

A proposito di inconscio e letteratura

Antonio Vitolo, Napoli

L'interesse che la psicologia del profondo ha mostrato fin dai suoi primi passi nei confronti dell'arte in generale e della letteratura in particolare è divenuto da un decennio un approccio sistematico, destinato ad un pubblico di fruitori non esclusivamente elitario.

Il fenomeno, che riflette in Italia l'assunzione — di stampo francese — della psicoanalisi nell'ambito della sociologia della letteratura, sancisce più che il riconoscimento della scientificità della psicoanalisi, il reingresso dell'irrazionale, ancora una volta privato del suo potenziale di rinnovamento, nella cultura ufficiale. Si tratta, in verità, d'una sorta di compromesso tra campi senza dubbio affini, ma ancora troppo lontani, d'un'operazione culturale sottilmente conservatrice, tanto più carica dell'inganno dell'ideologia per il fatto che intende porsi come incremento delle scienze umane in senso progressista o addirittura rivoluzionario. La pubblicazione di antologie 'interdisciplinari, rende, inoltre, più difficile il compito di chi, operando nell'uno o nell'altro settore, è consapevole della necessità di opporsi all'ennesima

ideologia consumistica. Alcuni psicologi del profondo, tuttavia, resistono alla tentazione di compiere esercitazioni psicologiche (per lo più psicologistiche) su testi ed autori ed avanzano il dubbio che la loro disciplina abbia preferito in certo modo il rapporto con l'arte e la filosofia per sfuggire al confronto con la biologia e la neurofisiologia.

La loro rinuncia allo psicoanalismo mostra una precisa volontà di delimitare e chiarire ulteriormente gli strumenti di lavoro e d'interpretazione della psicoanalisi. Non mancano, tuttavia, psicologi che sostengono l'applicabilità delle fondamentali nozioni freudiane, kleiniane e junghiane alla comprensione dell'opera d'arte (1).

I loro studi contengono una contraddizione quasi sempre implicita, che testimonia la persistente pretesa della cattiva psicologia di farsi visione del mondo trasponibile a piacere, nel campo della letteratura e dell'arte oggi, in quello della politica nel futuro prossimo: ogni approccio psicologico, al di là delle distinzioni teoriche non ignorabili, nasce dal presupposto che la creazione sia prerogativa dell'artista quale individuo portatore di creatività e sofferenza in pari misura. Questa concezione può certamente essere ricondotta ed imputata a Freud e Jung, i quali, benché non abbiano mai avuto indulgenza per una psicografia dell'autore, hanno, però, manifestato a più riprese (soprattutto Jung) (2) nei confronti dei poeti e, in genere, dei letterati, un'ammirazione che non aveva nulla in comune con la comprensione critica. Sia Freud, sia Jung mantennero come punto di riferimento l'arte grande-borghese;

Jung, in particolare, ebbe presente l'estetica schilleriana e, attraverso essa, l'arte romantica, rigidamente circoscritta nei limiti della vicenda individuale. La loro visione della letteratura trovò qui i suoi limiti. Ambedue, infatti, presero le distanze dall'avanguardia storica, Freud dal surrealismo, Jung dai dadaisti, e rimasero estranei all'arte allora emergente, il cinema, su cui nel '37 W. Benjamin scriveva ne ' L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità

(1) L'esempio più autore" volo è costituito dal saggio di Janine Chasseguet Smirgel. Per una psicoanalisi della creatività e dell'arte. I ed. fr. Paris 1971. tr. it. Firenze 1973.

(2) Cfr. C. G. Jung. Psicologia e poesia, ne La dimensione psichica, Torino, 1972.

tecnica ' pagine denotanti un'acuta coscienza del rilievo politico dei fattori psicologici connessi con la ricezione del film.

Questo silenzio sull'arte novecentesca (3) potrebbe essere considerato, a mio parere, come un riflesso in negativo della concezione conservatrice dell'uomo e della società su cui gli iniziatori della psicologia del profondo fondarono anche le loro teorie specificamente psicologiche. Ben più grave è, invece, il ritardo culturale e politico di tutti i loro seguaci che, soprattutto nel dopoguerra, nel nome della psicologia, hanno continuato ad ignorare la mutata condizione dell'autore, dell'opera d'arte, del destinatario nella fase avanzata del capitalismo. Credo che questa carenza non vada rimproverata solo a divulgatori come E. Gombrich o a critici militanti che ricorrono alla nozione di archetipo come N. Frye (4), ma soprattutto agli strutturalisti francesi raccolti intorno alla rivista ' *Tei Quel* ', come Sollers, la Kristeva, Goux, che sono giunti ad idolatrare l'uso in chiave rivoluzionaria della scrittura — ad es. di Lautréamont, Artaud, Bataille —, come processo produttivo translinguistico capace di rovesciare la supremazia che il pensiero borghese ha assegnato prima al simbolo poi al segno (5).

In Italia il primo a rompere la tradizionale opposizione della critica letteraria alla psicoanalisi fu G. Debenedetti, che nel corso universitario tenuto nel 1963-64 sulla storia del romanzo italiano ed europeo, riconobbe nella distruzione dell'oggettività del naturalismo i segni d'una crisi **anche** psicologica. Debenedetti avvertì tra i primi che per colmare la duplice rimozione della prosa novecentesca, « l'una esterna (la storia, la società), l'altra interna (l'inconscio) » (6), occorreva integrare il marxismo di Lukàcs con il ricorso alla psicologia e alla sociologia e si volse perciò a Freud e Jung, da un lato, a Wright Mills, dall'altro. Non si può nascondere che nella sua interpretazione della letteratura permane evidente uno squilibrio non risolto fra le due polarità inconsce, storia e psiche, su cui egli poneva l'ac-

cento. S. Giovanardi, ad es., afferma che Debenedetti ha interiorizzato la storia; ma il suo rimane tuttora un modello critico veramente aperto al riconoscimento del marxismo e dell'indagine sull'inconscio. L'equidistanza da Freud e da Jung che caratterizza il riferimento di Debenedetti alle categorie psicologiche non può essere peraltro confusa con una scarsa capacità di distinguere le differenze tra i due psicologi del profondo, né con la deformazione in cui può incorrere chi, come lui, provi personalmente la terapia analitica.

Debenedetti riteneva giustamente Jung « il più eretico dei discepoli di Freud » e denunciava l'irrazionalismo e l'ambiguità insiti nella nozione junghiana della società, metteva in evidenza l'appartenenza dei pazienti e dei lettori di Freud e Jung alla media e alta borghesia (la loro situazione, egli affermava, era, però « comune ai lavoratori e alle persone attive anche delle altre classi»); metteva in guardia contro le dottrine « deviazionistiche, addirittura eretiche » di Jung, « di spirito talvolta reazionario rispetto a quelle del maestro », ma considerava queste fasi utili per lo sviluppo della psicoanalisi (che denominava, con una punta di riduzionismo, psichiatria). Di Jung egli accolse soprattutto il valore propulsivo che lo zurighese aveva attribuito alla « malattia » e impiegò il concetto di « persona » come strumento di analisi della scissione tra vita privata e vita pubblica nel romanzo novecentesco.

In definitiva Debenedetti rovesciava, proprio nel momento in cui tentava di sconfinare nella psicoanalisi, l'assunto freudiano, secondo il quale i poeti, a partire dalla vicenda edipica, avrebbero predetto la realtà dell'inconscio, precorrendo le scoperte della psicoanalisi.

« Di solito — egli scriveva — si pensa che gli artisti, appunto perché tradizionalmente, per una tradizione tenace quanto una superstizione, continuano a passare per ispirati, siano dotati appunto di spirito profetico, che l'arte sia un vaticinio e annunci in anticipo, anche se in forme corpulente e simboliche, le

grandi visioni del mondo, le grandi interpretazioni della vita, che poi prevarranno nella storia vissuta e perfino nelle ipotesi su cui si fondano le scienze. Invece, nel caso che stiamo osservando, nella scoperta di questa dualità di Io e Altro entro la personalità apparentemente unitaria dell'uomo, l'iniziativa è toccata alla scienza e più precisamente alla psichiatria. L'arte non fa che constatare, in un momento successivo, gli effetti dolorosi di quel dualismo divenuto discorde, i drammi che, appunto, si possono leggere, tra l'altro, nel vistoso sintomo della deformazione fisionomica patita dai personaggi » (7).

Mi preme qui ricordare che ogni ulteriore ripresa dei concetti psicoanalitici è sempre avvenuta nel segno dell'idealismo e dell'estetismo, se si fa eccezione per il modello critico proposto da F. Orlando, che può essere considerato un vero e proprio esempio teorico (8). Orlando ha assunto come punto di riferimento ' Il motto di spirito ', che giudica giustamente un libro di letteratura più che non la fondamentale ' Interpretazione dei sogni '. poiché non devia dal linguaggio in ogni caso comunicante. Egli polemizza con ogni residua velleità biografistica della critica psicoanalitica ed inquadra con rigore i termini della sua riflessione nella cornice della linguistica strutturalistica (col supporto di Jakobson, Hjelmslev, Benveniste). L'inconscio è preso in considerazione a tre livelli: quello dell'autore, quello del testo, quello del destinatario. Alla bipolarità originaria costituita dal principio di piacere e dal principio di realtà, egli unisce la nozione di figura, desunta dalla retorica contemporanea (la figura è il « ritorno del represso formale », « alterazione del rapporto di trasparenza tra significante e significato »), la cui intensità è, in fondo, dipendente tanto dall'autore quanto dal destinatario. Dalla parte dell'autore la figura è il « perpetuo tributo reso all'inconscio ». Letteratura è — secondo le parole di Orlando « qualunque linguaggio verbale dell'Io cosciente (scritto od orale) che renda in misura elevata o elevatissima all'inconscio il tributo rappresentato dalla figura » (9).

La parte più innovativa della proposta di Orlando concerne l'esame del ritorno del represso nella ' sostanza del contenuto del testo; nella gerarchia seguente:

- A) inconscio
- B) conscio ma non accettato
- C) accettato ma non propugnato
- D) propugnato ma non autorizzato
- E) autorizzato (ma non da tutti i codici di comportamento).

Devo a questo punto ricordare che, come Orlando avverte, la negazione d'un termine vale a maggior ragione per quelli posti ai gradi inferiori, mentre ogni affermazione vale per i termini posti ai gradi superiori. senza che ciò implichi il grado inferiore successivo al grado in questione. Inoltre al livello A la contraddizione esiste tra inconscio e coscienza, al livello B riguarda ' la coscienza scissa di un soggetto ', al livello C coinvolge individuo e società, al livello D si pone fra ' minoranza in senso lato e ordine costituito ', al livello E fra « uno o più codici di comportamento e uno o più altri ».

È nel ritorno del represso propugnato ma non autorizzato che Orlando colloca la possibilità di trasformare, oltre che la letteratura, che soggiace sempre al rischio dell'istituzionalizzazione, i rapporti di produzione e i rapporti umani. Questo modello, certamente il più ricco e rispondente alla complessità dei problemi politici e culturali del momento attuale, conserva, tuttavia un pregiudizio implicito, che non esito a definire antipsicoanalitico. la petizione, che Orlando fa derivare da Freud, che « il piacere procurato dalla lettura **abbia** un'utilità ben più durevole che non le scappatoie infide del lapsus, le difese penose del sintomo e gli appagamenti allucinanti del sogno » (10).

(10) F. Orlando, op. cit. p.81.

Alcune note sull'oggi.

Nell'ambito degli autori italiani, se si guarda all'ultimo decennio, è possibile rintracciare una sorta di progressione verso l'irrazionalismo da ' Il male oscuro ' di Giuseppe Berto (1964) attraverso 'Campo di concentrazione ' di Ottiero Ottieri (1972) ad 'Amore e Psiche*' di Raffaele La Capria (1973). La vicenda biografica, che nei primi due, sia pure in modi diversi (11), fa da tessuto connettivo dell'opera, si trasforma in vicenda del personaggio per La Capria, che ricostruisce la trama intrecciando tecniche compatibili solo in un pluralismo indistinto (Freud, Lacan, lo Zen, I Ching, Laing). Non intendo esaltare la più o meno ' ingenua ' angoscia dell'autore-personaggio che narra le proprie considerazioni sulla terapia soggettivamente sperimentata, ma evidenziare l'emergere d'un velo ideologico che in un quadro genericamente progressista rilancia l'irrazionalismo. Valga ad es. il seguente brano in cui La Capria ripercorre la metanoia del protagonista (12):

« ... mentre s'avvia a piedi per la strada "lui" si trova coinvolto, a caso, in un corteo di dimostranti che avanza verso una piazza dove si tiene un comizio fascista con l'intenzione di impedirlo. La strada ad un certo punto è sbarrata da un cordone di agenti... ». Quando avviene lo scontro della polizia questi elementi si combinano col concorso di altri assolutamente esclusi da ogni calcolo. Il protagonista afferra come gli altri dimostranti un sasso, per meglio dire, se lo trova stretto nel pugno senza neppure rendersi conto di averlo raccattato, e come gli altri dimostranti fa per lanciarlo contro i poliziotti. Ma mentre corre col sasso stretto nel pugno, ecco che vede nella vetrina degli specchi del negozio apparire di nuovo Gianni e insieme la sua propria immagine — la vede come l'aveva già vista una volta, la vede in quell'attimo «prima della riflessione che divide»: contro quell'immagine, per distruggerla, devia il sasso destinato ai poliziotti, attuando senza saperlo « la più libera delle decisioni », quella cioè che si

(11) Berto ha aderito allo squallido convegno fascista di Torino nel 1973, al quale ha partecipato A. Plebe e ha dato la sua adesione E. Ionesco.

(12) R. La Capria, False partenze. Frammenti per una biografia letteraria. Bompiani, Milano, 1974, pp. 182-183.

prende senza decidere. Cosa accade in quel momento nella realtà?... la bomba ad orologeria che i fascisti hanno nascosto nel negozio degli specchi è — per caso — scoppiata proprio nello stesso istante in cui il sasso lanciato dal protagonista ha infranto lo specchio della vetrina e l'immagine che rifletteva. E cosa accade, invece, nella testa del protagonista?

Gli pare che insieme con la propria immagine infranta un'esplosione altrettanto violenta gli si ripercuota dentro in tutto l'essere, distruggendo nella sua mente « il duro nocciolo dell'io, la barriera finora opposta al mondo ».

Da qui si deve partire per chiedersi quale sia il ruolo che occupa l'ideologia nella convergenza tra psicologia del profondo e letteratura.

Se si pensa, poi agli articoli, nel « Corriere della Sera », di Calvesi o altri sull'inconscio in pittura o sull'arte di Turcato, verrebbe voglia di chiudere ogni discorso, tanto grande è l'abuso che si fa delle categorie psicologiche e psicoanalitiche. Sarebbe ingenuo, peraltro, credere o affermare che sia il giornale più avveduto della borghesia italiana a tener le fila dell'abile trama. Gran parte degli addetti ai lavori nel campo della psicologia del profondo elevano panegirici sulla genialità dell'autore, che farebbero impallidire Neumann, che pure credeva nella creatività come innata dote intuitiva.

Impossibilità di schermirsi dall'industria culturale? Forse, ma bisogna allora supporre un lampo d'ingenuità in chi lavora in un mercato tra i più fiorenti. Già da ora — benché in ritardo rispetto al Progetto 80 — è possibile prefigurarsi una nuova professionalità 'interdisciplinare' dello psicoanalista, chiamato a dividere col critico letterario in modo stabile il compito di nuovo educatore della società. Anche per questa ragione parlare d'inconscio è pericoloso e ambiguo quasi come nominare l'antifascismo.

La maggior parte degli intellettuali progressisti ratifica l'avvenuto connubio fra la società borghese e la scienza di turno, la psicologia del profondo, che,

si dice, si pone come religione di ricambio, tra decadente e modernista. È un modo, a mio parere, unilaterale e disperato di rispondere al potere che gestisce con sadismo e follia la nostra esistenza materiale e non, la nostra coscienza e il nostro inconscio. Cambiare volto allo stupore e alla disperazione che accompagnano ogni momento della vita quotidiana, può essere certo il modo di mimetizzare i segni del dolore, ma bisogna riconoscere che troppo spesso c'è anche in molti compagni, una volontà, una fretta di chiudere nella negazione la presenza del « limite oscuro », di esorcizzare come reazionario chi, invece, sente l'urgenza e il bisogno di conoscere l'inconscio.

Di tanto in tanto dal mondo dell'arte rinasce, tuttavia, un'agitazione che chiama in causa il problema dell'inconscio. Penso alla polemica sul film incontestabilmente borghese, neppure bellissimo, di Bergman, « Sussurri e grida », sul finire del 1973 (13) e sul romanzo della Morante, « La Storia », nell'estate del 1974 (14).

Il film contrappone la possibilità della comunicazione contratta in grida e pianti alla fievole, quasi muta espressione dei sentimenti e delle parole che non siano vincolati all'angoscia. In un quadro di castrazione e sadismo, che coinvolge uomini e donne, sono queste ultime a costituire la chiave fondamentale: l'esistenza delle sorelle si disfa fino a coagularsi nella nevrosi o a precipitare nell'agonia, mentre Anna, forte nella falsa naturalità della fede, agisce come portatrice d'una speranza non ancora turbata dalla sofferenza nevrotica (ancorata, com'è, ai rituali). Un film sulla crisi d'una borghesia, quella svedese. è divenuto per un po' riflesso speculare della nostra realtà, intrudendovi i segni dell'inconscio. La Rossanda obietta che l'impatto con « l'irrazionalità della malattia e della morte, dell'illusione di felicità, della solitudine » sono « tutte cose che il movimento operaio, rivoluzionario mette fra parentesi. E con ragione, perché non è ne una religione, ne una filosofia della vita ».

(13) cfr. G. Aristarco, La bussola della psiche nell'ateismo religioso borghese, Cinema nuovo, n. 228 e 229. R. Rossanda, Bergman, un dolore senza storia. Il Manifesto. 8-11-1973 F. Fortini, un mezzo litro dopo Sussurri e grida, Il Manifesto, 23-11-1973.

(14) cfr. R. Luperini. A proposito della ' Storia ' della Morante. Note di colittica culturale. In Marxismo e intellettuali, Marsilio, Padova. 1974. G. Fofi, Alcuni appunti sul romanzo ' La Storia ', Ombre rosse, 7 (1974). R. Rossanda, Una storia di altri tempi, Il Manifesto. 7 agosto 1974.

(15) Tutte le opere ed i saggi di Fortini dovrebbero esser citati come storia della cultura e della politica; cfr. soprattutto *Verifica dei poteri. Il Saggiatore* 1965 e, per gli argomenti qui trattati, *'I cani del Sinai'*, De Donato. Bari 1967.

Ma Fortini, poeta e critico, non certo tenero nei riguardi della psicologia del profondo (15), risponde:

« non sappiamo, non abbiamo il coraggio di dire una verità ' dolorosa ' come quella che la Rossanda ha detto (il ' limite oscuro '). senza immediatamente porgere il balsamo d'una rivalsa » e ricorda il duplice atteggiamento tenuto dai marxisti, che hanno ridotto l'inconscio biopsichico nelle maglie d'un'interpre-tazione « illuministica, scientifica, positivista » o, nel migliore dei casi, materialistica (di un materialismo pronto ad accusare di cedimenti idealistici, mistici e irrazionalistici chiunque osasse guardare oltre i « limiti oscuri ») o lo ha scotomizzato, separandolo.

Recentemente il romanzo della Morante, appartenente ad un genere diverso, ha riproposto il problema del riconoscimento dell'inconscio in modo altrettanto acuto. Se si esclude, com'è necessario, il battage editoriale, si registra una grande diffusione nell'ambito di riceventi giovani, che lavorano attivamente per trasformare in modo radicale la società neo-capitalistica, che non credono più, quindi, alla storia con la S maiuscola, come sovradeterminazione che relega ineluttabilmente i sottoproletari. gli ebrei poveri di ieri e di oggi nel ruolo di sudditi e oppressi (questo è il limite della Morante, che rinvia il riscatto all'epigrafe finale) (16). In verità, tutti i personaggi de ' *La Storia* ', tranne Davide, sono immersi in una dimensione inconscia, una coscienza ' altra ', densa di premonizioni, intuizioni, sogni, telepatie, che appunto li avvicina più alle cose della natura o agli animali, che al mondo degli uomini. L'unico rappresentante della coscienza è Davide, che assume consapevolezza delle leggi della società solo passando dall'ideologia borghese alla solidarietà con gli oppressi, nei confronti dei quali, in definitiva, sa mostrare solo un umanitarismo non violento che è l'esatto contrario della liberazione di cui potrebbe esser guida per gli altri. Ed anche la sua coscienza partecipa dell'inconscio, poiché si dà alla droga. Il senso del romanzo è nella tensione della

(16) «Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so che cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un'erbaccia ». Matr. n. 7047 della Casa Penale di Turi.

vita dei protagonisti, che nell'arco cronologico del libro giunge al limite della morte e del crollo, ma, nei limiti in cui l'utopia regressiva è, in prospettiva, progetto di esistenza, si dispone come rovesciamento della sconfitta e realizzazione degli opposti. I tratti di questa umanità diversa si costituiscono sul piano della soggettività, la realtà più misconosciuta, circoscritta nell'amarezza della solitudine e dell'impotenza di vivere oltre i confini della natura. Nel libro la soggettività è sempre, più o meno, spontaneità che oscilla verso lo spontaneismo. Questo motivo, forse, ha esercitato la provocazione più acuta ed ha spinto autori militanti in arte e politica come Balestrini e critici freudiani come Rolla a ritenere, se pure con argomenti diversi, populisteggiante o piccolo-borghese il romanzo della Morante, che sarebbe così ' preistorico ' nei confronti della scrittura di Bataille e Sade. La Morante, che non è certo un caso letterario dell'ultim'ora, ha dunque agito da catalizzatore d'un ripensamento sul significato della letteratura dopo il '68. La narrazione della Morante non può né deve essere assunta a bandiera di alcunché, la rappresentazione dei tipi ha innegabilmente uno stampo ottocentesco, vicino all'epopea. Ma è un ritorno del racconto sui poveri e sulla loro condizione, che non è un passo indietro verso un'ire-nica, impossibile ingenuità, ma un esempio di descrizione dell'amarezza che non può essere liquidato. Già oggi, al margine con la sociologia e con la psicologia, appaiono inchieste (17), che tentano di raccogliere e trapiantare tra noi un insegnamento della Cina popolare. Non hanno la perfezione dell'arte, ma la sobrietà dell'indagine volta alla conoscenza e all'informazione. Il discorso diventa a questo punto più ampio e investe la possibilità d'un contatto tra psicologia del profondo e letteratura, in un campo alternativo rispetto allo strutturalismo di moda, quello lacaniano. Potrebbe essere questo un ritorno all'asciuttezza dei classici, in contrasto con la suggestione ricorrente di dar luogo ad altre avanguardie (18). Si tratta di ritagliare uno spazio che

(17) F. Guerrazzi, *L'altra cultura*, Marsilio, Padova, 1975

(18) v. comunque la diffi-

da dall'ostracismo e dal pregiudizio verso le avanguardie in E. Garroni, Progetto di semiotica, Laterza, Bari, 1972. pg. 3 e sgg.

sfidi ancora una volta la capacità di digestione, per dirla con Brecht, che il potere ha manifestato dinanzi alle descrizioni autobiografiche.

L'ipotesi nasce dalla convinzione della contiguità fra salute psichica e produzione creativa intesa come possibilità di autoconoscenza e conoscenza degli altri. Sotto quest'aspetto occorre operare in un confronto tra le due sfere per molti versi paradossale. Dovremmo augurarci che la psicologia del profondo e la letteratura e l'arte si sviluppino sempre più autonomamente. Nella situazione attuale l'assunto freudiano-lacanian in base al quale l'inconscio è strutturato come un linguaggio, la teoria junghiana dell'arte come produzione fondata sulla liberazione di valenze archetipiche al pari del sogno, le teorie kleiniane sulla riparazione del soggetto (l'artista) sono nulla più che vie sussidiarie per l'arte. Ma nella misura in cui i dinamismi psichici che presiedono alla formazione del simbolo nelle produzioni incon-sce sono tradotti dalla mediazione del linguaggio, rispunta innegabilmente l'omologia con l'arte tematica e, in particolare, con la narrativa. Si deve ricordare, d'altronde, che l'analisi in quanto terapia, nella sua struttura duale, realizza un confronto intersoggettivo, in cui i due soggetti possono indagare il materiale rimosso e represso in una alternanza di simbolismo e vita vissuta, che non è paragonabile alla vicenda dell'opera letteraria. La parola piegata in analisi a liberare le emozioni, si colloca, come le stesse immagini, in un rapporto senza dubbio basato sulla dipendenza (il transfert), privo cioè della gratuità di cui partecipa, almeno in parte, l'opera d'arte. La convergenza tra le due branche risiederebbe, allora, solo nel fine comune della liberazione dell'individuo dalle catene interne ed esterne. In questo senso la psicologia del profondo potrebbe, correggendo nello stesso tempo se stessa alla radice, svincolare intere serie di sogni di nevrotici e psicotici dalle griglie dell'uso clinico e renderli trama narrata nella scrittura. Così l'inconscio e la coscienza ritroverebbero soggetti vivi e veri delle strutture og-

getto di studi accaniti; uscirebbero dall'anonimato, senza perciò diventare necessariamente nuovi artisti, quelli che non hanno potuto integrare nella coscienza i fantasmi che nei poeti dell'800 e nei narratori d'oggi furono e sono prerogativa dell'artista. La quotidianità passata e presente dei sofferenti imporrebbe allora un carico di verità in conflitto con chi crede ad un'arte come coscienza separata dall'inconscio. La proposta che la psicologia del profondo manifesti i suoi documenti potrà sembrare contenutistica e parziale. Essa è, invece, un atto d'umiltà e di realismo, un modo di rovesciare l'incontestabile secondarietà d'ogni teoria e d'ogni prassi divise tra ideologia e scienza. Non mancano esempi, sia pure diversi, che sorreggano questa speranza. Non mi riferisco a quella che Kris chiama arte dell'alienato, ma a Myrdal, Lu-Hsun (19), a Laing (20), al « Nessuno o tutti » di Bellocchio, un film sulla condizione di coloro che sono rinchiusi negli ospedali psichiatrici. Sono ben lontano dal voler riproporre in chiave populistica l'alienazione come arte, soprattutto perché sono convinto che ciò non servirebbe per nulla agli 'alienati'. Credo piuttosto che nell'attuale fase del capitalismo la descrizione della propria visione del mondo da parte dell'autore tenda sempre più a coincidere con la narrazione della vicenda personale ed inconscia. Ciò rappresenta anche il culmine dell'alienazione, se è vero che dire e svelare sé a sé stessi è come dirsi e svelarsi a nessuno. Tutto ciò che vorremmo esprimere e inserire dialetticamente nella storia, rischia, infatti, di essere risucchiato nella sfera dell'indicibile. Ma, in fondo, è proprio questa la sfida che gli uomini artisti e non, possono e debbono lanciare al potere dei rapporti di produzione basati sullo sfruttamento e al potere politico che li rappresenta e li garantisce. Sperimentare la duplice condizione di scrittore e di essere umano che scava nella propria dimensione inconscia non è nulla di inusitato. Lu-Hsün ci offre un esempio in tal senso. Nella sua prefazione alla raccolta di racconti 'Alle armi!' egli narra che, morto il padre senza poter ricevere cure

(19) R. Rossanda ricorda come Belden e Snow, prima della liberazione Karol e Myrdal dopo abbiano « indicato l'importanza di quel metodo di formazione politica che è il racconto d'amarezza. Il Partito si forma insegnando ai poveri a 'raccontarsi', cioè a vedersi e a scoprire la non accettabilità della propria condizione ». In ' Il marxismo di Mao-Tse Tung '. Manifesto mensile 7-8 (1970); ora Il marxismo di Mao Tse-Tung e la dialettica. Feltrinelli, Milano, 1974.

(20) R.D. Laing, Nodi. Einaudi, Torino 1974.

adeguate per l'alto costo delle erbe medicamentose, era divenuto medico per curare gli ammalati del suo Paese, pronto a passare nell'esercito come medico militare. La proiezione d'un documentario didattico in cui un cinese, accusato dai giapponesi di tradimento (erano i tempi della guerra russo-giapponese) veniva impiccato senza che i connazionali presenti facessero nulla, lo indusse a scegliere la letteratura, « per cambiare lo spirito » della gente del suo Paese. La solitudine gli avvinghiava l'anima « come un serpente velenoso ». Per molto tempo si dedicò a copiare iscrizioni antiche in cui non c'erano problemi politici (« desideravo che la mia vita scorresse tranquilla così »). Ad un amico che gli chiedeva perché lo facesse, rispose, comprendendo nel momento stesso, di non avere nessuna ragione particolare. All'invito di riprendere a scrivere, rispose con quest'apologo: « Immagina una casa di ferro, senza finestre, indistruttibile, con molta gente addormentata, là dentro, che presto morirà asfissata. E tu sai che moriranno nel sonno, e che non sentiranno dolore alcuno. Ora se con le tue grida tu svegli qualcuno di quelli che dormono meno duro e li fai soffrire anche per l'agonia di una morte irrevocabile, credi di render loro un buon servizio? ». E l'amico: « Se alcuni si svegliano, non puoi dire che non ci sia speranza alcuna di distruggere la casa di ferro » (21). Questa risposta convinse Lu-Hsün a scrivere.

(21) Lu-Hsün, Fuga sulla luna. Bari 1969. Cfr. anche La falsa libertà, Torino 1968.