
ESTETICA DELL'ANALISI

Sergio Vitale

*In breve, è bene
pensare anche affabulando*

E. Bloch

1. *Sentimenti nell'analisi*

C'è una concezione assai diffusa della psicoanalisi, suffragata da una certa lettura dell'opera freudiana, secondo la quale l'esperienza dell'analisi appartiene al dominio della ricerca oggettiva della verità, esercitata attraverso un uso della parola, che — non volendosi presentare in alcun modo collusiva con quella nevrotica — ambisce ad essere definita scientifica. Sarebbe, in questa prospettiva, la psicoanalisi un sapere che si riferisce ad una realtà storicamente determinata, su cui è possibile dire delle cose che sono assolutamente e incondizionatamente vere o false, e in cui l'idea di verità, riesce, per così dire, a farsi strada e ad affermarsi, nonostante il coinvolgimento emotivo e le varie difese del soggetto che si oppongono al suo riconoscimento.

Non c'è dubbio che diverse pagine di Freud abbiano potuto autorizzare una simile visione. Si potrebbe richiamare al proposito — solo per portare un esempio — la metafora dell'archeologia, così ricorrente nei testi freudiani, sulla cui scorta si è modellata, in buona parte, quella concezione della psicoanalisi che R. Schafer¹ definisce positivista, in base alla quale l'analista, opportunamente attrezzato di «zappe, pale e vanghe»², arriva a scoprire *fatti* che esistono in quanto tali indipendentemente dalle sue scelte teoriche e metodologiche e, a maggior ragione, dai suoi sentimenti e desideri.

In contrapposizione a questa interpretazione della psicoanalisi come

scienza positiva, condivisa da diversi seguaci di Freud e al tempo stesso la più vicina alla concezione dettata dal senso comune, intendo qui delineare una visione dell'opera freudiana, e più segnatamente dell'analisi in quanto «metodo terapeutico [...] per il trattamento dei disturbi nevrotici»³, in cui più che agire la parola forte della scienza per aprire il cammino all'avvento della Verità, ciò che si muove più indistintamente e, si potrebbe aggiungere, equivocamente, è il verbo della narrazione, in grado di far emergere, simile ad un effetto da diorama, una verità che, pur priva di qualsiasi consistenza ontologica, non per questo appare meno sconvolgente e incapace di apportare profondi cambiamenti.

È questo un modo per dire che, secondo il nostro modo di vedere, il buon esito dell'esperienza analitica non coincide tanto con l'affermazione di ciò che prima veniva definita l'idea di verità, quanto di quello che più adeguatamente si potrebbe chiamare il *sentimento* di verità. Una verità, cioè, che prevale proprio in virtù — e non a dispetto — di quelle emozioni suscitate nel corso dell'analisi; che si nutre necessariamente di esse e senza le quali non potrebbero in alcun modo prendere forma e consistenza, legandosi indissolubilmente alla storia e all'identità personale del soggetto⁴.

Si potrebbe parlare al proposito — come qualcuno ha fatto⁵ — di suggestione della verità, volendo sottolineare il rapporto antico dell'analisi con la pratica dell'ipnosi. Ma c'è in questo modo il rischio di ridurre l'esperienza analitica allo spazio di una relazione privata, in cui opera pressoché esclusivamente la forza della seduzione e della soddisfazione del desiderio, cessando la quale viene meno la stessa verità raggiunta nell'arco dell'analisi. Qui, invece, non si tratta di dire che si è dinanzi ad un effetto illusorio, quasi ad un semplice epifenomeno prodotto dalla relazione analitica; quanto, piuttosto di affermare che ciò che emerge è un *programma di verità*, entro il cui dominio si costruisce un mondo possibile, in se stesso né vero né falso, e tuttavia in grado di assorbire secondo un nuovo ordine la paura e il dolore dell'esistenza nevrotica⁶.

Perché questo avvenga — perché, come osservava Wittgenstein⁷, il sogno sia risognato in un nuovo contesto in cui cessa di essere enigmatico — è necessario che un altro sentimento, oltre quello della verità, prenda il sopravvento: quello dell'evidenza, in forza del quale siamo portati irresistibilmente ad affermare che le cose stanno (e sono state) proprio così, e non altrimenti. È l'evidenza che permette di appropriarsi di quel mon-

do scaturito dall'analisi, e che diventa, con tutte le sue caratteristiche e la sua valenza emotiva, il nostro mondo da sempre. Ogni cosa, ogni particolare sembra accordarsi con tutto il resto secondo un preciso disegno che si impone con una chiarezza nuova e assoluta, senza passare attraverso un processo graduale di apprendimento. La comprensione delle relazioni causali che strutturano una data situazione è raggiunta sul piano di un'esperienza non più segnata dalla separazione e dalla frammentazione dei fatti. Si può allora dire, con N. Bishof⁸, che il sentimento di evidenza «nasce dall'equilibrio strutturale, dall'armonia e dall'ordine»; ed esso si fonde interamente con il sentimento estetico, se con questo termine vogliamo esprimere — accogliendo il suggerimento di G. Bateson — la capacità di essere sensibili «alla struttura che collega»⁹.

L'evidenza di una qualsiasi realtà (indipendentemente dalla sua appartenenza o meno al mondo empirico), in forza della quale siamo portati a credere fermamente in essa — sino a provare la gioia o il dolore più intensi, sino al punto di arrivare a cambiare il corso della nostra vita — sembra derivare dal suo valore estetico, ovvero dal grado di complessità della sua *organizzazione*, dal modo in cui è ordinata ai suoi diversi livelli secondo uno stesso diagramma strutturale.

Il disagio e la sofferenza della nevrosi, rivelandosi nella «incapacità [...] di riferire ordinatamente la storia della [propria] vita», come Freud scrive in *Dora*¹⁰, paiono così poggiarsi su di un carente senso di evidenza del mondo e, in ultima istanza, su un bisogno estetico inappagato, che l'analisi è chiamata in qualche modo a soddisfare. Sì, certamente gli uomini pensano in termini di storie¹¹; o, se si vuole, in noi agisce la metafora 'la vita è una storia', in base alla quale organizziamo e comprendiamo la nostra esperienza¹². Tutto questo per dire che l'esistenza contiene al proprio fondo una domanda estetica ineliminabile, che riguarda il senso, la struttura del nostro essere nel mondo. Ma può accadere che tale domanda sia incrinata dal dubbio e dallo smarrimento, e che altre metafore prendano il sopravvento, per dire che siamo solo comparse in una favola raccontata da un idiota. Diventa allora difficile individuare dei nodi di pertinenza grazie ai quali poter pensare in storie: viene meno quel sentimento di necessità che aveva permesso di 'riferire ordinatamente' il fluire della vita, ed è a questo punto che l'analisi può intervenire, per esercitare la sua funzione di appagamento estetico.

Freud ha espresso la propria meraviglia per quei casi d'isteria ove tut-

to viene esposto in maniera esatta e forbita: «in realtà, i malati sono incapaci di fornire simili resoconti di se stessi». La loro narrazione è simile «a un fiume non navigabile il cui corso ora è ostruito da rocce, ora deviato e impoverito da banchi di sabbia». Nel loro racconto sono disseminati «lacune ed enigmi, e poi ancora periodi completamente oscuri sui quali il malato non fornisce alcuna informazione [...] Le interconnessioni, anche solo apparenti, sono quasi sempre spezzate, la successione dei diversi avvenimenti è incerta [...]»¹³. Questo materiale esteticamente degradato costituisce, come si è detto altrove¹⁴, l'*intreccio nevrotico*, il racconto — come di fatto viene esposto, con le sue discontinuità logiche e temporali — che l'intervento dell'analisi può mutare in *fabula*, ovvero in un corso ordinato di eventi in cui risaltano la logica delle azioni e la sintassi che regola i rapporti tra i personaggi. È dunque soltanto «verso la fine del trattamento, e solo allora» come sottolinea Freud, che «è possibile avere la visione completa di una storia clinica conseguente, intelligibile e non lacunosa»¹⁵.



2. La volontà di narrare

La domanda che intendo porre, e alla quale qui cercherò di fornire un prima, parziale, risposta, è: da dove viene questa intenzione estetica che attraversa l'opera freudiana e che contraddice il progetto di fare della psicoanalisi una scienza, sul modello della fisica e della chimica¹⁶? Che cosa può aver orientato l'analisi nella direzione di un sapere assai diverso da quello scientifico, rendendola simile molto di più ad una performance narrativa? Credo che la risposta a questi interrogativi debba essere molteplice, perché sicuramente molteplici sono le ragioni che, congiungendosi sino a formare un destino, hanno impedito che la psicoanalisi rimanesse circoscritta esclusivamente entro i termini teorici di matrice positivista dettati dalla cultura dominante dell'epoca.

Potrebbe essere ricordata, innanzi tutto, una ragione di natura strettamente personale, che riguarda le aspirazioni più nascoste di un giovane che, iscrittosi alla Facoltà di medicina, intraprese la sua carriera scientifi-

ca in un contesto — in cui spiccavano nomi famosi, come quelli di Helmholtz, Meynert, Brücke — segnato dal positivismo più inflessibile e rigoroso. Intendo dire quella viva propensione al racconto, di cui diretta testimonianza ci è data da alcune lettere, e che ha spinto una delle studiose più attente del pensiero freudiano, Marthe Robert, ad affermare che «la scienza psicoanalitica dovrebbe paradossalmente la sua esistenza a una vocazione misteriosamente deviata»¹⁷. Rivelatrice, a questo riguardo, è la lettera a Martha Bernays del settembre 1883 (sulla quale avremo modo di tornare più avanti), scritta in occasione della morte di Nathan Weiss, impiccatosi in un bagno del quartiere viennese della Landstrasse. Freud sente di dover raccontare tutto quello che sa dell'amico scomparso, «perché non è morto per caso, piuttosto il suo essere si è adempiuto [...], come la necessaria catastrofe». La sua storia, in cui «le buone e cattive qualità si sono unite per condurlo alla rovina», sembra davvero, conclude Freud, aspettare «il poeta che la conservi nella memoria degli uomini»¹⁸. Ed è, forse, proprio questo quanto egli stesso ha tentato di fare allora con la lettera a Martha; e poi, per il resto della sua vita, con l'intera psicoanalisi: essere il poeta di quelle sparute esistenze, perdute nell'indifferenza, che si prova con tutto se stesso a strapparle al buio e alla miseria della nevrosi attraverso le parole dell'analisi.

C'è da dire che questa volontà di narrare si alimenta di una linfa poderosa e profonda — non più soltanto personale — la quale, affiorando di generazione in generazione senza estinguersi mai, diventa lungo l'arco di secoli l'elemento caratterizzante un'intera cultura. Mi riferisco a quello 'spirito della narrazione' — secondo l'espressione di T. Mann — che, dalle pagine della Bibbia, si diffonde in tutti i testi non scrittureali che affollano la cultura dell'ebraismo, non solo in quelli esegetici, ma anche nei racconti popolari (come quelli chassidici), i motti di spirito, gli apologhi e i proverbi. Tutto un materiale narrativo, formatosi attraverso la «lenta sovrapposizione di una serie di strati sottili e trasparenti»¹⁹, in cui s'incarna un pensiero affabulante teso a cogliere ciò che di qualsiasi evento non si esaurisce nel semplice accadere, poiché, come dice Bloch, «stranamente c'è sempre qualcosa di più che succede là dentro»²⁰. Qui l'atteggiamento che prevale non è quello di 'chiudere' la storia nella ripetitività di un racconto sempre eguale a se stesso, ma di prostrarla all'infinito, sulla scorta di nessi narrativi-interpretativi ogni volta diversi con il variare del contesto e del narratore; dal momento che in gioco non è la 'verità'

dell'evento — ovvero, la sua intelligibilità razionale — quanto la sua possibilità di funzionare da traccia e da esempio per «trovare sulla terra un'appartenenza e un radicamento»²¹, e cioè, secondo le nostre parole di prima, quel sentimento dell'evidenza capace di legarci al mondo.

Autori come Benjamin e Bloch, Buber e Kracauer, Brecht e Lukács, pur divisi da prospettive teoriche contrastanti, sono tutti egualmente accomunati da questo spirito della narrazione che anima il loro pensiero e i loro interessi di studio. E Freud, a nostro avviso, entra decisamente a far parte di tale schiera, di cui condivide spesso gusti e inclinazioni. La passione per il romanzo poliziesco, ad esempio — e si pensi allo studio di Kracauer sull'argomento — fece di lui un lettore fedele di Conan Doyle, con innegabili ripercussioni sul metodo d'indagine psicoanalitico²²; e l'interesse per i racconti popolari, così vivo anche in Benjamin e in Buber, lo portò a collezionare aneddoti ebraici, i quali costituiscono ampia parte del materiale di cui si compone il saggio sul *Motto di spirito*. In Freud, per altro verso, l'esercizio di un pensiero affabulante si traduce, come in Bloch — e con una determinazione forse maggiore —, nella proposta di un metodo micrologico e indiziario: «penetrare cose segrete e nascoste in base a elementi poco apprezzati o inavvertiti, ai detriti o 'rifiuti' della nostra osservazione»²³ è infatti lo scopo della tecnica analitica, tesa a restaurare per questa via «il testo lacunoso, frammentario, pregrammaticale e pieno di lacerazioni semantiche della malattia»²⁴.

L'influenza della cultura ebraica sull'opera freudiana è, per noi, un fatto fuori discussione. Senza assumere le posizioni estreme, unilaterali, di D. Bakan²⁵ — secondo cui sono dominanti nella teoria psicoanalitica elementi derivanti dal misticismo giudaico —, o quelle diametralmente opposte di C. Musatti²⁶, il quale nega con decisione qualsiasi incidenza in tal senso, è però evidente il legame che unisce il modo di procedere della psicoanalisi con le 'tecniche di lettura' proprie di quella tradizione, essenzialmente orale, di studio e di commento dei testi biblici che va sotto il nome di *midrash*²⁷. Per il *midrash aggadah* in particolare, che si vale di racconti e di parabole, l'indagine micrologica svolge un ruolo fondamentale nello scoprire di continuo un nuovo senso della Scrittura prima nascosto, ed è qui che l'appartenenza di Freud ad una «scuola del sospetto», secondo la celebre indicazione di Ricoeur²⁸, trova la sua giustificazione più profonda.

Quel che sembra unire maggiormente l'esperienza dell'analisi all'uni-

verso narrativo della mistica ebraica è soprattutto l'allentamento del nesso con il piano della realtà empirica: riprendendo l'espressione di Lukács²⁹ a proposito della fiaba, potremmo parlare di «geometria non euclidea» della *fabula* analitica, di pluralità di mondi possibili assolutamente non assoggettabili alla dialettica vero-falso. La logica della narrazione esclude categoricamente tale dialettica, poiché il sentimento dell'evidenza che la pervade richiede, per essere appagato, non tanto il raggiungimento del vero, quanto della *verosimiglianza*. Torneremo tra poco sulle ulteriori implicazioni di questo termine; per ora basterà richiamare le parole di Freud, in uno dei suoi ultimi scritti³⁰, quando paragona il proprio modo di procedere a quello dell'artista che modifica instancabilmente sul modello d'argilla il suo abbozzo, «aggiungendo e togliendo, finché non raggiunge un grado soddisfacente di somiglianza con l'oggetto veduto o immaginato». Il risultato che si ottiene con questa tecnica, «valore di realtà [...] non ne possiede alcuno, o ne ha uno solo indeterminabile, poiché una verosimiglianza, per quanto elevata, non coincide con la verità». E d'altra parte la verità — cosa da non passare assolutamente sotto silenzio — «è spesso molto inverosimile [...]»³¹.

Non si deve credere che l'appartenenza di Freud a questo sapere della narrazione sia da intendere nei termini di un'adesione totale, priva di elementi d'incertezza o di contraddizione. Il desiderio di dare un fondamento naturalistico alla psicoanalisi ha modo di riflettersi anche sul piano della affabulazione, delineando un quadro complessivo assolutamente non univoco né lineare. Per un verso la posizione freudiana dell'ascolto sembra infatti essere quella fortemente ricettiva e al tempo stesso non concentrata — in una parola: 'distratta' — che Benjamin³² assegnava al destinatario del racconto, e potenziale continuatore della storia. Atteggiamento caratterizzato da una sensibilità allentata epperò acuta, propria di chi non ha la pretesa di ricondurre gli eventi narrati al polo prospettico della propria soggettività, per decidere della loro verità o del loro valore. Freud parlava di 'attenzione fluttuante', espressione contenente un invito ad abbandonarsi completamente alla propria 'memoria inconscia'³³, al fine di evitare di inaridire il fluire della storia entro schemi già collaudati e fissi. Ma, per altro verso, la costruzione della *fabula* analitica tende inesorabilmente a modellarsi sul romanzo — forma ritenuta antitetica a quella della narrazione — non solo perché viene a rappresentare l'isolamento dell'individuo, oppresso dal divenire puramente interiore della pro-

pria esistenza, ma soprattutto in quanto, giunta al suo epilogo, non lascia alcun margine per un ampliamento ulteriore, pena il suo stesso fallimento. Non c'è analisi conclusa che possa sperare di procedere oltre quel limite — come dirà poi Benjamin a proposito del romanzo — dove, ponendo la parola *Fine* dell'ultima seduta, l'analista invita il paziente «a rappresentarsi intuitivamente il senso della vita»: mentre, dal canto opposto, «non c'è racconto a cui non si possa porre la domanda della sua continuazione»³⁴. Viene da pensare a quella sorta di testamento spirituale di Freud, *Analisi terminabile e interminabile*, il quale sin dal titolo sembra recare il suggello di questa contrapposizione tra narrazione e romanzo, da cui è impossibile uscire.

Alla luce di queste considerazioni si può capire meglio l'importanza del soggiorno di Freud a Parigi, tra il 1885 e il 1886, unanimamente riconosciuto determinante per la nascita della psicoanalisi. Il fatto è che quasi sempre è stato sottolineato il significato dell'incontro con Charcot, attribuendo all'influenza della personalità di quest'ultimo, uomo di grande cultura e di straordinario talento clinico, l'emergere dell'interesse freudiano per la psicopatologia; ma in nessun caso è stata posta l'attenzione in modo specifico su quell'altro singolare incontro, che si consumò tra le mura della Salpêtrière, sia pur sempre con la complicità di Charcot, tra Freud e il 'romanzo' dell'isteria.

Esiste effettivamente qualcosa nella nevrosi isterica in grado di catturare l'immaginazione di un medico giunto alle soglie dei trent'anni, ancora posseduto dal sogno di essere un artista, e che usciva dalle lezioni di Charcot come stordito, «con nuovi sentimenti di ciò che è perfetto», e con il cervello «saturato, come dopo una serata passata a teatro»³⁵. Al di là delle rigide classificazioni, della distinzione in tipi e fasi della malattia, l'isteria svela un legame profondo con il mondo dell'arte³⁶, e in particolare della letteratura³⁷. Secondo quanto sostenuto dagli stessi medici e neurologi del tempo, essa appare come una patologia che discende direttamente da un eccesso di letteratura: «Se vostra figlia legge romanzi a 15 anni» sentenziava Tissot, «avrà attacchi di nervi a 20»³⁸. E, per altro verso, l'esistenza stessa delle persone isteriche, così 'esagerata' e passionale, piena di eventi straordinari e bizzarri, rappresenta, come è stato detto³⁹, l'irruzione del romanzo nella vita, il divenire realtà del romanzo stesso. I numerosi resoconti clinici redatti dai medici francesi nel corso dell'800 offrono, pur nella loro brevità e disomogeneità, il riflesso imme-

diato sul piano narrativo dell'esistenza isterica. Così possiamo leggere, ad esempio, di Madame Zelig, giovane donna di 23 anni: «Era una creatura meravigliosa. La sua bellezza, il suo spirito, i suoi talenti esercitavano una seduzione irresistibile. Si poteva esprimere con la stessa facilità in tre lingue. Questa donna, capace di generosi sacrifici, aveva anche i peggiori impulsi e si abbandonava ad ogni specie di passione. Fin dalla giovinezza si mostrò ingorda, menzognera, immorale, senza ordine, pigra, incline ai piaceri dell'amore senza alcun freno e di perfido carattere. Sposata in giovane età, condusse una vita delle più avventurose. In mezzo ai banditi d'America, lo sguardo fiero e pieno di coraggio [...] non si tirava indietro davanti a nessun pericolo, passava, ridendosene, sulle voragini, sfidava il colera, i terremoti e si gettava nelle risse dei giocatori dentro le orrende bische di questo paese. Le famiglie che la ospitavano non contavano che vittime: portava via padri, figli, generi [...]»⁴⁰.

Si potrebbe aggiungere come l'isteria, in bilico sempre sul filo che separa la consapevolezza dalla inconsapevolezza, la realtà dalla finzione, ponga — in piena conformità con lo spirito del racconto — un rapporto ancora una volta indecidibile rispetto al tradizionale criterio della verità. Riprendendo le parole di A. Fontana, «resta il fatto che un dubbio rimane; quando un'isterica, che si suppone, come i vecchi Cretesi, menta sempre, afferma di dire la verità, mente o dice la verità? Interrogativo rimasto, come si sa, malinconicamente senza risposta»⁴¹.

Non è difficile sostenere, dopo quanto si è detto, che furono proprio questi aspetti ad accendere la passione di Freud per la psicopatologia, ridestando l'antico proposito di dar voce a quelle storie che aspettano «il poeta che le conservi nella memoria degli uomini». Si apre in tal modo quella strada da cui procederà nel giro di pochi anni la psicoanalisi, chiamata a misurarsi con una realtà attraversata dalla materia della fantasia, del sogno, della seduzione; trama di fatti spezzati, eppure gonfia di senso; disseminata di passaggi segreti, di rovesciamenti improvvisi, di finzioni e infingimenti come l'universo fiabesco. Un mondo che, come si sa, Freud si sforzò di piegare alla logica empirica e fattuale propria della cultura scientifica del suo tempo, collocandolo sulla «roccia basilare»⁴² del sapere biologico; ma che, nella dichiarata impossibilità di realizzazione in tempi brevi di questo progetto, cercò comunque di domare facendo ricorso «provvisoriamente (ma quanto di definitivo c'è in questa espressione)»⁴³ alla capacità dell'artista di elevare la pluralità e la caoticità dei

fatti a cosmo rigorosamente organizzato. Compiere questa specie di diversione estetica, colmando le lacune e restaurando i nessi, sino a coprire l'operazione di decostruzione attuata dalla nevrosi, è la soluzione, soltanto in apparenza modesta, che il pensiero affabulante offre per superare la lacerazione dell'esistenza e porla, anche se solo momentaneamente, al riparo dall'angoscia e dalla sofferenza. Ed è la soluzione che Freud fece propria, ma che non volle mai rendere trasparente, forse perché trasparente non divenne mai neanche ai suoi occhi, se è vero, come afferma Habermas ⁴⁴, che su tutto il suo pensiero è gravato il peso di un profondo, mai sciolto, autofraintendimento scientifico.



3. L'intrigo dell'analisi

Se c'è un testo che, più d'ogni altro, si è offerto come paradigma per la costruzione di una fabula, a cui hanno guardato attraverso i secoli generazioni di letterati e di poeti, esso è senza dubbio la *Poetica* di Aristotele ⁴⁵. Definita come l'arte di «costituire gli intrighi» (47 a 2), la *Poetica* elabora un modello di composizione che, al di là del riferimento aristotelico al dramma, può essere esteso ad ogni forma narrativa. Il suo dominio arriva a coprire non già l'ambito dei fatti veramente accaduti (di competenza dello storico), bensì quello della realtà *possibile* (cfr. 51 b 6-7); una realtà, cioè, che già in partenza rinuncia allo statuto dell'oggettività.

Attraverso le due operazioni fondamentali, della *mimesis* (rappresentazione) e del *mythos* (connessione dei fatti), la costruzione dell'intrigo si propone un fine squisitamente estetico: la creazione di un corso ordinato di eventi, tale da configurare un mondo (possibile) retto dal sentimento dell'evidenza. È ciò che Ricoeur ha chiamato il trionfo sulla discordanza — accadimenti terribili e penosi, rovesci di fortuna, mutamenti — di «un modello di concordanza», in cui risulta preminente la caratteristica della 'totalità' ⁴⁶. All'interno di tale nozione, l'accento viene posto sulla piena conformità alle esigenze di necessità e di verosimiglianza che

regolano la successione dei fatti, senza la quale l'intrigo scadrebbe nell'episodio (cfr. 51 b 33-35). È soltanto questa conformità, potremmo aggiungere, a segnare il passaggio dalla metafora 'la vita è una favola raccontata da un idiota' (un fatto *dopo* l'altro) a quella 'la vita è una storia' (un fatto *a causa* dell'altro). Come scrive Ricoeur, «tutto il problema del *Verstehen* narrativo è qui contenuto in germe. Comporre l'intrigo vuol già dire far nascere l'intelligibile dall'accidentale, l'universo dal singolare, il necessario o il verosimile dall'episodico»⁴⁷.

Si scopre a questo punto, seguendo Aristotele, come la verosimiglianza sia dotata di valore estetico, assai più del vero. La forza dell'evidenza, di cui deve essere fornita, si traduce in uno degli elementi più sottili di cui si compone il piacere offerto dalla narrazione, e cioè la capacità di *persuasione*. Il vero, al contrario, può essere preda delle figure della 'discordanza' al punto da risultare, per quanto tale, incredibile, se non sorretto dall'evidenza. La persuasione diventa la condizione dell'impossibile che diviene accettabile: «Riguardo alle esigenze delle poesia» dice Aristotele, «bisogna tener presente che cosa impossibile ma credibile è sempre da preferire a cosa incredibile anche se possibile [...] E del resto è pur verosimile che accadano talora anche cose non verisimili» (61 b 10-11; 15).

L'intrigo costruito secondo un legame logico, più che cronologico, è dunque più bello: in esso anche i fatti sorprendenti e imprevisi giungeranno come facenti parte di un'ineluttabile necessità, quasi obbedissero ad un disegno prestabilito: «sopravvengono fuor d'ogni aspettazione e al tempo stesso con intima connessione e dipendenza l'uno dall'altro» (55 a 4). Si arriva così, come scrive F. Bartlett descrivendo il pensiero dell'artista, «ad uno stadio oltre il quale, sia per l'artista che lo scrive, sia per il lettore che, per così dire, assiste alla costruzione graduale del romanzo, ogni passaggio successivo porta con sé un senso crescente di inevitabilità. All'inizio ci si chiedeva: "Che cosa avverrà tra le tante cose possibili?". C'è largo margine per la sorpresa. Negli ultimi stadi, invece, la domanda lascia il posto all'affermazione "Se tutto va bene accadrà questo", ed infine categoricamente, "Deve accadere questo. Questo soltanto è soddisfacente"»⁴⁸.

Non può, a questo punto, non venire alla mente Freud, e quella sua lettera a Martha, che prima ricordavamo, in cui il suicidio dell'amico Nathan, per quanto accadimento improvviso e doloroso, si presenta, in una vita ripercorsa con gli occhi del poeta, «come la necessaria catastrofe»,

il solo compimento possibile dell'intera vicenda. (Affermazione che, da sola, potrebbe valere ad attestare la conoscenza del testo aristotelico). E, più in generale, non può non venire alla mente l'intera esperienza dell'analisi, la costruzione della fabula analitica, il dispiegamento di quel mondo di cui il paziente deve persuadersi, in virtù della sua forza estetica, e infine accettare come proprio. Il tentativo di includere (non cancellare) la discordanza dell'intreccio nevrotico entro un modello di concordanza, offrendo al paziente l'opportunità del piacere di apprendere e di riconoscersi, ancora una volta secondo i dettami della *Poetica*: «attentamente guardando, ci interviene di scoprire e di riconoscere che cosa ogni immagine rappresenti, come se, per esempio [davanti a un ritratto, uno esclamasse:] Sì, è proprio lui!» (48 b 17).

Eppure, curiosamente, nelle pagine di Freud non compare alcun riferimento esplicito all'opera di Aristotele. Ma l'evidenza di questa assenza è proprio ciò che la rende in qualche modo problematica, e ci invita a scoprire, dentro lo spazio di tale omissione, un senso più profondo.

Ci sono diversi motivi per sostenere che Freud ha potuto disporre di una lettura della *Poetica*, situabile nel quadro di una più ampia conoscenza del pensiero aristotelico. Si sa, innanzi tutto, come Freud abbia seguito, negli anni dell'Università, i corsi di Franz Brentano, molti dei quali furono dedicati alla filosofia di Aristotele⁴⁹. Difficile pensare che Freud, nell'ambito di tali studi, abbia potuto tralasciare di leggere uno dei testi più noti dello Stagirita, proprio quello che più direttamente veniva incontro ai suoi propositi letterari. E, d'altra parte, nel giro di quegli stessi anni, ebbe larga risonanza la discussione suscitata dalla riedizione di uno scritto incentrato sulla teoria aristotelica della catarsi, ad opera di Jacob Bernays, zio della futura moglie di Freud. Ancora una volta, come pensare che egli sia potuto rimanere estraneo a tutto questo, anche in considerazione della sua grande ammirazione per i tragici greci?⁵⁰. Certamente le cose non andarono in questo modo, se è vero che il nome dato inizialmente da Breuer e Freud alla loro terapia basata sull'ipnosi fu quello di metodo catartico.

Ma la conoscenza della *Poetica* emerge nel modo più inequivocabile da un breve saggio, *Personaggi psicopatici sulla scena*, scritto nel 1905. «Se lo scopo del dramma» si legge in apertura, «come si ritiene dai tempi di Aristotele, è quello di suscitare 'pietà e terrore', di provocare una 'purificazione degli affetti', è possibile, ampliando tale descrizione, che l'inten-

to sia di far scaturire fonti di piacere e di godimento dalla nostra vita affettiva [...]»⁵¹. Siamo finalmente di fronte ad un esplicito riconoscimento: il testo aristotelico, anche se non menzionato apertamente nel titolo, è presente attraverso una traduzione quasi letterale (cfr. 49 b 26-27). Per di più, Freud dimostra in queste pagine di aver compreso profondamente il discorso di Aristotele, nel momento in cui pone la mimesi (la rappresentazione o, per usare un termine più conforme alla psicoanalisi, l'identificazione) come ciò che permette la catarsi dello spettatore: «gli autori e attori teatrali glielo consentono, permettendogli di *identificarsi* con un eroe [...] Perciò il suo godimento ha come presupposto l'illusione, ossia l'attenuazione della sofferenza, dovuta alla certezza che in primo luogo chi si agita e soffre là sulla scena è un'altra persona [...]»⁵².

Secondo l'espressione della *Poetica* prima ricordata, allo spettatore «guardando, gli interviene di scoprire e di riconoscere che cosa ogni immagine rappresenti, come se, per esempio, esclamasse: Sì, è proprio lui». Ovvero: «sono proprio io!». Non c'è dubbio che questo piacere del riconoscimento, che scaturisce dall'intrigo, presuppone, come nota giustamente Ricoeur, un «concetto prospettico di verità, in forza del quale inventare è ritrovare»⁵³, nel dramma come nell'analisi.

Senonché, fatto assolutamente non secondario, c'è da dire che *Personeggi psicopatici...* è un testo pubblicato postumo; o meglio, un testo di cui, una volta scritto, Freud volle sbarazzarsi regalandolo all'amico e discepolo Max Graf, sino a dimenticarsene del tutto. C'è in questo, per usare le stesse parole di Freud, «qualcosa di simile a quanto avviene nel caso di un delitto»⁵⁴, e la domanda che si pone, disponendo già del nome dell'autore, è: perché lo ha fatto? Quali ragioni possono aver indotto Freud a cercare di sopprimere una fonte così autorevole del suo pensiero? Credo che la risposta vada cercata, una volta di più, in quei sentimenti di imbarazzo e di profondo disagio che, sin dagli anni della giovinezza, accompagnarono la passione per la letteratura, ritenuta incompatibile con i propositi di carriera scientifica. Quei sentimenti che la cultura del tempo alimentava, confinando la letteratura, «sospetta di per sé, contaminata e latrice di infezioni»⁵⁵, in un'ambito irrilevante per il lavoro concreto dello scienziato e del medico, al più valida come divertimento privato o bagaglio retorico per rafforzare i propri argomenti nella conversazione e nelle lettere⁵⁶. Dietro questo atto, dunque, «c'è la 'colpa' dello scienziato, di una coscienza positivista pronta ad incrinarsi appena si delinea-

no procedure clandestine o commerci illeciti»⁵⁷, e che non esita a raccomandare a Martha di «non parlare a nessuno» del proposito di «prestare orecchio alle tentazioni letterarie»⁵⁸.

Se esiste questa analogia con il delitto nel tentativo di nascondere la lettura di Aristotele, allora — seguitando a citare Freud — occorre riconoscere che «la difficoltà non è nell'esecuzione del misfatto, ma nell'occultamento delle tracce»⁵⁹. C'è però da rallegrarsi se, almeno in questo caso, egli ha fallito in tale operazione. Sono proprio queste tracce (insieme ad altre, di cui forse diremo un'altra volta) che adesso ci conducono alla psicoanalisi non come a una piatta scienza positiva, presuntuosamente paga di certezze, ma ad un pensiero assai più capace di riflettere, non importa se non con la piena consapevolezza, il volto inafferrabile della verità, e di lasciarcelo vedere, attraverso le parole dell'analisi, quasi da lontano, in prospettiva, mentre si mostra per un attimo nel profilo vittorioso della bellezza.



1. Cfr. R. SCHAFER, *L'atteggiamento analitico*, Feltrinelli, Milano, 1984.
2. S. FREUD, *Etiologia dell'isteria*, in *Opere*, Boringhieri, Torino, 1966-1980, vol. II, p. 334.
3. S. FREUD, *Due voci di enciclopedia*, in *Opere*, cit., vol. IX, p. 439.
4. Scrive E. MORIN, *La conoscenza della conoscenza*, Feltrinelli, Milano, 1989, p. 148 e sgg.: «Il sentimento di verità suscita una doppia possessione esistenziale: una presa di possesso della verità ('la verità mi appartiene') e una presa di possesso da parte della verità ('io appartengo alla verità'); le due possessioni si legano a formare un anello che le nutre entrambe: 'io appartengo alla verità che mi appartiene'; così, pur divenendo un'entità trascendentale che adoriamo, la verità diviene il nostro bene personale, incorporato nella nostra identità».

5. Cfr. F. FORNARI, *Simbolo e codice*, Feltrinelli, Milano, 1976, p. 11.
6. Cfr. S. VITALE, *Freud, Holmes e il caso di Katharina*, «Aut Aut» 213, 1986, p. 130.
7. Cfr. L. WITTGENSTEIN, *Lezioni e conversazioni*, Adelphi, Milano, 1967, p. 128.
8. La citazione si trova in E. MORIN, *op. cit.*, p. 149.
9. Cfr. G. BATESON, *Mente e natura*, Adelphi, Milano, 1984, p. 22.
10. S. FREUD, *Frammento di un'analisi d'isteria*, in *Opere*, cit., vol. IV, p. 313.
11. Cfr. G. BATESON, *op. cit.*, p. 28. «Una storia» afferma Bateson, «è un piccolo nodo o complesso di quella specie di connessione che chiamiamo pertinenza» (*ibidem*).
12. Si può ritenere che la metafora, oltre a svolgere un ruolo importante nella costruzione delle teorie scientifiche, sia al tempo stesso uno strumento essenziale nella strutturazione dell'esperienza. Si veda al proposito G. LAKOFF - M. JOHNSON, *Metafora e vita quotidiana*, Editori Europei Associati, Milano, 1982.
13. S. FREUD, *Frammento di un'analisi d'isteria*, cit., p. 312.
14. Cfr. S. VITALE, *op. cit.*, p. 129.
15. S. FREUD, *Frammento di un'analisi d'isteria*, cit., p. 314.
16. «Anche la psicologia è una scienza naturale. Che altro mai dovrebbe essere?». Così Freud in *Alcune lezioni elementari di psicoanalisi*, in *Opere*, cit., vol. XI, p. 641. Ma l'interrogativo, come si sa, è solo apparentemente retorico, e lo stesso Freud ha fornito una risposta in realtà ben più problematica.
17. M. ROBERT, *La rivoluzione psicoanalitica*, Boringhieri, Torino, 1967, p. 30.
18. S. FREUD, *Lettere alla fidanzata*, Boringhieri, Torino, 1963, p. 55 e p. 61.
19. W. BENJAMIN, *Il narratore*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1962, p. 257.
20. E. BLOCH, *Tracce*, Coliseum, Milano, 1989, p. 9.
21. L. BOELLA, *Pensare e narrare*, in E. Bloch, *op. cit.*, p. XVIII.
22. Secondo Paula Fichtl, fedele domestica, Freud «leggeva quasi sempre un giallo di Sherlock Holmes [...] Herr Professor scopriva quasi sempre chi era l'assassino; ma se poi, invece, era un altro, si arrabbiava». Cfr. D. BERTHELSEN, *Vita quotidiana in casa Freud*, Garzanti, Milano, 1990, p. 34.
23. S. FREUD, *Il Mosè di Michelangelo*, in *Opere*, cit., vol. VII, p. 311.

24. M. LAVAGETTO, *Freud, la letteratura e altro*, Einaudi, Torino, 1985, p. 133.
25. Cfr. D. BAKAN, *Freud e la mistica ebraica*, Edizioni di Comunità, Milano, 1977.
26. Cfr. C. MUSATTI, *Freud e l'ebraismo*, in *Mia sorella gemella la psicoanalisi*, Editori Riuniti, Roma, 1982.
27. «In rabbinic literature midrash designates both a genre of biblical exegesis and the compilations in with such exegesis, much of it initially delivered and later transmitted orally, was eventually preserved». G. H. Hartman & S. Budick (eds.), *Midrash and Literature*, Yale University Press, New Haven and London, 1986, p. XI.
28. P. RICOEUR, *Dell'interpretazione, Saggio su Freud*, Il Saggiatore, Milano, 1967.
29. Cfr. G. LUKÁCS, *Béla Balász: sette fiabe*, in *Scritti sul romance*, Bologna, 1982, p. 120.
30. S. FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi* (nuova serie di lezioni), in *Opere*, cit., vol. XI, p. 277.
31. S. FREUD, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, in *Opere*, cit., p. 335.
32. Cfr. W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 255: «Quanto più dimentico di sé l'ascoltatore, tanto più a fondo s'imprime in lui ciò che ascolta».
33. S. FREUD, *Tecnica della psicoanalisi*, in *Opere*, cit., vol. VI, p. 533.
34. W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 264.
35. S. FREUD, *Lettere alla fidanzata*, cit., p. 163.
36. Si veda ad esempio J.M. CHARCOT - P. RICHER, *Le indemoniate nell'arte*, Spirali Edizioni, Milano, 1980.
37. Sulla grande influenza di Charcot sulla letteratura, cfr. H.F. HELLENBERGER *La scoperta dell'inconscio*, Boringhieri, Torino, 1976, vol. I, pp. 116-118.
38. Citato da M.A. TRASFORINI, *Corpo isterico e sguardo medico*, «Aut Aut», 187-188, 1982.
39. Cfr. A. FONTANA, *L'ultima scena*, in D.M. BOURNEVILLE - P.M.L. REGNARD, *Tre storie d'isteria*, Marsilio, Venezia, p. 34.
40. Si trova sempre in M.A. TRASFORINI, *op. cit.*
41. A. FONTANA, *op. cit.*, p. 46.
42. S. FREUD, *Analisi terminabile e interminabile*, in *Opere*, cit., vol. XI, p. 535.
43. Di una specifica 'definitività del provvisorio' in Freud parla H. BLUMENBERG in *La leggibilità del mondo*, Il Mulino, Bologna, 1984, p. 343.

44. Cfr. J. HABERMAS, *Conoscenza e interesse*, Laterza, Bari, 1970, pp. 239 sgg.
45. Il rimando è ad Aristotele, *Poetica*, in *Opere*, vol. X, trad. it. di M. Valgimigli, Laterza, Bari, 1983. Mi atterrò, nelle linee generali, all'interpretazione che di questo testo ha dato P. Ricoeur nel primo volume di *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano, 1986.
46. P. RICOEUR, *ivi*, pp. 68 sgg.
47. *Ivi*, p. 73.
48. F. BARTLETT, *Il pensiero*, Angeli, Milano, 1975, p. 299 sg.
49. Scrive M. ROBERT, *op. cit.*, p. 36: «Per quasi tre anni Freud vi assiste [ai corsi di Brentano] una volta la settimana, per puro piacere personale, dato che l'obbligo per gli studenti viennesi di medicina di seguire un corso di filosofia era appena stato soppresso. Nel 1876 segue tre corsi di Brentano su Aristotele, e ciò in un periodo in cui le altre lezioni lo impegnavano totalmente». Al proposito si veda anche F.J. SULLOWAY, *Freud biologo della psiche*, Feltrinelli, Milano, 1982, p. 101.
50. «Ecco i miei maestri», disse Freud al commediografo francese H. René Lenormand, indicando lo scaffale che conteneva le tragedie greche e shakespeariane. Cfr. J.J. SPECTOR, *L'estetica di Freud*, Mursia, Milano, 1977, p. 23.
51. S. FREUD, *Personaggi psicopatici sulla scena*, in *Opere*, cit., vol. V, p. 231.
52. *Ibidem*.
53. P. RICOEUR, *Tempo e racconto*, cit., p. 74.
54. S. FREUD, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, cit., p. 369.
55. M. LAVAGETTO, *op. cit.*, p. 12.
56. Cfr. J.J. SPECTOR, *op. cit.*, p. 23.
57. M. LAVAGETTO, *op. cit.*, p. 9.
58. Cfr. E. JONES, *Vita e opere di Freud*, Il Saggiatore, Milano, 1962, vol. III, p. 418.
59. S. FREUD, *L'uomo Mosè...*, cit., p. 369.