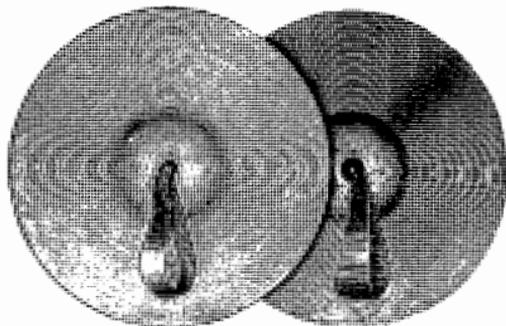
Nella *II Lezione sull'Estetica* Wittgenstein paragona le domande che poniamo in estetica con domande del tipo: «“Cosa voglio dire?” e “Vi dirò cosa si trova al fondo della vostra mente”»³⁷.

Nel paragrafo 334 delle *Ricerche*, a proposito di espressioni del tipo: “Dunque ciò che propriamente volevi dire...” Wittgenstein sostiene: «Con questo tipo di espressioni si conduce l'interlocutore da una forma di espressione ad un'altra»³⁸ (riguardo alle spiegazioni freudiane del motto di spirito Wittgenstein si esprime negli stessi termini: «Freud trasforma il motto di spirito in una forma diversa, riconosciuta da noi come una espressione della catena di idee che ci ha condotto da un capo all'altro di una battuta umoristica»). Secondo Wittgenstein, quindi, ciò che le nostre perplessità estetiche ricercano non è una risposta che descriva uno stato passato della mente, comunque uno stato di cose precedente; ma un'osservazione che costituisce questo stato di cose.

Così le interpretazioni dello psicoanalista non fanno altro che trasformare una forma di espressione in una forma diversa, in qualcosa che può non avere niente a che fare con ciò che era nella nostra mente al momento dell'espressione: «Wittgenstein spiegava che il paziente che è d'accordo (con una data interpretazione) non pensava a questa ragione al momento della sua risata e dire che lui ci pensava inconsciamente non vi dice niente riguardo a ciò che stava accadendo nel momento in cui rideva»³⁹.

Tutto ciò che Freud fa, secondo questo punto di vista, consiste nel tracciare similitudini sulla base di una sua chiave interpretativa: alla logica del vero-falso si sostituisce una logica del “come se”; Freud ci farebbe vedere un sogno, una battuta umoristica, una intera vita come qualche altra cosa, conferendole quindi un nuovo significato. L'estetica è descrittiva — sostiene Wittgenstein —, ma questa non è una descrizione letterale di ciò che è lì presente; è una descrizione di tipo metaforico, o come sostiene Wittgenstein, è una descrizione supplementare: si descrive *A* descrivendo casi affini e facendo, in tal modo, vedere *A* in modo diverso ed inedito. Seguendo Black, si potrebbe sostenere che se le spiegazioni psicoanalitiche sono descrizioni metaforiche, queste metafore ci mettono in grado di vedere aspetti della realtà che la creazione stessa della metafora aiuta a costituire⁴⁰.

In questa prospettiva, *l'essere stato*, il passato dell'analizzato, viene a costituirsi come un genere radicalmente eterogeneo dall'*essere*, e le ricostruzioni psicoanalitiche aprono a questo genere in cui *l'essere* non è più una realtà oggettiva dicibile in un linguaggio fattuale, ma uno spazio logico riempito dalla narrazione che si struttura nel corso delle sedute psicoanalitiche.



Per comprendere più approfonditamente il metodo che Wittgenstein contrappone al modello ipotetico esplicativo, si può considerare come punto chiave di tale metodo il termine "vedere". Nelle *Note sul Ramo D'Oro* leggiamo: «Il concetto di rappresentazione perspicua [rectius sinottica] ha per noi un'importanza fondamentale. Esso designa il modo in cui *vediamo* le cose [...]; tale rappresentazione sinottica media la comprensione che consiste, appunto, nel vedere le connessioni, di qui l'importanza di trovare anelli intermedi»⁴¹. Quello che l'indagine estetica permette è il vedere, la possibilità di abbracciare con lo sguardo, in una sorta di panoramica, ciò che abbiamo davanti. La peculiarità di questo metodo è quella di stabilire connessioni tra i dati che vogliamo indagare, riuscendo così a cogliere i vari legami e transizioni tra questi dati; quelle transizioni che vengono chiamate da Wittgenstein "anelli intermedi" (*Zwischengliedern*) e che rendono possibile una comprensione panoramica producendo, così, un effetto d'intelligibilità.

In una indagine estetica si opera mediante un *insight* analogico, si mettono accanto casi affini che gettano luce l'uno sull'altro fino a

formare un quadro significante, parlante, una “*Übersichtliche Darstellung*”. Analogamente, se le indagini psicoanalitiche sono indagini estetiche, Freud nei suoi casi clinici non presenterebbe affatto delle spiegazioni causali, bensì descrizioni di forme simboliche, di relazioni interne di significati che si vanno sviluppando via via nel corso della pratica analitica e giungerebbe alla comprensione di un certo caso clinico, non trovando la causa patogena che ha dato origine alla nevrosi in questione, bensì attraverso un arrangiamento dei fatti psichici che si trovava di fronte nel corso delle sedute psicoanalitiche⁴². Attraverso le sue interpretazioni e ricostruzioni, egli ordinerebbe la totalità dei fatti in un ordine parlante, illuminante, e, da questo ordine, scaturirebbe il senso del comportamento nevrotico da lui indagato. Come per Wittgenstein il significato di un certo rituale o di un certo mito non si comprende dando una spiegazione di tipo genetico, bensì accostandogli altre usanze simili, e connettendo questa rete di somiglianze con quelle che sono le nostre esperienze interiori, così Freud riusciva a cogliere il significato di certi sintomi o comportamenti, non già riuscendo a scoprire l'evento traumatico che ne era stata la causa, bensì inserendo quei certi sintomi nel contesto dei sogni, delle fantasie, dei ricordi dell'analizzato, fino a formare un quadro significante; fino a dare una rappresentazione sinottica di tutti i fatti psichici di cui era a conoscenza. I casi clinici di Freud vengono ad essere narrazioni costruite attraverso la creazione di quelli che Tabucchi⁴³ definisce “i veri nessi tra le cose”; quei nessi veri non in quanto corrispondenti a ciò che realmente è stato, ma in quanto capaci di fare emergere quella “geometria ignota” e quella “logica impossibile da formulare in un ordine razionale e in un perché”, che ristrutturata in un tutto organizzato e perspicuo quella che prima era una vita priva di un suo senso autentico.

7. *Ambivalenze*

La posizione di Wittgenstein non è però così univoca come potrebbe sembrare da quello che è stato fin qui detto.

È vero che per molti aspetti il suo pensiero può essere assimilato a quella corrente che nelle indagini psicoanalitiche vede un modo nuovo

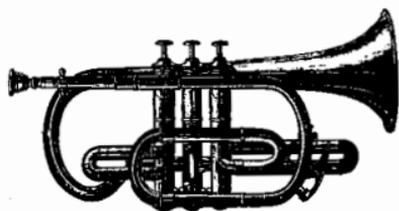
e inedito di narrare certe storie particolari; ma è mio parere che esso presenti una profonda e irrisolvibile ambivalenza. Da una parte, infatti Wittgenstein — forse inconsapevolmente — ha dato una nuova versione della psicoanalisi, ma contemporaneamente, proponendo il parallelo tra indagini psicoanalitiche ed indagini estetiche, ha voluto rifiutare *tout-court* la psicoanalisi.

Questa ambivalenza emerge se consideriamo le critiche che Moore⁴⁴ e Grünbaum⁴⁵ hanno mosso contro quella corrente di pensiero che è stata definita “ermeneutica radicale” e alla quale — come abbiamo cercato di mostrare — può essere in parte assimilata la valutazione wittgensteiniana della psicoanalisi. Abbiamo sopra accennato che secondo una valutazione ermeneutica della psicoanalisi le associazioni che seguono al sogno, e il desiderio scoperto attraverso di queste, non hanno nessun ruolo causale nei confronti del verificarsi del sogno preso in esame. Il significato del sogno non viene scoperto, ma sovrapposto giustapponendo il contenuto manifesto del sogno con il materiale della libera associazione. Ma allora, come osservano giustamente Moore e Grünbaum, non sarebbe neanche necessario che la libera associazione partisse da un proprio sogno. Se, infatti, tutto ciò che abbiamo è una interpretazione *post-factum*, — se il desiderio che viene così scoperto non è considerato la causa esplicativa del sogno —, questa legge sulla libera associazione potrebbe valere anche se decidessimo di partire da altri elementi; basta che questi siano abbastanza suggestivi per il soggetto che deve compiere la libera associazione. Si potrebbe partire dal sogno di un'altra persona, dalla conformazione di certe nuvole, ecc., e arriveremmo comunque ad un nostro desiderio inconscio.

Questo, non ha più niente a che vedere con una teoria dell'interpretazione dei sogni: quello che viene trovato dopo l'interpretazione non può essere definito il significato del sogno preso in esame; tutt'al più, potrà essere considerato la risonanza associativa che il contenuto manifesto del sogno ha prodotto sull'analizzato. L'interpretazione di un sogno, in questa prospettiva, sarà una pratica analoga all'interpretazione delle figure nel metodo Rorschach.

Qui non si vuole negare che questa impostazione del problema psicoanalitico potrebbe avere i suoi effetti terapeutici. Uno psicoanalista potrebbe richiedere all'analizzato di cominciare la sua libera as-

sociazione guardando i mobili dello studio, e l'analizzato, attraverso la catena associativa, potrebbe arrivare a parlare di un trauma subito nella prima infanzia. Tutto ciò potrebbe avere un ottimo effetto terapeutico; potrebbe essere un ottimo procedimento catartico, ma non sarebbe psicoanalisi. Come sostiene Grünbaum «respingendo le attribuzioni causali, l'ermeneuta radicale abbandona non solo la giustificazione eziologica del presunto effetto terapeutico derivante dal rendere reversibili le rimozioni, ma anche l'attribuzione causale di tale efficacia terapeutica. Stando così le cose, perché un paziente dovrebbe andare dall'analista?»⁴⁶.



Ma c'è un'ulteriore conseguenza negativa. Adottando la proposta teorica degli ermeneuti radicali, l'ipotesi psicoanalitica che considera tutti i sogni come rappresentazioni di appagamento di un desiderio viene a perdere il suo statuto di ipotesi scientifica, e diviene solo un modo per selezionare il flusso delle associazioni del paziente — un paradigma interpretativo che permette di leggere il sogno alla luce dei desideri della prima infanzia del sognatore —, senza niente dire su ciò che ha causato il sogno. Ci potremmo chiedere, allora, perché scegliere questo tipo di mappa interpretativa anziché considerare, per esempio, il sogno come una rappresentazione di una paura o di un'ansia inconscia. Nonostante, però, questa possibilità di scelta, i sostenitori di questa posizione continuano a considerare i sogni come rappresentazioni di appagamenti di desideri; e questa insistenza fa nascere il sospetto che il loro sostenere di stare adottando solo una massima interpretativa totalmente staccata da ogni ontologia — un modo per dare senso al sogno che non implica affatto che il sognatore abbia

realmente avuto un tale desiderio inconscio — non sia niente altro che una vuota cerimonia linguistica senza effettivo valore.

Credo sia abbastanza sintomatico il fatto che la posizione di Wittgenstein risulti esente da tali critiche.

Wittgenstein, infatti, ha avuto il coraggio di tirare la sua posizione fino alle estreme conseguenze; le associazioni dell'analizzato potrebbero partire tanto da un suo sogno quanto da un sogno di un altro o addirittura dalle configurazioni ornamentali della cattedrale di Mosca, e questo non farebbe alcuna differenza riguardo al risultato finale. Con questo paradosso Wittgenstein equipara il sognare a qualsiasi altro fenomeno visivo, considerandolo in tal modo un puro fenomeno sensoriale, il cui senso può essere solo sovraimposto e non scoperto. In tal modo egli credo voglia minare alle fondamenta la teoria psicoanalitica, dal momento che elimina la possibilità stessa di parlare propriamente di interpretazione dei sogni. Come sostiene Freud: «Interpretare significa trovare un senso nascosto. Naturalmente *non si può parlare d'interpretazione* qualora si valuti nel modo su riportato [il riferimento è all'ipotesi neurologica che vede nel sognare semplicemente un'espressione di stimoli somatici nella vita mentale] l'attività onirica»⁴⁷.

A questo è collegato il fatto che secondo Wittgenstein vi sono più modi di interpretare un sogno⁴⁸: il sogno può essere interpretato alla luce dei ricordi del giorno prima, come un sogno d'ansia, o anche, come in psicoanalisi, come la rappresentazione dell'appagamento di desideri infantili, e in lui non troviamo alcun privilegiamento per una forma d'interpretazione piuttosto che per un'altra. Se consideriamo quindi l'estremizzazione che Wittgenstein ha compiuto di tale posizione, può nascere il dubbio che alla domanda di Grünbaum "perché un paziente dovrebbe andare dall'analista?", egli avrebbe potuto rispondere che ciò non è affatto necessario e che sarebbe sufficiente andare da un uomo di genio⁴⁹, da un uomo capace di mostrare quella "fantasia" e quel "virtuosismo" mostrati da Freud nel creare straordinarie connessioni tra i diversi fatti psichici, connessioni che risultavano illuminanti e perspicue.

8. *Problema interno al concetto di rappresentazione sinottica*

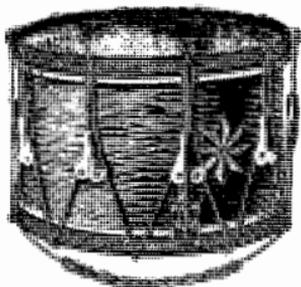
Nella trattazione del concetto di “rappresentazione sinottica” emerge un tema che credo sia molto importante per quanto riguarda lo specifico del nostro problema: il tema connesso ai nostri sentimenti e pensieri. Considerando le sinossi operate da Frazer nelle sue indagini antropologiche sui vari riti ed usanze di civiltà primitive, Wittgenstein sostiene che queste sinossi possono risultare profonde e convincenti perché in qualche modo toccano, fanno vibrare, quelli che sono i nostri sentimenti e pensieri: «Ma mancherebbe ancora una parte all'osservazione (alla sinossi dei vari riti operata da Frazer) quella cioè che collega quest'immagine con i nostri sentimenti e pensieri. Questa parte dà all'osservazione la sua profondità»⁵⁰. Ciò che ci inquieta della festa di Beltan — sostiene Wittgenstein —, non è il fatto che questa sia la testimonianza di un antico rito in cui si bruciavano uomini, ma è l'*immensa probabilità* della sua origine. Noi accettiamo la spiegazione di Frazer, o meglio, il suo accostamento tra la festa di Beltan ed un rito sacrificale, perché questa festa e questa specie di riti si connettono con tutto il nostro *background*, con ciò che conosciamo del nostro passato, degli uomini che ci circondano e di noi stessi. Senza questo riferimento al nostro passato e alla nostra interiorità la sinossi operata da Frazer non ci apparirebbe affatto convincente.

Una spiegazione di tipo estetico, pone dei dati accanto ad altri tracciando somiglianze tra fenomeni che possono anche apparire distanti, ma ciò ci procurerà la soddisfazione desiderata solo se questa sinossi farà vibrare qualcosa dentro di noi: «Se sono furioso per una qualche ragione, mi può bastare di colpire la terra, o un albero con il mio bastone. ecc. [...]. Ciò che importa è la somiglianza dell'atto con un atto di punizione, ma più di questa somiglianza non si può constatare. Se poi colleghiamo questo fenomeno con un istinto che io stesso possiedo, allora sarà proprio questa la spiegazione desiderata; cioè quella che risolve questa particolare difficoltà»⁵¹.

Quello che mi pare importante è che in questo modo la stessa spiegazione estetica rischia di coinvolgere un elemento di causalità: è infatti per il fatto che siamo fatti in un certo modo che una spiegazione estetica ci può soddisfare. Nel caso, per esempio, del colpire la terra con un bastone, se non possedessimo quell'istinto aggressivo, tale

spiegazione non ci appagherebbe affatto. Come osserva F. Cioffi «Se l'impulso a mordere non avesse un ruolo importante nella nostra vita erotica, la teoria sessuale della fase orale avrebbe avuto un differente tipo d'interesse per noi»⁵².

Anche ammettendo, quindi, che le indagini psicoanalitiche siano modi di creare rappresentazioni sinottiche, parlanti e convincenti, immagini della propria vita che l'analizzato riconosce e fa proprie, potremmo sostenere che queste immagini risultano "parlanti" per l'analizzato, e quindi convincenti, in quanto toccano i suoi sentimenti e i suoi pensieri. Da qui non ci vuole che un passo per ipotizzare che forse l'analizzato ha realmente avuto gli istinti e i desideri che emergono durante il trattamento psicoanalitico. Con questo voglio dire che non è così facile fare astrazione dal piano ontologico, da una verità materiale o storica, dai desideri, pensieri, istinti che appartengono realmente all'uomo, ontogeneticamente o filogeneticamente. Anche ammettendo che l'introduzione della teoria freudiana equivalga alla introduzione di una nuova mitologia, questa può funzionare, può dare buona prova di sé, solo se, come sostiene Wittgenstein riferendosi all'introduzione di nuovi giochi linguistici, "è connessa con tante di quelle cose"⁵³. Ricordando un'osservazione contenuta nelle *Note sul Ramo D'Oro*, potremmo dire che Freud ha potuto inventare il gioco linguistico psicoanalitico perché ha colto qualcosa di universale dello spirito umano⁵⁴, ed è questo qualcosa di universale che, d'altro lato, ci fa accettare la teoria freudiana.



1. L. WITTGENSTEIN'S, *Lectures in 1930-33*, in G. E. MOORE, *Philosophical Papers*, Allen and Unwin, London, 1959, p. 316.
2. L. WITTGENSTEIN, *ibidem*, p. 315.
3. È interessante a questo riguardo che M. Mila (*Breve storia della musica*, Einaudi, Torino, pp. 143-4), nel descrivere le "fughe del clavicembalo ben temperato", sembra adottare proprio il metodo descrittivo proposto da Wittgenstein.
4. L. WITTGENSTEIN, *Lezioni e Conversazioni*, trad. it., Adelphi, Milano, 1985, p. 84.
5. L. WITTGENSTEIN'S, *Lectures Cambridge, 1932-35*, from the notes of A. Ambrose and M. Macdonald, Basil Blackwell, Oxford, 1982, p. 40.
6. L. WITTGENSTEIN, *Lezioni e Conversazioni*, trad. it., Adelphi, Milano, p. 129.
7. M.M. MOORE, *The nature of Psychoanalytic Explanation*, in L. Laudan (a cura di) *Mind and Medicine: Explanation and Evaluation*, in *Psychiatry and Biomedical Sciences*, Pittsburgh Series in the Philosophy and History of Sciences, Vol. 8, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londra, 1983.
8. A. GRÜNBAUM, *I fondamenti della psiconalisi*, trad. it., Il Saggiatore, Milano, 1988, pp. 83-4.
9. R.S. STEEL, *Psychoanalysis and hermeneutics*, in "International Review of Psychoanalysis", 6, 1979, pp. 389-411.
10. W. LOCH, *Some comments on the subject of psychoanalysis and thruth*, in J. SMITH (ed.) *Thought Consciousness and Reality*, New Haven, Yale University Press.
11. J. HABERMAS, *Logica delle scienze sociali*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1973.
12. P. RICOEUR, *Della interpretazione*, trad. it., Il Saggiatore, Milano, 1966; *Il conflitto delle interpretazioni*, trad. it., Jaca Book, Milano, 1972.
13. R.S. STEEL, *op. cit.*
14. R.S. STEEL, *op. cit.*, per enfatizzare il ruolo della coerenza e dell'armonia ottenuta attraverso le interpretazioni psicoanalitiche, riporta l'analogia proposta dallo stesso Freud tra la soluzione di un *puzzle* e l'interpretazione di un sogno; non considerando però che in un *puzzle* l'ottenimento di una figura armoniosa dipende dalla ricostruzione del disegno originario.
15. L. WITTGENSTEIN, *Lezioni e Conversazioni, cit.*, p. 79.
16. S. VITALE, *Estetica dell'analisi*, «Atque», 2, 1990, p. 62.

spiegazione non ci appagherebbe affatto. Come osserva F. Cioffi «Se l'impulso a mordere non avesse un ruolo importante nella nostra vita erotica, la teoria sessuale della fase orale avrebbe avuto un differente tipo d'interesse per noi»⁵².

Anche ammettendo, quindi, che le indagini psicoanalitiche siano modi di creare rappresentazioni sinottiche, parlanti e convincenti, immagini della propria vita che l'analizzato riconosce e fa proprie, potremmo sostenere che queste immagini risultano "parlanti" per l'analizzato, e quindi convincenti, in quanto toccano i suoi sentimenti e i suoi pensieri. Da qui non ci vuole che un passo per ipotizzare che forse l'analizzato ha realmente avuto gli istinti e i desideri che emergono durante il trattamento psicoanalitico. Con questo voglio dire che non è così facile fare astrazione dal piano ontologico, da una verità materiale o storica, dai desideri, pensieri, istinti che appartengono realmente all'uomo, ontogeneticamente o filogeneticamente. Anche ammettendo che l'introduzione della teoria freudiana equivalga alla introduzione di una nuova mitologia, questa può funzionare, può dare buona prova di sé, solo se, come sostiene Wittgenstein riferendosi all'introduzione di nuovi giochi linguistici, "è connessa con tante di quelle cose"⁵³. Ricordando un'osservazione contenuta nelle *Note sul Ramo D'Oro*, potremmo dire che Freud ha potuto inventare il gioco linguistico psicoanalitico perché ha colto qualcosa di universale dello spirito umano⁵⁴, ed è questo qualcosa di universale che, d'altro lato, ci fa accettare la teoria freudiana.



1. L. WITTGENSTEIN's, *Lectures in 1930-33*, in G. E. MOORE, *Philosophical Papers*, Allen and Unwin, London, 1959, p. 316.
2. L. WITTGENSTEIN, *ibidem*, p. 315.
3. È interessante a questo riguardo che M. Mila (*Breve storia della musica*, Einaudi, Torino, pp. 143-4), nel descrivere le "fughe del clavicembalo ben temperato", sembra adottare proprio il metodo descrittivo proposto da Wittgenstein.
4. L. WITTGENSTEIN, *Lezioni e Conversazioni*, trad. it., Adelphi, Milano, 1985, p. 84.
5. L. WITTGENSTEIN's, *Lectures Cambridge, 1932-35*, from the notes of A. Ambrose and M. Macdonald, Basil Blackwell, Oxford, 1982, p. 40.
6. L. WITTGENSTEIN, *Lezioni e Conversazioni*, trad. it., Adelphi, Milano, p. 129.
7. M.M. MOORE, *The nature of Psychoanalytic Explanation*, in L. Laudan (a cura di) *Mind and Medicine: Explanation and Evaluation*, in *Psychiatry and Biomedical Sciences*, Pittsburgh Series in the Philosophy and History of Sciences, Vol. 8, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londra, 1983.
8. A. GRÜNBAUM, *I fondamenti della psiconalisi*, trad. it., Il Saggiatore, Milano, 1988, pp. 83-4.
9. R.S. STEEL, *Psychoanalysis and hermeneutics*, in "International Review of Psychoanalysis", 6, 1979, pp. 389-411.
10. W. LOCH, *Some comments on the subject of psychoanalysis and truth*, in J. SMITH (ed.) *Thought Consciousness and Reality*, New Haven, Yale University Press.
11. J. HABERMAS, *Logica delle scienze sociali*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1973.
12. P. RICOEUR, *Della interpretazione*, trad. it., Il Saggiatore, Milano, 1966; *Il conflitto delle interpretazioni*, trad. it., Jaca Book, Milano, 1972.
13. R.S. STEEL, *op. cit.*
14. R.S. STEEL, *op. cit.*, per enfatizzare il ruolo della coerenza e dell'armonia ottenuta attraverso le interpretazioni psicoanalitiche, riporta l'analogia proposta dallo stesso Freud tra la soluzione di un *puzzle* e l'interpretazione di un sogno; non considerando però che in un *puzzle* l'ottenimento di una figura armoniosa dipende dalla ricostruzione del disegno originario.
15. L. WITTGENSTEIN, *Lezioni e Conversazioni*, *cit.*, p. 79.
16. S. VITALE, *Estetica dell'analisi*, «Atque», 2, 1990, p. 62.

17. L. WITTGENSTEIN, *Lezioni e conversazioni*, cit., p. 80.
18. L. WITTGENSTEIN, *Pensieri Diversi*, trad. it., Adelphi, Milano, p. 130.
19. L. WITTGENSTEIN, *Lezioni e Conversazioni*, cit., p. 78.
20. S. VITALE, *op. cit.*, p. 62.
21. L. WITTGENSTEIN, *Della Certezza*, trad. it., Einaudi, Torino, 1978.
22. Il riferimento è a quelle proposizioni citate da G.E. MOORE nella sua *Difesa del senso comune*, proposizioni tipo: "la terra esisteva molto tempo prima che io nascessi", "tutti gli uomini hanno genitori", ecc.
23. «Le proposizioni che descrivono questa immagine del mondo potrebbero appartenere ad una specie di mitologia». L. WITTGENSTEIN, *Della Certezza*, cit., p. 95.
24. *Ibidem*, p. 144.
25. In alcuni passi di *Della Certezza* (vedi, per esempio, pp. 315-316) il termine "gioco" (e si direbbe proprio "gioco linguistico") assume una accezione più ampia di quella che aveva nelle precedenti opere di Wittgenstein.
26. L. WITTGENSTEIN, *Della Certezza*, cit., pp. 214-5.
27. L. WITTGENSTEIN, *Lezioni e Conversazioni*, cit., pp. 127-8.
28. *Ibidem*, p. 139.
29. M.M. MOORE, *op. cit.*
30. *Ibidem*.
31. A. GRÜNBAUM, *I fondamenti della psicoanalisi*, cit., Milano, 1988.
32. L. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logicus Philosophicus*, trad. it., Einaudi, Torino, 1983, 6.52.
33. L. WITTGENSTEIN, *Pensieri Diversi*, cit., p. 83.
34. J. BOUVERESSE, *Wittgenstein antropologo*, in L. WITTGENSTEIN, *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, trad. it., Adelphi, Milano, 1975, p. 68.
35. L. WITTGENSTEIN, *Pensieri Diversi*, cit., p. 25.
36. L. WITTGENSTEIN, *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, cit., p. 26.
37. L. WITTGENSTEIN, *Lezioni e Conversazioni*, cit., p. 78.

38. L. WITTGENSTEIN, *Ricerche Filosofiche*, trad. it., Einaudi, Torino, 1983, p. 334.
39. L. WITTGENSTEIN's, *Lectures in 1930-33*, in G.E. MOORE, *Philosophical Papers*, Allen and Unwin, London, 1959, p. 317.
40. M. BLACK, *Modelli archetipi metafore*, trad. it., Pratiche Editrice, Parma, 1983.
41. L. WITTGENSTEIN, *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, *cit.*, p. 29.
42. A.G. GARGANI, *Freud e Wittgenstein*, in *Lo stupore e il caso*, Laterza, Bari, 1986.
43. A. TABUCCHI, *Il filo dell'orizzonte*, Feltrinelli, Milano, 1991, p. 98.
44. M.M. MOORE, *op. cit.*, pp. 32-4, 56-8.
45. A. GRÜNBAUM, *op. cit.*, pp. 80-5.
46. *Ivi*, pp. 84-5.
47. S. FREUD, *Interpretazione dei sogni*, in *Opere*, trad. it., Boringhieri, Torino, 1966-80, vol. 8, p. 262.
48. L. WITTGENSTEIN, *Lezioni e Conversazioni*, *cit.*, p. 129.
49. L. WITTGENSTEIN's, *Lectures in 1930-33*, in G.E. MOORE, *Philosophical Papers*, *cit.*, p. 316.
50. L. WITTGENSTEIN, *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, *cit.*, p. 39.
51. *Ivi*, p. 49.
52. F. CIOFFI, *Wittgenstein and the fire festivals*, in I. BLOCH (ed.), *Perspectives on the Philosophy of Wittgenstein*, Basil Blackwell, Oxford, 1981, pp. 212-37, p. 220.
53. L. WITTGENSTEIN, *Della Certezza*, *cit.*, pp. 312, 316, 317.
54. L. WITTGENSTEIN, *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, *cit.*, p. 49.

L'ORIENTAMENTO PROSPETTICO-NARRATIVO NELLA PSICOLOGIA DEL PROFONDO

Stefano Fissi

- Che fai oltre al collaudatore?
- Sono un pediatra.
- Cosa?
- Una specie di pediatra. A Genova mi sono separato da mia moglie.
- Non te l'ho chiesto. Non devi raccontarmi le tue storie.
- Cosa vuoi sapere allora?
- Chi sei.
- Io sono la mia storia.

(dal film *Nel corso del tempo*,
regia di Wim Wenders)

*La realtà
analitica come
costruzione*

Scopo di questo scritto è quello di esaminare l'evolversi di un nodo teorico della psicologia del profondo: processo tale da determinare una deriva del pensiero della psicoanalisi e delle altre dottrine dell'inconscio che da essa sono sorte, fino al realizzarsi di un vero e proprio mutamento qualitativo. Questo processo sembra essersi verificato in maniera concomitante in più aree del complesso di scuole della psicologia del profondo, sì da potersi individuare nella convergenza di indirizzi, seppur tra loro estranei, la significatività di un movimento di idee di tipo, per usare una parola oggi di moda, trasversale.

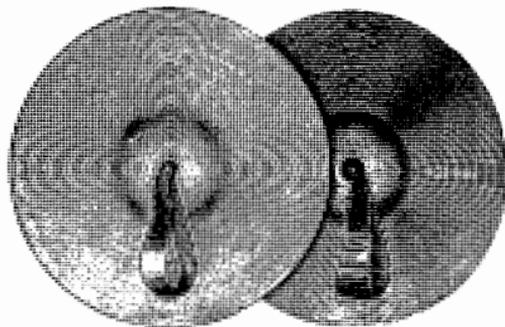
Il nodo problematico di cui si esaminerà l'evol-

zione è delimitato da due passi di Freud, uno all'inizio e uno alla fine della sua opera. Il primo si trova in "Ricordi di copertura": «Forse, va persino messo in dubbio che noi abbiamo ricordi coscienti provenienti dall'infanzia o non piuttosto ricordi costruiti sull'infanzia. I nostri ricordi infantili ci mostrano i primi anni di vita non come essi sono stati, ma come ci sono apparsi più tardi, in un'epoca di risveglio di memoria. In tale epoca i nostri ricordi infantili non *emergono*, come si è soliti dire, ma *si formano* e una serie di motivi estranei al benché minimo proposito di fedeltà storica contribuiscono a influenzare tanto la loro formazione, quanto la loro selezione»¹.

Freud ha qui una intuizione anticipatrice, che la neurofisiologia della memoria ha poi confermato: non esiste, propriamente parlando, richiamo di ricordi, bensì costruzione, o meglio invenzione degli stessi. Nel cervello non vi sono né simboli preformati né ricordi impressi in una qualche area della corteccia: ma piuttosto esiste un'attività concertata, un'organizzazione differenziata e specializzata dell'insieme del cervello la quale elabora, struttura, connette e generalizza i dati sensoriali frammentati e amorfi in ricordi significativi. La memoria non è allora un richiamo di dati fissati e immagazzinati, bensì, secondo Rosenfield², una continua invenzione del passato prodotta non in maniera obiettiva e neutrale, bensì in funzione del contesto e quindi del presente.

Nell'altro passo, Freud delinea il problema dell'interpretazione nella sua ultima formulazione. Egli riprende una metafora a lui cara, quella dell'archeologo, per dire che, come questi, anche l'analista segue un metodo induttivo, risalendo dai frammenti di ricordi, dalle associazioni e da altro materiale parziale a quel passato nascosto che è compito della tecnica analitica recuperare. Tuttavia l'oggetto dell'analista è più complesso, perché si situa non nel passato, ma

nell'attualità della relazione analitica; gli eventi del passato giacciono ancora integri nella memoria del paziente, in attesa di essere recuperati. Pertanto, «Mentre per l'archeologia la ricostruzione coincide con la meta e il termine di tutti gli sforzi, per l'analisi la costruzione è solo un lavoro preliminare»³.



Preliminare nel senso che la costruzione è parte di un lavoro comune dell'analista e dell'analizzando, la cui validazione è consensuale: Freud fa una lunga discussione sulla conferma della validità della costruzione analitica, concludendo per un criterio equiparabile all'effetto pragmatico del messaggio — il fatto che esso susciti associazioni, atti mancati e vividi ricordi prodotto di un compromesso sintomatico. Al termine di questo scritto Freud paragona la costruzione nel corso del trattamento analitico col delirio, e prima ancora con il sintomo nevrotico, nel suo essere frutto di una elaborazione che pure preserva una parte di verità storica. Il delirio psicotico e la storia del sintomo nevrotico sono storie che il paziente racconta a se stesso, occultandosi quel "nucleo di verità" che è all'origine della sua sofferenza e che egli ha riconosciuto, rimpiazzandola con un'altra verità. Il compito del trattamento analitico consiste pertanto: «Nel

liberare il brano di verità storica dalle sue deformazioni e dai suoi agganci con la realtà del presente e nel riportarlo al luogo del passato cui propriamente appartiene»⁴.

*L'orientamento
narrativo nella
psicoanalisi*

Sulla scorta di questo secondo passo di Freud, si sviluppa una tendenza applicativa della psicoanalisi che giunge a risolverla nell'universo del linguaggio e in particolare dell'interpretazione narratologica. L'esponente più noto di questa linea interpretativa del freudismo è Schafer, per comprendere il quale tuttavia bisogna rifarsi al revisionismo freudiano affermatosi negli anni '70 negli Stati Uniti ad opera soprattutto di George Klein, e caratterizzato dal tentativo di abbandonare il modello energetico-pulsionale per privilegiare una teoria del discorso centrata quasi esclusivamente sulla coscienza, e con forti influenze cognitive e comportamentiste.

Schafer riprende la problematica dell'interpretazione a partire dall'impossibilità di distinguere soggetto osservante e oggetto osservato nella costruzione analitica; la soggettività dell'analista si manifesta sotto forma di organizzazione narrativa dei contenuti portati dal paziente, che si dà nel contesto analitico; l'interpretazione è pertanto una reinterpretazione del materiale alla luce dei presupposti dell'analista, che richiede sia una riconcettualizzazione di esso, che una sua riduzione ad un determinato intreccio psicoanalitico.

Il discorso stesso dell'analizzando, tanto nei suoi aspetti più compiuti che in quelli più disgregati, è per Schafer una "performance narrativa", cioè un modo di raccontare o di dar conto degli eventi della sua vita passata e presente. Pertanto, non si può avere accesso immediato agli eventi reali della vita del paziente, perché essi esistono soltanto nelle versioni narrative create da lui o insieme all'analista. Tant'è vero

che la versione di molti eventi significativi cambia man mano che il lavoro analitico progredisce, parallelamente al vissuto che li accompagna, e il vissuto è sempre aperto a ulteriori interpretazioni. Schafer così può dire: «L'analisi clinica è terminabile; è l'interpretazione clinica che è interminabile»⁵.

In questa prospettiva pluralistica e relativistica, non esiste né un passato vero da ricostruire, né una teoria psicoanalitica vera che consenta di accedervi: «Ogni resoconto del passato è una ricostruzione guidata da una strategia narrativa, che detta come selezionare, da una moltitudine di dati possibili, quelli che possono essere riutilizzati in un altro racconto che abbia un filo e che esprima il punto di vista desiderato sul passato... Visto in questa luce ogni resoconto, analiticamente revisionato, del passato è necessariamente una ricostruzione di ciò che è stato costruito in modo diverso»⁶. L'atteggiamento relativistico nei confronti della teoria porta Schafer a considerare le varie scuole ciascuna come un insieme di principi generali, codici interpretativi e strutture narrative per sviluppare il resoconto analitico.

Disancorata dal fondamento biologico, che pur problematico rappresentava un polo di oggettivazione dell'atteggiamento ermeneutico, la psicoanalisi di Schafer non ha più un referente esterno che accrediti l'autorevolezza della sua ri-sistemazione narrativa, ed è costretta a rivolgersi al "senso comune", quale fonte degli assunti precritici che ne stabiliscono le pratiche concettuali ed operative. È questo il limite più macroscopico del pensiero di Schafer. Come fa notare Jervis⁷, l'abbandono della teoria pulsionale sancisce l'accantonamento del concetto di inconscio. L'incomprensione della dimensione dell'interiorità e la traduzione della problematica psicologica in termini di azione e linguaggio istituiscono una psicologia della coscienza piuttosto pragmatica che critica. D'altra par-

te, si può ravvisare un sostanziale fraintendimento di Freud nel non aver compreso che la pulsione ha sì una pretesa di oggettività, ma anche una valenza metaforica, precisamente quella di essere un artificio retorico per dare un fondamento ad un'esperienza interiore.

La problematica dell'interpretazione è ripresa da Lorenzer⁸ da un punto di vista più filosofico. La malattia mentale, egli sostiene, consiste in una decomposizione della funzione simbolica, nella scissione del "gioco linguistico" — secondo l'espressione di Wittgenstein — che stabilisce una comunanza di prassi vitale tra le persone. Se la malattia è la desimbolizzazione, il compito dell'analisi è la resimbolizzazione del linguaggio alienato; l'analista si serve, per individuare la "particolarizzazione linguistica" del paziente, della "comprensione scenica". Si tratta di una rappresentazione condivisa di rapporti oggettuali, di una struttura situazionale che emerge tramite le associazioni, i ricordi, le comunicazioni del paziente, cui l'analista partecipa attraverso un processo d'identificazione con lui. Lorenzer arriva alla conclusione che l'ermeneutica psicoanalitica non può essere accomunata alle scienze ermeneutiche classiche perché essa ha la pretesa di determinare un mutamento: il transfert e la comprensione scenica sono legati in un circolo ermeneutico, poiché il rapporto esperito nel transfert diventa la base operativa di una nuova comprensione scenica, e questa a sua volta produce uno sviluppo successivo nel transfert. Nella messa in moto reciproca di transfert e comprensione scenica, il paziente riguadagna l'accesso al linguaggio da cui il sintomo nevrotico l'aveva alienato, isolandolo in una lingua personale pseudocomunicativa.

Infine Ricoeur. La sua tesi generale è che il discorso freudiano è un discorso misto, che articola problemi di senso e problemi di forza: la psicoanalisi è una "semantica del desiderio", la cui architettura si

fonda sul simbolo, espressione di senso duplice in cui il discorso del senso rimanda sempre al discorso della forza e viceversa. L'esperienza analitica diventa possibile a condizione di ritenere queste due dimensioni intimamente intrecciate tra loro, e quindi l'affettività profonda non estranea, ma sempre sottesa al linguaggio. È questo intreccio che impedisce all'ermeneutica freudiana di dissolversi nella semiologia da una parte, mentre dall'altra fa sì che l'energetica non sia fine a se stessa, ma sempre riguardi una soggettività che si manifesta nel discorso. Al fondo dell'esperienza analitica c'è il rapporto del desiderio con l'altro attraverso il linguaggio, e il percorso di una soggettività che ritorna a se stessa dopo essersi estraniata nell'oggetto e nel fantasma⁹. La dimensione narrativa — che Ricoeur concepisce come punto d'incrocio tra conoscenza storica (documentaria) e modo di essere della finzione (romanzato) — introduce in questo percorso la dimensione del tempo: ognuno narra di se stesso un racconto storico e romanzesco ad un tempo, e la dimensione narrativa è costitutiva della comprensione di sé. In conclusione: «Perché non riconoscere che è sempre attraverso dei segni, dei racconti su noi stessi che ci comprendiamo mediatamente? La psicoanalisi è dunque, a mio avviso, un'ermeneutica nel senso in cui l'uomo è un essere che si comprende interpretandosi ed il modo in cui si interpreta è di interpretarsi narrativamente. La narrazione è il modo dell'autocomprensione di un essere quando questi si considera dal punto di vista della temporalità»¹⁰.

Dove il riferimento ad Heidegger è evidente, come diviene inevitabile quando più stretto è il legame con l'ermeneutica filosofica.

*Il problema
della verità
in analisi*

Il primo passo di Freud pone un problema molto importante, perché investe direttamente la questione dell'attendibilità scientifica della psicoanalisi. Nel

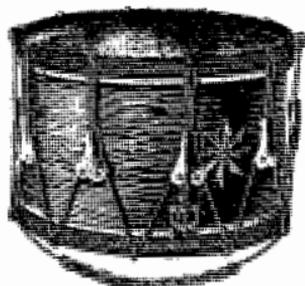
secondo passo, Freud professa di ricercare quel “nucleo di verità” che conferirebbe obiettività e validità alla sua scoperta. L’atmosfera positivista in cui scrive e la necessità di difendersi dall’accusa di suggestione, nonché il diffuso scetticismo verso le sue scoperte, probabilmente non gli consentivano alternative. Tuttavia la ricerca della verità in analisi pone un paradosso. Interpretare vuol dire attribuire a qualcosa un senso diverso da quello apparente; vuol dire decifrare un messaggio, individuare la duplicità di senso del discorso simbolico. Codignola¹¹ fa notare che l’interpretazione stabilisce la falsità parziale di ciò che viene interpretato, sancisce ciò che è vero e ciò che è falso nelle comunicazioni del paziente; ma perché ciò avvenga è necessario che nel sistema logico dell’interpretazione altre cose assumano il ruolo di elementi veri, cioè non interpretabili, non riconducibili che a se stessi. Ed in analisi ciò che è per definizione non interpretabile è il *setting*, in quanto insieme di condizioni che costituiscono materialmente la situazione dell’analisi. Pertanto l’interpretazione assume la sua legittimità euristica e scientifica in rapporto al *setting*. Il *setting* è il quadro di riferimento preciso e concreto in base al quale si stabilisce ciò che è vero e ciò che è falso in analisi, come cardini del mutamento. Esso stabilisce la struttura logica del processo interpretativo, in quanto quello che viene interpretato — il falso — non è conoscibile che in modo relativo a ciò che non viene interpretato ma posto come vero.

Spence¹² distingue tra verità storica e verità narrativa: la prima consiste negli eventi realmente accaduti al paziente, la seconda è il prodotto di un lavoro di costruzione comune di paziente e analista, ed è altrettanto reale, immediata ed efficace se soddisfa il criterio narrativo: ossia se è dotata di coerenza, continuità, plausibilità, compiutezza, nonché di una certa persuasività estetica. Freud ha professato di ricer-

care la verità storica, ma in realtà ha coltivato la verità narrativa. Il suo talento letterario e la capacità di persuasione narrativa dei suoi casi clinici hanno reso le successive generazioni di analisti oltremodo sensibili ai collegamenti narrativi, alle possibilità di far combaciare i pezzi del racconto, alla coerenza e all'armonia della costruzione, tanto da determinare un modo particolare di ascoltare il paziente e di organizzare e interpretare il materiale clinico. Questa ricerca inconscia di significato da parte dell'analista si esprime anzitutto in quelle che Spence chiama "interpretazioni involontarie". Esse sono un evento privato dell'analista, in quanto operano al di fuori della consapevolezza e anzi in difformità alla regola dell'attenzione fluttuante, tuttavia ne orientano congettzionalmente la ricerca dei dati clinici, e formano successivamente il retroterra delle interpretazioni esplicite e formali. L'analista utilizza nell'ascolto un'ottica focalizzata dalla sua teoria e colorata dalle sue associazioni private, ricercando collegamenti secondo una più ampia sensibilità "professionale" che Spence definisce "competenza psicoanalitica". Le interpretazioni involontarie, proprio per il loro carattere inconsapevole, forniscono all'analista delle convinzioni che si sottraggono alla critica. Le interpretazioni formali sono, al contrario, un evento pubblico, che trae la sua efficacia dall'abbondanza di ciò che riesce a spiegare. In tal modo, il valore di verità dell'interpretazione si trova ad essere ostaggio della sua riuscita sul piano esplicativo. La verità storica diviene allora meno importante della verità narrativa: l'interpretazione formale è più creativa e costruttiva di quanto si potrebbe supporre.

Di regola, un'interpretazione si rivela efficace quanto più riesce a dare ad un evento frammentario una compiutezza linguistica e narrativa, e a conferire un senso e un nome all'ignoto. Ma, se nell'interpretazione acquista forza la qualità persuasiva, corrispon-

dentemente ne perde la veridicità. Ad assicurarne la terapeuticità non vale la corrispondenza col passato storico dell'analizzando, bensì la verità narrativa che l'interpretazione assume nel corso della sua produzione. Tutte le interpretazioni sono costruzioni, che aiutano il paziente a vedere in modo nuovo, dando realtà a ciò che prima era ignoto e incompreso.



Il Sé narrativo

Dopo aver esaminato le implicazioni dell'orientamento narrativo nella critica alla veridicità della costruzione analitica, vediamo l'altro punto in cui esso produce un cambiamento della teoria. Si tratta di passare dal piano della forma a quello del contenuto, poiché in gioco adesso non è più il "come" si costruisce, ma il "che cosa".

Il primo autore a cui far riferimento è Kohut. Egli usa due metafore, l'Uomo Colpevole e l'Uomo Tragico, per indicare il tipo di identità narrativa che il soggetto assume rispettivamente secondo una psicologia basata sul modello strutturale delle pulsioni e secondo la sua psicologia del Sé. In relazione alle mete ultime che la teoria ipotizza nel funzionamento psichico dell'uomo, Kohut parla di Uomo Colpevole se le mete sono dirette verso l'attività delle pulsioni e dunque verso il soddisfacimento pulsionale e del-

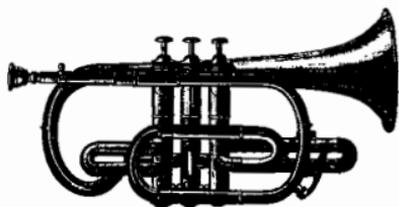
l'Uomo tragico se le mete sono dirette verso un disegno evolutivo di realizzazione del Sé: «L'Uomo Colpevole vive all'interno del principio del piacere: cerca di soddisfare le pulsioni che mirano al piacere e di diminuire le tensioni che sorgono dalle sue zone erogene [...]. L'Uomo Tragico d'altro lato cerca di esprimere il modello del suo Sé nucleare; i suoi sforzi vanno al di là del principio del piacere»¹³.

Kohut usa delle formulazioni negative per esprimere questi modelli d'esistenza in ragione dello scacco che può essere frapposto alla realizzazione delle proprie mete ultime dai conflitti interni e dalla pressione ambientale. La vicenda umana viene riscritta nei termini dello sviluppo di un Sé che dalla nascita alla morte ha bisogno della funzione supportiva delle relazioni d'oggetto-Sé, che può aver interrotto questo sviluppo per l'insufficienza di tali relazioni nei primi anni di vita, e che infine può ritrovare nella situazione analitica quell'ambiente empatico e di sostegno atto a rimettere in moto il processo arrestatosi. La storia stessa della vita diviene per Kohut la storia delle trasformazioni delle relazioni tra il Sé e gli oggetti-Sé, perché se è pur vero che il Sé permane per tutta la vita in una relazione di dipendenza con gli oggetti-Sé, tuttavia la natura di questa relazione è mutevole e perennemente evolutiva: «La psicologia del Sé sostiene che le relazioni Sé/oggetto-Sé costituiscono l'essenza della vita psicologica dalla nascita alla morte, che il passaggio da uno stato di dipendenza (simbiosi) a uno di indipendenza (autonomia) nella sfera psicologica è tanto impossibile e non desiderabile quanto il passaggio, nella sfera biologica, da una vita che dipende dall'ossigeno a una vita indipendente da esso. L'evoluzione che caratterizza la vita psicologica normale, secondo la nostra concezione, deve essere vista nella natura mutevole dei rapporti tra il Sé e i suoi oggetti-Sé, e non nell'abbandono da parte del Sé

dei suoi oggetti-Sé. In particolare, non bisogna intendere i progressi evolutivi come sostituzione degli oggetti-Sé con oggetti d'amore né come passi nel cammino dal narcisismo all'amore oggettuale»¹⁴.

Il problema dell'identità narrativa è ripreso da Stern, legandolo al rapporto tra narrazione e rappresentazione, attraverso il quale la narrazione esce dall'universo della retorica e si colloca nell'organizzazione della mente. Stern parte dalla dicotomia esistente tra il "bambino osservato" e il "bambino clinico". Da una parte c'è lo studio dell'esperienza intrapsichica del bambino guidato dai risultati dell'osservazione diretta, dal momento che la nostra conoscenza sulla prima infanzia deriva in gran parte da osservazioni sperimentali eseguite col metodo delle scienze naturali. Il bambino osservato è una costruzione particolare, un insieme di capacità che possono essere osservate direttamente. Le osservazioni però ci dicono ben poco su quale sia la qualità percepita dell'esperienza sociale vissuta e delle strutture organizzanti superiori che fanno del bambino osservato qualcosa di più di un elenco di capacità in via di sviluppo. Per comprendere queste esperienze del bambino dobbiamo rifarci alla nostra vita soggettiva; pertanto è la vita soggettiva dell'adulto la fonte principale delle inferenze sulla qualità dell'esperienza sociale del bambino. Dall'altra parte, il bambino clinico costruito dalla psicoanalisi è, secondo quanto si è detto finora, il prodotto di una costruzione paziente-analista, di un modo particolare di fare storia, di una narrazione comune o meglio di una sequenza di narrazioni. Sia nel caso del bambino osservato che del bambino clinico, allora, è la narrazione che crea l'esperienza vissuta: nel primo caso perché la vita soggettiva dell'adulto è la sua storia così come la racconta a se stesso, nel secondo caso perché il bambino clinico stesso è frutto della narrazione che si dà nella situazione analitica.

Stern sottolinea questa funzione di anello di congiunzione che la narrazione assume tra psicoanalisi e psicologia dello sviluppo infantile e va ancora più in là. Vi è una messe di dati sperimentali su bambini che iniziano, dopo il secondo anno di vita, a raccontare storie su di sé adottando forme narrative messe a disposizione dalla cultura, che i bambini di questa età sono in grado di assimilare facilmente. La narrazione dunque non è solo un costrutto teorico, ma fa parte di un'esperienza vissuta dal bambino: «L'avvento del linguaggio fa infine maturare la capacità di narrare la propria storia, che implica la possibilità di modificare l'immagine di Sé. Creare una narrazione non è la stessa cosa che pensare o parlare. Sembra che vi sia implicata una modalità di pensiero diversa dalla soluzione dei problemi o dalla semplice descrizione. Significa pensare in termini di persone che agiscono come soggetti dotati di intenzioni e di scopi che si manifestano in una sequenza causale con un inizio, una parte intermedia e una fine. ...E non è ancora chiaro come, quando e perché i bambini costruiscano delle narrazioni (o magari le costruiscano con l'aiuto di uno dei genitori) che sono l'inizio di una storia autobiografica, quella che diverrà la storia della vita che un paziente esporrà al terapeuta»¹⁵.



Una polarità
nel pensiero
di Jung:
prospettivismo
e *psychologia*
perennis

Alle suddette linee di revisione del pensiero freudiano, dovute ad autori che non sempre hanno individualizzato la loro riflessione di metodo e di contenuto in una scuola — lo hanno fatto Kohut, Stern, e in minor misura Schafer, mentre a Codignola e Spence si deve un contributo antidogmatico che pur si situa all'interno dell'ortodossia freudiana — corrisponde come atteggiamento critico nella psicologia junghiana l'opera non tanto di singoli pensatori, quanto di un gruppo di analisti costituitosi per affinità di indirizzo intorno a Trevi e successivamente alla rivista "Metaxù". All'interno di un discorso critico e di un confronto serrato col testo di Jung, Trevi individua due tendenze antinomiche. Da una parte il bisogno, allineato con gli approcci teorici prodotti dalle psicologie del nostro secolo, di costruire una visione coerente e sistematica della vita psichica, di affermare una propria psicologia sul modello delle scienze della natura, e quindi astorica, universale, oggettiva: una *psychologia perennis*. La psicologia oggettiva produce gli invarianti metastorici e universali della psiche individuale, gli archetipi, sottratti, come l'inconscio collettivo che li custodisce, al divenire della storia e della soggettività. È questo il discorso che Trevi chiama "discorso sulla psiche", in quanto la psiche nel descriversi si auto-oggettiva e si estranea a se stessa.

Ma Jung dall'altra parte, è anche il portatore di una critica del metodo della psicologia, della radicale negazione della psicologia come scienza per la sua aporia costitutiva: la presenza ineliminabile dell'osservatore nell'oggetto osservato, l'inevitabile trapasso reciproco della psicologia come scienza oggettiva nella psicologia come atteggiamento originario, *forma mentis* dell'osservatore. Il discorso della psiche, non potendo prescindere dall'inclusione del particolare punto di vista dell'osservatore in ogni osservazione scientifica, apre ad un conseguenziale relativismo metodo-

logico, che si propone di recuperare l'oggettività scientifica non prima, ma dopo l'inevitabile filtro della soggettività. A questo punto, il "discorso sulla psiche" diviene "discorso della psiche", nel senso di lasciar parlare inevitabilmente la psiche del ricercatore.

Questo atteggiamento conoscitivo che parte dalla psiche del ricercatore per la comprensione del suo sistema di teorie psicologiche è in antitesi con l'idea di una *psychologia perennis*, universale, atemporale e oggettiva. Esso conduce Jung alla formulazione di un principio espresso per la prima volta in una conferenza del 1913¹⁶. In essa, prendendo posizione nella controversia tra Freud e Adler, Jung afferma che esiste più di una psicologia dell'inconscio perché gli atteggiamenti della coscienza nei confronti dell'inconscio sono molteplici, tutti validi e tutti relativi. L'errore nasce quando un atteggiamento vuole proporsi come unico, trasformandosi, con violenza insensibile ed intollerabile, da parte in tutto. In questo breve scritto di Jung, che può essere considerato come "il primo manifesto programmatico del prospettivismo psicologico"¹⁷, vale il principio generale di riconducibilità della dottrina psicologica alla invalicabile struttura psicologica del soggetto che la esprime.

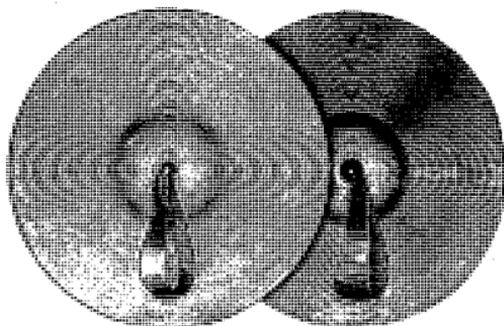
Ed è a questo punto che Trevi lega la psicologia analitica con l'ermeneutica ed in particolare con il pensiero di Gadamer. Se Jung è lo psicologo del metodo che incessantemente ripropone il problema della presenza ineliminabile del soggetto ricercante nell'oggetto della ricerca psicologica, e se per conseguenza non esiste una psicologia più vera delle altre psicologie, ma altrettante psicologie almeno quanti sono i tipi psicologici, e ognuna di queste valida dalla sua particolare prospettiva; allora la questione della validità di una teoria psicologica può essere ricondotta al problema ermeneutico dell'atteggiamento dell'interprete nei confronti del testo da interpretare. Citando i cabali-

sti ebraici spagnoli del XVI secolo, quando affermano che ci sono tante interpretazioni della Torah quanti sono i suoi lettori, e che ogni lettore della Torah ha in essa un settore che è soltanto suo — talché lui e solo lui può intendere correttamente, in quel punto a lui destinato, la Torah — Trevi ribadisce l'unicità e l'universalità dell'atto interpretativo. Ogni lettore è al contempo interprete unico e inconfondibile di un testo e portatore di una interpretazione universale ancorché limitata. Infatti ogni interpretazione ospita dentro di sé il rimando a tutte le altre interpretazioni possibili, in quanto si autolimita e rinvia a ciò che essa non può esprimere¹⁸.

L'atteggiamento ermeneutico nella psicologia analitica consiste nella domanda che rimane costantemente aperta sulla natura dell'intendere e del processo interpretativo, sì che: «Ogni psicologia intesa come descrizione oggettiva della psiche contrae necessariamente vincoli di scambio, di penetrazione e di sconfinamento con la "psicologia" intesa come originale e irriducibile struttura del soggetto interpretante»¹⁹.

Ma il cammino comune con Gadamer si ferma qui. Per il filosofo tedesco, infatti, la totalità delle interpretazioni si dà entro il linguaggio, che pertanto si sostituisce allo spirito assoluto hegeliano quale assoluta mediazione di coscienza soggettiva e di spirito oggettivo. Ciò che è oggetto di comprensione è sempre il linguaggio; non c'è un darsi delle cose al di fuori di esso²⁰. Trevi invece avverte il pericolo insito nella sussunzione della psicologia analitica nell'ermeneutica, in quanto ciò farebbe della prima una psicologia solo dei successi consci. Quando il testo del procedimento ermeneutico è l'uomo, occorre procedere ad un duplice livello: quello della coscienza e quello dell'inconscio, quello del testo palese e quello del testo segreto. L'interpretazione, in tal caso, è duplice, e de-

ve servirsi di strumenti ermeneutici adeguati. La psicologia analitica deve quindi muoversi tra la Scilla di un inconscio astorico, eterno, immutabile e sempre identico a se stesso come un oggetto della natura — in quanto sottratto al divenire della coscienza — e la Cariddi di una psicologia dell'intenzionalità e del significato ma solo della coscienza, e che dunque propone una soggettività intenzionante, anziché intenzionata dai condizionamenti biologici e dagli autoinganni dell'inconscio.



*La psicologia
del profondo
tra scienza,
ermeneutica
e retorica*

L'atteggiamento di revisione del pensiero della psicologia del profondo che abbiamo fin qui delineato sembra individuato da tre elementi fondamentali, ottenuti aggregando aspetti presenti all'interno di indirizzi teorici diversi:

— l'idea di narrazione, ovvero di co-costruzione della storia analitica attraverso un lavoro comune di paziente e analista;

— l'abbandono della preminenza della veridicità della ricostruzione a vantaggio della sua plausibilità narrativa;

— il relativismo teorico, ovvero sia l'ammissione della validità delle varie prospettive sull'oggetto, in quanto prodotto di diverse psicologie.

Se si confronta questo atteggiamento prospettico-narrativo con gli intenti programmatici di Freud, quali

figurano ad esempio nella definizione di psicoanalisi da lui stilata per l'*Handwörterbuch der Sexualwissenschaft*²¹, non si può negare una vera e propria rivoluzione scientifica all'interno della psicologia del profondo. Si intende con rivoluzione scientifica, seguendo Kuhn, il mutamento qualitativo della matrice disciplinare di un campo del sapere, tale da richiedere un cambiamento di atteggiamento mentale e da consentire di osservare anche fenomeni già noti con un approccio diverso²². Una rivoluzione scientifica determina insomma un riorientamento all'interno della disciplina, attraverso il quale anche fatti estranei alla scoperta scientifica in questione sono collegati e interpretati in maniera diversa, proprio perché essa fornisce una nuova visione globale dell'esperienza.

Le scoperte scientifiche, secondo Kuhn, sono promosse dalla consapevolezza di un'anomalia, un fatto o un insieme di fatti che non si adatta al modo preesistente di ordinare i fenomeni. Così, ad esempio, la teoria del narcisismo e la psicologia del Sé di Kohut nascono dall'insoddisfazione, rispetto alla teoria psicoanalitica tradizionale, nell'inquadrare concettualmente e nel trattare clinicamente i pazienti narcisisti. La psicoanalisi non ha ancora consolidato in maniera incontrovertibile il suo statuto epistemologico di disciplina scientifica, nonostante l'esistenza di un *corpus* teorico ormai vasto ed esauriente, seppur non sempre coerente, e di una ben delineata e florida, per quanto conflittuale, comunità scientifica; lo dimostrano le note critiche rivolte prima da Popper²³ e più recentemente da Grünbaum²⁴ di essere rispettivamente una metafisica psicologica e una cattiva scienza. Una rivoluzione d'altra parte deve salvaguardare degli elementi di continuità con una tradizione, mentre ne introduce altri di mutamento, altrimenti ha un effetto disgregante sulla matrice disciplinare e questa si trasforma in un'altra disciplina. Un rischio di questo ge-

nere esiste nel vedere la psicoanalisi come un'ermeneutica, come fanno Ricoeur e Schafer, in virtù del fatto che essa assume l'interpretazione come una componente essenziale della comprensione di sé. Questo spostamento è tuttavia contrario agli intendimenti sia di Freud, che concepiva la psicoanalisi come una disciplina scientifica a tutti gli effetti, che dello stesso Jung, il quale pure dichiarava che: «La psicologia deve abolirsi come scienza, e proprio abolendosi raggiunge il suo scopo scientifico»²⁵, ma intendeva questa autonegazione come rinuncia alla pretesa di obiettività e validità universale della psicologia, a favore del relativismo critico e del prospettivismo.

La psicologia del profondo non può appiattirsi sul modello ermeneutico della decifrazione-interpretazione di un testo ambiguo, perché così facendo si ridurrebbe ad una disciplina del linguaggio, come esplorazione delle oscurità e delle incompletezze di un testo, anziché come smascheramento del significato latente nascosto dietro quello manifesto. Ancorché una disciplina del linguaggio possa sottintendere un universo semantico aperto, nella psicologia del profondo il peso della referenza — la situazione analitica, ciò che Codignola chiama il vero, in contrapposizione al falso che è oggetto dell'interpretazione — è troppo forte, e tale da costituire un continuo elemento di confronto che pregiudica l'autonomia dell'universo semantico stesso e la sua universalità e generalizzabilità. Insistere sull'idea di testo, e quindi sul discorso della coscienza, significa d'altronde privilegiare uno dei due poli della questione, e quindi l'enunciato rispetto al non-detto, il significato rispetto alla pulsione. Del resto, ridurre il soggetto al soggetto intenzionale, finalizzato verso il significato, di fatto rappresenta una perdita di spessore del discorso freudiano, l'appiattimento di ciò che è la sua novità: l'*epoché* della coscienza, per cui essa da inizio diventa fi-

ne, da premessa necessaria compito mediato.

Restano plausibili, da un altro punto di vista, le critiche di Popper sulla non falsificabilità delle teorie della psicologia del profondo, e un po' meno, perché legate ad una concezione della scientificità di tipo tardo-ottocentesco, quelle di Grünbaum sulla loro insoddisfacente adesione al metodo ipotetico-deduttivo. D'altra parte, l'abbandono della veridicità della costruzione analitica a favore della sua persuasività narrativa, pur rischiando di aprire la strada ad una specie di convenzionalismo interpretativo, è stato un passo necessario di fronte all'assenza di una realtà obiettiva dei ricordi e quindi alla impossibilità di una validazione dell'ipotesi da parte di un pezzo del passato. Mancando questa possibilità di riscontro obiettivo, rimane, per Spence, l'alternativa dell'assunzione, da parte dell'interpretazione, di una funzione retorica, e quindi di una capacità persuasiva, attraverso due strade:

— quella dell'interpretazione come esperienza estetica. Se le interpretazioni sono un atto essenzialmente creativo, e per ogni singolo evento clinico si possono offrire interpretazioni diverse, allora la forma è importante quanto il contenuto, e la presa di coscienza è anche funzione del contesto, della scelta di parole, del *timing* con cui l'interpretazione viene somministrata;

— quella dell'interpretazione come dichiarazione pragmatica. Con essa, l'analista vuole in qualche modo influenzare il corso del processo analitico, avere un effetto pragmatico sul dialogo in atto. Dunque, essa non è né vera né falsa, ma è piuttosto uno strumento per determinare un certo corso degli eventi.

Pertanto: «Sia che pensiamo all'interpretazione come un tipo particolare di atto linguistico, che rientra nella categoria delle dichiarazioni pragmatiche, oppure la vediamo come un prodotto artistico da giudi-

care in base a criteri estetici, siamo interessati principalmente agli effetti che produce e non alle sue credenziali nel passato»²⁶.

La validità delle costruzioni della psicologia del profondo, siano esse interpretazioni sul versante clinico, che ipotesi esplicative su quello teorico, non risiede tanto nella loro adesione al metodo ipotetico-deduttivo, quanto in una loro coerenza interna, in una struttura di pensiero che sappia ordinare i dati in una configurazione logicamente plausibile ed esteticamente apprezzabile, e conferire loro una efficacia curativa e trasformativa.

Ma come può accampare una pretesa di scientificità una disciplina che sembra attenersi più all'arte del persuadere, e quindi alla retorica, che a quella del dimostrare, che è propria della scienza? Ci viene in aiuto Spence. Egli rileva che i resoconti delle sedute riportati in letteratura sono insoddisfacenti e incompleti non tanto dalla parte del paziente, quanto da quella dell'analista. Non sono carenti infatti la registrazione delle risposte del paziente, la di lui osservazione e le inferenze su di lui; ma è a dir poco insufficiente la "naturalizzazione del contesto" in cui si dà l'interpretazione dell'analista, vale a dire la descrizione delle interpretazioni involontarie, delle associazioni private, e perfino del *background* culturale che di volta in volta lo persuadono ad un determinato intervento. Questa incompletezza obbliga a sua volta il lettore a supplirvi con una propria ricostruzione narrativa, a partire dalle sue conoscenze ed associazioni, che non necessariamente corrispondono a quelle dell'analista che ha condotto la seduta.

Sembra non si sia preso sul serio il principio di Jung della sostanziale pariteticità di paziente e analista, perché finora l'osservazione è stata condotta in modo privilegiato da una parte. Invece, una più esauriente ricostruzione dei protocolli delle sedute, che

producesse per ogni frase pronunciata un contorno contestuale corrispondente a quello sperimentato dai partecipanti alla seduta, permetterebbe al lettore una reale osservazione e non un esercizio di inferenza o di abilità narrativa.

È possibile un'impresa del genere, e ammesso che lo sia, è utile? Forse questa fatica di Sisifo è il prezzo da pagare se la psicologia del profondo vuole essere una scienza. E, si noti, un esercizio del genere ha una sottile, paradossale implicazione metodologica, che va nel senso dell'iconoclastia junghiana dell'autonegazione della psicologia come scienza. Infatti esso radicalizza nella psicologia quello che Ceruti²⁷ chiama "il problema del metodo", la fallace plausibilità euristica di un luogo d'osservazione assoluto e privilegiato, anche solo quale ideale regolativo, portatore di un linguaggio neutro e della possibilità di organizzare strategicamente ed interpretare i dati obiettivi. Nella ricostruzione del dialogo analitico questa posizione privilegiata ed imparziale non esiste, e per recuperare ad un livello più alto la scientificità dell'impresa della psicologia del profondo oggetto e soggetto sono a tal punto equiparati che le condizioni d'osservazione dell'uno sono identiche a quelle dell'altro.



1. S. FREUD, *Ricordi di copertura* (1899), trad. it. in *Opere*, vol. 2, Boringhieri, Torino, 1968, pp. 452-3.
2. I. ROSENFELD, *L'invenzione della memoria* (1988), trad. it., Rizzoli, Milano, 1989.
3. S. FREUD, *Costruzioni nell'analisi* (1937), trad. it. in *Opere*, vol. 11, Boringhieri, Torino, 1979, p. 544.
4. S. FREUD, *Ibid.*, p. 551.
5. R. SCHAFER, *L'atteggiamento analitico* (1983), trad. it., Feltrinelli, Milano, 1984, p. 182.
6. R. SCHAFER, *Ibid.*, pp. 188-9.
7. G. JERVIS, *La psicoanalisi come esercizio critico*, Garzanti, Milano, 1989.
8. A. LORENZER, *Crisi del linguaggio e psicoanalisi* (1971), trad. it., Laterza, Bari, 1975.
9. P. RICOEUR, *Dell'interpretazione. Saggio su Freud* (1965), trad. it., Il Saggiatore, Milano, 1966.
10. P. RICOEUR, *La componente narrativa della psicoanalisi*, «*Meta-xù*», 5, 1988, p. 16.
11. E. CODIGNOLA, *Il vero e il falso*, Boringhieri, Torino, 1977.
12. D.P. SPENCE, *Verità narrativa e verità storica* (1982), trad. it., Martinelli, Firenze, 1987.
13. H. KOHUT, *La guarigione del Sé* (1977), trad. it., Boringhieri, Torino, 1980, p. 126.
14. H. KOHUT, *La cura psicoanalitica* (1984), trad. it., Boringhieri, Torino, 1986, p. 73.
15. D.N. STERN, *Il mondo interpersonale del bambino* (1985), trad. it., Boringhieri, Torino, 1987, p. 180.
16. C.G. JUNG, *Sulla questione dei tipi psicologici* (1913), trad. it. in *Opere*, vol. 6, Boringhieri, Torino, 1969.
17. M. TREVI, *Prospettivismo e psychologia perennis in Jung*, «*Riv. Psicol. Anal.*», 38, 1988, p. 54.

18. M. TREVI, *Testo, interpretazione, simbolo*, «Riv. Psicol. Anal.», 26, 1982, pp. 133-53.
19. M. TREVI, *Per uno jungheismo critico. Ermeneutica e psicologia analitica*, «Riv. Psicol. Anal.», 28, 1983, p. 181.
20. H.G. GADAMER, *Verità e metodo* (1960), trad. it., Bompiani, Milano, 1983.
21. S. FREUD, *Due voci d'enciclopedia: "Psicoanalisi" e "Teoria della libido"*, trad. it. in *Opere*, vol. 9, Boringhieri, Torino, 1977.
22. T.S. KUHN, *La tensione essenziale* (1977), trad. it., Einaudi, Torino, 1985.
23. K.R. POPPER, *Logica della scoperta scientifica* (1934), trad. it., Einaudi, Torino, 1970.
24. A. GRÜNBAUM, *I fondamenti della psicoanalisi* (1984), trad. it., Il Saggiatore, Milano, 1988.
25. C.G. JUNG, *Riflessioni teoriche sull'essenza della psiche* (1947-54), trad. it. in *Opere*, vol. 8, Boringhieri, Torino, 1976, p. 240.
26. D.P. SPENCE, *loc. cit.*, p. 259.
27. M. CERUTI, *Il vincolo e la possibilità*, Feltrinelli, Milano, 1986.

PERCORSI PSICOPATOLOGICI. LA DISFORIA ED IL TRAGICO

Giovanni Stanghellini

I. Il tema della “verità narrativa” si colloca all’interno di un orizzonte di rimandi, sia filosofici sia di pertinenza psichiatrica, che si compendia in una serie di antitesi teoriche la cui genealogia risale almeno fino al *Teeteto*¹ platonico ed alla diatriba tra la tesi protagorea e la tecnica del dialogo socratico². Il problema radicale, infatti, che viene posto dal dialogo è se al medico-sapiente compete la ricerca della verità; la dottrina del sofista Protagora si scontra con quella socratica — gli esiti delle cui analisi sono non a caso così insistentemente aporetici — poiché il primo suggerisce di rinunciare alla ricerca della verità e di impegnarsi piuttosto nel persuadere l’interlocutore ad operare quel mutamento necessario affinché, se questi vive male nel proprio mondo, possa vivere in armonia con esso. Il sapere ipostrutturante, l’*etica aporetica* socratica è quanto di più distante si possa immaginare dal *sapere soterico ed euporetico* propugnato da Protagora, tanto che il dialogo in questione ci appare emblematico della coppia problematica — che concerne la teoria della prassi psicoterapeutica — riassunta (come tutti sanno) da Spence³ nella formula che contrappone la verità narrativa a quella storica.

Questa contrapposizione si trova molteplici volte declinata nei vari campi delle scienze dell’uomo (non solo ovviamente nelle discipline psicodinamiche) e variamente descritta secondo gli stili di pensiero. Forse Heidegger⁴ è colui che, nella modernità, ha condotto la dicotomia all’estremo punto di tensione (tanto da originare un *gergo* che ha trovato entusiasti seguaci ed ironici oppositori), giustapponendo all’inautentico e deiettivo prendersi cura degli oggetti mondani nel loro valore d’uso, l’autentico ascolto della Voce della Coscienza, che rappresenta un prototipo — che in campo psicoanalitico potrebbe tro-

vare il proprio analogo nell'insegnamento bioniano — del sapere ipostrutturante, dello spaesamento e della perdita dei punti di riferimento quotidiani ed abituali. L'esercizio dell'*epoché* e della intuizione eidetica, insegnati dalla Fenomenologia e da taluni applicati in campo psicoterapico, rappresentano una variante ulteriore.

Questi sono alcuni generici punti di reperi della riflessione relativa alla *cura* del disagio e della malattia mentale che esprimono l'oscillare del *dialogo psicoterapico* tra i due estremi del dire e dell'ascoltare, alla ricerca — come scrive Corradi Fiumara⁵ — di una "accezione integrale del *logos*" che compendi la polisemia dei significati del verbo *leghein*, ovvero i tre ambiti del (passivo) "addormentarsi", del "raccoliere" e "custodire" fino al "dire" e "comandare".

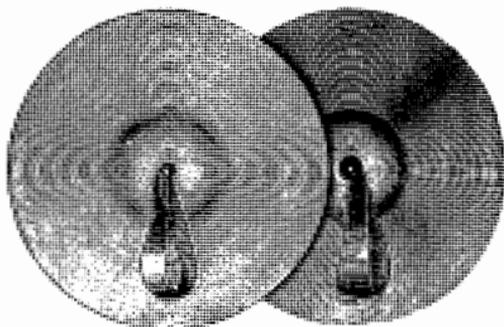
La corrispondente nozione sul piano dell'*operare psichiatrico* — oggetto del presente contributo — sembra essere quella di "percorso psicopatologico".

II. Rispetto alla nozione di "narrativa", quella di *percorso psicopatologico* ha implicazioni più determinatamente cliniche, mentre rispetto alla nozione tradizionale di "decorso" può assumere connotati più propriamente antropologici. La clinica (non solo quella psichiatrica) nasce con l'osservazione longitudinale del malato e, parallelamente, con il tentativo di cogliere al di là della singolarità del caso una norma più generale di conoscenza della malattia⁶. Come è stato più volte ricordato, le fondazioni della moderna nosografia risalgono alla individuazione di entità nosologiche separate sulla base degli *esiti*, cioè delle fasi finali e non più evolutive del decorso. Così, ad esempio, è venuta storicamente precisandosi la dicotomia tra schizofrenia e psicosi affettive.

Di recente, sono entrate in crisi le categorie di tale nosografia, soprattutto perché è stato messo in questione il suo principio organizzatore forte, secondo il quale le malattie psichiche rappresenterebbero enti di natura le cui espressioni fenotipiche verrebbero unilinearmente causate a partire da determinanti biologiche ed i cui decorsi risulterebbero, in base a tutto ciò, sostanzialmente predeterminati.

L'accento posto da Bleuler⁷ — in un'ottica psicodinamica — sulla distinzione tra sintomi patogeneticamente *primari e secondari*, e dunque l'enfasi sulla componente psicoreattiva della personalità nella co-

stituzione delle fenomeniche psicotiche, e quello posto da Wyrsh⁸ — in una prospettiva antropofenomenologica — sulla *persona* dello schizofrenico nella costituzione dei quadri d'esordio e, soprattutto, nello sdipinarsi delle vicissitudini dei mondi schizofrenici, fino agli eventuali (ma non necessari) esiti defettuali; rappresentano due momenti essenziali per la nascita della nozione paradigmatica di "percorso psicopatologico".



Infatti, la icastica frase di Ciompi⁹ secondo il quale non esiste una cosa quale un decorso specifico della schizofrenia, i cui percorsi psicopatologici sono "multiformi come la vita stessa", ripropone la veneranda opinione di Bleuler secondo il quale "l'esito non è una caratteristica della malattia, ma dipende anche da fattori contingenti od esterni"; e il teorizzare — come fa oggi Strauss¹⁰ — che la fisionomia variegata ed alternante dei percorsi psicotici è la risultante di due fattori semi-indipendenti, rappresentati dalla malattia primaria e dai meccanismi di compenso propri alla persona del malato, ricalca in chiave semplificata e pragmatica l'analisi di Wyrsh secondo la quale non si dà cronicità fintantoché si danno accadimenti (somatici o mondani) in grado di stimolare la biografia vitale interna del malato.

Il riferimento teorico antropologico assunto da Wyrsh è il saggio programmatico di Scheler *Die Stellung des Menschen im Kosmos*¹¹, nel quale il filosofo tedesco — tra i fondatori della moderna antropologia filosofica — designa con il termine *persona* "quel centro di atti entro il quale lo spirito appare nelle sfere finite dell'essere". La pro-

spettiva teorica dell'opera *Die Person des Schizophrenen* converge soprattutto su due assunti della teoresi scheleriana: il principio dell'*interdipendenza* tra lo "spirito" e la componente vitale, affettiva ed istintuale dell'esistenza e quello della *conduzione* degli impulsi istintivi operato dalla volontà spirituale. In base ad essi, ciò che chiamiamo percorsi psicopatologici si realizzano nella proporzione, e se si vuole nella lotta, tra la "persona" del malato e gli accadimenti biologici ed esistenziali che possono smuovere la sua attività biografica autocostitutiva.

III. Può essere utile fornire alcuni frammenti di un *diario clinico* relativo ad un percorso di malattia, iniziato quasi vent'anni or sono, che tramite le categorie nosografiche attualmente in uso diagnosticheremmo come disturbo dell'umore di tipo bipolare con sintomi psicotici, ma che qualche anno fa fece formulare il severo giudizio di schizofrenia con "probabile sindrome defettuale".

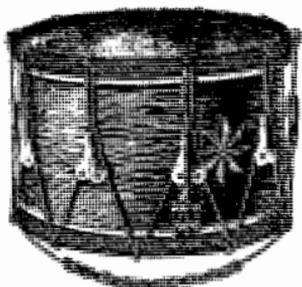
È una donna non più giovane che cresce in un ambiente permeato tanto di umanità e religiosità cattolica, che incline ad una condotta morale rigida, controllata, scrupolosa. Le sue relazioni interpersonali sono contrassegnate dalla estrema difficoltà nel tenere la "giusta distanza" e venate di sensibilità irritabile ed a tratti corrosiva e sarcastica; soprattutto dopo la morte del padre e l'eclissi della "funzione separante", ella si muove sempre sull'orlo della fusionalità (come nel rapporto con la madre), oppure del deliroide erotomane. La sua aspirazione alla "apertura totale" ed autentica degli altri e verso gli altri è continuamente sotto la minaccia del ribaltamento nell'atmosfera della frustrazione disforica e, infine, nella temperie eccito-persecutoria ed in quella dell'isolamento nel rimorso melanconico.

Nella sua storia si leggono numerosi episodi maniacali ed eccito-disforici ad impronta interpretativa espansiva e paranoide di nocumento, in assenza di franche percezioni deliranti o altre fenomeniche di primo rango. Sono presenti invece i disturbi vitali propri di una sindrome assiale endogenomorfa ciclotimica — secondo i *Vienna Research Criteria*¹² —, uno spiccato *arousal* psicosensoriale (iperacu-

sia, accentuata sensibilità propriocettiva alla gravità) ed esperienze cenestopatiche.

Ciò che vorrei mettere in rilievo si riferisce agli ultimi due episodi, dei quali sono stato partecipe osservatore. Della penultima crisi, assai violenta, basta dire che durante il ricovero che si rese necessario la paziente — quasi che l'ospedalizzazione l'avesse privata di ogni argine critico e, parallelamente, della coscienza di malattia — sembrò *espandersi come un gas nel vuoto*: l'eccitamento a tinta prevalentemente espansiva e con fenomeniche psicotiche congruenti al tono dell'umore peggiorò notevolmente durante la prima settimana, nonostante i presidi farmacologici. Pertanto, al ripresentarsi di un secondo episodio poco dopo la dimissione, fu ipotizzato un programma di assistenza domiciliare, al fine di evitare lo *stradicamento* al quale sembrava imputabile il peggioramento riscontrato. Gli elementi di tipo *disforico* apparivano questa volta molto più marcati: l'umore oscillava, *modulato situazionalmente*, tra l'eccitamento e l'irritabilità (verbalmente) aggressiva, sarcastica ed autosarcastica. Fin dai primi giorni emersero momenti di *insight* doloroso e pieno di rimorso e vergogna per le azioni a cui si lasciava andare durante i momenti di maggiore acuzie. La paziente aveva conservato tanto la sensazione che la coscienza di malattia, ed anzi la parte osservante del sé lucidamente denunciava che, durante le fasi di malattia, ella si era sempre, anche in passato, liberata dai propri rigidi codici morali (“*le mie strutture e storture morali*”); di ciò ora aveva paura, sentiva di non farcela a dominarsi ed autocondursi, ne soffriva, e per questo chiedeva di essere ricoverata, “così posso fare la scelta in tutta tranquillità”. D'altra parte, sente la necessità ed ha l'intenzione di “mettere a tacere” la propria vita interna: “non riesco a dominarla — dice — e ne sarei sopraffatta”. Ciò che non tollera è “l'inquietudine, non trovare calma in nessun pensiero”, la “*lotta con il Dio che è dentro di me, perché noi siamo umani e lui è divino, e nelle persone armoniose questa lotta è vinta*”. Un elemento mi parve caratterizzante questa fase del percorso: la malattia non si

lasciava affatto cogliere *sic et simpliciter* come il farsi presente, l'affiorare del disturbo biologico dell'umore; ciò che si dava a vedere era principalmente la *tragica relazione che la persona intratteneva con l'emergere della trascendenza timica*. Successivamente, nella fase di risoluzione della crisi, ella *metteva in relazione la trasformazione olotimica del mondo (eccitodisforico) con la perdita di contatto con i propri stati d'animo* che la "assaltano come iene, ...ma non sono ben chiari, soltanto bagliori": una specie di anestesia affettiva, di umore soggettivamente indifferente, le impedisce di articolare immagine del mondo e stato d'animo, rendendola incapace — detto altrimenti — di concepire il mondo come il prodotto della attività costitutiva della *Stimmung*.



A commento di questo frammento clinico mi sembrò appropriato apporre la seguente frase di Scheler¹¹: "*La coscienza si determina infatti esclusivamente nella primitiva re-flexio della sensazione, e cioè sempre in occasione di una resistenza: ogni coscienza si fonda sulla sofferenza*".

Il *corpo a corpo* ingaggiato dalla paziente durante l'ultima crisi, incentivato dal progetto terapeutico volto ad evitarne lo sradicamento dal mondo materiale e simbolico delle relazioni e dei valori familiari, e forse reso anche possibile dall'appoggio medico ed infermieristico e dalla solidarietà umana, si è concretizzato per la paziente nello sperimentare la *resistenza* e la *sofferenza* di cui parla Scheler. Tale com-

plesso di cure ha contribuito a scongiurare il *verticalizzarsi* della crisi nel puro eccitamento e a *radicare* la crisi stessa nella dimensione della biografia, ove la verticalità (la spinta timica) e la orizzontalità (l'orizzonte delle risorse umane della paziente e dei suoi *socî*) possono articolarsi. L'autocoscienza della paziente sembra insorgere successivamente come *anamnesi* della resistenza sperimentata, mentre la mancanza di autocoscienza — il *non essere presenti a se stessi* — durante la crisi si realizza a ragione della "perdita di contatto con il proprio stato d'animo". Così l'assenza della *re-flexio* determina la crisi dell'essere presenti ed il precipitare (o l'essere innalzati) nel gorgo *astorico* della malattia dell'umore, mentre il conservare memoria della lotta e dell'atrito tragico sperimentato durante la crisi non permette che questa interrompa la *storicità* dell'esistenza.

IV. Forse non è per una banale suggestione che la vicenda così sommariamente descritta richiama l'idea del *tragico*, ed in specie quanto scrive Jaspers¹³: "Quando l'uomo acquista una coscienza tragica sembra che apra gli occhi sul mondo".

Il farsi presente della coscienza tragica segna, in chiave storica, la frattura fra due mondi: solo con l'avvento della coscienza tragica ha inizio, per Jaspers, il *movimento della storia*. Infatti, la coscienza "pretragica" non può che contemplare il circolo della vita, della morte e della rinascita, dal quale è passivamente *innalzata* allo stato d'animo di giubilo o *sprofondata* nel dolore e nella afflizione. Invece, coscienza tragica e storicità sono consustanziali ed hanno a che vedere con la temporalità lineare della decisione e dunque con il problema della libertà.

Anche la "tragicità assoluta" esorbita da ogni orizzonte di storicità, consistendo nella assenza di mediazione tra i due estremi della "disperazione senza scampo" e della "pura e distaccata contemplazione estetica" che attinge ad una condizione di vuota indifferenza.

La genealogia della coscienza tragica rivela due forme anteriori e due superamenti. Questi ultimi, la interpretazione dell'universo sia filosofica che quella rivelata dalla religione, sono per Jaspers entrambi insufficienti. La forma più arcaica del tragico è la "coscienza mitica", vale a dire la tenace accettazione della imperscrutabilità del proprio destino, inscritto nella astoricità dell'Olimpo. Nella coscienza mi-

tica la disarmonia fondamentale del mondo è riflessa dalla molteplicità delle divinità e dalla impossibilità di venerarne e rispettarne la moltitudine contemporaneamente.

La autentica "consapevolezza tragica", divenuta il presupposto dell'"atteggiamento tragico", è viceversa *inscritto in un orizzonte di storicità*. La visione del tragico — cioè dell'orrore di una esistenza "*avvolta nelle spire della sua natura*" — prelude ad una liberazione. Non esiste tragicità priva di trascendenza, poiché l'uomo che attinge alla sua vera essenza si contrappone nella rovina al fato ed agli dei, ritrovando il proprio io autentico. La tragedia, infatti, non è altro che la rappresentazione del trasformarsi dell'uomo nella situazione-limite. È "anelito ad essere redenti dalla concezione tragica della vita, così da trascenderla" e tale liberazione si compie attraverso la profonda commozione che suscita la situazione del tragico. Tutte le singole tragedie, saremmo tentati di concludere con Jaspers, hanno in comune il mostrare che di fronte al tragico la sconfitta dell'uomo testimonia dell'intima profondità del suo essere.



V. Se, da un lato, l'essere presente a se stessa nella situazione-limite della crisi sembra la *conditio sine qua non* affinché il percorso di malattia della paziente non si perda nella deiezione astorica dell'eccitamento maniacale e recuperi, confrontandosi intenzionalmente con il proprio stato d'animo, il proprio orizzonte di storicità e di tragicità; dall'altro, tutto ciò sembra condizionato dalla entità dell'amalgama personologico della paziente, cioè dalla possibilità di costituire, in un mondo di significati coerente con la propria biografia ed il proprio sistema di valori, gli accadimenti determinati dall'irrompere del

“processo endotimico”. “Il coro è un muro vivo contro l’assalto della realtà”, scrive Nietzsche nella *Nascita della tragedia*¹⁴, ed in questa frase mi sembra siano sintetizzate le funzioni di argine, di riflessione e rispecchiamento, di commento ed infine di costituzione che il Coro svolge nei confronti dell’azione tragica. Qualcosa di non molto dissimile si verifica in qualunque colloquio psichiatrico attento a cogliere il confrontarsi della persona con la trascendenza del proprio corpo malato, e — nella fattispecie della nostra paziente — con le vicissitudini dell’umore.

Se quella testé ricordata è l’idea che ispirò la *Nascita della tragedia*, e se è vero che all’origine di questo libro c’era una idea tanto “piena di fascino” che “profondamente personale” come ebbe a scrivere lo stesso Nietzsche, in essa possiamo intuire lo sviluppo di qualcosa di più di una dottrina estetica su una forma d’arte in Grecia nel V secolo prima di Cristo: infatti, essa rappresenta l’abbozzo di una radicale *antropologia*.

Nelle pagine del filosofo tedesco, la tragedia greca esprime l’equilibrio tra il dionisiaco e l’apollineo, intese come due istanze opposte e fondamentali. L’impulso dionisiaco è, in prima approssimazione, rappresentato come il mondo della musica e della danza, in cui l’uomo che ha disimparato a parlare e a camminare si esprime come gesto; egli stesso opera d’arte vive nel mondo dell’estasi e dell’ebbrezza come membro di una comunità superiore. Apollineo è invece il mondo della forma, in cui si esprimono le immagini del sogno nei simulacri plastici della scultura.

La tragedia è l’ipostasi artistica della dissonanza tra il dionisiaco e l’apollineo come istanze complementari e la coscienza tragica è il “farsi uomo della dissonanza”. Essa nasce come conciliazione di questo contrasto — ma non per conciliarlo — e la sua parabola estetica segue il destino della proporzione tra il dionisiaco e l’apollineo; al di fuori del tragico, le intuizioni apollinee divengono “pensieri freddi e paradossali” e le estasi dionisiache nient’altro che “passioni roventi”. Apollo non può vivere senza Dioniso; non ci si illuda di poter abbandonare Dioniso, perché Apollo ci abbandonerà. Non bisogna dimenticare, affinché la tendenza apollinea non si irrigidisca in “egizia durezza e freddezza” nel tentativo di “prescrivere un preciso decorso ad ogni singola onda”, che ogni bellezza e moderazione poggia su un

fondamento mascherato di sofferenza e conoscenza, svelato dalla coscienza dionisiaca. E d'altra parte quando le forze dionisiache "si levano in noi così impetuosamente", già deve essere disceso in noi Apollo, "avvolto in una nube", poiché la conoscenza tragica per essere sopportata "ha bisogno dell'arte come protezione e rimedio".

Senza questa opposizione e questa *proporzionalità* tra "conoscenze e moti dionisiaci" e capacità rappresentante apollinea non c'è tragedia — e diremmo con Jaspers non c'è neanche storicità — ma il moto incessante, ottuso e cieco di un abisso che ricopre se stesso.

VI. Binswanger non mancò di segnalare l'analogia tra la psicoterapia e l'arte della "guida di montagna" che conosce il terreno sul quale si è perso il turista dilettante, capace di ricondurre sulla terra l'esistenza smarrita "nel mondo immaginario etero" della mania od in quello "sotterraneo" della melancolia e definì la cura del malato come un "*incontro* 'sull'abisso dell'essere-presenti'" ¹⁵. Le sue pagine testimoniano del ruolo privilegiato assegnato alla *forza plastica della metafora* nel seguire le tracce e nel ricondurre, dalla *hybris* smisurata ¹⁶, all'interno del proprio *orizzonte di proporzionalità* i percorsi delle esistenze "sventurate". Come è noto, con questo termine egli si riferiva globalmente alla esaltazione fissata, alla stramberia ed al manierismo considerate come "forme di fallimento, di mancata riuscita dell'esistenza umana" ¹⁷.

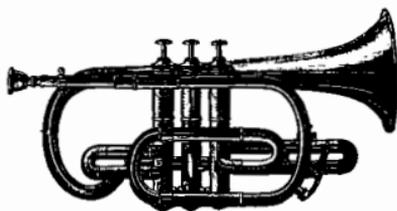
Mi pare legittimo avvicinare la visione antropoanalitica di questi tre modi di essere nel mondo al fenomeno del tragico. Secondo Binswanger, l'esaltazione fissata, la stramberia ed il manierismo consentono all'esistenza di "afferinarsi" in qualche modo nel mondo affermandosi a qualcosa, prima di sprofondare nel "vuoto" e nell'"irrigidimento della vita psichica" della totale astoricità.

L'esistere nella presunzione della sproporzione velleitaria tra l'altezza dell'ambire e l'ampiezza del poter comprendere; nel fanatismo della eccentricità forzata, nello sbilanciamento trasversale, nella stortura; o infine dietro la maschera del manierismo nello squilibrio tra l'interiorità e l'esteriorità; in tutti questi casi siamo di fronte ad "un indugio sull'orlo dell'abisso", dunque al *fenomeno tragico dello stare di fronte al proprio destino di alienazione*.

Nelle tre forme di esistenza sventurata — descritte da Binswan-

ger attraverso lo strumento fenomenologico della *epoché* delle categorie cliniche e colte mediante la visione eidetica — assistiamo al confrontarsi della persona del malato con la minaccia rappresentata da forze estranee prima che la presenza venga da esse travolta. Questo sostare sull'“orlo dell'abisso” anche nel caso della nostra paziente costituisce un residuo di ipseità e di storicità, vale a dire un residuo di presenza, se intendo correttamente tale termine nel significato che ad esso attribuisce Heidegger¹⁸: “star-fuori-sopportante”. Dunque, costituisce l'*avere* un mondo — sebbene un mondo esaltato, storto o vuoto — ed il *rappresentarsi* un mondo verso il quale è aperta la possibilità di essere presenti, rispetto alla alienazione costituita dall'“essere mondanizzati”.

VII. Nel frammento di percorso psicopatologico preso in esame, una modificazione dell'*atteggiamento* verso la malattia, consistente nel tentativo di arginare l'irrompere dell'umore espansivo, ha avuto come esito lo scongiurare la caduta nella astoricità del mondo etero dell'eccitamento maniaco ed il sostare presso il suo margine terreno costituito dal modo di essere obliquo e costantemente in attrito della disforia. La disforia consiste in questo angoscioso trattenersi al bordo dell'eccitamento maniaco (o della melancolia) e per questo essa — pur nella sua natura di categoria clinica — richiama la categoria filosofica del tragico. Infatti, se lo si intende come il tentativo di narrazione clinica dei rapporti tra la persona del malato e le alterazioni della sua “funzione vitale” (di cui è esempio paradigmatico l'oscillazione del tono dell'umore), il caso del percorso psicopatologico della disforia ci invita a concepire le malattie psichiatriche ed i modi della loro cura facendo riferimento *congiuntamente* alle categorie mediche del *patologico* ed a quelle filosofiche del *tragico*.



1. PLATONE, *Teeteto*, UTET, Torino, 1981.
2. GIOVANNI STANGHELLINI, ANDREA C. BALLERINI, *Dignità del disturbo. Una riflessione sulla apologia di Protagora nel Teeteto*, Atti del 1° Congresso Nazionale della Società Italiana di Storia della Psichiatria, "Revue Internationale d'Histoire et Methodologie de la Psychiatrie", 1/2, 1991.
3. DONALD P. SPENCE, *Narrative Truth and Historical Truth. Meaning and Interpretation in Psychoanalysis*, Norton & C., New York and London, 1982; [trad. it. *Verità narrativa e verità storica. Significato e interpretazione in psicoanalisi*, Martinelli, Firenze, 1987].
4. MARTIN HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tuebingen, 1927; [trad. it. *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 1976].
5. GEMMA CORRADI FIUMARA, *Filosofia dell'ascolto*, Jaca Book, Milano, 1985.
6. MICHEL FOUCAULT, *Naissance de la clinique. Une archeologie du regard medical*, PUF, Paris, 1963; [trad. it. *Nascita della clinica. Il ruolo della medicina nella costituzione delle scienze umane*, Einaudi, Torino, 1969].
7. EUGEN BLEULER, *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien*, Deutike, Leipzig und Wien, 1911; [trad. it. *Dementia praecox o il gruppo delle schizofrenie*, NIS, Roma, 1985].
8. JACOB WYRSCH, *Die Person des Schizophrenen. Studien zur Klinik, Psychologie, Daseinsweise*, Haupt, Bern, 1949.
9. LUC CIOMPI, *La schizofrenia cronica è un artefatto sociale? Argomenti e controargomenti*, "Fogli di informazione", 105, 1984.
10. JOHN S. STRAUSS, *Mediating Processes in Schizophrenia. Towards a New Dynamic Psychiatry*, "British Journal of Psychiatry", 155 (suppl. 5), 1989.
11. MAX SCHELER, *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, Muenchen, 1947; 6. Auflage Franke, Bern, 1962; [trad. it. *Il posto dell'uomo nel cosmo*, Fabbri, Milano, 1970].
12. W.P.A., *Diagnostic Criteria for Schizophrenic and Affective Psychoses*, WPA, 1983.
13. KARL JASPERS, *Über das Tragische*, Piper & Co., Muenchen, 1952; [trad. it. *Del tragico*, Feltrinelli, Milano, 1987].
14. FRIEDRICH NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, 1817; [trad. it. *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1972].
15. LUDWIG BINSWANGER, *Daseinsanalyse und Psychotherapie*, "Zeitschr. f. Psychotherapie u. medizin. Psychol", 4, 1954.

16. GIOVANNI STANGHELLINI, *Note antropofenomenologiche sul concetto di "patologico"*, "Revue Internationale d'Histoire et Methodologie de la Psychiatrie", O, 1990.
17. LUDWIG BINSWANGER, *Drei Formen missglueckten Daseins*, Niemeyer, Tuebingen, 1956; [trad. it. *Tre forme di esistenza mancata*, Garzanti, Milano, 1978].
18. MARTIN HEIDEGGER, *Zollikoner Seminare. Protokolle-Gespraechе-Briefe*, hrsg. v. M. BOSS, Klostermann, Frankfurt a.M., 1987; [trad. it. *Seminari di Zollikon*, Guida, Napoli, 1991].

PENSARE LE REGOLE.

Dialogo con Hans Georg Gadamer

(a cura di Baldassarre Caporali)

D. — Lei ha fatto apparire l'ermeneutica sullo sfondo di un legame indissolubile fra l'uomo e le attività che è spinto a svolgere con gli altri, la sua propria prassi. Possiamo quindi dire che l'interpretazione riceve il suo stimolo dalle strozzature della nostra condizione privata e sociale al fine di acquisire possibilità e libertà?

R. — Se lei mi domanda perché l'ermeneutica sia a mio parere un'adeguata base (una posizione di fondo) filosofica che può dire veramente qualcosa ai problemi della nostra società e della nostra vita privata, allora asserirei che il motivo risiede nella crescente regolazione della nostra vita tramite l'uso tecnologico della scienza.

È la prima volta nella storia dell'Europa che la grande creazione della scienza moderna e della sua tecnica si scontra con i suoi propri limiti.

Per la prima volta ci si domanda se si possa vedere nel progresso della scienza e della civilizzazione un guadagno insospettabile (inarrestabile). Questa, mi sembra la ragione principale per cui noi tutti possiamo un nuovo sguardo su un problema che ci accompagna da tempo. Appunto, la domanda del come sia possibile, nella nostra cultura di matrice europea confrontarsi — nel momento in cui non è caduto soltanto un muro, ma in cui si è aperto un intero nuovo continente — con culture antichissime (nelle quali, conquiste elevate ci testimoniano quanto alto era il loro rango) che non hanno accettato questa scienza o perlomeno l'hanno accettata in una funzione meramente subordinata.

Questa è la domanda di fondo; sulla base di questa anche la filosofia, a mio parere, deve indirizzarsi verso la comprensione dell'altro.

Ed ermeneutica è — se lo posso dire con una parola — l'arte di convincersi del fatto che, forse, l'altro possa avere ragione.

D. — In Italia, la fioritura dell'interesse per l'ermeneutica, si è in una certa misura sposato con il prendere piede di correnti del pensiero psicoanalitico che, rifacendosi soprattutto a Jung, si muovono in un orizzonte teoretico non più debitore del mito positivistico della scienza. Secondo lei, l'ermeneutica può essere un supporto di questo tipo di discipline?

R. — È vero che i problemi della vita privata e collettiva ci hanno costretto da tempo a introdurre domande critiche alla nostra progettualità e al controllo consapevole del nostro agire e del nostro futuro.

Sono d'accordo che questo sia un problema che conosciamo fin dal Romanticismo tedesco e che la psicoanalisi sia solamente la forma scientifica più moderna nella quale si formulano i problemi della critica all'Illuminismo.

D. — In che misura, secondo lei, la raffigurazione di Max Weber della modernità — orientata da definizioni come "disincantamento" e "politeismo dei valori" — adombra una frattura, fra il nostro mondo e la tradizione, che rende arduo il ritrovamento di questa anche sotto forma di problema?

R. — Max Weber fu davvero per la nostra generazione una figura imponente, quando, dopo la prima guerra mondiale, per la prima volta ci permettemmo una critica al "progresso illimitato" e al "processo di perfezionamento tecnico-burocratico".

In Germania c'erano prima di tutto la guerra persa e il depauperamento e l'impovertimento che la seguono in modo naturale.

Max Weber era per noi un'incarnazione dell'*ethos* scientifico. Quasi come un Don Chisciotte che contro tutte le probabilità e le possibilità, tiene salde le sue incorruttibili e imperturbabili convinzioni. Così, era davvero inquietante per noi vedere come il "politeismo dei valori" — questo nuovo principio con il quale la scienza si autoregola rispetto alla verità e ai modi per avvicinarla — si consegnava ad un *pathos* decisionale irrazionale.

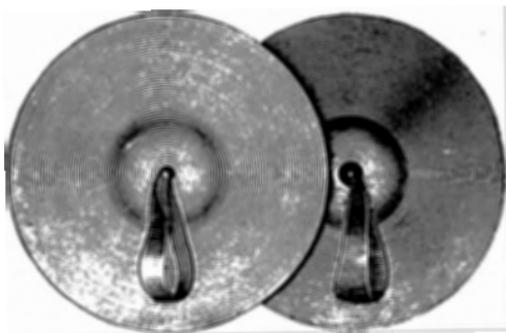
Max Weber dice: "Il Dio, che tiene le mie fila nelle sue mani". Un decisionismo senza criteri decisionali.

E tutto questo ha messo in moto il pensiero in Germania dopo la prima guerra mondiale. Esso non ha più riconosciuto la teoria scientifica come principale modo di conoscenza, ma piuttosto si è orientato verso ciò che Husserl ha chiamato *die Lebenswelt* (mondo della vi-

ta). È qui che ha preso avvio il nostro pieno interesse per l'ermeneutica, perché l'ermeneutica è l'arte di comprendere l'altro, e ciò non appoggiandoci ai risultati della scienza, ma piuttosto richiamandoci al reciproco intendersi.

D. — Dal secondo dopoguerra in poi, molti intellettuali sono entrati con decisione nella scena degli avvenimenti politici e la nozione di prassi ha cominciato ad assumere una coloritura volontaristica; a volte ci sono state violente reazioni di rigetto, ma nel suo complesso il quadro del rapporto del filosofo con gli affari umani è profondamente mutato. Lei come ha vissuto e guardato a questa trasformazione?

R. — Sicuramente anche la seconda guerra mondiale fu una nuova cesura; e questa volta non soltanto in ambito tedesco, ma per l'Europa intera. È ovvio che, per così dire, non poteva più essere inteso valido il dominio mondiale dell'Europa, bensì furono le due superpotenze che hanno poi determinato il destino del dopoguerra.



Quale poteva essere il nostro compito in questa situazione? Beh, suppongo che si andava ripetendo ciò che ci eravamo posti come compito nella nostra gioventù: sviluppare una nuova possibilità di solidarietà tra gli uomini. Ciò non ci è riuscito in Germania dopo la prima guerra mondiale; adesso, dopo la seconda, si avvia su base europea e forse anche planetaria la possibilità di sviluppare nuove solidarietà. L'ecologia, l'economia, i limiti del dominio tecnico della natura: questi sono tutti problemi che non soltanto sono sovranazionali, ma anche sovracontinentali. Essi sono veramente *globali*. In questo senso,

penso che la lingua del futuro debba consistere nel fatto che poniamo il pensare altrui in un reale scambio con il proprio.

D. — Lei ha scritto che il “fenomeno ermeneutico implica in sè l'originarietà del dialogo e la struttura di domanda e risposta”. In quel caso Lei pensa a Platone, ed è attraverso la forma, l'andamento e il ritmo dei suoi dialoghi che Lei analizza il prototipo di un domandare che va al di là del detto e che pertanto tocca l'orizzonte delle risposte possibili contenute nella domanda. Questo tipo di dialogo è realmente sperimentabile al di fuori di cerchie ristrette? E potremmo prenderlo come uno dei tanti pezzetti di un'etica che si tratta di ricostruire?

R. — Sono completamente d'accordo con lei sul fatto che questo sia un grande compito nuovo che io avevo indicato come il concepimento di una nuova solidarietà. Perché non credo che si possa trovare un'etica se non è stato trovato un *ethos* che unisca tutti gli uomini nelle loro convinzioni fondamentali. Che oggi si parli di molte etiche: per medici, per avvocati, per soldati... tutto ciò mostra soltanto che non ne abbiamo nessuna e che possiamo parlare di solidarietà ovvie solo in una forma ristretta e settoriale, come ad esempio per i gruppi professionali. Però, con i compiti che il futuro ci riserva, dobbiamo imparare a sviluppare una solidarietà globale, ed ho indicato i problemi da cui può partire una tale impresa; tra questi anche l'orrore di una guerra condotta con i moderni mezzi tecnici, che abbiamo da poco potuto osservare nel conflitto del golfo. Il solo pensiero che in Russia possa scoppiare una guerra civile di fronte agli enormi problemi di questo gigantesco impero, con le armi orribili che un moderno esercito possiede, è davvero un incubo! Penso quindi che dobbiamo imparare a prendere coscienza delle paure e delle speranze che ci uniscono.

Perché fu proprio l'epoca dell'Illuminismo a sostenere che il primo comandamento è che mai si possa disporre di un uomo come mero mezzo, senza il suo libero consenso.

Siamo molto progrediti nella nostra società regolarizzata e burocratizzata per poter indicare un ambito di libertà in cui questa parola kantiana possa diventare di nuovo realtà. Ma io intendo paura, anche paura della guerra, paura della distruzione delle basi naturali della nostra esistenza, e tutto ciò che ad essa è collegato in modo così opprimente; tutto ciò deve, io penso, diventare consapevole, perché ci si possa accorgere di essere tutti sulla stessa barca. L'umanità non può

scendere da nessuna parte. Io so che la NASA in America ha fatto già dieci anni fa dei piani su come si possano costruire delle città ideali su altri pianeti, servendosi di centrali energetiche etc.; beh, questo è un sogno davvero romantico, seppur basato sulla tecnica moderna. Un poco meno romantico mi sembra, a questo punto, che noi ci rendiamo consapevoli dei pericoli della nostra esistenza comune e che impariamo a prevenirli.

D. — Habermas è considerato un originale esponente di un indirizzo filosofico che trascoglie e aggiorna il bagaglio culturale dell'Illuminismo.

Egli dice che bisogna scegliere, nell'ambito della tradizione, cosa portare avanti e parla dei luoghi in cui possa essere fatto valere proprio questo pezzo della tradizione che viene da noi contemporanei sciolto dal suo contesto. D'altronde, anche il modello di razionalità di tipo comunicativo proposto da Habermas individua nel *telos* dell'intesa un criterio oggettivo che a suo giudizio può dare all'etica una base non soggettivistica. Lei come considera questa posizione nei confronti sia dell'etica che della tradizione?

R. — *La tradizione...* questa è una formulazione un po' troppo monolitica. Dobbiamo considerare il fatto che noi tutti non cominciamo mai da zero, ma siamo sempre già preformati da una molteplicità di determinazioni. Su questo punto sono molto vicino ad Habermas, perché tutti e due ci attendiamo dall'intesa tra gli uomini il crearsi di nuove solidarietà.

Ma la divergenza che esiste tra me ed Habermas, mi pare, è la maniera in cui si possa rendere possibile un simile colloquio veramente aperto e spontaneo. Non possiamo certo concepire come ideale del nostro futuro una conversazione tra angeli, ma solo l'intesa tra uomini. Per l'appunto, gli uomini non sono soltanto esseri razionali dotati di intelletto, bensì anche esseri spronati dal desiderio di potere, ambizione, e da passioni di ogni genere; ed anche per questo, il nostro fine dell'intesa sarà sempre condeterminato dal carattere istituzionale della convivenza umana e non soltanto dal colloquio diretto.

Sono molto favorevole a che ci affidiamo quanto più possibile al colloquio come base integrativa di compensazione in tutte le situazioni di dissenso e di conflitto.

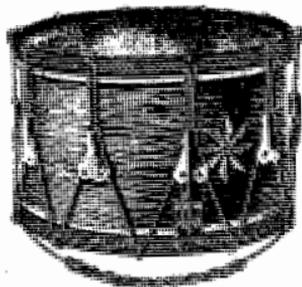
Ma ciò non si realizza con l'ideale pretesa di un colloquio forza-

to, bensì abbiamo bisogno, a mio parere, di una crescente coscienza della solidarietà che ci unisce.

Così, ritorno al punto di partenza: ad Habermas mi unisce la convinzione dello scopo, ma mi divide il modo per avvicinarsi ad esso.

D. — In una intervista di alcuni anni fa, ha raccontato del Suo incontro con Heidegger, avvenuto quando Lei aveva 22 anni. In quell'occasione ha ricordato il significato che quell'incontro ebbe per Lei: si trattò di una conferma, di una inattesa e bella conferma. In che senso possiamo intendere queste parole?

R. — Sono stato educato nell'allora dominante scuola filosofica tedesca: il neokantismo, che riconosceva nel *factum* della scienza l'unico reale fondamento.



Ho già accennato che dopo la prima guerra mondiale nacquero i primi dubbi sulla portata e sulla esaustività di questo fondamento; ed Heidegger, che era tra i giovani il più geniale, fu colui che innalzò questi dubbi al livello della filosofia. Essi implicano, appunto, che accanto alla scienza si dovesse porre un altro tipo di razionalità: ragionevolezza e ragione. Abbiamo affrontato, con Heidegger, il compito di raccogliere la totalità dell'umano; e più tardi [abbiamo affrontato lo stesso compito] attraverso la filosofia greca, nella quale mancava lo spirito delle moderne scienze empiriche, e in cui erano i destini degli uomini, il corso degli astri e il ritmo degli eventi naturali a racchiudere il tutto armonicamente.

Questa era la situazione dei greci, e perciò dalla filosofia pratica di Aristotele ho messo in risalto in primo luogo il concetto di *Phronesis*, che significa “il sapere politico-morale”, in contrasto con gli esperti della scienza.

D. — Lei condividerebbe quella affermazione di Hanna Arendt a proposito di Heidegger, secondo la quale egli sarebbe “un filosofo per filosofi”?

R. — Non conosco uomini che non sono filosofi, tutti gli uomini sono, in qualche misura, filosofi. Allora, Heidegger era per tutti. [Risposta in italiano]

D. — Professor Gadamer, Lei e Paul Ricoeur siete considerati i maggiori *maîtres à penser* del pensiero ermeneutico contemporaneo. Potrebbe riassumerci brevemente il Suo punto di vista sull'impostazione ricoeuriana del problema ermeneutico?

R. — È molto difficile per me paragonare un buon amico e collega come Paul Ricoeur nei suoi meriti scientifici con i miei lavori.

In lui, ammiro naturalmente, prima di tutto, la complessa capacità di rappresentazione e penetrazione dell'universo della nostra esperienza del mondo nei campi della religione, dell'arte e in molti altri campi.

Come tedesco sono — per dirla con gli anglosassoni — “affogato nella storia”, il che significa che posso vedere dappertutto soltanto differenze storiche.

Ricoeur, proveniendo dal cartesianesimo, vede tipi costanti che collega molto acutamente. Ci siamo incontrati varie volte in America. Era molto divertente, perché parlavamo entrambi in inglese e la gente diceva poi: “strano, il tedesco ha parlato come un francese e il francese come un tedesco!!”.

In effetti, pur con tutta l'amicizia, siamo molto diversi.

Una volta, due anni fa, ho avuto a Monaco, davanti a mille studenti, una discussione pubblica con Ricoeur. Là, per la prima volta, ho parlato con Ricoeur in tedesco: fu ovviamente un vantaggio immeritato che mi era stato concesso. Ma ebbi comunque l'impressione che una tale radicale svolta nel pensiero scientifico della modernità verso il mondo della vita, verso la vita pratica come l'avevamo tentato in Germania fin dalla prima guerra mondiale, non era avvenuta in modo paragonabile nell'ambito filosofico francese. In Francia è la letteratura che svolge, in rapporto a tutto ciò, un ruolo più importante.

D. — In Italia, negli ultimi anni si è registrato un crescente interesse di pubblico verso l'opera di Hanna Arendt. Potrebbe dirci come sono andate le cose in Germania riguardo a questa autrice? C'è stata maggiore sensibilità o l'onda della ricezione è stata pressappoco la stessa?

R. — Sicuramente no, perché Hanna Arendt era una tedesca e ci è nota da tempo. Era studentessa a Marburgo quando io ero là un giovane assistente. È noto quale stretta amicizia legasse Hanna Arendt ed Heidegger. La rividi più tardi alla New School a New York quando lei era una autrice e una professoressa famosa. Lei è stata qui ad Heidelberg, come relattrice, come io alla New School. In breve, per noi non rappresenta una grande scoperta. Per noi, Hanna Arendt è una figura significativa e interessante tra quelle che hanno vissuto il dramma storico della prima guerra mondiale, della Germania durante il periodo hitleriano e quello della ricostruzione dopo la seconda guerra mondiale. Dubito che si possa definire Hanna Arendt un'americana, lei fu sempre una tedesca.

D. — Nel nostro paese ciò che ha ritardato la conoscenza del pensiero della Arendt, può essere individuato in un incapsulamento del pensiero politico in un determinismo sociologizzante, su cui ha molto influito una certa lettura di Marx. Secondo Lei, la densità di tradizioni, attive nella filosofia politica di questa pensatrice, può contribuire a ridisegnare la mappa di quella filosofia pratica per la quale anche Lei lavora?

R. — Già, sicuramente era questa la base comune che ho condiviso con Hanna Arendt. Come appunto argomentavo, la filosofia pratica è diventata anche per me la disciplina fondamentale. Ma ciò che è peculiare in Hanna Arendt è che nonostante lei abbia sviluppato, all'interno della cultura americana, novità dal punto di vista politico della filosofia pratica, il suo interesse in fondo era di tipo speculativo-teorico. Ciò è evidente proprio nell'opera postuma, dove Hanna Arendt ha mostrato in maniera esplicita che — una volta portato a termine l'importante lavoro di filosofia pratica del periodo dell'esilio americano — poteva rivolgersi finalmente alle domande più essenziali della filosofia. Questo, lei ha espresso molto chiaramente anche negli scritti; e il destino, purtroppo, non le ha concesso la vecchiaia per potersi dedicare a questo suo compito originario.

D. — Nella prima parte di *Verità e Metodo*, lei analizza in Kant la soggettivizzazione del gusto. Hanna Arendt analizzando la "*Critica del Giudizio*" enuclea, tira fuori il Kant politico. Sono due interpretazioni divergenti della stessa opera di Kant. Potrebbe fare qualche considerazione sull'argomento?

R. — Sì, la *Critica del giudizio*, la terza delle critiche kantiane, ha un volto ambiguo. Anch'io mi sono confrontato in modo critico con il problema dell'estetica della *Critica del giudizio*, ma era soltanto una introduzione alla tematica. Nel merito del problema, direi con Hanna Arendt, che il giudizio sia la grande facoltà trascurata dall'uomo nella civiltà moderna. Tutto è regolato e nessuno si trova più di fronte alla domanda: "a quale regola sottostà questa o quella cosa?". Le macchine vanno con la stessa velocità; le macchine svoltano — rispondendo allo stesso segnale — nella stessa direzione; le macchine si fermano qua e là. Tutto è regolato. Chi conduce una macchina in Italia necessita di un proprio giudizio!

Bene, l'esempio vuole mostrare che il giudizio non ha a che fare solamente con l'estetica ma con tutte le forme nelle quali principi generali e regole trovano un uso concreto in cui essere adoperate in modo adeguato; e allora, ciò che significa "giusto" non può più essere appreso dalle regole, ma c'è bisogno di giudizio, come lo chiama Kant, di esercizio e di esperienza. Giudizio non è soltanto capacità, ma è anche una *qualità* dell'uomo.

D. — Lei, nel suo scritto, cita la frase che Johann Peter Hebel scrive in una lettera ad un amico, e cioè che un teologo "possiede e esercita la più bella di tutte le ermeneutiche, quella di comprendere le debolezze umane e di interpretarle umanamente".

R. — Questa è una constatazione "storico-concettuale".

Heidegger mi ha indicato questo brano una volta, come conferma del mio sforzo di affermare che l'ermeneutica non è una scienza filosofica ma una dote umana e, volendo, una virtù umana: voler comprendere l'altro, anche se mi rimane difficile; e rimane difficile accettare l'opinione di altri, se si crede di avere un'opinione giusta.

Ed è stato in questo senso che Hebel ha riconosciuto al suo amico teologo di avere questa virtù, questa virtù umana di essere capace di ascoltare l'altro e di prenderlo sul serio. Questo è il mio commento.

D. — Molti giovani sono oggi preda di uno smarrimento che impedisce loro di credere in se stessi e di adoperarsi per qualche cosa di utile e sensato. Che parole rivolgerebbe loro?

R. — Non è importante immagazzinare sempre più informazioni, ma azzardare un proprio giudizio... Allora, di nuovo, si respira aria pura.

Heidelberg, 14 giugno 1991

(traduzione italiana di Andrea Geselle)

INDICE DEGLI AUTORI

- Adler, A. 145
Ambrose, A. 128
Arendt, H. 175-177
Aristotele 50, 55, 56, 67, 175
Arnaut Daniel 79
- Bach, J.S. 112
Bachofen, J.J. 22
Baeumler, A. 22
Ballerini, A.C. 166
Balzac, H. de 55, 101
Bataille, G. 59
Baudelaire, C. 102, 103, 107,
108
Bembo, B. 73
Benn, G. 100, 103
Bernardini, F. 97
Binswanger, L. 164, 166 e sgg.
Black, M. 120, 130
Bleuler, E. 156 e sgg., 166
Blin, G. 61
Bloch, E. 9
Bloch, I. 130
Bodei, R. 44, 97
Boehlich, W. 47
Bonura, G. 96
Bori, P.C. 67
- Bouveresse, J. 118, 129
Brentano, F. 48
Broch, H. 105
- Calabrese, O. 96
Calvino, I. 71 e sgg.
Cartesio 55
Cassirer, E. 11
Castoriadis-Aulagnier, P. 44
Ceruti, M. 152, 154
Cervantes, M. de 45, 46
Cézanne, P. 105, 106, 107
Cioffi, F. 127, 130
Ciompi, L. 157, 166
Codignola, E. 138, 144, 149,
153
Colli, G. 22, 23
Conrad, J. 100
Corradi Fiumara, G. 156, 166
Creuzer, F. 11, 13, 14, 19, 21,
22
Cuvier, G.-L. 55, 69
- Darwin, C. 23, 49
Derrida, J. 23, 105
Detienne, M. 18
Diderot, D. 102, 103

- Dolfi, A. 95
Dostoevskij, F. 110
Doyle, C. 55, 69
Duchamp, M. 103, 106, 107
Dürer, A. 100
- Eco, U. 9
Enzensberger, H.M. 74
Escher, M.C. 77, 96
Euripide 100
- Falaschi, G. 97
Ferrari, G.A. 23
Ferrucci, C. 96
Forster, E.M. 70
Forti, M. 96
Foucault, M. 166
Fourier, C. 97
Frasson Marin, A. 97
Frazer, J. 126
Freud, S. 40, 45-70, 111, 113-117, 120, 122, 125, 127, 130, 132-134, 136-138, 145, 147, 149, 153, 154
- Gadamer, H.G. 145, 146, 154
Gargani, A.G. 130
Goodmann, N. 9
Grünbaum, A. 113, 118, 123-125, 128-130, 148, 150, 154
- Habermas, J. 113, 128, 173, 174
Havelock, E.A. 23
Hebel, J.P. 177
Hegel, G.W.F. 104
- Heidegger, M. 137, 155, 165, 166, 167, 174, 175, 177
Husserl, E. 170
Huxley, A.L. 49
- Jabès, E. 25, 44
Jaspers, K. 161, 162, 164, 166
Jensen, W. 63, 64, 65
Jervis, G. 135, 153
Jung, C.G. 63, 144, 145, 149, 151, 153, 154, 170
- Kallir, A. 23
Kant, I. 55, 69, 177
Klee, P. 106
Klein, G. 134
Kohut, H. 140, 141, 144, 148, 153
Krafft-Ebing, R. von 58, 59
Kuhn, T.S. 148, 154
- La Fontaine, J. de 51
Lacan, J. 32, 34
Laudan, L. 128
Lavagetto, M. 69, 96
Leibniz, G.W. 96
Leopardi, G. 110
Loch, W. 113, 128
Lockyer, J.N. 49
Lorenzer, A. 136, 153
Lullo, R. 96
Lyell, C. 49
- Macdonald, M. 128
Marx, K. 176
Mead, G.H. 23
Mengaldo, P.V. 96

- Merleau-Ponty, M. 12, 22
Mila, M. 128
Möbius, A.F. 77, 78, 89
Monet, P. 105
Montinari, M. 22
Moore, G.E. 111, 115, 128,
129, 130
Moore, M.M. 117, 118, 123,
128, 129, 130
Moretti, G. 22

Nietzsche, F. 11, 17, 22, 65,
66, 104, 105, 163, 166

Omero 14, 44
Ossola, C. 97
Ovidio 79

Paz, O. 108
Peirce, C.S. 22
Pieri, P.F. 44
Platone 99, 101, 103, 166, 172
Plotino 104
Prigogine, I. 96

Raffaello 104
Rank, O. 67
Ricoeur, P. 9, 69, 96, 113,
128, 136, 137, 149, 153, 175
Rilke, R.M. 100, 106, 107
Rossi, P. 96

Sanlorenzo, M. 22
Saussure, F. de 12, 22
Savinio, A. 99
Schafer, R. 134, 135, 144, 149,
153

Scheler, M. 157, 160, 166
Schopenhauer, A. 99
Segantini, G. 101
Segre, C. 95
Serpa, F. 22
Seurat, G. 101
Shakespeare, W. 65
Shaw, G.B. 65
Silberstein, E. 45, 46, 48, 49,
50, 54, 68
Sini, C. 22, 23
Smith, J. 128
Spence, D.P. 138, 139, 144,
150, 151, 153, 154, 155, 166
Stanghellini, G. 166, 167
Starobinski, J. 103
Steel, R.S. 113, 128
Steiner, G. 105
Stern, D.N. 142-144, 153
Strambaci, R. 23
Strauss, J.S. 157, 166

Tabucchi, A. 122, 130
Tettucci, R. 23
Thomson, W. 49
Tranchina, P. 44
Trevi, M. 144-146, 153, 154
Tyndall, J. 49

Van Gogh, V. 100
Verese, C. 81, 82
Vico, G.B. 11, 13
Vitale, S. 128, 129

Wagner, W.R. 22
Weber, M. 170
Weil, S. 107

Weiss, N. 50, 51, 52, 53, 54,
55, 56

Wenders, W. 131

Wilamowitz, U. von 22

Wittgenstein, L. 22, 111, 112,
114-123, 125-130, 136

Wright, C. 23

Wright, G.H. von 56

Wyrsch, J. 157, 166

Zambrano, M. 104

Zweig, A. 65

