



L'inconscio
Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

l'inconscio letterario

ISSN 2499-8729

Lucilla Albano
Dario Alparone
Pierandrea Amato
Maddalena Bergamin
Michel Bousseyroux
Nicola Copetti
Lorenzo Curti
Giuseppe Donadio
Veronica Frigeni
Nadia Fusini
Alessandra Ginzburg
Micaela Latini
Caterina Marino
Arturo Mazzarella
Alessandro Mazzi
Fabio Domenico Palumbo
Giovambattista Vaccaro
Viviana Vozzo

UNIVERSITÀ
DELLA CALABRIA

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 6 - L'inconscio letterario
Dicembre 2018

Rivista pubblicata dal
"Centro di Ricerca Filosofia e Psicoanalisi"
dell'Università della Calabria
Ponte Pietro Bucci, cubo 28B, II piano -
87036 Arcavacata di Rende (Cosenza)

ISSN 2499-8729

L'inconscio.

Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

N. 6 - L'inconscio letterario
Dicembre 2018

Direttore

Fabrizio Palombi

Comitato Scientifico

Felice Cimatti (Presidente)

Charles Alumi, Sidi Askofaré, Pietro Bria, Antonio Di Ciaccia,
Alessandra Ginzburg, Burt Hopkins, Alberto Luchetti, Rosa Maria
Salvatore, Maria Teresa Maiocchi, Bruno Moroncini, Francesco
Napolitano, Mimmo Pesare, Rocco Ronchi, Francesco Saverio
Trincia, Nicla Vassallo, Olga Vishnyakova

Caporedattore

Deborah De Rosa

Redazione

Lucilla Albano, Filippo Corigliano, Claudio D'Aurizio, Giusy Gallo,
Giulia Guadagni, Micaela Latini, Ivan Rotella, Emiliano Sfara

I contributi presenti nella rivista sono stati sottoposti a double blind peer review.

Indice

Editoriale

Della psicoanalisi letteraria

Micaela Latini, Fabrizio Palombi.....p. 8

L'inconscio letterario

L'inconscio a partire da Shakespeare. Intervista a Nadia Fusini

Claudio D'Aurizio, Fabrizio Palombi.....p. 20

L'inconscio e la letteratura. Intervista ad Arturo Mazzarella

Micaela Latini, Fabrizio Palombip. 30

«I freudiani sono dei semplicioni»: D.H. Lawrence e la psicoanalisi

Lucilla Albano.....p. 41

Il comico in Kafka tra psicoanalisi e politica

Dario Alparone.....p. 69

Spettri autobiografici. Ipotesi sull'indicibile e la guerra

Pierandrea Amato.....p. 95

Pour une approche lacanienne du texte poétique

Maddalena Bergamin.....p. 122

William Burroughs e il pasto nudo. Riflessioni su corpo e scrittura

Lorenzo Curti.....p. 150

<i>Letteratura e psicoanalisi. Wiesel lettore di Freud</i>	
Giuseppe Donadio.....	p. 182
<i>Unconscious Motifs and Modes in Tabucchi's Il gioco del rovescio and Notte, mare o distanza</i>	
Veronica Frigeni.....	p. 213
<i>L'inconscio proustiano e la ricerca in direzione sbagliata</i>	
Alessandra Ginzburg.....	p. 240
<i>Dall'isteria alla perversione: la Bella e la Bestia tra Lacan e Deleuze</i>	
Fabio Domenico Palumbo.....	p. 264
<i>Desiderio e letteratura minore. Il Kafka di Deleuze</i>	
Giovambattista Vaccaro.....	p. 293

Inconsci

<i>La psychanalyse de Georges Bataille</i>	
Michel Bousseyroux.....	p. 318
<i>La responsabilità dell'inconscio. Lacan e i paradossi dell'etica</i>	
Caterina Marino.....	p. 334

Recensioni

Rambeau, F. (2016), <i>Les secondes vies du sujet. Deleuze, Foucault, Lacan</i> , Hermann, Paris.	
Nicola Copetti.....	p. 368
Thabet, S. (2017), <i>Arte e follia tra Sette e Ottocento. Lo strano caso del dottor Büchner e del signor Lenz</i> , Aracne, Roma.	

Micaela Latini.....	p. 375
<i>AA.VV. (2018), Jung e il cinema. Il pensiero post-junghiano incontra l'immagine filmica, a cura di C. Hauke, I. Alister, Mimesis, Milano-Udine.</i>	
Alessandro Mazzi.....	p. 379
<i>Denunzio, F. (2018), L'inconscio coloniale delle scienze umane. Rapporto sulle interpretazioni di Jules Verne dal 1949 al 1977, Orthotes, Napoli-Salerno.</i>	
Viviana Vozzo.....	p. 386
Notizie biobibliografiche degli autori.....	p. 392

L'inconscio proustiano e la ricerca in direzione sbagliata

Alessandra Ginzburg

In una intervista rilasciata poco prima dell'uscita del primo volume della *Recherche*, Proust afferma che la sua opera costituirà una serie di “romanzi dell'inconscio”.¹ Questa formulazione non deriva, come si potrebbe supporre, da una conoscenza dell'opera freudiana. A Gide che gli aveva scritto in termini molto elogiativi di un saggio di Freud che volentieri gli avrebbe indicato, Proust risponde in modo vago.² Ha, in effetti, sentito parlare solo indirettamente dello psicoanalista viennese, e nella sua biblioteca, pur fornita, non si trova traccia che rimandi a Freud. Lui stesso, in un periodo di forte depressione intervenuta dopo la morte della madre, nel 1905, si era ricoverato per un breve periodo in una clinica dove si era cercato – peraltro inutilmente – di ridurre la sua insonnia. Qualche colloquio con il direttore della clinica si presume, in

¹ L'intervista, rilasciata il 13 novembre 1913, al giornale *Le Temps* si trova con il titolo *Swann expliqué par Proust* in Proust (1954), pp. 557-559.

² P. Kolb, curatore della *Correspondance de Marcel Proust*, riferisce che il 13 maggio 1921 Gide scrive a Proust: «nous avons passé la soirée à lire un extraordinaire article de Freud paru dans la *Revue de Genève*, qui je crois vous intéresserait vivement – et que je vous prêterais volontiers si vous ne le connaissez pas encore» (Proust, 1991, t. XX, p. 262). In una nota di questo stesso volume Kolb precisa che si tratta di un articolo pubblicato nel febbraio 1921 sulla *Revue de Genève* e intitolato *Origine et développement de la psychanalyse* (cfr. *ivi*, p. 263).

base ai suoi presupposti terapeutici, abbia potuto riguardare episodi dell'infanzia (cfr. Bizub, 2006).

In realtà, il termine inconscio era utilizzato all'epoca in contesti assai diversi, che andavano dagli ambienti della scuola di Nancy ai filosofi che come Bergson indagavano sulla coscienza. Non è mia intenzione tuttavia ricostruire questo percorso, quanto di esaminare l'immensa capacità intuitiva del funzionamento dell'inconscio e delle emozioni contenuta nella *Recherche*, a mio parere anticipatoria di alcuni fondamentali sviluppi persino successivi all'opera dello stesso Freud.

Proprio come Freud ha definito teoricamente i fondamenti del pensiero psicoanalitico a partire da un testo ampiamente autobiografico quale è *L'Interpretazione dei sogni*, altrettanto si può dire abbia compiuto Proust nella costruzione di quella cattedrale - la definizione è sua - costituita dal suo romanzo, in cui è possibile ritrovare elementi fondativi di quelle che lui stesso ha chiamato "leggi psicologiche" per sottolinearne la generalità, sempre derivate dalla sua esperienza e ricerca personale. Due sono le direzioni che mi propongo di seguire, corrispondenti ai parallelismi che è possibile rintracciare fra la *Recherche* e le ipotesi teoriche sviluppate da psicoanalisti eminenti quali Matte Blanco e Bion: un confronto a cui dedicherò due diversi paragrafi di questo lavoro.

1. Matte Blanco, l'inconscio proustiano e le emozioni

a) Emozioni e sentimenti

L'immensa cattedrale proustiana poggia su alcuni capisaldi che culminano tutti, nel *Temps retrouvé*, nella scoperta definitiva da

parte del Narratore, che ne è anche il protagonista, dell'opera d'arte come vero e unico fondamento della ricerca che tanto a lungo lo ha accompagnato. Tappa cruciale del cammino da lui intrapreso sulle tracce di una vocazione che sembra sempre sfuggirgli, è l'emersione dapprima episodica, poi sempre più precisa, della faticosa notte del bacio negato.

Il Narratore ha infatti l'abitudine di rievocare durante le tante ore in cui non riesce ad addormentarsi, i lunghi periodi trascorsi a Combray, nella casa di una prozia malata immaginaria che da tempo immemorabile trascorre le sue giornate a letto. Nella sua rievocazione, il momento di andare a dormire comincia a preoccuparlo quando il sole è ancora alto. L'idea di doversi separare dalla madre ha come un'unica consolazione l'attesa del momento in cui riceverà, al momento del congedo serale, il bacio della buona notte. Ora questa stessa labile consolazione viene meno una sera in cui la madre riceve la visita di un vicino di casa, Swann, e poco prima della cena il bambino viene mandato a letto senza poter ricevere il consueto «viatico» (Proust, 1913-1927, t. I, p. 35). La scena della sua svestizione, descritta minuziosamente, equipara l'atto di coricarsi alla discesa in una tomba, mentre la camicia da notte è assimilata ad un sudario. L'angoscia è così intensa che il Narratore bambino decide di compiere un atto di estrema ribellione alle regole famigliari: scrivere un biglietto alla madre che affida a Françoise, l'anziana domestica.

Il bambino nel corso della sua ansiosa attesa immagina che il visitatore Swann lo avrebbe deriso per le emozioni che gli fanno apparire come proibiti ed ostili tutti gli oggetti della camera da pranzo, senza sapere che proprio Swann avrebbe potuto capire meglio di ogni altro «quell'angoscia che si prova sentendo l'essere al quale si vuol bene in un luogo di piacere dove noi

non siamo, dove non possiamo raggiungerlo» (*ivi*, p. 38). Così come si rivelerà comune ad entrambi la stessa «gioia ingannevole» provata nell'inviare un messaggero – nel suo caso Françoise – come intermediario che rende «sopportabile, umana e quasi propizia la festa inimmaginabile, infernale, nelle cui spire credevamo che turbini ostili, perversi e deliziosi trascinassero lontano da noi, facendola ridere di noi, colei che amiamo!» (*ivi*, p. 39).

Si può dire che una buona parte di tutta la *Recherche* sia contenuta in queste poche frasi, il cui significato nascosto si dirama come un fiume sotterraneo lungo tutto il romanzo. Ed è in questo ambito che l'anticipazione della rappresentazione psicoanalitica dell'inconscio compiuta da Proust si rivela in tutta la sua complessità. In realtà non si tratta dell'inconscio rimosso a cui abitualmente si fa riferimento grazie all'importanza preminente attribuitagli da Freud: l'inconscio di cui Proust sta parlando somiglia piuttosto a quello non rimosso, le cui peculiari caratteristiche costituiscono secondo Matte Blanco una peculiare forma di logica, detta simmetrica in quanto rende invariabilmente reversibili (e perciò simmetriche) tutte le relazioni, ma che presenta un altro tratto specifico, che è quello di sostituire sempre l'individuo con la classe o insieme di appartenenza.

Infatti nel testo di Proust si assiste implicitamente alla formulazione di una vera e propria categoria, di cui il Narratore e Swann sono i protagonisti e al cui interno ambedue vengono trattati come identici ed intercambiabili nonostante le cospicue differenze in termini di età e di esperienza intercorrenti fra loro, grazie all'intervento della modalità simmetrizzante dell'inconscio non rimosso. La classe è definita da una asserzione (in logica detta funzione proposizionale) che assume

un significato solo quando si decide chi ne fa parte: in questo caso la funzione proposizionale corrisponde alla descrizione di «coloro che provano l'angoscia di sapere l'essere amato in un luogo irraggiungibile». È dunque una classe potenzialmente infinita in quanto vi possono rientrare tutti coloro che provano le stesse emozioni. In più punti del romanzo Proust evoca indirettamente quello che per Matte Blanco è una caratteristica basilare dell'inconscio simmetrico, ossia il principio di Generalizzazione, che per l'appunto all'individuo sostituisce invariabilmente la classe a cui si ritiene appartenga, costituendo entità via via sempre più ampie fino ad arrivare all'assoluta indifferenziazione. Ma allorché questo principio, di per sé non in contrasto con la logica classica, si unisce al principio di Simmetria in base al quale l'inconscio «tratta la relazione inversa di qualsiasi relazione come se fosse identica alla relazione (in altre parole tratta tutte le relazioni come se fossero simmetriche)» (Matte Blanco, 1975, p. 44), le violazioni della logica aristotelica, a partire da quella del principio di non contraddizione, sono tali da abolire qualunque continuità e contiguità tempo-spaziale fino al punto di trattare ogni analogia come un'identità. È quanto succede appunto nella citazione del testo proustiano, che assimila, sovrapponendole, le esperienze di Swann e del Narratore in base ad un solo presupposto comune, quello dell'esclusione che attiva la gelosia.

Se poi ci avviciniamo, utilizzando questi stessi strumenti logico - matematici alla seconda citazione, quello che si spalanca è l'abisso della scena primaria così come è stata descritto dalla Klein (cfr. 1929) quando il bambino fantastica inconsciamente un congiungimento carnale ininterrotto, insieme attraente e mostruoso, della coppia dei genitori. Quanto più il bambino si sente indebitamente escluso da questo «festino infernale» tanto

più aumenta la fantasia paranoidea che aggiunge al danno la beffa intollerabile della derisione.

Quella che il Narratore descrive, dunque, a partire dallo scenario familiare di una cena a cui non è stato ammesso, è in realtà l'oggetto di una infinitizzazione, in questo caso negativa, che caratterizza le emozioni più intense: un nucleo traumatico che Proust ha scelto come modello di tutte le relazioni amorose intraprese dal Narratore, le quali sottostanno invariabilmente alla stessa funzione proposizionale, al punto da farlo giungere a questa amara constatazione:

Si sarebbe detto che una virtù con cui non avevano alcun rapporto fosse stata loro aggiunta accessoriamente dalla natura, e che questa virtù, questo potere quasi elettrico avesse su di me l'effetto di eccitare il mio amore, vale a dire di dirigere tutte le mie azioni e provocare le mie sofferenze (Proust 1913-1927, t. III, p. 381).

Ciò che il Narratore prima adolescente e poi adulto ricerca nell'amore è insomma una riproduzione - che incontriamo simmetricamente anche nella storia di Swann - del festino infernale con il vano tentativo di rendere «sopportabile, umana» l'esperienza di vedere la persona amata gustare «piaceri sconosciuti» (*ivi*, t. I, p. 39), senza rendersi conto che il demone della gelosia si è già infiltrato nel sentimento e come una malattia o una piovra (la metafora è utilizzata soprattutto in *Un amore di Swann* dove per la prima volta Proust impiegherà il termine "gelosia") che divorerà chi incautamente l'ha accolto.

Mentre Freud non ha dedicato molto spazio alla gelosia, se non in scritti relativamente tardivi, Proust ha reso questo sentimento

pervasivo il protagonista assoluto nella sua ampia disanima sul funzionamento delle emozioni, anche in questa direzione anticipando Matte Blanco e la sua ipotesi che il mondo emotivo abbia le stesse prerogative dell'inconscio simmetrico. Ad esempio quando nella scena del bacio negato il Narratore bambino attribuisce ai *rince-bouches* (coppette per sciacquare la bocca durante il pasto) «voluttà malefiche e mortalmente malinconiche» (*ivi*, p. 38) perché la madre li utilizza lontano da lui, Proust descrive implicitamente *l'irradiazione* agli oggetti circostanti delle qualità collegate con l'oggetto che suscita l'emozione, irradiazione che deriva a sua volta dalla *generalizzazione* delle proprietà attribuite all'oggetto e dalla loro *massimizzazione* all'estrema potenza: caratteristiche tutte, osserva Matte Blanco che conducono a vedere nell'emozione, proprio come nell'inconscio, un insieme infinito (Matte Blanco, 1975, p. 296).

Se tutte le emozioni intense tendono all'infinito e alla simmetrizzazione, la gelosia in particolare si serve dell'immaginazione per operare collegamenti che la possono suscitare nei momenti più impensati. Basta una frase e «l'invisibile, l'insospettabile prende forma in noi» (Proust, 1913-1927, t. I, p. 485). Per il Narratore adulto la gelosia si incarna in Albertine, come per Swann in Odette. Per ambedue, la sofferenza indotta dalla persona amata si riduce a ben poca cosa rispetto

al pensiero di quanto della sua vita ci è ignoto, dei luoghi impossibili da conoscere in cui è stata [...] luoghi dove lei è lontana da noi, libera di noi, più felice che con noi. Tali sono le girandole della gelosia [...]. Un

demone che non può essere esorcizzato, e ricompare sempre, incarnato in una diversa forma (*ibidem*).

L'ignoto, l'*inconnu* è, per entrambi, contemporaneamente fonte di curiosità e di attrazione, ma evoca in maniera automatica la sofferenza dovuta all'esclusione dal festino infernale. Così, quando Albertine annuncia festosa al Narratore che potrebbe andare a Trieste a trovare l'amica di mademoiselle Vinteuil, il riferimento al trauma originario e al rapporto fra Swann e Odette, che risulterebbe incomprensibile al di fuori di un processo di simmetrizzazione, è immediato:

Era da Trieste, da quel mondo sconosciuto in cui sentivo che Albertine era felice, in cui stavano i suoi ricordi, le sue amicizie, i suoi amori infantili, che si sprigionava questa atmosfera ostile, inesplicabile, simile a quella che saliva un tempo sino alla mia camera di Combray dalla sala da pranzo dove sentivo conversare e ridere con gli estranei, fra il rumore delle forchette, la mamma che non sarebbe venuta a darmi la buonanotte; o a quella che aveva riempito Swann, le case in cui Odette andava a cercare, la sera, inconcepibili piaceri (*ivi*, t. III, p. 375).

b) Il sogno

In tema di azione omologante della simmetria, anche il posto che nella *Recherche* è affidato al sogno è illuminante per le intuizioni che tutte rimandano al potere dell'attività onirica di operare collegamenti che la coscienza non è in grado di produrre. Il Narratore adolescente comprende attraverso la

sofferenza sentita in un sogno in cui appare un «amico, che tuttavia non si identificava con nessuno degli amici ch'io sapessi di avere, agiva verso di me con estrema falsità ed era convinto a sua volta convinto della mia» (*ivi*, t. I, p. 761) che questi non è altro che Gilberte, la fanciulla all'epoca da lui amata. Le persone, osserva, possono travestirsi o scambiare i propri volti come i santi delle cattedrali «che qualche archeologo ignorante ha ricostruiti mettendo sul corpo dell'uno la testa dell'altro e mischiandone attributi e nomi» (*ibidem*). Quelle caratteristiche oniriche che Freud chiamava condensazione e spostamento affascinano intuitivamente Proust così come la moltiplicazione dei personaggi che tutti rappresentano il sognatore. Nell'analisi approfondita di un sogno in cui Swann prende definitivamente congedo dal suo lungo e tormentato amore per Odette, viene descritto quest'ultimo come un procedimento che apparenta il funzionamento del sogno alla scelta di un romanziere di suddividere la propria personalità fra più personaggi (*ivi*, p. 458). Secondo Matte Blanco questa operazione corrisponde in realtà alla necessità del sogno di rendere tridimensionale, moltiplicandola in figure differenti, una realtà multidimensionale che la coscienza, in ragione dei propri limiti, non è in grado di accogliere così com'è (cfr. Matte Blanco, 1988, pp. 100-104).

Fin dalle prime pagine della *Recherche* la metamorfosi apparente delle stanze e dei luoghi, dunque dello spazio, che si produce nel sonno viene strettamente collegata con la dimensione temporale, la cui ininterrotta fluttuazione confonde i ranghi del tempo e li spezza (Proust, 1913-1927, t. I, p. 6). Così Proust intuisce che il modo di ragionare che vige nei sogni è «in contraddizione formale con le leggi della logica e con

l'evidenza del presente» (*ivi*, t. II, p. 100), così come vi è sconosciuta l'idea del tempo (*ivi*, t. III, p. 763).

Proust evoca più volte una verità che trascende il sognatore e sembra delineare l'ipotesi di un luogo della mente che lui stesso a più riprese chiama inconscio, sempre connotandolo attraverso immagini di oscurità, profondità e discesa all'interno di sé, dove coesistono senza elidersi le diverse esperienze vissute nel tempo dal Narratore, pronte a riaffiorare grazie alla discesa nelle gallerie più sotterranee del sonno. Per rivedere il giardino dell'infanzia, «non c'è bisogno di viaggiare. È sufficiente per ritrovarlo, scendere» (*ivi*, p. 107). D'altronde, in quanto segnala la soggettività che colora tutte le esperienze, svelandone insieme all'ambiguità il carattere illusorio, il sogno diventa uno dei principali tramiti di accesso alla verità che il Narratore persegue lungo tutto il romanzo mettendo in gioco la sua stessa vita. Si tratta di una Musa notturna la cui ingannevole capacità mitopoietica rende a volte possibile amare appassionatamente una donna brutta durante un sonno di pochi minuti quasi che vi si ricevessero «inventate da qualche medico prodigioso, iniezioni endovenose d'amore, così come possono esserlo di sofferenza» (*ivi*, t. IV, p. 597).

Molti dei sogni riportati dal narratore riguardano la relazione con la nonna, che nel romanzo rappresenta la dimensione antitetica della madre pre-edipica.³ Ora, il principale elemento rappresentativo della logica simmetrica messo in luce da questi sogni è la formulazione di una classe molto ampia riguardante la vita e la morte che le rende compatibili, a differenza di quanto

³ La gelosia pre-edipica riguarda tutti gli oggetti che sono ritenuti attraenti per la madre, senza particolare riferimento alla figura paterna. Ho sviluppato il significato di questa asserzione in Ginzburg (2011).

propone la logica del pensiero cosciente. La formazione di classi sempre più ampie, si accompagna ad una simmetrizzazione inevitabile: se la morte e la vita fanno ambedue parte di un unico insieme, ciò che vale per l'una vale anche in modo transitivo per l'altra, rendendole ad un certo livello indistinguibili (cfr. Matte Blanco, 1975). Quando il Narratore si immerge come Ulisse nel «Lete interiore dalle sestuple spire» (Proust, 1913-1927, t. II, p. 921), la sua ricerca della Nonna inizia subito con la consapevolezza di un rimorso per averla abbandonata da tempo, che non contraddice il fatto di essere a conoscenza della sua morte. La tomba è rappresentata qui come equivalente ad una stanzetta dove la Nonna è stata relegata, quasi una vecchia domestica, insieme ad una sorvegliante. La presenza del padre con cui il Narratore dialoga cercando inutilmente aiuto per rintracciarla segnala la verità dello sdoppiamento in due personaggi della figura materna: mentre alla madre nella *Recherche* è riservata soprattutto la funzione educativa di porre dei limiti, e quindi di negarsi, la Nonna invece incarna in modo evidente per il Narratore oltre alla tenerezza, anche l'ambivalenza dell'amore così come la labilità dei sentimenti che si traduce in trascuratezza ed oblio proprio come avviene nel sogno. Al padre è affidata la funzione di rappresentare un altro aspetto del sognatore, la cui ragionevolezza accomodante e superficiale è rivolta unicamente ad evitare il dolore in tutte le sue forme - «è meglio che non pensi, potresti farla soffrire. Spesso si soffre, a pensare» (ivi, p. 923) - così che il Narratore, pur attraversato dalla disperazione, cede alle lusinghe paterne, cioè all'invito di abbandonare le sue emozioni, quasi fossero ormai superflue, non senza chiedere però al padre l'avallo della sua teoria sulla coesistenza della morte con la vita: «Ma allora dimmi, tu che

sai, non è vero che i morti non vivono più, non può essere vero, nonostante quel che si dice, dal momento che la nonna esiste ancora» (*ibidem*). L'intuizione che l'inconscio nei suoi strati più profondi che tendono alla indivisibilità non conosca la morte è qui espressa da Proust attraverso l'idea di una vita diminuita che tuttavia prosegue in un altrove dove le istanze difensive dalla sofferenza indicano di non recarsi. Come spesso accade, i diversi personaggi del sogno interpretano vari aspetti del sognatore, tutti messi in moto dal lavoro del lutto che include, come Freud l'ha teorizzato, ma Proust ha così ben descritto, un amalgama di amore, odio, dolore, negazione e colpa verso la persona amata soprattutto quando la vita si riaffaccia con i suoi richiami insistenti. Anche in questo caso diventa evidente l'operazione tridimensionalizzante dell'attività onirica che suddivide le emozioni contrastanti fra i diversi personaggi, mediante gli spostamenti necessari a ridurre l'enormità del rimorso, ma la presenza della misteriosa formula verbale con cui si conclude il sogno: «cervi, cervi, Francis Jammes, forchetta» (Proust, 1913-1927, t. II, p. 923), ci riporta di colpo all'oscurità della condensazione onirica il cui linguaggio, Proust ci segnala, diventa incomprensibile nella veglia.

In diversi hanno tentato di decifrare l'enigma associativo di queste parole, il cui contenuto sembrerebbe rimandare ai più intimi tormenti di Proust riguardanti la sua omosessualità quale fonte di sconforto se non addirittura di morte per la propria madre: in un racconto di Flaubert, un cervo aveva predetto al futuro S. Giuliano che avrebbe assassinato i propri genitori mentre lo scrittore Francis Jammes aveva criticato il sadismo

della scena di Montjouvain¹. Ma forchetta? Mentre si è avvicinata l'espressione "colpo di forchetta" all'accecamento di Edipo, la mia ipotesi è che la parola sia un esempio implicito di condensazione e rimandi «al rumore di forchette» udito a Combray ed evocato nel passo riguardante la gelosia verso Albertine che collegava Trieste, «la città maledetta» dove Albertine vuole andare a ritrovare l'amica di Mademoiselle Vinteuil, alla madre e a Odette. Poco tempo dopo al Narratore che si addormenta sulla spiaggia di Balbec compare in sogno questa volta in forma diretta la Nonna, debolissima, seduta in poltrona. Anche qui il padre è presente. La Nonna appare non solo assente ma distante, indifferente anzi addirittura scostante. Il processo di distanziamento insito nell'evoluzione del lutto si è trasferito a lei, mediato dal rimorso, e ancora il nipote insiste che non è vero che i morti non vivono: «è più di un anno che è morta e, in fin dei conti, è sempre viva» (*ivi*, p. 944). Al padre spetta un'ennesima volta il ruolo di interprete dell'asimmetrico senso comune: «Che vuoi farci, i morti sono i morti» (*ibidem*).

Tracce di sogni ulteriori descrivono sempre la barriera opposta dalla mente all'esperienza profonda del dolore: il Narratore è consapevole di vederla «meno oppressa dal suo nulla» (*ivi*, t. III, p. 5), anzi in via di guarigione. Ora la morte è diventata «davvero una malattia da cui ci si salva» (*ibidem*) e l'oblio può riprendere la sua opera, salvo quando l'accostamento che sovrappone la Nonna e Albertine in quanto oggetti del suo rimorso - «mi sembrava che la mia vita fosse macchiata da un doppio assassinio che solo la viltà del mondo poteva perdonarmi» (*ivi*, t. IV, p. 97) - non lo rimette in contatto con il

¹ Per un'esauriente disanima della questione cfr. Proust (1913-1927), t. II, p. 1211 (nota di Daria Galateria).

periodo di follia rappresentato dai sogni: «certo, una volta che fossi stato di nuovo sveglio, quell'idea di una morta che continua a vivere mi sarebbe diventata tanto impossibile da capire, quanto lo è ora da spiegare» (*ibidem*).

2. Bion e la ricerca in direzione sbagliata

È soprattutto nelle pagine che Proust dedica alla scoperta della qualità tutta soggettiva della creazione artistica che un confronto con il pensiero di Bion, un altro grande psicoanalista, mi sembra possibile. In particolare il Bion a cui faccio riferimento è l'ultimo in ordine di tempo, che ha anteposto alla conoscenza (K) l'immersione nelle emozioni (O) da cui deriva la responsabilità verso i propri sentimenti. Del resto, Bion parla spesso della creazione artistica come esperienza della *cosa in sé*, e in uno dei suoi seminari inediti cita Proust insieme a Joyce e a Shakespeare per indicare come soltanto la letteratura può dire l'indicibile. Ora il titolo stesso dell'opera di Proust pone fin da subito un interrogativo che riguarda sia il tempo perso inutilmente che il Tempo che era perduto ma può essere ritrovato grazie ad una ricerca. In effetti il Narratore proustiano, indeciso su che indirizzo dare alla sua vita, incontra sul suo cammino tracce di illuminazione di una verità che tuttavia non riesce a lungo ad afferrare e comprendere.

All'inizio del romanzo, una prima epifania il Narratore la sperimenta rincasando una sera infreddolito quando gli viene porta dalla madre una tazza di tè in cui immerge distrattamente una *madeleine*. Improvvisamente viene invaso da una deliziosa voluttà «isolata, staccata da qualsiasi nozione della sua causa. Di colpo mi aveva reso indifferenti le vicissitudini della vita,

inoffensivi i suoi disastri, illusoria la sua brevità, agendo nello stesso modo dell'amore, colmandomi di un'essenza preziosa» (*ivi*, t. I, p. 56). Tuttavia comprende subito che la verità che cerca è dentro di lui che la deve rintracciare:

Poso la tazza e mi volgo verso il mio spirito. Trovare la verità è compito suo. Ma in che modo? Grave incertezza, ogni volta che lo spirito si sente inferiore a sé stesso; quando il cercatore fa tutt'uno con il paese ignoto dove la ricerca deve aver luogo e dove tutto il suo bagaglio non gli servirà a nulla. Cercare? Di più: creare. Eccolo faccia a faccia con qualcosa che non esiste ancora e che lui solo può realizzare e fare entrare, poi, nel raggio della sua luce (*ibidem*).

La Combray che vede uscire con i suoi abitanti e le loro case dalla tazza del tè è ben diversa da quella rievocata in precedenza, a proposito del bacio della buona notte, quella del trauma, per intenderci, rimasta cristallizzata nel ricordo in un'unica immagine: «come se Combray non fosse consistita che di due piani collegati fra loro da un'esile scala e come se non fossero mai state là, altro che le sette di sera» (*ivi*, p. 54). Ma questo primo avvertimento non arriva a provocare una comprensione autentica del processo in atto. Immergendosi nelle sue sensazioni il Narratore trova una momentanea via di accesso alla propria storia passata, senza però rendersi conto delle condizioni che hanno messo in moto il processo di illuminazione estatica. Anni dopo, retrospettivamente, comprende comunque che tutte le ricerche da lui compiute per ritrovare a livello volontario momenti simili a questo non lo hanno condotto da nessuna parte. Solo quando più esperienze non ricercate e non volute gli aprono definitivamente le porte

dei misteri del Tempo ritrovato, il Narratore capisce che è l'incontro casuale fra due impressioni analoghe a renderlo incurante delle vicissitudini del futuro: «Un istante affrancato dall'ordine del tempo ha ricreato in noi, per sentirlo, l'uomo affrancato dall'ordine del tempo» (*ivi*, t. IV, p. 550). La memoria involontaria, che nulla ha che vedere con il ricordo comunemente inteso, permette di cogliere l'essenza generale delle cose, proprio perché obbliga ad accantonare l'intelligenza, che solo in un momento successivo servirà a decifrare e a comunicare «la figura di ciò che si è sentito» (*ivi*, p. 579).

Proprio come suggerisce Bion, **K** diventa un ostacolo ad **O** e va abbandonato insieme alla memoria e al desiderio. Soltanto in un secondo momento **K** ritroverà una utilità nel tradurre verbalmente l'esperienza altrimenti ineffabile del diventare **O**. In *Attenzione e interpretazione* Bion utilizza il segno **O** per «indicare la realtà ultima rappresentata da termini come realtà ultima, verità assoluta, divinità, infinito, cosa in sé». **O**, aggiunge, «non ricade nel dominio della conoscenza o dell'apprendimento, se non in modo casuale. Si può soltanto diventare **O**, non conoscerlo»: E ancora: «è oscuro e privo di forma, ma entra nel campo di **K** quando si è sviluppato fino a un punto in cui può essere conosciuto per mezzo della conoscenza consentita dall'esperienza e formulato in termini tratti dall'esperienza sensibile; la sua esistenza viene congetturata fenomenologicamente» (Bion, 1970, p. 39).

La critica che Bion muove alla memoria e al desiderio nell'esperienza analitica ricorda la distinzione che Proust descrive in diverse parti del suo romanzo fra una ricerca in direzione sbagliata, in cui opera la volontà di raggiungere una meta (in questo caso la ricerca di una vocazione artistica) e la ricerca in direzione giusta, tutta casuale, involontaria (cfr.

Orlando, 1970), «ma proprio a volte, nel momento in cui tutto ci sembra perduto, giunge l'avvertimento che può salvarci; abbiamo bussato a tutte le porte che non danno su niente e la sola attraverso la quale si può entrare, e che avremmo cercato invano per cento anni, l'urtiamo senza saperlo, e si apre» (Proust, 1913-1927, t. IV, p. 542).

In diversi momenti della sua vita il Narratore aveva provato sensazioni che portavano nella direzione di una rivelazione, ma non era stato in grado di approfondirle, di lasciarsi andare compiutamente alle sensazioni olfattive e uditive in grado di illuminarlo. Ora, inciampando in un selciato sconnesso riscopre la felicità suscitagli in vari momenti della sua vita e di cui non aveva mai compreso il significato, rinviandone la ricerca. Il Narratore sente che gli viene, attraverso quel gesto, restituita un'esperienza avvenuta in un altro momento con tutte le sensazioni ad essa collegate. È un primo avvertimento, ma non è ancora sufficiente. Arriva quindi il rumore compiuto involontariamente da un cameriere urtando un piatto con un cucchiaino a far rinascere – collegata ad un rumore della ferrovia – quel filare di alberi che invano aveva interrogato lungamente durante un viaggio. Con l'attenzione ormai desta il Narratore coglie infine nell'atto di forbirsi la bocca con un tovagliolo inamidato l'identica sensazione provata anni prima al suo arrivo al mare, asciugandosi con un asciugamano ugualmente inamidato, quello stesso mare che ora gli si spalanca davanti «puro e disincarnato, sbarazzato di quanto c'è di imperfetto nella percezione esteriore» (*ivi*, p. 547)

La rivelazione per il Narratore consiste nello scoprire che quei diversi momenti hanno qualcosa in comune che consente di far rifluire il passato nel presente, facendo riemergere in lui «un essere che appariva soltanto quando, grazie a una di tali identità

fra il presente e il passato, gli era dato di stare nel solo ambiente in cui potesse vivere e godere dell'essenza delle cose, ossia fuori del tempo» (*ivi*, p. 548). Il Narratore comprende allora che quanto avviene è frutto del miracolo dell'analogia:

quell'essere non si nutre che dell'essenza delle cose, in essa soltanto trova la propria sostanza, le proprie delizie. Langue nell'osservazione del presente dove i sensi possono fornirgliela, nella considerazione di un passato disseccato dall'intelligenza, nell'attesa di un futuro che la volontà costruisce con frammenti del presente e del passato (*ivi*, p. 550).

Folgorato dalla sua scoperta il Narratore scopre che il miracolo si produce non per una duplicazione di una sensazione passata, ma grazie alla sensazione stessa: «sono frammenti d'esistenza sottratti al tempo; ma tale contemplazione, sebbene d'eternità, era fuggitiva» (*ivi*, p. 553) Là dove l'intelligenza da sola fallisce, dunque, sono le sensazioni che bisogna interpretare «come segni di altrettante leggi ed idee» e tradurre in creazione artistica:

Quanto al libro interiore di segni sconosciuti (segni in rilievo, sembrava, che la mia attenzione, esplorando il mio inconscio, andava a cercare, urtava, aggirava come un palombaro che scandaglia) per la cui lettura nessuno poteva offrirmi l'aiuto di nessuna regola, la lettura stessa consisteva in un atto di creazione dove non c'è alcuno che possa sostituirci e nemmeno collaborare con noi (*ivi*, p. 556).

La creazione artistica, così come la intende Proust nel *Tempo ritrovato* dove si conclude una ricerca durata tutta la vita, appare come un equivalente di O perché consiste «nel fare uscire, portare alla luce, i nostri sentimenti, le nostre passioni, cioè le passioni, i sentimenti di tutti» (*ivi*, p. 591), ma per farlo il Narratore dovrà discendere dentro di sé, dopo aver abbandonato le illusioni e i richiami del mondo esterno, là dove giace una verità che il suo io profondo si è tante volte rifiutato di incontrare. Per trovare la via occorre dunque rinunciare a cercarla, e saper cogliere l'intensità delle proprie emozioni come via di accesso alla consapevolezza di sé. L'amore, la gelosia ma più di tutto il dolore costituiscono dunque un tramite insostituibile: «i dolori sono servitori oscuri, detestati, contro i quali si lotta, sotto il cui dominio si cade ogni giorno di più, servitori atroci, insostituibili che ci portano, per vie sotterranee, alla verità e alla morte» (*ivi*, pp. 488-9). Il libro che si va configurando «arduo più d'ogni altro da decifrare, è anche il solo che la realtà ci abbia dettato, il solo che sia stato "impresso" in noi dalla realtà medesima» (*ivi*, p. 559), un'opera in continuo divenire, che parla di un'esperienza soggettiva, solo parzialmente comunicabile. E il lavoro dell'artista consiste «nel cercare di scorgere sotto la materia, sotto l'esperienza, sotto le parole qualcosa di diverso, l'inverso del lavoro che compiono incessantemente in noi, quando viviamo distolti da noi stessi» (*ivi*, p. 578).

Il continuo richiamo di Proust alla ricerca della soggettività del sentire, rimanda con forza alla descrizione che Bion propone quando parla di O come di un'esperienza solo intuibile, tanto è fugace e irripetibile, visibile unicamente attraverso gli effetti che esercita sulla persona, frutto di un riconoscimento e di un'adesione a se stessi che richiede di abbandonare ogni

certezza e accettare il perpetuo divenire come unico modo di accostarsi ad O. Per dirla con le sue parole:

Esso rappresenta la verità assoluta in e di qualsiasi oggetto; è dato per scontato che questa non possa essere conosciuta da alcun essere umano; essa può essere intravista; la sua presenza può essere riconosciuta e sentita, ma essa non può essere conosciuta. È possibile essere all'unisono con essa (Bion, 1970, p. 44).

Così come per Bion O «non è comunicabile se non tramite l'attività K» (*ibidem*), Proust suggerisce che

è il lavoro fatto dal nostro amor proprio, dalla nostra passione, dal nostro spirito di imitazione, dalla nostra intelligenza astratta, dalle nostre abitudini, quello che l'arte dovrà disfare; quello che l'arte ci farà compiere è il cammino in senso opposto, il ritorno alla profondità dove ciò che è realmente esistito, è sepolto, a noi sconosciuto (Proust, 1913-1927, t. IV, pp. 578-79).

Ciò che abbiamo provato, aggiunge, è come «certi negativi in cui si vede solo del nero finché non lo si avvicina all'intelligenza. Solo allora, quando questa l'ha illuminato, quando l'ha intellettualizzato, si distingue - e con quanta fatica- la figura di ciò che si è sentito» (*ibidem*). La critica all'intelligenza e a K, in entrambi, non nega loro una funzione comunicativa, ma ribadisce che solo dopo essersi immersi nelle tenebre di O, K acquisterà funzione e significato. Scrive Proust, ma Bion avrebbe potuto sottoscriverlo: «Ciò che non abbiamo dovuto decifrare, chiarire col nostro sforzo personale, ciò che era già chiaro prima di noi, non ci appartiene. Viene da noi solo

quanto traiamo dall'oscurità che è in noi ed è ignoto agli altri» (*ivi*, p. 559). Nell'immagine che ci fornisce Proust, l'artista, non diversamente dallo psicoanalista, è costretto a disfare tutto quello che imitazione, intelligenza astratta ed abitudini hanno edificato in lui, rinunciando a credere oggettivo ciò che era solo il riflesso del suo desiderio. Allora, soltanto allora, l'intelligenza ritrova la sua funzione, che è quella di leggere in controluce i «negativi» rovesciati, cioè le esperienze emotive vissute, che appaiono oscure proprio come i negativi, finché la luce dell'intelligenza non le ha illuminate: «Solo allora, quando questa l'ha illuminato, quando l'ha intellettualizzato, si distingue - e con quanta fatica - la figura di ciò che si è sentito» (*ivi*, p. 579).

In conclusione, il fatto che per Proust sentimenti ed emozioni siano l'oggetto fondamentale della ricerca artistica, i soli temi che ne garantiscano la portata universale, ha prodotto nella sua opera, così immensa da sembrare inesauribile, la capacità di illuminare l'inconscio e il suo funzionamento così come quello analogo delle emozioni, con una precisione ed una ricchezza da cui la psicoanalisi ha ancora molto da imparare, soprattutto facendo spazio a quell'inconscio non rimosso che ora si tende a confinare nell'area della prima infanzia, in ambito pre-verbale, ignorandone la presenza ubiquitaria in ogni atto o pensiero, quel pensiero di cui si tende a privilegiare la portata, ignorandone la sua derivazione primaria dall'emozione. Là dove il pensiero è sconfitto, propone infatti Matte Blanco, l'emozione arriva alla conoscenza completa, perché nell'emozione «conoscenza ed essere sono la stessa cosa» (Matte Blanco, 1975, p. 318).

Bibliografia

- AA. VV. (1970), *Critica e Storia letteraria*, Liviana, Padova.
- Bion, W. (1970), *Attenzione e interpretazione*, tr. it., Armando, Roma 1973.
- Bizub, E. (2006), *Proust et le moi divisé*, Droz, Genève.
- Ginzburg, A. (2011), *Il Miracolo dell'analogia. Saggi su Letteratura e psicoanalisi*, Pacini, Pisa.
- Klein, M. (1929), *Situazioni di angoscia infantile espresse in un'opera musicale e nel racconto di un impeto creativo*, in Id. (1973).
- Id. (1973), *Scritti 1921-1958*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Matte Blanco, I. (1975), *L'Inconscio come insieme infinito*, tr. it., Einaudi, Torino 1981.
- Matte Blanco, I. (1988), *Pensare, sentire, essere*, tr. it., Einaudi, Torino 1995.
- Orlando, F. (1970), *Proust, Sainte-Beuve e la ricerca in direzione sbagliata*, in AA. VV. (1970).
- Proust, M. (1913-1927), *Alla ricerca del tempo perduto*, tr. it., 4 voll., Mondadori, Milano 1983-1993.
- Id. (1954), *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris 1971.
- Id. (1991), *Correspondance de Marcel Proust*, a cura di P. Kolb, Plon, Paris.

Abstract

The Proustian Unconscious and the Research in a Wrong Direction

This paper compares two important psychoanalysts, Matte Blanco and Bion with Proust, whom *In Search of Lost Time*

makes evident the extraordinary way in which he anticipates psychoanalytic thought in such fundamental areas as the unconscious and the emotions, thanks to intuitions which in many cases surpassed even those of Freud.

Keywords: Unrepressed Unconscious; Symmetry; Thinking; Emotion; Artistic Creativity.