

Amalia Mele

*Cosa insegna la letteratura alla psicoanalisi?***Il testo del desiderio**

di Giancarlo Alfano e Carmelo Colangelo

(Carocci editore, 2018)

Secondo Starobinski gli psicoanalisti sono i primi a fare irruzione nel campo della letteratura senza essere stati invitati. Più di ogni altra prospettiva psicologica, il rapporto con la letteratura è un tratto distintivo della psicoanalisi, un tratto un po' elettivo che suscita però delle questioni.

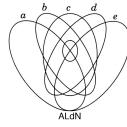
Prima osservazione: vi è un rapporto singolare di ciascun analista con la letteratura? Qual è il rapporto di Freud, di Jung, di Lacan con la letteratura? L'approccio di Jung alla letteratura prescinderebbe dall'analisi delle reti sintattiche, del lessico, dei giochi fonici, del ritmo dei testi, per cogliere nelle immagini poetiche nient'altro che l'effettività universale e storica del materiale dell'inconscio collettivo. È una differenza importante rispetto all'approccio di Freud e di Lacan. Jung avrà inoltre uno scarso interesse per la letteratura contemporanea, se ci riferiamo soprattutto al suo controverso rapporto con Joyce. Ma d'altro canto anche Freud avrà un interesse letterario classico, restando freddo rispetto alle trasformazioni della pratica letteraria del Novecento.

Freud era comunque molto consapevole dei rischi che si correvano nel rapporto psicoanalisi-letteratura. Nel testo *Premio Goethe 1930*, dove analizza un ricordo d'infanzia di Goethe, osserva che nell'utilizzo da parte dello psicoanalista di un'opera letteraria, vi è un rischio di ridimensionamento dello scrittore e dell'opera, critica tra le più frequenti che s'indirizza alla psicoanalisi. Scoprire, mettere a nudo l'inconscio dell'opera e dello scrittore avvicina l'opera a noi e dunque in qualche modo tende a svalutarla.

Alfano e Colangelo procedono su questa questione con giusta prudenza, consapevoli di come la psicoanalisi abbia spesso avvicinato i testi letterari pensandoli come una via per arrivare agli autori e ai segreti della loro psiche. Ricondurre i fenomeni artistici alle dinamiche psicologiche, può ingenerare l'equivoco di una possibile spiegazione delle opere d'arte attraverso l'autore. Il lavoro su Edgard Allan Poe di Marie Bonaparte, malgrado la prestigiosa introduzione di Freud, è un esempio non riuscito di tale rapporto.

La seconda questione che pone il rapporto psicoanalisi-letteratura è che lo psicoanalista può servirsi di un'opera letteraria non come un fine ma come un mezzo. Catherine Millot<sup>1</sup> (psicoanalista e scrittrice) parla di una dimensione po' sacrilega di subordinazione della letteratura alla psicoanalisi.

<sup>1</sup> Catherine Millot, *Pourquoi des écrivains?*, in *Lacan & La Littérature*, a cura di Éric Marty, Éditions Manucius, Houilles, 2005.

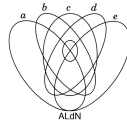


Sia Freud che Lacan lo ammettono apertamente. La letteratura servirà da prova o da verifica delle loro scoperte psicoanalitiche. Freud cercherà abbastanza presto nelle produzioni narrative, a cominciare da *Edipo re* e da *Amleto*, una conferma e un rilancio di quanto andava scoprendo.

A proposito della *Gradiva* di Jensen dirà che sia lui che l'autore hanno ben lavorato perché sono arrivati allo stesso risultato seppur per delle strade differenti. È il tema del paragrafo intitolato *Come si figura un delirio*. Freud con Jensen, collocato nel capitolo *I contenuti dell'opera* di Carmelo Colangelo. L'autore ricorda che Freud dichiara nella *Gradiva* «di trattare i personaggi del racconto come se fossero individui reali e non creazioni dello scrittore». La *Gradiva* rappresenta per Freud un supplemento alla *Traumdeutung* perché vi è un'analisi dei sogni narrati attribuiti da Jensen al protagonista. Vi è un'analogia dunque di struttura tra il *Traum* (il sogno) e il *Dichtung* (la poesia). Il processo di produzione dell'opera è affine al processo di elaborazione del sogno. La pratica letteraria può servire a chiarire due diverse realtà: la produzione di fantasmi, il *Phanthisieren*, che può restare un'esperienza privata, o il declinare clinicamente di questa attività immaginativa, che diventa un'esperienza sintomatica e porta la persona a violare il segreto di queste immagini privatissime e a raccontarle in una cura. Il protagonista della *Gradiva* non ha un delirio per l'ottima ragione che non è una persona, ma mostra che cosa è un delirio. Hanold è colpito da una forma di delirio immaginativo che lo spinge ad attribuire alle produzioni della sua immaginazione lo stesso grado di realtà delle cose che percepisce, determinando così la propria condotta sulla base delle sue fantasticherie e dei suoi fantasmi. Del suo protagonista Jensen sottolinea il fatto che rivolge alle statue l'attenzione che gli uomini in genere rivolgono alle donne reali. Analizzando i sogni immaginati dallo scrittore, Freud mette a fuoco le vicissitudini della pulsione che insistono nei comportamenti umani.

Lacan, dal suo canto, dice a più riprese che userà la letteratura per illustrare dei punti di struttura clinica. La letteratura ha per lo psicoanalista francese un valore d'insegnamento. A proposito di *Amleto* dirà che, la modalità dell'organizzazione del desiderio del personaggio shakespeariano, gli servirà a enunciare qualcosa del complesso di castrazione.

Vi è inoltre l'incontro tra Joyce e Lacan come rapporto tra due complessità, trattato nel capitolo *Retoriche della profondità* da Giancarlo Alfano; incontro che sposta il baricentro della clinica elaborando una nuova prospettiva della psicosi e di tutte le strutture cliniche, attraverso la questione della psicosi «non scatenata». Quella di Schreber era difatti una «psicosi scatenata», un delirio che rappresentava il suo «tentativo di guarigione». Per Joyce, per il quale Lacan non formulerà mai la diagnosi di psicosi, si tratta di tenersi, di saperci fare, con un fare letterario che viene prima dell'Altro. Da cui l'idea



dell'artista come *artificiere*, come modellatore che fa tutt'uno con il suo *sinthomo*<sup>2</sup>.

Ancora un'ulteriore angolatura del rapporto letteratura-psicoanalisi viene dalla lettura di Marguerite Duras ad opera di Lacan. Si vede bene come a proposito del *Rapimento di Lol. V. Stein*, lo psicoanalista francese utilizzi il racconto e non il singolo personaggio e insista sulla funzione che questo ha rispetto ad altri personaggi; e lì che si possono ritrovare delle funzioni esemplari o esemplificative del testo letterario rispetto alla struttura psichica. Il titolo del saggio di Lacan *Omaggio a Marguerite Duras del Rapimento di Lol V. Stein* fa cogliere sin dal titolo la posizione dello psicoanalista rispetto allo scrittore. È Lacan a essere stato rapito soggettivamente. Egli s'intromette, s'immischia in questo romanzo costituendo un ternario, un nodo a tre, con il testo e l'autrice (che fa eco agli altri due ternari del racconto che vedono la protagonista Lol V. Stein triangolare con altri personaggi)<sup>3</sup>. In questo modo si può mostrare qualcosa della posizione dell'analista nella cura analitica. Una cura analitica include nel suo percorso il desiderio dell'analista.

Il termine *Omaggio* è poi un termine feudale. Una promessa di fedeltà e di alleanza, fatta al signore da parte di un vassallo<sup>4</sup>. Nel rendere omaggio a Marguerite Duras Lacan si posiziona come suo vassallo, come nell'amor cortese in cui la dama occupa il posto del signore. Così Lacan come Freud ricorda che lo scrittore precede lo psicoanalista, inscrivendosi dunque come discepolo di Marguerite Duras, come colui che si lascia insegnare da lei. Rendere omaggio è riportare qualcosa a chi lo si deve. Così lo psicoanalista riconosce il suo debito di saccheggio nei confronti dello scrittore che lo ha preceduto. Fare *Omaggio* è anche fare offerta. Lacan raddoppia nel suo omaggio il lavoro che la Duras stessa ha mostrato ne *Il rapimento di Lol V. Stein*: la messa a nudo dell'oggetto del desiderio e del fantasma.

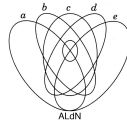
Possiamo dunque dire che la letteratura servì a Freud per affrancare la psicoanalisi dalla medicina e a Lacan per demarcare la psicoanalisi dalla psicologia.

---

<sup>2</sup> *Sinthome* è un'antica grafia del XV secolo per *symptôme*, sintomo, ripresa da Lacan per intenderne uno del tutto diverso, e per designare il quarto anello supplementare del nodo borromeo. La scrittura di Joyce non è un sintomo nel senso tradizionale del termine, perché in psicoanalisi colui che è vittima di un sintomo è colui che dice di averlo. E ciò che fa soffrire, indica ciò che non funziona nel reale. Il sintomo scritto da Lacan con l'antica grafia francese marca una differenza con la concezione precedente del sintomo.

<sup>3</sup> Cfr. Catherine Millot, *Pourquoi des écrivains?*, op.cit.

<sup>4</sup> Il tema dell'amor cortese dei componimenti trobadorici è trattato nel capitolo *La sublimazione* da Giancarlo Alfano. I rapporti uomo-donna sono nell'amor cortese esemplati sul modello feudale e la donna è venerata e omaggiata attraverso la *fin amors* come un signore potente. L'oggetto femminile s'introduce attraverso la porta singolare della privazione, dell'inaccessibilità. Lacan considera assolutamente concreta questa declinazione poetica per comprendere l'organizzazione sentimentale dell'uomo contemporaneo.



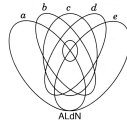
La psicoanalisi pone i testi letterari alla prova del suo sapere in gestazione; i testi letterari a loro volta testano il sapere psicoanalitico. Il legame della psicoanalisi con la letteratura non è digressione, né lusso ma ha una giustificazione epistemologica profonda.

Freud comincia ad affrontare esplicitamente questo rapporto nel 1907, nel saggio *Il poeta e la fantasia*. L'incontro tra questi due saperi da che cosa è reso possibile? Da qualcosa che li accomuna: il linguaggio che è un'arte per la letteratura e un mezzo terapeutico e un terreno di esplorazione per la psicoanalisi.

Come esempio d'eccezione di un letterato che va verso la psicanalisi, esempio di cui non si sono però avvalsi i due autori, si potrebbe citare il caso particolarmente significativo di Ella Sharpe. Docente universitaria di letteratura, studiosa di Shakespeare, in seguito agli eventi della prima guerra mondiale, sviluppò una depressione verosimilmente in relazione alla morte in guerra di molti dei suoi allievi. Si avvicinò così alla psicoanalisi, entrando in analisi prima con Glover e poi con Hans Sachs, e abbandonando infine l'insegnamento universitario. Ella Sharpe, attraverso la sua storia personale, porta la letteratura al servizio della psicoanalisi. Nel suo fare d'analista resta un legame forte con la lingua, nella sua tecnica d'analisi vi è un'attenzione per il significante; per tal motivo è considerata un ponte tra Freud e Lacan. Il suo contributo maggiore si rileva nell'analisi dei sogni. Per Ella Sharpe il sogno ha qualcosa in comune con la poesia: la similitudine, la metafora, l'onomatopea, gli eufemismi, le antitesi, sono elementi che la poesia e il sogno condividono.

Alfano e Colangelo ci propongono a più riprese nel libro una riflessione sulla narratività della psicoanalisi, che è attraversata a tutti i livelli dalla necessità di raccontare: tanto nelle procedure cliniche, tanto nella diagnosi e nella teoria. Una dimensione narrativa che va dalle grandi costruzioni ipotetiche mitiche freudiane del padre primordiale (*Totem e tabù*, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*), a quanto accade nel *setting* (l'esposizione di un sogno), o ancora alla presentazione dei casi clinici. Come Freud ricorda in un celebre brano di *Studi sull'isteria*: «Le storie cliniche che scrivo si leggono come novelle (*Novellen*) e sono, per così dire, prive dell'impronta rigorosa della scientificità». Freud pone dunque una questione di forma, di stile che poi è di sostanza, perché la psicanalisi, come dirà Lacan, è un'etica *del ben dire*, e può restituire al soggetto un posto nel suo sintomo e forse anche nella sua scomparsa, persino nei cosiddetti nuovi sintomi, quelli che convocano la nozione nuova di *godimento* differente da quella di desiderio.

Appare evidente, e questo è ben sottolineato nel libro, che esiste una differenza d'impostazione tra il sapere psichiatrico e la pratica della psicoanalisi. Una differenza che è essenzialmente di relazione terapeutica:

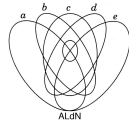


nella cura, nel caso, l'analista è chiamato a implicarsi (aspetto pur presente, ma in termini del tutto diversi, nella psichiatria fenomenologica degli anni '60-'70). La narratività della psicoanalisi si distingue da quella psichiatrica, dove pure esiste la pratica del caso clinico. In psichiatria si tratta dell'illustrazione, attraverso quel caso, di una tipologia generale, osservabile anche in altri casi. In psicoanalisi, invece, si realizza il racconto di un caso individuale, o meglio singolare, che pur mostrando alcuni caratteri generali, non può assolutamente valere come tale per un'intera classe di soggetti accomunabili. De Certeau, citato nel libro da Colangelo, sottolinea che adottare uno stile romanzesco implica una svolta epistemologica radicale. La presentazione visiva, il quadro di Charcot, la sua fissazione in un modello visivo replicabile, si trasforma in un romanzo, cioè in qualcosa di singolare, di non replicabile. È il romanzesco che fa sì che ci sia la singolarità e la non universalità del caso clinico. Vi è inoltre la storicità segreta dell'analista, e non solo il suo sapere, che incrocia quella del paziente, come osserva sempre de Certeau.

Esiste poi una dinamica analitica che viene resa con la distinzione (ricordata da Lavagetto citato da Colangelo) tra il *bauen* dell'analizzante/paziente e il *Konstruktionen* dell'analista. *Bauen* implica l'azione di erigere un muro che mira a occultare, mascherare, agli occhi dello stesso soggetto, le cause del malessere. *Konstruktionen* sono invece, come osserva Lavagetto, le costruzioni grammaticali, sintattiche, concettuali offerte man mano dall'analista. Le seconde si realizzano de-costruendo il primo, così da realizzare un racconto che presenti l'anamnesi del paziente, con l'individuazione dei suoi traumi, la presentazione delle sue reazioni progressive e la descrizione delle conseguenti formazioni di compromesso. Si può fare un esempio, osserva Colangelo: vi è un primo racconto nella psiche del soggetto, il racconto onirico, il sogno (fare il sogno). Vi è poi il secondo racconto, quello realizzato nel setting durante la terapia, a cui si aggiunge così un terzo racconto, la *Konstruktion* realizzata congiuntamente all'analista nel corso dell'analisi. Infine si ha poi la scrittura per iscritto del caso clinico. La relazione analitica è la seconda costruzione narrativa, il secondo intreccio, che indirizza il discorso verso la costruzione interpretativa.

La necessità di raccontare non è un'opzione estetica ma in ambito clinico possiamo definirla come una scelta etica e politica. Oggi nel mondo psy, psichiatrico-psicoterapico, imperversa una psicopatologia ateoretica nel senso di Kurt Schneider (per il DSM *Diagnostic and Statistical Manual of mental disorders* non serve più una teoria dello psichismo per scoprire i sintomi). Vi è dunque una psichiatria prigioniera delle descrizioni sincroniche basate sull'evidenza, che ripropone un imprevisto ritorno a una clinica dello sguardo. Ciò a cui si assiste è una crisi del desiderio di sapere con una





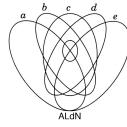
straordinaria concordanza che è sia dal lato delle discipline, dei saperi, sia dal lato del soggetto sofferente. Si osserva sempre più una natura anti-enigmatica di alcuni sintomi, in luogo del carattere metaforico del sintomo isterico che interroga al contrario il soggetto supposto sapere. Il sintomo anoressico ad esempio è antienigmatico, a differenza di quello isterico non fa enigma. C'è uno spostamento d'accento dai sintomi al comportamento.

La divergenza con la psichiatria sta nel fatto che le esposizioni analitiche non hanno cioè il carattere di una relazione o di una perizia tecnica, ma producono, in quanto genere letterario, l'interpretazione dei sintomi e della complessiva storia clinica del soggetto. Vi è in gioco, sottolineano gli autori, non solo la storia del trattamento (storia delle sedute), la ricostruzione razionale della storia della malattia, ma qualcosa d'altro. Freud si pone questa questione, in un passaggio del caso clinico dell'*uomo dei lupi* che gli autori individuano nella ricerca, da parte dello psicanalista viennese, di una «soluzione formale nuova». Una soluzione estranea al paradigma deduttivo delle scienze e che gli autori siglano con l'espressione di *detective fiction*, per indicare un'indagine resa ancora più complessa dal coinvolgimento del detective nella vicenda che è chiamato a dipanare.

Il libro mette a fuoco il funzionamento dell'inconscio, la cui organizzazione sintattica è spesso in flagrante contraddizione con le norme logiche sintattiche del discorso ordinario (nelle relazioni di causa, effetto, temporalità, somiglianza), ma che nella sua narratività intrinseca mostra che le dinamiche che regolano il rapporto tra inconscio e conscio (condensazione-spostamento) sono riconducibili alle grandi regole della narrazione (metafora, metonimia). L'analogia tra i meccanismi discorsivi dell'inconscio, del sogno (condensazione, spostamento) con i processi linguistici della metafora e della metonimia sarà un aspetto su cui insisterà molto Lacan sulla scorta della lezione di Jakobson. L'inconscio si mette in racconto con i suoi funzionamenti (condensazione, spostamento, simbolizzazione), attraverso quel processo che Freud chiama *elaborazione secondaria*, principale strumento che consente di ricavare dai primi prodotti del lavoro onirico qualcosa di compiuto e di coerente.

Altro tema di grande impatto nel libro è la questione dell'edipo come forza motrice inscritta nelle produzioni letterarie, come contenuto fondamentale che, nel ripresentarsi attraverso le epoche e i sistemi socioculturali, si modifica e si rinnova, senza mai presentarsi identico a se stesso, ma travestendosi. Freud stesso osserva la ricorrenza nella produzione artistica degli scrittori del tema del complesso edipico con i suoi desideri nucleari (l'uccisione del padre, l'incesto con la madre).

Il linguaggio delle opere risulta da una spinta pulsionale che, di cultura in cultura, si trova sottoposta a diversi gradi di rimozione. È la questione messa

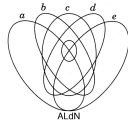


a fuoco da Giancarlo Alfano del *progredire secolare della rimozione*, della storicità dell'inconscio, esemplificata nel libro dal confronto tra la figura di Edipo e la figura di Amleto. Una coppia psicoanalitica fondamentale, quella di Edipo e Amleto, che apre alla comprensione della storicità dell'inconscio. Freud comprende difatti che la rimozione, che separa lo stato infantile da quello adulto, non è un valore costante, un puro meccanismo procedurale che presiede alle relazioni tra conscio e inconscio ma una funzione del tempo, e dunque è in relazione con il sistema culturale in cui il soggetto è immerso; essa obbedisce pertanto al secolare progredire della rimozione sotto il peso di un'avanzata irresistibile. C'è una storia sociale delle forme assunte dalla rimozione e dell'introiezione delle regole e delle convenzioni sociali da parte dei singoli individui, sottolinea con decisione Alfano. La medesima materia (quella che riguarda Edipo e Amleto) rivela tutta la differenza della vita interiore di due periodi di civiltà tanto distanti tra di loro. Nell'Edipo l'infantile fantasia di desiderio che lo sorregge viene alla luce e realizzata come nel sogno; nell'Amleto resta rimossa e ne abbiamo conoscenza in modo simile a quello che si verifica in una nevrosi, soltanto attraverso gli effetti inibitori che ne derivano. Amleto, al contrario, può tutto tranne compiere la vendetta sull'uomo che ha eliminato suo padre prendendone il posto presso sua madre, mostrandogli "a cielo aperto" i suoi desideri infantili rimossi.

Lacan osserva che il personaggio di Edipo nel dramma sofocleo non sa, in quanto il crimine edipico viene commesso nell'inconsapevolezza. Nel dramma shakespeariano il crimine edipico è noto, e addirittura saputo dall'altro, cioè da colui che ne è la vittima, il quale appare in forma di fantasma (il padre), per portarlo a conoscenza del soggetto (Amleto).

La principale differenza strutturale tra le due opere riguarda dunque il sapere: assente in Edipo re, presente in Amleto. Amleto lo sa perché glielo dice il fantasma del padre. Una dissimmetria fondamentale tra i due personaggi, perché Edipo risponde alla riproduzione rituale di un mito, ripetendo a sua insaputa i passi che vanno dal crimine alla restaurazione dell'ordine. Amleto è già fuori della struttura del mito, e non potrà che lamentarsi di un destino che gl'impone di rimettere a posto le lancette del tempo con il celebre: «Time is out of joint».

Giancarlo Alfano inoltre, citando Lacan mette in evidenza come le creazioni poetiche generano, più che riflettere, le creazioni psicologiche. È una tesi ardita: l'avvicinarsi di soluzioni immaginative produce effetti sulla vita dei singoli soggetti, semmai dando forma a nuove modalità di conflittualità psichica. Quindi si può in qualche modo osare dire che prima di Edipo non c'è nulla di edipico, così come prima di Amleto non c'è nulla di amletico. Una forma risponde alle esigenze imposte dal contesto di legge, alle prescrizioni e



alle convenzioni elaborate dalla società in cui si diffonde il mito o in cui viene prodotta l'opera d'arte.

Quello della vicissitudine della pulsione è un altro tipo di collegamento tra lo scrittore e l'analista messo in evidenza dal libro. Freud ha riconosciuto un tratto comune essenziale fra esperienza psicoanalitica ed esperienza letteraria (e artistica in senso lato) nella ricerca del misterioso, enigmatico elemento pulsionale da cui tutto muoverebbe. Lo scrittore e l'analista lavorano in qualche modo sullo stesso oggetto con metodi diversi. Lo scrittore testimonia qualcosa di essenziale della vita pulsionale, fornendo un contributo su quelle che possono essere le scelte oggettuali degli individui. Freud riconosce allo scrittore la capacità di comprendere la scelta di un oggetto d'amore in quanto effetto di una particolare declinazione della spinta pulsionale, e come conseguenza della relazione che può istituirsi tra ciò che s'immagina e la realtà, insomma tra un fantasma e l'effettività in carne e ossa dell'oggetto. La differenza tra scrittore e psicoanalista rispetto all'individuazione dell'enigmatico elemento pulsionale sta forse in questo, osservano gli autori: l'analista non è legato alle condizioni di piacere di chi lo formula e dalla produzione di un'emozione in chi lo ascolta come lo scrittore, l'analista ha un rapporto più diretto con la verità della pulsione e la vita del desiderio.

Sul tema della pulsione vi è un altro aspetto da considerare. Sin dal principio Freud mostra interesse alla processualità che presiede alla pratica letteraria. Egli vi guarda come lo spazio di significazione dell'impulso libidico, delle vicissitudini della pulsione che insistono nei comportamenti umani.

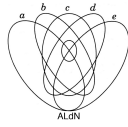
Il capitolo dedicato al *Perturbante* trattato da Giancarlo Alfano è particolarmente interessante, perché mostra che i casi letterari utilizzati per mettere a fuoco questo tema sono costituiti in strutture narrative basate sulla ricorsività. Quello specifico senso d'angoscia che si può individuare con il termine di *unheimlich* sembra difatti costituirsi come situazione diegetica tipica: si tratta dall'apparizione di un doppio o del rinnovarsi identico di uno schema situazionale; quel che conta non è il contenuto dell'evento, ma la sua forma ricorsiva. *l'Horla* del racconto di Maupassant<sup>5</sup> mostra bene l'insistenza di un impari, di un radicalmente estraneo (non si tratta del doppio come nei racconti di Hoffman), di un «corpo impercettibile che ha assorbito la mia immagine» come scrive Maupassant a proposito della famosa scena dell'allucinazione negativa in cui il protagonista si guarda allo specchio e non ritrova più la sua immagine.

Alfano ci propone un accostamento della *coazione a ripetere* al tema della ricorsività del perturbante. Il saggio *Il Perturbante* appare nel 1919, l'anno dopo la fine della grande guerra. Il contesto storico-culturale post-bellico e il

---

<sup>5</sup> non citato dagli autori



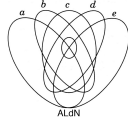


complessivo sviluppo del pensiero freudiano, possono probabilmente aiutarci a spiegare – osserva Alfano- quel che, a tutta prima, non sembrerebbe collegato al perturbante. Sia ne *L'uomo della sabbia* di Hoffmann sia ne *L'Horla* di Maupassant, si vede bene la connessione esistente tra quell'insieme di fenomeni che si ripetono al di fuori di noi, senza apparentemente la nostra responsabilità o addirittura senza la nostra partecipazione. *L'Horla* produce ad esempio un urto sotto il velo fenomenico delle cose, e l'angoscia si produce per fenomeni di comparizione/sparizione dell'oggetto, che mostrano in realtà la corrispondenza con quello che accade all'interno del soggetto, dove si registra una coazione che dipende dalla natura più intima delle pulsioni stesse. Facendo riferimento al celebre *fort-da* del gioco del rocchetto Alfano mostra l'ambiguità dei processi ripetitivi. Un'originaria esperienza angosciata (la scomparsa della madre) viene ripetuta in forma simbolica per poterla gestire, ma per farlo è inevitabile dover rivivere questa angoscia. La simbologia presenza-assenza non illustra un contenuto (la madre c'è o non c'è) ma una forma (far scomparire/riapparire la madre).

Legato inoltre al tema della processualità dell'opera vi è quello dei personaggi che s'ammalano spesso nel corso della narrazione. L'opera letteraria è preziosa nel mostrare la processualità di tipo clinico. Nel testo del 1905 *Personaggi psicopatici sulla scena* Freud osserva che: «L'artista deve porsi il compito di trasferirci nella stessa malattia, e ciò accade nel migliore dei modi se percorriamo insieme con lui l'evoluzione». Ne *L'Horla* di Maupassant, testo utilizzato da Lacan nel Seminario X *L'angoscia*, il protagonista, soprattutto nella seconda versione, quella scritta sotto forma di diario, descrive bene lo scivolamento verso un'angoscia di tipo psicotico. Il racconto comincia l'8 maggio (oui, mais) con l'espressione «Che splendida giornata!»; e termina con un perentorio «dovrò uccidermi».

Questo scivolamento non è privo di una verosimiglianza su un piano clinico. La psicosi è sempre legata a una congiuntura di scatenamento, a un evento che fa supplemento, come dimostra il presidente Schreber, la cui psicosi delirante si scatena in occasione della promozione a giudice supremo della corte d'appello di Dresda. Il protagonista dell'*Horla* nel momento in cui descrive con dovizia di particolari la *Heim*, la terra natale, le sue radici, vede passare sulle rive della Senna un tre alberi brasiliano, bianchissimo, bellissimo, lucente. Dopo qualche mese dirà che l'*Horla* (questa radicale alterità, questo impari che lo perseguita) è passato dal "bianco" del naviglio al "bianco" della casa.

Al termine del tragitto dell'incursione della psicoanalisi nella letteratura gli autori con le parole di Foucault disvelano il senso di questo rapporto. «Tanto la follia quanto la letteratura giocano con quei segni che si prendono gioco di noi». Nel più celebre «bisogna essere giusti con Freud» di molti anni prima di



*Storia della follia*, Foucault osserva che la psicoanalisi prende in consegna dalla letteratura, dall'arte, la follia al livello del suo linguaggio. È dalla letteratura dunque che muove un invito, un'autorizzazione a concepire i fenomeni della follia come parte integrante del destino dell'essere parlante e di essere uno spazio in cui una società non cessa di parlare di ciò che non sa di sé, una sorta d'inconscio non rimosso a cielo aperto. Il desiderio dell'artista di essere altro da sé attraverso la creazione incontra il desiderio del lettore che può vivere per procura la sua alterità, il suo altrove. Da qui il «testo del desiderio» che si scrive in due.

Lacan osservava a proposito dell'alienazione simbolica all'Altro, e in riferimento all'"essere giocati dai segni": «Il soggetto d'altra parte entra nel gioco come morto, ma è come vivente che lo giocherà: è dalla sua vita che prenderà gli elementi del gioco che dovrà dichiarare<sup>6</sup> a momento debito<sup>7</sup>». La psicoanalisi, dal canto suo, è quel processo di cura che consente a ciascun soggetto a "momento debito" di giocare la sua partita con i "segni" assumendone il colore.

---

<sup>6</sup> [Nel testo francese: «*La couleur qu'il y annonce*», riferimento al gioco del bridge].

<sup>7</sup> Jacques Lacan, *Una questione preliminare ad ogni possibile trattamento della psicosi*, in *Scritti* a cura di G. Contri, Einaudi, Torino, 2002, p. 548.