



HAL
open science

L'émergence de l'inconscient dans la littérature européenne

Tania Collani, Valentina Fenga

► **To cite this version:**

Tania Collani, Valentina Fenga. L'émergence de l'inconscient dans la littérature européenne. RILUNE - Revue des littératures européennes, 6, 2007, 9788849129854. <hal-01905597>

HAL Id: hal-01905597

<https://hal.science/hal-01905597v1>

Submitted on 30 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

L'émergence de l'inconscient dans la littérature européenne

Tania Collani, Valentina Fenga

► **To cite this version:**

Tania Collani, Valentina Fenga. L'émergence de l'inconscient dans la littérature européenne. Clueb, 2007, 9788849129854. <http://www.rilune.org/index.php?option=com_content

view=category

id=16

Itemid=106>. <hal-01905597>

HAL Id: hal-01905597

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01905597>

Submitted on 25 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'émergence de l'inconscient dans la littérature européenne

Tania Collani, Valentina Fenga

Table des matières/Contents

Résumés/Abstracts	p. V
Anna Soncini Fratta (Università di Bologna) <i>Présentation/Presentation</i>	p. XI
Paul Mengal (Université de Paris XII) <i>L'âme de la cave au grenier. Les topologies de l'âme et l'origine de l'inconscient</i> [Tr. <i>From the cellar to the attic: typologies of the soul and origins of the unconscious</i>].....	p. 1
Henri Béhar (Université de Paris III – La Sorbonne Nouvelle) <i>Dada comme phénomène européen. Irruption de l'inconscient dans la littérature</i> [Tr. <i>Dada as a European phenomenon. The irruption of unconscious in literature</i>]	p. 13
Eduardo Saccone (University of Cork) <i>L'âme de la cave au grenier. Les topologies de l'âme et l'origine de l'inconscient</i> [Tr. <i>Repetita: iuvant? Étude de La coscienza di Zeno/Repetita: iuvant? A Study of La coscienza di Zeno</i>]	p. 29
Eric S. Rabkin (University of Michigan) <i>Metamorphosis, the Mechanism of Repression and the evolution of the unconscious in european literature</i> [Tr. <i>Métamorphose, le mécanisme de répression et l'évolution de l'Inconscient dans la littérature européenne</i>].....	p. 45
Clara F. Muscatello, Paolo Scudellari (Università di Bologna), <i>Una incursione letteraria e antropologica nel mondo della mania: Giorni Felici di Samuel Beckett</i> [Tr. <i>Incursion littéraire et anthropologique dans le monde de la manie: les Jours Heureux par Samuel Beckett A Literary and anthropologic incursion in the world of Mania: Samuel Beckett's Happy Days</i>]	p. 61
Romolo Rossi, Lisa Attolini (Università di Bologna) <i>L'arte del guarire o guarire con l'arte</i> [Tr. <i>L'Art est la cure/Art is the cure</i>]	p. 73
Valentina Fenga (Università di Bologna) <i>Bibliographie/Bibliography</i>	p. 85

Résumés/Abstracts

Paul Mengal (Université de Paris XII)

> *L'âme de la cave au grenier. Les topologies de l'âme et l'origine de l'inconscient*

Résumé

En partant par un excursus de la discipline de la psychologia, de son dualisme à la fin du XVI^e siècle et sous la forme qui lui confèrera Descartes dans la première moitié du XVII^e siècle, l'analyse spatiale de l'âme s'impose. L'âme inétendue qui pense, l'organisation spatiale du psychisme humain, présuppose aussi une analyse des images spatiales de l'esprit humain, parmi lesquelles, celle de la maison occupe une place prépondérante et fait assez facilement écho aux représentations hiérarchiques de l'âme. À travers cette analyse on arrivera à prouver que les conceptions rationalistes et surtout dualistes, comme le cartésianisme, ne sont guère enclines à parler de l'âme dans les termes d'une topologie. Ce seraient plutôt les conceptions anti-mécanistes, proches de la mystique, et plus tard du romantisme, qui emploieraient des images spatiales.

Mots-clés: âme, espace, psychisme, dualisme, topologie

> *From the cellar to the attic: typologies of the soul and origins of the unconscious*

Abstract

An analysis of the spatial representation of the soul is necessary when considering the history of the discipline named "psychologia" and its idea of dualism at the end of the XVI century together with the shape that Descartes will give to it at the end of XVII century. The analysis of both the "not-extended-in-space" and thinking soul and the spatial organization of the human psyche, requires also an analysis of the spatial images and metaphors of the soul; the image of the house is definitely one of the most used to represent its hierarchic system. Thanks to this analysis, Mengal claims in the article, it is possible to demonstrate that rationalist theories and especially dualist theories - such as Descartes one - are not inclined to talk about the soul in topological terms. Anti-mechanicist theories linked to Mystique and later on Romanticism, will instead use spatial images and representation for the soul.

Keywords: soul, space, psychicism, dualism, topology

Henri Béhar (Université de Paris III – La Sorbonne Nouvelle)

> *Dada comme phénomène européen. Irruption de l'inconscient dans la littérature*

Résumé

En partant du Manifeste Dada de Tzara, le Dadaïsme démontre sa volonté de s'imposer en tant que "mouvement international" dans le contexte de la littérature d'avant-garde européenne de la première moitié du XX^e siècle. L'intense activité de Tzara entre 1915 et 1925, ses collaborations avec les plus éminents écrivains et artistes européens (futuristes italiens, expressionnistes allemands, cubistes français) témoignent de sa volonté de créer un mouvement qui tente de se constituer comme un «anti-art international» au-delà de toutes

frontières géographique et culturelles. D'un point de vue des techniques artistiques, Dada fait recours au photomontage, au collage, à l'écriture collective de poèmes.

Mots clefs: Dada, Tzara, mouvement, avant-garde, Europe

> *Dada as a European phenomenon. The irruption of unconscious in literature*

Abstract

Starting with Tzara's Dada Manifesto, Dada imposes itself as an international movement focusing on his central and influent role, among European Avant-garde literary context. Dada has carried on an intense and deep reflection on art and life, asking artists to questions themselves on these issues and their possible representation through arts. Tzara's intense activity between 1915 and 1925, and his collaborations with the most eminent figures in European arts and literature (Futurists in Italy, Expressionists in Germany, Cubists in France) show his will of creating a movement that wants to be an "International Anti-Art" beyond any cultural or geographical frontiers. From a point of view of techniques, Dada makes use of photomontage, collage, collective writing, dream-writing, and poetry collective writing.

Keywords: Dada, Tzara, movement, avantgarde, Europe

Eduardo Saccone (University of Cork)

> *Repetita iuvant? Étude de La coscienza di Zeno*

Résumé

Ce qui est répété, réaffirmé, revu, réordonné, la répétition de ce qui est déguisé, la réitération de ce qui a été déjà vécu, semble être le sujet récurrent de l'oeuvre d'Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*. Svevo a dévoilé l'Inconscient, ses mécanismes et représentations, à travers ses écrits, et ses courtes histoires écrites entre 1888 et 1890, bien avant les théories de Freud. L'histoire présentée dans le roman de Svevo est un inconscient révélé par les actes manqués, les pensées et les comportements des personnages. Le thème général du roman semble être "la maladie", ce qui devient synonyme, selon une sorte de lapsus de la "vie", comme si la maladie pouvait être assimilée à une vie entière. Finalement, *La Coscienza di Zeno* démontre que c'est ce n'est pas une vérité sur la conscience, mais une conscience sans vérité, qui se reconnaît dans les processus d'autoreprésentation et dont la nature fictive en est l'élément central.

Mots-clefs: Svevo, conscience, psychanalyse, fiction, maladie

> *Repetita iuvant? A study of La coscienza di Zeno*

Abstract

What is repeated, reaffirmed, reviewed, re-ordered, the repetition of disguised, the reiteration of what has been lived already, seems to be central in Italo Svevo's *La coscienza di Zeno*. Svevo has unveiled the unconscious and its mechanisms and representations, through his writing, and in the short stories written between 1888 and 1890, before Freud's theories. The one presented in Svevo's novel is an unconscious that is revealed through missed acts, thoughts

and behaviours of the characters. The general theme of the novel seems to be then illness, that becomes synonyms, according to a sort of lapsus, of 'life', as if illness could be assimilated to a whole life.

Keywords: Svevo, consciousness, psychoanalysis, fiction, illness

Eric S. Rabkin (University of Michigan)

› *Métamorphose, le mécanisme de répression et l'évolution de l'Inconscient dans la littérature européenne*

Résumé

En examinant les histoires de personnages métamorphosés, on peut en développer l'idée de l'Inconscient comme réflexe de répression. Les métamorphoses littéraires révèlent différents mécanismes de répression qui révèlent à leur tour un développement historique aux dimensions personnelles et sociales. Parfois la répression peut s'avérer désirable (voir Marx, Freud et Fromm). Si au préalable, la répression est perçue confortable par l'individu (voir Skinner), alors aucune métamorphose n'est nécessaire et par conséquent il n'en résulte aucun drame ou difficultés d'expression. Devant ces mécanismes de répression sociale devenus de plus en plus puissants dans le monde industriel, la littérature représente le moyen d'expression favoris de l'Inconscient. Tout particulièrement au XXe Siècle, la métamorphose littéraire offre une ouverture unique à la critique du mécanisme social de répression.

Mots-clefs: métamorphose, Kafka, répression, expression, mécanisme

> *Metamorphosis, the Mechanism of Repression and the evolution of the unconscious in european literature*

Abstract

By examining the stories of metamorphosing characters, we can trace the development of an idea of the unconscious as a reflex of repression. Literary metamorphoses reveal diverse mechanism of repression that themselves reveal an historical development from the personal to the social. Sometimes, of course, repression, especially social repression (see Marx, Freud, and Fromm) is socially desirable. If prior repression is comfortable for the individual (see Skinner), no metamorphosis is needed and there is no drama, no struggle for expression. As mechanism of social repression become more powerful and impersonal in the industrial world, literature, becomes a favored medium for the expression of the individual unconscious. Especially in the twentieth century, literary metamorphosis offers a uniquely powerful opening for criticism on the social mechanism of repression.

Keywords: metamorphosis, Kafka, repression, expression, mechanism

Clara Muscatello, Paolo Scudellari (Università di Bologna)

› *Incursion littéraire et anthropologique dans le monde de la manie: les Jours Heureux par Samuel Beckett*

Résumé

La condition psychopathologique de la manie, fondée sur les théories de Winnicott et Bion, est appliquée à l'analyse des *Jours Heureux* de Samuel

Beckett comme une pure représentation de cet état. Dans le texte de Beckett et tout particulièrement dans le monologue de Winnie, une désolation existentielle est révélée. La position des personnages sur scène, accompagné de la tentative de Winnie de combler les silences par un flot de mots perpétuel révèle une image réaliste et désespérée de discours maniaques topos et de scènes inébranlables. Une pensée créative est alors substituée par une “non-pensée” maniaque, des formes linguistiques stéréotypées sur des sujets futiles, une façon d’échapper à “l’objet perdu” qui demeure indéfini dans le texte de Beckett; raison probable du vide existentiel de ses personnages.

Mots-clefs: Beckett, manie, non-pensée, langue, psychopathologie

› *A Literary and anthropologic incursion in the world of Mania: Samuel Beckett’s Happy Days*

Abstract

The psychopathological condition of mania according to Winnicott and Bion theories is used to the analysis of Samuel Beckett’s *Happy Days* as a sharp representation of this state; in Beckett’s text and in particular in Winnie’s monologue and attitude, existential desolation is revealed. The position of the characters on stage and Winnie attempt to fill silences with a continuous stream of words render, according to Muscatello and Scudellari, a realistic and desperate picture of maniac discourse topos and fixed schemes. Creative thought is substituted by maniac ‘non-thought’ and stereotyped linguistic forms on futile topics that is a way of escaping from the ‘lost object’ that remains undefined in Beckett’s text, and that is maybe the existential emptiness felt by the characters.

Keywords: Beckett, mania, non-thought, language, psychopathology

Romolo Rossi, Lisa Attolini (Università di Genova)

› *L’Art est la cure*

Résumé

L’essai de Rossi nous révèle le rôle déterminant que l’Art et la Littérature jouent dans l’évolution et la pratique de la psychiatrie. L’idée qui émerge tout particulièrement se résume dans le fait que l’art a le pouvoir de traiter les esprits mentalement dérangés, en provoquant une récupération de «l’empathie». L’empathie se définit comme la faculté d’acquérir les données psychologiques d’autrui, mais aussi comme la source d’émotions du spectateur contemplant une œuvre d’art. C’est avec l’étude de différents travaux artistiques, des Métamorphoses de Kafka aux poèmes de Campana, mais avant tout par l’étude des écrits de Marcel Proust, que Rossi démontre comment des idées dérivées de l’Art peuvent être perçues comme une forme de «souffrance transformée», encourageant à accepter la séparation. La séparation est nécessaire à l’élaboration du deuil, autorisant la réappropriation de l’objet perdu, afin d’enrichir et structurer son identité et personnalité.

Mots-clefs: Proust, Campana, empathie, cure, souffrance

› *Art is the cure*

Abstract

Rossi's essay is about the important role that art and literature are playing in the evolution and in the practice of psychiatry. In particular the idea that emerges in the article is that art can change the normal functioning of mentally ill mind, because it provokes a recuperation of «empathy». Empathy is how we are able to acquire the others' psychological data and it is also the source of the spectator's feelings in front of a work of art. Through the study of different works of art, from Kafka's *Metamorphoses*, to Campana's poetry but most of all in Proust's writings, Rossi shows how ideas derived from art can be a form of «transformed sufferance» leading to accept separation. Separation is necessary for the elaboration of mourning, allowing the re-appropriation of the object lost so to enrich the Self and to structure personal Identity.

Keywords: Proust, Campana, empathy, cure, sufferance

Anna Soncini Fratta

Présentation/Presentation

L'émergence de l'inconscient dans la littérature européenne est le titre du séminaire international organisé au printemps/automne 2005 par le Doctorat d'Études Supérieures Européennes – Les Littératures de l'Europe Unie, à Bologna, dans le cadre des activités de la Scuola Superiore di Studi Umanistici, dirigée par le prof. Umberto Eco (http://www.sssub.unibo.it/pagine_principali/sem_inconscio.htm).

Ce cycle de conférences a été conçu dans l'espoir de faire un état des lieux des approches psychanalytiques, psychologiques et psychopathologiques à la littérature. Le résultat nous a permis de repérer un fil rouge – qui n'est pas toujours visible et qui est pourtant présent – parcourant toute la littérature européenne, au niveau des thématiques abordées, des solutions linguistiques adoptées, des orientations idéologiques choisies. Ce numéro veut réunir cette expérience fondamentale, qui signe un moment de réflexion partagée par des spécialistes provenant de différents domaines littéraires et scientifiques, dans l'assurance qu'elle peut fournir une base d'étude pour la communauté internationale des chercheurs.

Anna Soncini Fratta

(Université de Bologne, coordinateur du DESE, Doctorat d'Études Supérieures Européennes)

The emergence of the unconscious in European Literature is the title of an international seminar held during the spring/summer 2005 in Bologna, for the PhD course “Les Littératures de l’Europe Unie” and part of the activities organised by professor Umberto Eco’s institution “Scuola Superiore di Studi Umanistici”

(http://www.sssub.unibo.it/pagine_principali/sem_inconscio.htm).

This series of conferences was conceived to discuss and reflect on the state of the art of psychoanalytical, psychological and psychopathological approaches to the analysis of literature. A red thread, sometimes not apparently evident though always present, has been thus discovered in European literary panorama, connecting themes, linguistic choices and ideologies chosen. This issue of *Rilune* would like to collect this series of fundamental experiences and approaches of specialists belonging to different academic backgrounds, from humanities to sciences, to provide a useful tool of analysis for the community of international researchers.

Anna Soncini Fratta

(University of Bologna, coordinator of DESE, Doctorat d’Études Supérieures Européennes)

Paul Mengal

L'âme de la cave au grenier. Les topologies de l'âme et l'origine de l'inconscient

LA DISCIPLINE QUI SE CONSTITUE sous le nom de *psychologia* à la fin du XVI^e siècle est dualiste et le sera plus radicalement encore sous la forme que lui donne Descartes dans la première moitié du XVII^e siècle (Mengal 2005). Dans cette perspective, qui oppose un corps défini par l'étendue qu'il occupe dans l'espace à une âme inétendue qui pense, il n'y a guère de possibilité d'une organisation spatiale du psychisme humain. Il faut donc se tourner vers d'autres conceptions si l'on veut trouver une représentation spatialisée de l'esprit humain. Parmi les images spatiales de l'esprit humain, celle de la maison occupe une place prépondérante et fait assez facilement écho aux représentations hiérarchiques de l'âme. On trouve, par exemple, une topologie de l'âme, considérée comme une maison avec ses parties ordonnées verticalement, dans l'œuvre de Gaston Bachelard (1884-1962). Dans *La poétique de l'espace*, Bachelard écrit: «La maison signifie l'être intérieur, ses étages, sa cave, son grenier symbolisent divers états de l'âme. La cave correspond à l'inconscient, le grenier à l'élévation spirituelle» (Bachelard 1954: p. 604).

À partir de ces deux constatations qui délimitent temporellement le champ, encore bien vaste, de la recherche, on pourrait formuler l'hypothèse que les conceptions rationalistes et surtout dualistes, comme le cartésianisme, ne sont guère enclines à parler de l'âme dans les termes d'une topologie. Ce seraient plutôt les conceptions anti-mécanistes, proches de la mystique, et plus tard du romantisme, qui emploieraient des images spatiales.

Faire l'archéologie d'un concept

L'inconscient n'est pas un trésor caché, enfoui qu'il faudrait dénicher et mettre au jour. Il n'est pas davantage un organe mystérieux qui serait resté oublié des anatomistes et qui aurait été miraculeusement découvert par Freud. L'inconscient est un *construct*, une construction conceptuelle qui devient nécessaire dans une certaine élaboration théorique à une époque donnée. Ce sont les conditions de possibilité de cette construction qu'il s'agit de réunir et d'agencer dans cette archéologie. Ce sont les tâtonnements, les approximations, les abandons et les reprises dont il faut retracer les étapes de la formulation. Il faut donc interroger les antécédents de la psychanalyse aussi bien comme théorie du psychisme que comme pratique thérapeutique, comme cure de l'âme. Il est évident que cette archéologie ne livrera pas un inconscient freudien antérieur à Freud comme s'il y avait eu un précurseur oublié, idée incompatible avec une bonne méthode en histoire des sciences.

Si l'on recherche des occurrences du mot inconscient dans la période immédiatement antérieure à Freud, on peut lire dans *Psyché* (1846) de Carl-Gustav Carus (1789-1869):

La clé de la connaissance de la nature de l'âme est à chercher dans le règne de l'inconscient. D'où la difficulté, sinon l'impossibilité, à comprendre pleinement le secret de l'âme. S'il était absolument impossible de retrouver l'inconscient dans le conscient, l'homme n'aurait plus qu'à désespérer de pouvoir jamais arriver à une connaissance de son âme, c'est-à-dire à une connaissance de lui-même. Mais si cette impossibilité n'est qu'apparente, alors la première tâche d'une science de l'âme sera d'établir comment l'esprit de l'homme peut descendre dans ses profondeurs (Carus 1846: p. 125).

Malheureusement Carus n'offre pas de méthode pour pénétrer dans l'inconscient, la méthode "génétique" qu'il propose se contentant d'indiquer la hiérarchie des trois niveaux organique, psychique et spirituel. Il n'y a pas plus de voie d'accès à l'inconscient dans *La philosophie de l'inconscient* de Karl von Hartmann (von Hartmann 1869) que chez Carus. L'inconscient de Hartmann est plutôt construit dans une opposition entre un psychique conscient et un psychique organique. Cette notion est plus proche d'un instinct enraciné dans le corps entièrement agi par une finalité, une sorte de force vitale supérieure. C'est dans un sens proche que l'adjectif *inconscient* est attesté dans la langue française vers 1820 pour qualifier un acte accompli en l'absence de jugement et la forme substantivée *inconscient* est contemporaine de la diffusion de la pensée de Freud dans les pays francophones vers 1920. Il faut donc se tourner vers l'allemand *unbewusst* dont on trouve déjà

l'emploi chez Luther pour parler des *vorgessne und unbewuste Sund* lorsqu'il évoque les péchés oubliés ou inconscients. S'il fallait chercher en français un sens proche, on pourrait se tourner vers l'expression «des tréfonds de l'âme». Le mot «tréfonds» est attesté dès le XIII^e siècle, dans le langage juridique, pour désigner un sous-sol possédé comme un fonds. Le mot est formé du préfixe «trans», par delà et «fundus», puis «funz», terre cultivée ou bâtie. Par attraction de «fond», le mot désigne dès 1690 (Furetière) ce qu'il y a de plus profond au propre et au figuré.

Lorsque les frontières nettes entre l'âme et le corps commencent à s'estomper chez des philosophes comme Maine de Biran, par exemple, des territoires intermédiaires apparaissent qui viennent s'immiscer dans l'entredeux dégagé entre les formes organiques et les formes supérieures de la conscience. Il en est ainsi de la sensibilité du corps propre, de cette construction progressive d'un corps éprouvé ou subjectif. Cette proposition est une mise en accusation du cartésianisme psychologique qui maintient une distinction artificielle entre une pensée qui doit toujours être tout entière présente à l'esprit et le mécanisme pur et simple. C'est dans l'espace ainsi dégagé que vont se loger les entités nouvelles que sont l'inconscient ou le subconscient. On le constate, les topologies de l'âme sont imprécises: «fond» ou «entre» ou encore «sous» comme dans la forme «sub-conscient» caractérisent ou des états psychiques différents ou une dynamique qui opère entre strates différentes. La première topique freudienne distinguait inconscient, préconscient et conscient et devait son inspiration à la prise en considération des états hypnotiques ou des rêves ou encore des localisations cérébrales. La restructuration de cette première topique voit l'abandon des distinctions premières et la définition des trois niveaux que sont le «ça», le «sur-moi» et le «moi».

Enfin, une dernière remarque peut encore être faite sur la construction du terme même d'inconscient où l'usage du préfixe privatif évoque un mode apophatique dans la construction du mot. Ce mode apophatique, par négation, est bien connu dans la théologie où il apparaît comme une stratégie, au côté du mode apophairétique, par abstraction, de définition de Dieu. Cette manière de définition est celle de la théologie négative, qui écarte toute définition de Dieu par accumulation de qualités, pour adopter une façon d'opérer par privation ou par retranchement successif. Au final, Dieu est ineffable; peut-être comme l'inconscient? L'inconscient freudien n'existe d'ailleurs que dans la mesure où il est interprétable. C'est par ce qu'il existe une herméneutique du rêve, du lapsus, du mot d'esprit que l'on s'autorise en retour à parler d'inconscient.

L'âme comme lieu architecturé

C'est sans doute la rhétorique ancienne qui a lié, sans sa conception de la mémoire, l'âme et sa représentation spatiale. *L'art de la mémoire* (Yates 1966 et 1975), tel que l'a étudié Frances Yates, nous montre un processus de mémorisation comparable à des couches de dépôts sédimentaires qui s'accumulent au fil du temps. Se souvenir est alors comparable à une marche à reculons, un parcours qui de lieux en lieux dûment balisés nous fait nous ressouvenir. Dans cet esprit de la rhétorique, Augustin opère une transition qui mène de la mnémotechnique à une méditation à caractère autobiographique. Dans les *Confessions*, se déploie la métaphore spatiale qui compare les événements successifs de l'existence à autant de lieux, de bâtiments, de demeures et de pièces qu'il entreprend de revisiter. Il existe, par ailleurs, dans la théologie augustinienne une étroite relation, presque une équivalence, entre le fond de Dieu, le fond de l'âme et le lieu de la vérité. La distinction augustinienne entre connaître et penser est analogue à celle qui existe entre mémoire et intelligence:

Lorsque nous pensons [...] une chose dont nous découvrons la vérité, nous disons que nous en avons une parfaite intelligence, puis nous la laissons de nouveau dans la mémoire. Mais il y a une profondeur plus secrète (*abstrusior profunditas*) de notre mémoire où, quand nous pensons nous trouvons ce principe premier et où s'engendre le verbe intime qui n'est d'aucune langue (Augustin, *De trinitate*, cité par De Libera, 1994: p. 177).

A partir du XII^e siècle le discours sur l'âme va prendre un tour plus psychologique et se présenter comme un discours sur l'intériorité. Chez Gilbert de Nogent, par exemple, on relève une opposition entre une lecture "historique" et une lecture "tropologique"¹. Selon la formule «*historia, stricta; tropologia, libera*», la lecture tropologique ouvre considérablement l'espace du sens. Cette ouverture caractérise l'exégèse qui se donne pour objet la description de l'âme. Chez Guibert, une place de choix est faite à une topographie de l'âme qui se voit ainsi configurée de façon complexe. Cette organisation spatiale complexe est alors image de toute la complexité de la vie intérieure. La forme particulière d'analyse psychologique mise en œuvre chez les théologiens de cette époque est une histoire de l'âme qui prend conscience d'elle-même, de ses fautes et de ses efforts pour tendre vers l'état de sainteté (Gomes 2006).

¹ Le sens tropologique est donné par l'analyse des figures du discours ou tropes. Cf. de Lubac 1949: I. Sur la symbolique architecturale dans la pensée médiévale voir de Lubac 1949: IV, p. 41-60.

L'âme de la cave au grenier

Lorsque Michel de Certeau analyse l'institution du dire dans *La fable mystique*, il évoque l'emploi de métaphores spatiales pour parler de l'âme qu'il dénomme «fictions de l'âme» (de Certeau 1982: chap. 6).

Pour parler de l'âme, les mystiques ont eu souvent recours aux images de demeures ou de châteaux. Ainsi, l'ouvrage que Thérèse d'Avila adresse à ses sœurs et filles, les religieuses carmélites déchaussées, s'intitule *Le château intérieur ou Les demeures* (1577) et se propose de «considérer notre âme comme un château fait tout entier d'un seul diamant ou d'un très clair cristal, où il y a beaucoup de chambres, de même qu'il y a beaucoup de demeures au ciel». Ce château est présenté comme le *locus* du dialogue avec Dieu:

Considérons donc que ce château a, comme je l'ai dit, nombre de demeures, les unes en haut, les autres en bas, les autres sur le côté; et au centre, au milieu de toutes, se trouve la principale, où se passent les choses les plus secrètes entre Dieu et l'âme (d'Avila 1998: I, 2).

L'accès à la place principale et centrale où Dieu se trouve se fait par la prière: «la porte d'entrée de ce château est l'oraison». Mais le chemin n'est pas clairement indiqué, c'est à chacun qu'il appartient de le découvrir. On sait que la mystique est une aventure individuelle et qu'il n'y a pas de pédagogie. Par contre, les obstacles sont nombreux qui relèvent tour à tour des illusions du monde sensible et des leurre de la raison:

Enfin, elles [les âmes] pénètrent dans les premières pièces, celles du bas, mais, toute la vermine qui entre avec elles ne leur permet pas ni de voir la beauté du château, ni de s'apaiser; elles ont déjà beaucoup fait en entrant (d'Avila 1998: I, 3).

Le premier obstacle est personnifié. Il est comparable à toute une domesticité qui s'agite dans un incessant va et vient:

Dans quel état sont les pauvres chambres du château! Que les sens, ces gens qui les habitent, sont troublés! Et les puissances, qui sont les alcades, majordomes, maîtres d'hôtels, qu'ils sont aveuglés, et gouvernent mal! Enfin, puisque l'arbre est planté en un lieu qui est le démon, quel fruit peut-il donner? (d'Avila 1998: I, 15).

Et empêche de voir l'essentiel, c'est-à-dire le maître des lieux:

Revenons donc à notre château aux nombreuses demeures. Vous ne devez pas vous représenter ces demeures l'une après l'autre, comme en enfilade, mais fixer votre regard au centre; là se situe la salle, le palais, où réside le roi (d'Avila 1998: I, 2).

Une fois entré dans le château, rien n'est gagné encore car s'y maintenir n'est pas chose aisée dans la mesure où les tentations du monde sont incessantes:

Il est très utile pour obtenir de pénétrer dans les secondes Demeures, que chacun selon son état, tâche de se dégager des choses et des affaires qui ne sont pas nécessaires. C'est d'une importance telle que j'estime impossible qu'on n'accède jamais à la Demeure principale sans commencer par là; il sera même difficile de rester sans danger dans celle où on se trouve, si on a pénétré dans le château; car au milieu de choses si venimeuses, il est impossible de n'être pas mordu (d'Avila 1998: II, 2).

On reconnaît dans cette description imagée la première renonciation, première étape de l'*iter mysticum*, la renonciation au sensible, qui n'est qu'illusion.

Il existe encore d'autres lieux pour parler de l'âme: si elle peut se faire maison, demeure, château, palais ou forteresse, elle peut se faire *retraite*, comme on l'écrivait encore au XVII^e siècle, pour dire la maison ou le logis que l'on habite mais aussi le lieu où l'on prend du repos et où l'on se retire du vacarme du monde pour retrouver la paix de l'âme. Mais l'âme aussi se dit jardin, *locus amoenus*, lieu de délices ou île, espace fermé et solitaire où l'on se retrouve avec soi-même (Comito 1978).

Les *respirs* du Père Surin

Lorsque le Père Joseph Surin (1600-1665), de la Société de Jésus, arrive à Loudun², en 1634, la possession démoniaque des religieuses Ursulines a débuté depuis deux ans déjà et Urbain Grandier (1590-1634), curé de l'église de Saint Pierre du Marché à Loudun, mis en cause dans l'affaire, a été brûlé vif³. Mère Jeanne des Anges, supérieure du couvent et réputée possédée du démon, est enceinte des œuvres d'on ne sait qui mais la chose a été constatée par le docteur Fanton. C'est dans cette situation que Surin reçoit la charge de l'âme de la religieuse. Au contraire de son prédécesseur, le Père Lactance⁴, Surin n'est pas favorable aux grands exorcismes publics qui se déroulaient dans l'église Sainte Croix de Loudun. Il préfère une méthode plus proche de la direction de conscience mise à l'honneur par François de Sales. Il gagne

² Il existe une littérature considérable sur l'affaire de Loudun, depuis Boudon 1683. L'un des meilleurs essais est celui de Michel de Certeau, *La possession de Loudun*, Paris: Julliard, 1970, réédition, Gallimard: Archives, 2005.

³ Urbain Grandier, qui n'avait jamais vu la Mère Jeanne des Anges, a été exécuté le 18 août 1634. Surin arrive à Loudun le 15 décembre de la même année.

⁴ Ce récollet (franciscain) avait été le premier exorciste de la Mère Jeanne des Anges. Il est mort fou un mois après l'exécution de Grandier.

L'âme de la cave au grenier

peu à peu la confiance de la religieuse qui bientôt n'est plus enceinte (*sic*) Il s'emploie ensuite à identifier les démons: Léviathan, l'orgueil, Isaacaron, la luxure, Balaam, la bouffonnerie et Béhémot, l'agressivité à l'encontre d'autrui. A chaque démon son traitement: rappel incessant à la modestie pour rabattre l'orgueil; la discipline, l'eau glacée et la couche d'orties pour écarter les désirs de la chair; la discipline et la ceinture cloutée pour éviter les tentations à la rigolade démesurée et, enfin, un refus catégorique de tout divertissement pour calmer la haine de l'autre. Surin décide aussi de demander à Dieu la permission de prendre sur lui la possession par les démons. Il s'en dit bientôt envahi et Jeanne des Anges est guérie après avoir arraché à l'évêque l'autorisation d'un pèlerinage à Annecy sur la tombe de saint François de Sales, en compagnie de Surin. Le Père exprime ainsi son désarroi après les après les épisodes douloureux de Loudun:

Cela explique un peu ceci, mais ne lui semble pas; car lors l'amour et le désir de Notre-Seigneur occupait mon sens intérieur, et l'horreur de lui venait du diable dans l'extérieur de l'âme, et ici tout était dans l'intérieur. Voilà pourquoi l'âme avait peine, comme si elle eût été elle-même le diable et vraiment damnée, et néanmoins aussi en quelque coin de cet intérieur, il y avait amour intime pour Jésus-Christ, et je crois vraiment que ces terreurs ont fait et laissé du bien dedans mon cœur (Michel et Cavallera 1928: p. 34).

Surin avait des tendances suicidaires, il fut plusieurs fois près de la défenestration, mais il attribuait ces impulsions à l'action du démon qui rendait bien confuses les limites entre son intériorité et le monde extérieur.

Après les événements de Loudun, le Père Surin reste prostré et muet pendant quatre années, puis peu à peu retrouve la parole. De façon un peu paradoxale, on l'utilise comme prédicateur, une activité pour laquelle les contemporains s'accordent à lui trouver un grand talent. Il a raconté ces années d'errance d'une région à l'autre, livré à l'autorité de supérieurs pas toujours très à l'écoute, ni très tolérants:

J'ai reçu des plus sages et graves supérieurs des oppressions incroyables, qui voulaient rompre le nœud secret qu'il fallait défaire avec paix et avec le temps (Michel et Cavallera 1928: p. 42).

Mais on ne s'improvise ni thérapeute, ni curateur d'âme et Surin se retrouve souvent face à des supérieurs ou des confesseurs maladroits qui lui donnent des conseils souvent contradictoires ou l'accablent au lieu de lui venir en aide:

Avec toutes ces peines qui d'elles-mêmes étaient fort terribles, il y avait encore une chose qui les conservait à l'esprit, c'était les choses qui venaient

de l'extérieur, des hommes qui me donnaient conseil, et qui devaient le faire, à cause de leur condition et du rang qu'ils tenaient. Toutes les fois que j'avais la puissance de parler, qui était fort rare, je désirait toujours quelqu'un à qui communiquer mes angoisses, et dire ma vie, et pour ce qu'il était advenu certaines choses, par la présence du diable, à mon avis, et encore par l'avis de quelques bonnes personnes, ces choses étant dites sans les accompagner de circonstances, paraissaient tout à fait étranges et criminelles; si bien que, comme je ne cessais de chercher quelqu'un à qui découvrir mon cœur, je le faisais parfois sans discernement, et tous ceux à qui je le disais me rendaient encore plus misérable, prenant pour de grands péchés des choses qui n'étaient pas dans le fond ce qu'elle paraissaient dans la surface (Michel et Cavallera 1928: p. 43-44).

C'est bien là que réside le problème, la confusion entre le fond et la surface, entre rester au niveau de l'écorce et ne pas vouloir entrer au-dedans. Pour mettre en place ses idées, Surin va s'employer à classer ses *respirs*⁵, comme il les appelle:

... on lui dit [l'ange protecteur] qu'il y avait en nous quatre sorte de *respirs*, l'un de gloire, l'autre de grâce, le troisième de nature et le quatrième du diable. Je fus longtemps promené par ces quatre différents états, chacun desquels avait son *respir* et je voyais que la voix qui me parlait et, à mon avis, était le bon Ange qui me voulait former avec cela et me faire comprendre la différence de ces quatre états et vraiment quoique depuis, dans l'usage, j'aie pu discerner ces quatre différentes choses (Michel et Cavallera 1928: p. 89-90).

Les attaques du diable, les envies de suicide et les longs moments de découragement (on ne parle pas de dépression à cette époque) s'espacèrent et cessèrent après de longues années. Le Père Surin retrouva la sérénité.

La façon dont guérit le Père Surin ne porte pas de nom dans l'histoire de la médecine. On ne peut pas parler de psychothérapie, pas plus que de cure d'âme⁶. Le terme même de direction de conscience n'est pas vraiment approprié car non seulement le Père resta longtemps dans l'impossibilité de communiquer, mais par la suite, les déplacements

⁵ Les *respirs* sont des respirations dans la langue du XVII^e siècle. Furetière ignore le mot mais on le trouve dans le *Dictionnaire historique de la langue française* de La Curne de Sainte-Palaye (1697-1781)

⁶ Pour une vision plus large de l'histoire des cures d'âme et des psychothérapies, voir P. Mengal, «Magnétisme, sympathie et fureur utérine», *Neuropsy*, IX, 4, 1994, p. 117-121; P. Mengal, «Confession et cure d'âme dans la théologie réformée: la laïcisation d'une pratique», in Christiane d'Haussy (éd.), *La confession et les confessions*, Paris: Didier, 1995; P. Mengal, «D'une parole l'autre. Le retournement rhétorique dans l'histoire de la psychothérapie», in Jacqueline Carroy (éd.), *Les psychothérapies dans leurs histoires*, Paris: L'Harmattan, 2000, p. 31-42.

incessants l'empêchèrent de nouer une relation stable avec un confesseur ou un guide spirituel. Seul le Père Bastide qui fut son supérieur durant son séjour de quatre ans au collège de Saintes, eut l'intelligence de le laisser en paix, de lui laisser réaliser son travail de reconstruction de lui-même avec ses propres moyens.

Conclusion

Cette brève, et forcément très incomplète, archéologie de la notion d'inconscient et de la cure qui lui est associée, dans un va et vient continu entre pratique clinique et élaboration théorique, nous a montré un cheminement bien tortueux entre médecine et théologie. C'est que l'âme est un objet que se sont longtemps disputés théologiens et médecins et il ne faut pas être étonné que cette archéologie nous ait entraînés tour à tour dans la théologie mystique et dans les cures de l'âme telles que les pratiquaient les confesseurs et les directeurs de conscience.

La thérapie salvatrice de l'âme passe avant tout par la parole. Cette parole dont a été privé longtemps le Père Surin mais grâce à laquelle il s'est finalement reconstruit. Cette parole est libératrice, elle opère comme un nettoyage intérieur, un *chimney sweeping*⁷ comme disait de façon imagée Anna O. la patiente de Joseph Breuer, entre 1880 et 1882. Mais encore faut-il trouver à qui parler. Entendre l'indicible n'est pas à la portée de tout un chacun, il faut s'abstenir de tout commentaire, de toute appréciation et, quand on voit le comportement des supérieurs et directeurs de conscience de Surin, on mesure facilement la distance qui nous sépare de leurs pratiques autoritaires.

Au côté de la parole, c'est aussi l'amour qui guérit. Quand Surin décide de «prendre sur lui» la possession de la Mère Supérieure, celle est dans état d'opposition à l'entreprise. «Le Diable liait tellement le cœur de cette fille, qu'elle ne se communiquait point franchement, et ne cherchait qu'à s'échapper» (Surin 1990: p. 25).

La méthode mise en œuvre par le Père est de créer une confiance réciproque, fondée sur une attitude affective positive. On serait tenté de parler d'une relation d'amour si l'on ne se trouvait dans un couvent à la règle stricte.

Voilà pourquoi le Père s'appliqua entièrement à investir la place et à la mignoter de loin, avec attente de s'approcher quand Dieu en donnerait le moyen (Surin 1990: p. 26).

⁷ Un ramonage de cheminée.

Paul Mengal

Qu'est-ce *la mignoter de loin*? Les dictionnaires de l'époque nous indiquent que *mignoter* signifie flatter, choyer, traiter délicatement. C'est donc ce climat d'affection qu'instaure le Père, qui contraste tellement avec l'ambiance pesante et les vociférations des séances publiques de l'exorcisme, qui va gagner l'écoute de la religieuse. Mais qu'on ne s'y trompe pas, cette entreprise de séduction se déroule dans un climat d'oraisons très fréquentes, de privations, et même de châtiments corporels. La Mère s'administre la discipline et, plusieurs fois, le Père la fit ligoter sur un banc pour empêcher une trop grande agitation. Tout le reste de l'entreprise, jusqu'à la guérison de la Mère, sera relaté comme étant l'œuvre de Dieu, dont le Père n'était que l'instrument. Mais peut-être était-ce le diable qui fut longtemps le maître en la maison du Père Surin?

Paul Mengal*
(Université Paris XII – Val de Marne)

*Paul Mengal est professeur de philosophie à l'Université de Paris XII – Val de Marne. Parmi ses nombreuses publications dans le champ de la psychologie: *La Naissance de la psychologie* (Paris: L'Harmattan, 2005) et la coédition des *Origines de la psychologie européenne 16^e-19^e siècles* (Presses Universitaires du Septentrion 2000).

Bibliographie

- BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, Paris: PUF, 1954.
- BOUDON, H.-M., *L'homme de Dieu en la personne du R. Père Jean-Joseph Seürin, religieux de la Compagne de Jésus*, Chartres: Clause Peigne, 1683.
- CARROY, J. (éd.), *Les psychothérapies dans leurs histoires*, Paris: L'Harmattan, 2000.
- CARUS, C.G., *Psyche*, Pforzheim: Flammer & Hoffmann, 1846.
- COMITO, T., *The idea of the garden in the Renaissance*, New-Brunswick: Rutgers University Press, 1978.
- D'AVILA, T., *Le château intérieur*, traduit de l'espagnol par Marcel Bouix, Paris: Rivages Poche, 1998.
- DE CERTEAU, M., *La fable mystique*, Paris: Gallimard, 1982.
- D'AVILA, T.
1998. *Le château intérieur*, traduit de l'espagnol par Marcel Bouix, Paris: Rivages Poche.
2005. *La possession de Loudun*, Paris: Julliard, 1970; réédition, Gallimard, Archives.
- DE LIBERA, A., *La mystique rhénane d'Albert le Grand à Maître Eckhart*, Paris: Seuil, 1994.
- DE LUBAC, H., *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture*, Paris: Aubier, 1949.
- D'HAUSSY, C. (éd.), *La confession et les confessions*, Paris: Didier, 1995.
Dictionnaire historique de la langue française de La Curne de Sainte-Palaye (1697-1781)
- GOMES, J. (éd.), «L'exégèse monastique au XII^e siècle: tropologie, intériorité et subjectivité chez Guibert de Nogent», *Bulletin du Centre d'Etudes Médiévales d'Auxerre*, novembre 2006.
- MENGAL, P., *La naissance de la psychologie*, Paris: L'Harmattan, 2005.
- MICHEL, L. ET CAVALLERA, F., *Lettres spirituelles du Père Jean-Joseph Surin*, II, 1640-1659, Toulouse: Éditions de la Revue d'ascétique et de mystique, 1928.
- SURIN, J.-J., *Triomphe de l'amour divin sur les puissances de l'enfer*, Grenoble: Jérôme Million, 1990.
- VON HARTMANN, K., *Philosophie des Unbewusten*, Berlin, 1869.

Paul Mengal

YATES, F., *L'art de la mémoire* (1966), Paris: Gallimard, 1975.

Henri Béhar

Dada comme phénomène européen. L'irruption de l'inconscient dans la littérature

DADA EST UN PHÉNOMÈNE EUROPÉEN IGNORÉ des européens ou à tout le moins minimisé, sinon réduit à sa plus simple expression, à une sorte d'éclatement circonscrit à un état neutre pendant la Première Guerre mondiale. En d'autres termes, un événement sans conséquence. J'en veux pour preuve un manuel de Lettres européennes élaboré en France (Benoit-Dusausooy 1992: p. 124). Son objectif est parfaitement louable, puisqu'il se propose de réagir contre les tendances nationalistes de chaque histoire littéraire et, par conséquent, d'offrir un panorama des tendances littéraires qui ont su transcender les barrières frontalières. Les préfaciers vont même jusqu'à écrire, fort justement:

On sait que l'humanisme est redevable à Erasmus, natif de Rotterdam, on se souvient que le Roumain Tzara a lancé le Dadaïsme. Mais on aimerait en savoir un peu plus sur la littérature néerlandaise et sur la littérature roumaine (Benoit-Dusausooy 1992: p. 13).

En effet, ce qui est un progrès par rapport aux autres histoires de la littérature déclinées dans chaque pays, l'ouvrage consacre bien cinq pages à Érasme (dont il n'est pas dit qu'il écrit en latin, la langue européenne de l'époque), et il y a bien, à quelques pages de distance, un passage consacré aux Pays-Bas, dont on dit qu'ils connurent un lyrisme engagé s'exprimant, il faut le supposer, en néerlandais. Mais alors quel rapport établir entre l'énonciation d'Érasme et celle de l'ardente catholique Anna Bijns? Au lecteur d'en décider. En revanche, on ne trouvera rien sur la littérature roumaine au temps de Tzara, et rien ne

BÉHAR Henri, «Dada comme phénomène européen. L'irruption de l'inconscient dans la littérature», *RiLUnE*, n. 6, 2007, p. 13-28.

nous dit ce que le fondateur de Dada lui doit, si même il lui doit quelque chose! Le Mouvement Dada a droit à une demi-page, écrasé, en quelque sorte, entre le futurisme (1 p. $\frac{1}{4}$), l'expressionnisme (2 p.), le surréalisme (1 p. $\frac{1}{2}$) et le constructivisme russe (1/2 p.). L'espace de tels articles étant nécessairement mesuré, on pourrait se consoler en disant que les proportions sont sauvegardées. Mais c'est sans compter avec le sentiment national ou la localisation patriotique qui perce à travers la rédaction: Italie pour le futurisme et Russie pour le cubo-futurisme; Allemagne composant avec la Flandre, la Bohême, les Balkans pour l'expressionnisme; France et Belgique pour le surréalisme; URSS pour le constructivisme. À se demander si ces différents "ismes" ne prennent pas un nom différent selon le pays où ils ont sévi, leur dénominateur commun étant Dada! Je plaisante, bien évidemment, mais le comble, pour la notice consacrée à Dada, est qu'il n'y est fait aucune mention de son installation en France. De même qu'il n'y est pas traité de la convergence entre les arts, de l'extraordinaire créativité de ce mouvement, sur tous les plans esthétiques.

De fait, ce manuel européen est représentatif du sort fait dans chaque pays à Dada, dont il faut bien reconnaître qu'il gêne les historiens de la littérature et, à un degré moindre, des arts plastiques. Le Mouvement Dada a été escamoté par les mouvements nationaux de même apparence: par le futurisme en Italie, l'expressionnisme en Allemagne, le surréalisme en France. S'il est vrai que certains lui sont antérieurs, ce n'est pas une raison pour escamoter sa propre réalité.

J'accuse notamment le surréalisme d'avoir, en France du moins, accaparé tout ce qui était novateur dans Dada, de l'avoir détourné à ses propres fins en théorisant ce qui n'était, au départ, qu'expérimentation, jeu, découverte spontanée. Il y a une quarantaine d'années, un historien du Dadaïsme a eu le malheur de dire que le surréalisme était la forme «française de Dada» (Sanouillet 1965). On imagine quelles récriminations il a suscitées, venant d'abord des surréalistes survivants, et des historiens liés à ce mouvement. Il est vrai que sa formulation était un peu expéditive, mais ses adversaires n'étaient pas plus objectifs.

Il me faut donc resituer Dada, lui redonner sa dimension proprement européenne (pour ne pas dire internationale), le rétablir dans sa vérité historique avant de déterminer son apport le plus marquant dans le domaine de l'écriture de l'inconscient. J'écrivais en 1962 que, chez Dada, la pratique de l'incohérence a ouvert les portes de l'inconscient (Béhar 1962), et je ne m'en dédis pas aujourd'hui, bien au contraire.

I. Difficultés méthodologiques

L'histoire des mouvements littéraires du XX^e siècle se trouve confrontée à des problèmes nouveaux, tenant, à la fois, à la nature des objets qu'elle analyse et aussi aux limites de sa propre discipline. Si l'on veut parler de certaines Écoles littéraires du passé, on n'a pas (ou peu) de peine à déterminer les membres du groupe en question, le texte et l'organe par lequel il s'est affirmé aux yeux du public, le responsable de l'ensemble ainsi formé, ou du moins son porte-parole. Ainsi de la Pléiade, fondée par Du Bellay et son ami Ronsard, dont la défense et illustration de la langue française est le programme de référence. Il en va de même, à quelques variantes près, pour le romantisme, le naturalisme, le symbolisme, etc. Mais les choses se compliquent avec Dada, dans la mesure où ce mouvement n'est pas uniquement littéraire – il rejette radicalement l'idée de littérature – dans la mesure aussi où il dépasse les frontières nationales et linguistiques. Si bien que notre science de la littérature est la plus mal armée pour étudier des objets aussi complexes, qui requièrent des compétences trans-linguistiques et trans-artistiques, pour le dire vite, car c'est la nature de notre science qui est ici mise en jeu par de telles expériences.

Pour s'en tenir ici au seul cas de Dada, on soulignera le caractère international de ce mouvement, observé par tous.

La présence de Dada est attestée en de nombreux points du continent européen, et jusqu'en Amérique du Sud: rares sont, au premier coup d'oeil, les littératures qui, avant et après 1916, surent se mettre à l'abri de ses menées subversives (Thomas 1989: p. 109).

Le problème est de savoir comment s'est répandu le même mouvement, entre 1916 et environ 1924, dans des pays aux situations culturelles, politiques, historiques diverses et contrastées, sans qu'il y ait eu, apparemment, de système central fédérateur et diffuseur de consignes, à la différence de ce qui a pu se passer pour le futurisme, par exemple.

Mais, s'agit-il bien du même Mouvement Dada ou de plusieurs formes variables - qu'on nommerait «Les Dadaïsmes» (Dachy 1994)? Est-on sûr qu'à l'instar du bolchevisme, dont les journaux parisiens des années vingt voyaient partout la main, il n'y avait pas, occulte ou manifeste, un grand manipulateur, exécutant méthodiquement une stratégie déterminée?

Dans un premier temps, on rappellera la nécessité d'aborder Dada comme un phénomène international, si l'on veut ne pas caricaturer sa nature profonde.

Il suffit de voir le papier à lettres composé par Tzara au début de 1920 pour appréhender cette dimension internationale et comprendre en quoi une telle affirmation devait choquer l'Europe des traités de Versailles et de Saint-Germain, qui ressuscitait les patries. Berlin, Genève, Madrid, New York, Zurich y sont indiquées comme les diverses succursales du Mouvement, avec une énumération impressionnante des sept revues parisiennes publiées simultanément par Dada qui était lui-même, ne l'oublions pas, un corps étranger greffé à Zurich.

Aussi modeste soit-il, ce papier à en-tête illustre la multiplicité des foyers allumés par Dada et leur (relative) simultanéité. Pour des raisons pratiques, on a coutume de retracer l'histoire de Dada en fonction des divers lieux où il a sévi, de sorte que la chronologie se trouve malmenée. Inversement, si l'on adopte un point de vue strictement chronologique, on se heurte à d'autres impasses: quelles sont les marques du début et de la fin du mouvement? (Certains parleront d'un "proto Dada" américain, d'autres invoqueront des "ancêtres" ou "précurseurs" avec Jarry etc.) comment résoudre le problème des frontières géographiques et des catégories esthétiques que j'évoquais initialement? D'emblée, Dada nous apparaît comme un groupe plus fort que la somme de ses composantes, où l'autorité n'appartient à personne en particulier. Il suffit de se proclamer Dada, de se reconnaître dans le Mouvement, pour en être un membre à part entière. À la limite, Kurt Schwitters, éliminé par le groupe de Berlin, n'en poursuit pas moins, individuellement, sous sa propre raison commerciale, Merz, une activité considérée désormais comme Dadaïste, et il récupérera lui-même les vétérans de Dada en 1923-1924, de même que I. K. Bonset [Van Doesburg] dans Mecano.

D'autre part, ce qui complique notablement la tâche des historiens, la double appartenance est possible, sur le plan artistique comme sur d'autres plans. Ainsi, à Berlin, on peut affirmer, sans être taxé de confusionnisme, qu'il y eut des Dada-marxistes aussi bien que des Dada-expressionnistes; et le même Van Doesburg, tenant du constructivisme, signera I.K. Bonset ses contributions à Dada!

À la différence de ce que nous faisons d'habitude lorsque nous parlons littérature ou arts, il faut, en l'occurrence, prendre en compte les dissemblances individuelles plutôt que les ressemblances: c'est ce qui fait l'originalité du Mouvement, sa richesse. Dans son journal, *La Fuite hors du temps*, Hugo Ball observe en effet avec intérêt, non pour s'en étonner mais pour marquer la productivité d'un tel processus, que, selon les jours, des rapprochements s'opèrent tantôt avec les uns, tantôt avec les autres, l'essentiel étant que tous maintiennent un minimum d'entente entre eux, une volonté commune de s'identifier à Dada, lequel, en retour, s'identifie à eux:

Dada comme phénomène européen

Nous sommes cinq et le fait remarquable est que nous ne sommes jamais réellement en parfait accord, même si nous nous entendons sur les objectifs principaux. Les constellations changent. Tantôt Arp et Huelsenbeck s'accordent et semblent inséparables, tantôt Arp et Janco réunissent leurs forces contre H. puis H. et Tzara contre Arp, etc. Il existe un mouvement perpétuel d'attraction et de répulsion. Une idée, un geste, une certaine nervosité suffisent pour modifier la constellation sans pour autant bouleverser le petit groupe (Ball 1917).

Le même va-et-vient se reproduit au niveau international, constituant un ensemble de nœuds de relations par-dessus les frontières, en d'autres termes un réseau, aux mailles lâches et mobiles.

Dès la publication de *Cabaret Voltaire*, en juillet 1916, se manifeste cette volonté internationaliste, s'opposant expressément au bellicisme chauvin. Au long de sa trop brève existence, cette revue se glorifie, contre ses détracteurs, d'un mélange des cultures fructueux pour l'avenir. Lorsque, à Paris, Rachilde, qui était plus inspirée quand elle défendait dans sa jeunesse l'Ubu Roi d'Alfred Jarry, voulut lancer une campagne de silence contre ce mouvement qu'elle prétendait d'origine «boche», Picabia eut beau jeu de lui répondre: «Je suis, moi, de plusieurs nationalités et Dada est comme moi» (Picabia 1920: p. 4), ironisant sur un patriotisme fauteur de guerre.

L'internationalisme n'est pas seulement lié à l'origine des membres de Dada, c'est une position affirmée, qui se retrouve dans les messages (contenus tant dans les revues que les tableaux ou les manifestations), contre l'idée déprimante et néfaste d'art national.

Certains groupes se reconnaissent en Dada, a posteriori: les «nitchevoki» russes, Iliazd et son *41°*, Clément Pansaers avec la revue *Ça ira*, les Espagnols Guillermo de Torre, Rafael Lasso de la Vega, Jacques Edwards... Mieux, on signale la présence de centrales tardives à Anvers, Amsterdam, en Hongrie avec la revue *Ma*, en Pologne etc. Les historiens discutent sur ce point: ils se demandent s'il est légitime d'apposer, aujourd'hui, une étiquette qui n'était pas revendiquée à l'époque. Mais, il faut tenir compte, je pense, de la grande confusion entretenue et voulue par Dada, qui fait que nous avons bien du mal à cataloguer, à désigner les traits caractéristiques, les invariants de tel ou tel mouvement. Au point que cette confusion, chaque fois que nous la rencontrons, associée à d'autres constantes, légitime l'appellation Dada.

La présence internationale de Dada, ses ramifications diverses, vont de pair avec un refus systématique des institutions, ce qui complique son aspect atypique. De par ses origines même, Dada s'élève contre toutes les puissances d'établissement, qui ont conduit les peuples, les

individus, au chaos. Mais, démarche originale, il ne se borne pas à dénoncer la guerre, les idéologies dominantes, par un discours reproducteur d'idéologie. C'est pourquoi, malgré leur apparente convergence de vues, en Suisse durant la guerre, il s'oppose à Romain Rolland et à Yvan Goll, pacifistes qui se voulaient «au-dessus de la mêlée».

Vomissement de la civilisation européenne et des valeurs bourgeoises; entreprise de démoralisation; scandale, destruction, négation: Dada incarne la révolte, sur tous les plans. Tout ce qui entrave son propre épanouissement est condamné. Inutile d'énumérer, que ce soient les institutions sociales: École, Armée, Église ou celles de la littérature et de l'art (comme, par exemple, les Académies ou les comités de sélection des expositions). En somme, tout ce qui revêt la forme d'une organisation. À Berlin, fait observer Louis Janover (Janover 1989: p. 39), les intellectuels radicaux adoptent une position originale par rapport au mouvement révolutionnaire, propre à inquiéter les intellectuels engagés, oeuvrant dans la sphère politique traditionnellement délimitée.

Refus des frontières, des catégories établies, Dada emprunte ce qui lui semble bon ici et là, rejette les étiquettes, les contraintes et proclame avec Tzara: «une seule base d'entendement, l'art», dans le même temps qu'il accepte tout ce qui rejette l'art. Il importe de le souligner: cette ambiguïté est bien constitutive du Mouvement qui pose, conjointement, l'affirmation et la négation, sans résolution des contraires. Ce en quoi il dérouta nos habitudes logiques, nos systèmes de pensée.

Une telle démarche, paradoxale, illogique, s'inscrivant en marge des philosophies établies, de toute organisation institutionnelle (au sens large) s'explique par une conception fondamentale: c'est le soulèvement de la vie, la volonté irrépressible de retrouver la vie, de réintégrer l'art dans la vie. À ce propos, parodiant Descartes, Dada pourrait affirmer: «Je crée, donc je suis». Il considère, en effet, la création comme une activité première de l'homme, aussi nécessaire et vitale que la respiration ou l'excrétion. Cette donnée initiale, par laquelle l'individu se retrouverait dans sa totalité, n'est pas séparable de l'espoir qu'il place en une humanité purifiée par la secousse radicale, réconciliée avec elle-même.

Phénomène d'ampleur internationale, s'insurgeant contre toute institution, Dada ne serait-il pas, cependant, une variante plus subtile des institutions évoquées précédemment, sous la forme littéraire en particulier? Il y a tant d'académismes qui se dissimulent dans leurs attaques contre l'Académie que, l'expérience aidant, on en arrive à imaginer Dada comme une contre-institution qui, pour parvenir à ses fins, serait obligée de se calquer sur les organisations qu'il combattait.

Dada comme phénomène européen

Faut-il pour autant souscrire à l'analyse de Perniola (1977) reprise par Jacques Dubois:

Cela conduit au paradoxe d'une attitude comme celle de Dada qui, à la fois, traduit avec violence le désir de rejoindre la vie et le spontané, et se coupe de l'échange social parce qu'il opère avec des moyens d'expression plus ou moins étrangers à la communication de tous. Cela s'explique jusqu'à un certain point par le fait que l'écrivain Dadaïste ne peut prendre position qu'à partir et dans les termes de son statut institutionnel? (Dubois 1978: p. 108).

Ce raisonnement me paraît spécieux. En forme de cercle vicieux, il prend l'effet pour la cause. De fait, les Dadas n'ont pas voulu s'expliquer «comme tout le monde», mais ils étaient bien capables de le faire, comme en témoigne, en 1922, la conférence de Tzara à Weimar et Léna (Tzara 1975: p. 419). Ils avaient conscience des impasses où les aurait conduits le schéma institutionnel, celui de l'Internationale communiste par exemple, qu'ils ne se faisaient pas faute de copier en proclamant la dictature de l'esprit. Aussi préféraient-ils s'en tenir au minimum d'organisation: le réseau tissé par l'amitié, sans autre engagement que la fidélité à la parole donnée, une certaine réciprocité dans les échanges entre partenaires de même âge et de même condition.

Envisagé sous l'angle de la sociologie des institutions, quel pourrait être ce minimum collectif? La vertu d'un nom-étiquette, en premier lieu. Nom absurde, fait pour désigner n'importe quoi. Nom ambigu, puisqu'il est une double affirmation dans les langues slaves (et aussi en roumain), alors que son contenu sémantique est porteur de négation. Étiquette sans contenu, recouvrant toutes sortes d'activités: revues, expositions, programmes de cabaret, éditions. Pas de leader, pas de "Président", ou plutôt, tout le monde est président, comme l'indique Tzara à Man Ray lorsque ce dernier lui demande l'autorisation d'intituler New York Dada la revue qu'il souhaite fonder aux États-unis.

Pas de Bureau, pas d'organisation structurée, mais des hommes-source, et ce que je nommerais volontiers des passeurs. Tzara, qui se fait fort d'organiser des expositions à Zurich pour des artistes appartenant à des pays belligérants (et il y parvient!), qui peut entrer en contact avec des Allemands, des Français, des Italiens et même des Américains... Huelsenbeck, rentré fin 1916 à Berlin, communique la bonne nouvelle à la jeunesse d'avant-garde et finit par organiser le Club Dada... Picabia, qui saute par dessus les méridiens et met les uns en contact avec les autres.

Pas de programmes, mais des textes-clés, des proclamations-manifestes, qui drainent tout un public, tel le célèbre *Manifeste Dada 1918* de Tzara. Il y affirme qu'il ne veut rien, mais le dit si bien qu'il

entraîne l'adhésion de Breton et avec lui tout le groupe *Littérature*. De même pour le *Manifeste Dada* en allemand, proclamé par Raoul Hausmann, parodie des treize points du Président Wilson, où Louis Janover perçoit néanmoins quelques options positives:

Sous le credo aux accents ubuesques, les mesures et "abolitions" proposées, émaillées d'exigences franchement cocasses, peuvent s'entendre comme une exagération limite de revendications nullement délirantes en soi: «association internationale et révolutionnaire des créateurs et intellectuels du monde entier sur la base du communisme radical», introduction «progressive du chômage par la mécanisation généralisée de toutes les activités», «abolition immédiate de toute propriété», lutte contre «l'esprit bourgeois caché», mais encore actif dans les milieux culturels, de l'expressionnisme notamment, «abolition du concept de propriété dans le nouvel art» etc. (Janover 1989, p. 43).

Dada redonne sa primauté à l'individu, ce qui n'exclut pas l'action collective. En refusant l'institution au profit de l'action directe sur le public (tout de même médiatisée par la presse), il court le double risque:

1- d'épuisement dans le renouvellement constant pour reconstituer un réseau aux contours indéfinis ;

2- de figement dans la répétition, ce qui l'aurait conduit à devenir une institution par lui-même. Ne dit-on pas d'un individu célèbre et âgé qu'il est "une institution"?

Dada a connu les deux dangers, il a vite compris qu'il courait à sa perte, d'où sa brièveté et sa mort volontaire.

II. Un circuit international, dans l'espace-temps

Beaucoup de lecteurs Français (mais tel n'est pas votre cas) n'ont pas accès à cette dimension de l'espace-temps du fait de la barrière des langues, du mépris relatif dans lequel Dada a été tenu et l'est encore – considéré comme courant mineur pour des raisons bien françaises – contrairement à ce qui s'est passé dans d'autres pays (avec de riches collections aux États-unis et une bibliographie étonnante en Allemagne), et exception faite des Écoles d'art qui ont bien été obligées de tenir compte de l'influence décisive de la plastique Dada sur l'histoire de l'art et l'imaginaire contemporains.

Ceci me conduit à faire une digression sur le "malentendu" dont Dada a été victime en France. N'insistons pas sur la connotation "allemande" du mouvement, qui lui a nui partiellement, le même phénomène ayant joué pour l'expressionnisme. Mais ce malentendu est venu surtout du fait que la dimension littéraire y a été surreprésentée par rapport à d'autres pays, et que Dada, recouvert par «la vague surréaliste» (Breton 1969: p. 62), a été victime d'un ostracisme qui

s'explique par le conflit Tzara/Breton et l'ambiguïté des liens entre ces deux mouvements. Le second se voulait constructif alors que le premier aurait été seulement habité d'une rage iconoclaste et destructive. Dada, qui occupe encore aujourd'hui une place mineure dans nos manuels littéraires, n'y est envisagé souvent que comme antichambre du surréalisme, et Tzara comme auteur du *Poème Dadaïste* à coup de ciseaux. Paradoxe: un des pays les plus impliqués historiquement par Dada a eu tendance à le "refouler". Pourtant, il ne faut pas minimiser le rôle des "précurseurs" français de Dada (Vaché, Cravan) et des animateurs de courants d'avant-garde ou directeurs de revues telles *Sic* ou *Nord-Sud* qui, très tôt en relation avec Tzara, ont été des maillons indispensables pour en assurer la promotion en France. Le fait que Tzara ait correspondu, dès avant 1920, avec Apollinaire, figure essentielle de la modernité, Albert-Birot, Reverdy, Breton, Soupault, Aragon, Eluard, montre bien à quel point Dada s'enracine dans l'histoire littéraire de la France.

Géographiquement, Dada envahit tous les continents: les États-Unis à partir de la première décennie du XX^e siècle, et, à l'autre extrême, la Russie, avec les cubo-futuristes Khlebnikov ou Kroutchenykh, voisins historiques de Dada. On a désormais connaissance de certains textes qui, une fois traduits, ouvrent sur des sphères moins connues: Russie, Japon, Yougoslavie, Finlande.

Sur le plan historique, il faut envisager Dada dès le "proto-Dada" (à Barcelone, en France, en Roumanie, à New York). Tous les grands pôles du "Dadaïsme historique" doivent être envisagés (Zurich, Paris, Berlin, Cologne, etc.). La tâche se complique d'autant plus qu'un certain parti pris d'éclectisme artistique est consubstantiel à l'esprit même de Dada – multiple et protéiforme tant dans les arts plastiques, que la poésie, la danse, le cinéma, le théâtre, etc. – répondant à la célèbre formule de Tzara: «abolir les tiroirs du cerveau».

Il faut donc envisager Dada dans toutes ses dimensions comme un phénomène européen. J'irai même plus loin en étendant l'exploration aux deux bouts de la chaîne Dadaïste, avant et après. «Dada est plus que Dada» et il existait avant Dada. Duchamp ne disait-il pas que Rabelais était Dada (Dachy 1994: p. 372)? Dada est un état d'esprit. Des écrivains ou artistes qui n'ont pas été des Dadaïstes à proprement parler l'ont annoncé par leurs œuvres, l'extravagance de leur comportement, leur nihilisme, leur esprit de dérision et de révolte contre la logique et l'ordre établi. Dans le sillage de Jarry, souvent cité, des excentriques comme Cravan ou Vaché ont existé partout. Tel cet Urmuz en Roumanie, maître de l'absurde, dont Tzara eut peut-être connaissance dans sa jeunesse à Bucarest (mais j'en doute). Des

manifestations isolées et éphémères se sont produites, comme les soirées artistiques de Paavolainen (1920) évoquées dans un texte sur la Finlande.

N'oublions pas les suites, les prolongements et les descendants de Dada. Un écrivain d'aujourd'hui nous parle du séjour de Schwitters dans un camp de prisonniers en Angleterre, où il resta Dadaïste envers et contre tout. Une universitaire spécialiste de Raoul Hausmann analyse le devenir français d'un Dadaïste berlinois à Limoges, avec une œuvre-témoin de la continuation de Dada (*Palissandre et Mélasse*, 1957-1959).

Plusieurs ouvrages portent un regard critique sur les héritiers du mouvement et les phénomènes "néo-Dada": membres de Pin ou Fluxus, lettristes ou situationnistes, en Espagne, en France, aux États-unis. Une place non négligeable doit être faite aux artistes actuels qui ont des pratiques provocatrices ressemblant de près au premier Dadaïsme de Zurich, tels les représentants "ultras" de l'avant-garde russe contemporaine (Pimenov, Osmolovski, Mavromatti ou Alexandre Brener, etc.) engagés dans une protestation politique et iconoclaste au sens propre.

On croisera des artistes qui écrivent ou créent encore aujourd'hui dans le style de Dada. Villeglé, auteur de lacérations d'affiches, s'intéresse à Baader qui utilisait des techniques semblables. J.-F. Bory compose un «AbracaDada» en poésie visuelle et phonétique. P. Beurard-Valdoye, qui a voyagé à travers l'Europe sur les traces de Schwitters en exil, est suffisamment imprégné de son sujet – sur lequel il prépare un livre – pour pratiquer les collages poétiques.

Il faut revisiter Dada en Allemagne qui recouvrait trois courants (Berlin, Cologne, Hanovre) d'où émergent des "géants" qui en débordent largement les contours (Schwitters, notamment). Son imaginaire esthétique (de l'abstraction et de la synthèse des arts de Kandinsky au Dada-surréalisme de Max Ernst) ainsi que ses techniques novatrices (caricature, collage, photomontage, cinéma, etc.) ont été d'une influence sans égal sur l'art contemporain. Mais Dada en Allemagne c'est aussi le symbole d'un engagement historique exceptionnel – internationalisme pacifiste de 1914-1918 et révolte contre Weimar – qui a suscité après la seconde guerre mondiale la reviviscence d'un mouvement condamné comme "art dégénéré" par Hitler. Ses artistes exilés en ont prolongé la mémoire (Schwitters en Suède, en Angleterre et aux États unis, Huelsenbeck aux États Unis, Hausmann en France, etc.). Les pratiques particulières du Dadaïsme allemand, du cabaret (Mehring), de la presse, de l'affiche, de la rue, ses figures aux frontières de Dada, du politique, de l'art et de l'anarchie (Grosz, Dix,

Dada comme phénomène européen

Toller, Piscator) ont eu des répercussions sur les mouvements des années 1960-1970 et ont inspiré des artistes récents (W. Fassbinder au cinéma).

À l'inverse, je regrette souvent que l'Espagne ne soit pas incluse dans l'extension du domaine de la lutte Dada. S'il est vrai que Vicente Huidobro ou Guillermo de Torre bénéficient de publications spécifiques, il faudrait aller plus loin et rechercher ce que le classicisme d'une part, l'idéologie franquiste d'autre part, ont occulté.

Je dirais de même pour les pays de l'est européen, victimes du même phénomène d'occultation, pour des raisons peut-être inverses, aboutissant au même résultat. La Yougoslavie et la Russie sont représentatives des problématiques particulières des avant-gardes de l'Est.

Sortant du cadre européen, il faut se tourner vers New York (je ne crois pas que Dada ait touché toute l'Amérique), riche en avant-gardes et constellations dès 1903, autour d'Arensberg ou de Stieglitz. Le terrain y était propice pour accueillir les ambassadeurs de l'art dissident qu'étaient Duchamp et Picabia. Mais il est significatif que le groupement Dada de New York se soit tourné vers Tzara pour consolider sa formation. Une figure à elle seule, la Baronne Else von Freytag-Loringhoven, en produit pourtant de multiples facettes.

Une fois l'ensemble Dada circonscrit dans toute l'ampleur de l'espace-temps (ce que Bakhtine nomme le chronotope), et après en avoir fait tout l'inventaire, on peut alors aborder l'une de ses principales actions, qui est l'inscription de l'inconscient dans le domaine littéraire.

III. L'irruption de l'inconscient dans la littérature

Ce sous-titre aura de quoi vous surprendre. Familiers des histoires de la littérature française, vous savez pertinemment que ce sont André Breton et Philippe Soupault qui ont appliqué, en quelque sorte, les découvertes freudiennes à la littérature en nous offrant *Les Champs magnétiques* (1920), «ce livre par quoi tout commence», comme disait Aragon, ce livre à partir duquel Breton a élaboré la théorie de l'automatisme qu'il exposera dans le *Manifeste du surréalisme* en 1924, ce livre par lequel il date la naissance du surréalisme.

Je n'entrerai pas ici dans la querelle historique (qui n'intéresse que les historiens et les professeurs d'espagnol, aurait dit Arp) de savoir si par cette œuvre le surréalisme avait été déjà découvert avant l'installation de Dada à Paris. Notez toutefois que c'est la thèse de Breton, à laquelle tout le monde semble souscrire aujourd'hui, en dépit de l'anachronisme évident qu'elle contient. Pour éviter un tel débat, je m'en tiendrai aux textes Dada écrits et lus en public à Zurich pendant la guerre, avant même la naissance du groupe et de la revue *Littérature*, et

plus particulièrement à ces textes collectifs dénommés «poèmes simultanés». A posteriori, Hans Arp déclare:

Tzara, Serner et moi-même avons écrit au café Terrasse une suite poétique intitulée «L'hyperbole du coiffeur de crocodiles et de la canne». Cette sorte de poésie sera plus tard baptisée «poésie automatique» par les surréalistes. La poésie automatique jaillit directement des entrailles et autres organes des poètes qui ont accumulé les réserves appropriées (Arp 1957: p. 94).

À la date de cette déclaration, Arp, qui fit partie des deux mouvements sans jamais connaître de rupture ni d'éviction, ne peut être soupçonné de parti pris à l'égard d'un camp ni de l'autre. Ce qu'il faut retenir de son propos, ce n'est pas son aspect (involontairement) polémique envers le surréalisme, mais le caractère organique de cette composition, comme surgie du corps de ceux qui se sont faits poètes. Car l'écriture automatique ne saurait se réduire au modèle canonique produit par les auteurs des *Champs magnétiques*.

Il y a une deuxième forme d'automatisme, moins soumise au discours intérieur, plus proche du rêve éveillé, que Tzara nommera le «rêve expérimental», dont ses *Grains et issues* sont le meilleur exemple (Tzara 1979: p. 5). On y voit le scripteur dans son contexte d'énonciation, partant des circonstances, des objets familiers qui l'entourent, gagné peu à peu par ses visions oniriques, qu'il récrit, reprend, transforme indéfiniment, jusqu'à leur donner la forme parfaite qu'il leur destinait. Tzara part d'une vision hypnagogique ou d'une phrase perçue dans le demi sommeil et, très lucidement, en déploie toutes les possibilités. Dans ce genre d'écrits, ce qui importe le plus, c'est le contenu latent du message, angoisse ou, au contraire, allégresse née des nouvelles rencontres.

Enfin, une troisième forme de l'écriture automatique provient du collage, de l'assemblage du matériau verbal pré-établi, le hasard jouant le rôle du créateur, lui ouvrant de nouveaux espaces, de nouvelles combinaisons. L'ennui est que ces poèmes simultanés automatiques à plusieurs scripteurs produits à Zurich sont en plusieurs langues et majoritairement ou uniquement en allemand, comme le poème ci-dessous. Ignorant cette langue, je me résous à emprunter une traduction, au risque de perdre certains traits, d'origine phonique notamment:

L'HYPERBOLE DU COIFFEUR DE CROCODILES ET DE LA
CANNE

le feu saint-elme fait rage autour des barbes des anabaptistes
ils sortent les lampes minières de leurs mamelons
et ils enfoncez dans les mares leurs croupions
il chanta une boulette clouée sur les glaces flottantes

Dada comme phénomène européen

et il la siffla si doux autour du coin la crapuleuse
qu'une grille coulée glissa
4 eugènes en tournée scandinave millovitch boîte bleue
c'est un succès éclatant
entre la crème de poils du marcheur de la manche
le bienheureux serin bête gravit le pieu pâtée
d'une bourse de beurre dans le plumage plombé
course funeste sur paroi escarpée
ce cher père plonge
dans la cime son tomahawk
la mère pousse accomplie
son ultime couac
les enfants s'en vont en ronde
vers le couchant
le père monte en s'inclinant
dans une canonnière
la sangle confiture
d'étincelants benêts immatures
tournoient autour du repas du soir
vocables d'arrière-bureau de douane viennois plein d'horreur
hostile au cirque la quille
suspend le profil
dans les canaux
internationaux
communion de maréchaux
quatuor de méphisto
scandales scandés
(Arp et Tzara, dans Dachy 1994: p. 343-44).

On ne sait pas comment ce poème a été élaboré, ni à quelle vitesse. Il semble que le premier des scripteurs traçait un mot, une séquence, poursuivie aussitôt par le second, et ainsi de suite. En ce sens, il y aurait eu simultanément des attitudes, soumise à la règle de consécutive du langage.

Dans le cas présent, rien ne distingue la contribution d'Arp de celle de Tzara, et je serais bien incapable de vous indiquer l'alternance des voix. De fait, nous avons affaire à un mixte, un mélange à l'état naissant (comme on dit de l'oxygène) de ces trois formes d'automatisme, favorisé par la collaboration. Quasiment sans contrôle de la raison, se succèdent les associations sonores, un dialogue d'échos; des tics, clichés, éléments de phrases toutes faites, prêtes à l'usage; un langage référentiel, provenant de l'environnement immédiat des auteurs (le journal, la table, la fenêtre aussi bien que les tableaux appendus aux murs); enfin une expression de l'inconscient, les mots surgissant du plus profond du corps, au mépris de la logique, du souci de communiquer des idées. S'il y a encore simultanément, elle ne peut se trouver que dans l'attitude commune adoptée par les scripteurs, accueillant ce qui, en

eux, ne demande qu'à se formuler. L'image du feu Saint-Elme, cette lumière due aux décharges d'électricité statique qui peut apparaître au mât d'un bateau lors d'une tempête, est très belle lorsqu'elle s'applique à des anabaptistes barbus. Reconnaissons qu'elle n'a aucune pertinence logique. De la même façon, l'esprit s'attarde à l'anecdote familiale: un père de bande dessinée, une mère à l'agonie, une nichée d'enfants à la becquée... Je pourrais tenter de donner sens à ce qui n'en a, apparemment, pas. Mais qui ne voit que je ne ferai qu'exprimer mon besoin de cohérence, ma culture, mes propres associations d'idées, tant il est vrai, comme le disait Freud, qu'on ne peut interpréter un rêve (ici les associations verbales de deux émetteurs) en dehors du rêveur.

Le plus étrange est que, en traduisant ce texte en français, on constate une singulière homogénéité du discours poétique. S'il est impossible de dégager des formes obsessionnelles, il n'en est pas moins certain qu'aucun des collaborateurs n'impose sa voix, ni sa thématique particulière. On assiste bien à cette fusion des esprits, cette mise en commun de la pensée dont parlera André Breton dans le *Manifeste du surréalisme*. Homogénéité remarquable, qui n'est pas le moindre apport de cette forme initiale de l'automatisme où passe le vocabulaire du corps et de la nature cher à Dada. Encore faut-il savoir d'où provient cette voix. Je n'en vois pas d'autre origine que l'inconscient de chacun, cherchant à s'exprimer sous cette forme incohérente.

Pour conclure cette brève analyse d'une production de la Société Anonyme pour l'exploitation du vocabulaire Dadaïste, il faut souligner le caractère expérimental de l'ensemble des textes produits sous ce label, en rapport avec le contexte belliqueux de l'époque. Ici, l'avertissement d'Hugo Ball dans Cabaret Voltaire, repris par Tzara dans le «Dada dialogue entre un cocher et une alouette» vaut plus que jamais: la revue «n'a aucune relation avec la guerre et tente une activité moderne internationale» (Tzara 1975: p. 494). Ce qui ne veut pas dire que les artistes rassemblés à Zurich soient indifférents au conflit international et qu'ils n'en subissent pas, d'une certaine manière, les conséquences humaines. Mais ils pensent aussi à l'avenir, à cette humanité purifiée qu'ils incarneront, annoncée dans le *Manifeste Dada 1918* de Tzara, et mettent en œuvre leur programme de destruction (la table rase) et, simultanément, de création, manifestant ainsi, concrètement, leurs idéaux, en brisant les tabous, en ouvrant la porte à de nouvelles pratiques artistiques: «La pensée se fait dans la bouche» affirme Tzara.

Les poèmes simultanés en fournissent un exemple immédiat. Les uns présentent une forme nouvelle d'interprétation en public, proposant une sorte de basse continue dont chaque auditeur s'empare à sa guise, selon la langue qu'il pratique, pour la transformer comme il l'entend et

Dada comme phénomène européen

lui faire rendre le son voulu. Les autres fournissent une matière plus compacte, plus homogène et moins pénétrable, où le lecteur ne perçoit que certains mots-tremplins, à moins qu'il ne soit lui-même polyglotte et ne donne sens à ce qui est une matière verbale concrète. Mais, sur le plan symbolique, il est comme le voyageur qui chercherait sa voie dans un pays inconnu. Dans les deux cas, la loi de perception simultanée formulée par Chevreul pour la vue trouve son équivalent pour l'oreille et, à plus forte raison, pour l'esprit. Le contraste de ton est perceptible dans le spectacle simultané, tandis que le poème automatique bilingue offre un contraste de couleur. En s'inspirant de la peinture, les poètes ont cru découvrir une sorte de poésie concrète, faite de mots empruntés aux langues qu'ils pratiquaient (je n'ai enregistré qu'un seul néologisme, encore est-ce par agglutination de deux mots existants: «bonbonmalheur») et qui déboucha sur une pratique spécifique de l'automatisme verbal, dont ils se gardèrent bien de tirer une théorie, puisque, pour eux, la source du langage ne pouvait être ailleurs que dans leur corps.

Pourtant si les Dadaïstes n'ont développé aucune théorie à partir de leurs exercices d'incohérence et de leur pratique automatique, ce n'est pas une raison pour les priver de leur invention et surtout de l'attention qu'ils ont prêtée à l'inconscient individuel et collectif. Ce n'est pas ici le lieu de commenter les rapports des artistes zurichois avec la psychanalyse. Qu'il suffise de savoir qu'ils n'ignoraient pas les travaux de Freud et de Jung, que d'ailleurs ils ne se privaient pas de prendre à partie. Leur matériel poétique le prouve suffisamment.

Henri Béhar*

(Université Paris III – La Sorbonne Nouvelle)

* Henry Béhar est professeur émérite à Paris III – La Sorbonne Nouvelle, et directeur du *Centre de Recherche sur le Surréalisme* (http://www.cavi.univ-paris3.fr/Rech_sur/). Entre les récentes publications on peut mentionner: *Le Surréalisme dans la presse de gauche (1924-1939)*, Paris: Paris-Méditerranée, 2002; *Les Enfants perdus, essai sur l'avant-garde*, Lausanne: L'Age d'Homme, 2002; *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, Paris: Honoré Champion, 2003; *Tristan Tzara, essai*, Paris: OXUS, 2005.

Bibliographie

ARP H., *Die Geburt des Dada*, Zurich: die Arche, 1957.

BALL H., *La Fuite hors du temps*, 24-V, 1917.

BÉHAR H., *L'Esprit Dada*, mémoire de DES, Université de Grenoble, 1962.

BENOIT-DUSAUSOY A. et FONTAINE G. (éds.), *Histoire de la littérature européenne*, Paris: Hachette-Éducation, 1992.

BRETON A., *Entretiens 1913-1952*, Paris: Gallimard, 1969.

DACHY M.

1989. *Journal du Mouvement Dada*, Milano: Skira.

1994. *Dada et les Dadaïsmes*, Paris: Gallimard.

DUBOIS J., *L'Institution de la littérature*, Bruxelles: Labor, 1978.

JANOVER J.

1984. *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. Budapest: Akademia Kiado.

1989. *La Révolution surréaliste*, Paris: Plon. 1989.

PICABIA F., *Cannibale*, n° 1, 25 avril, 1920.

SANOUILLET M., *Dada à Paris*, Paris: Pauvert, 1965.

THOMAS J.J., *La Langue, la poésie, essais sur la poésie française contemporaine*, Lille: Presses universitaires de Lille, 1989.

TZARA T.

1975. *Œuvres complètes*, tome I, Paris: Flammarion.

1979. *Œuvres complètes*, tome III, Paris: Flammarion.

Eduardo Saccone

Repetita: iuvant? **Il caso de *La Coscienza di Zeno***

LA DOMANDA CHE COMPARE NEL TITOLO DEL discorso che mi accingo a fare, non vuol essere retorica. È una questione, un problema reale per me nel momento in cui mi accingo a riprendere in mano un testo di cui mi sono occupato ripetutamente, e specialmente e a lungo in un libro intitolato *Commento a Zeno* (Saccone 1991) uscito a Bologna, presso Il Mulino, più di trent'anni fa, ma poi anche in vari altri scritti, più antichi e più recenti (Saccone 1977; Saccone 1988).

Giova, a chi giova, che sia io a ripetere un esercizio che lettori più giovani, più freschi, più aggiornati avrebbero forse una migliore chance di affrontare oggi più fruttuosamente? D'altra parte, a rifletterci su un po' di più, soprattutto sull'occasione dell'invito – l'ambito di una ricerca e di un insegnamento sull'emergenza dell'inconscio nelle letterature moderne – dovrei forse cercare di chiarire meglio, in primo luogo a me stesso, le ragioni del titolo che mi è occorso di proporre. Per quello che ne so, che riesco a saperne e, fino a un certo punto – ma solo fino a un certo punto – controllare, *repetita*, ciò ch'è ripetuto forma giustamente il tema di cui ci occupiamo, o dobbiamo occuparci. Ciò ch'è ripetuto: ricordato, ripreso, riproposto, riveduto, riordinato, riparato: rimaneggiato, riaggiustato, o corretto; il re, il ritorno, il riapparire, magari travestito, di un passato, di un accaduto, sembra costituire in effetti una preoccupazione centrale del testo di Svevo, e contemporaneamente di ogni discorso, di ogni lettura dello stesso. Più in generale, forse, di ogni lettura: certo dell'atto di lettura – rappresentazione, ripresentazione, ripresa – com'è intesa e praticata dai moderni. Una lettura ch'è necessariamente – costituzionalmente – sempre una seconda (e terza e quarta...) lettura. Una lettura senza vero inizio e senza vera fine.

Si dice, e si legge spesso, della *Coscienza di Zeno*, come del romanzo di una psicanalisi; a cominciare almeno da un saggio di Jean Pouillon, «La

conscience de Zéno: roman d'une psychanalyse» pubblicato nel 1954 in *Les Temps Modernes* (Pouillon 1954: p. 555-562). Non lo è: per sua fortuna, vorrei quasi dire. Ma restiamo ai fatti. È vero certamente che senza la psicanalisi il terzo romanzo di Svevo non si potrebbe pensare. Non solo perché essa costituisce una parte essenziale della favola e anche un elemento imprescindibile della struttura. Ma di questo più in là. Intanto, per quel che riguarda più in generale il problema di cui ci occupiamo, è ugualmente certo che Svevo non ha aspettato l'arrivo di Freud per dimostrare concretamente – nella pratica dei suoi scritti assegnabili al declinare dell'Ottocento, cominciando dalle due novelle del 1888 e del 1890, *Una lotta* e *L'assassinio via Belpoggio*, e continuando coi due primi romanzi, *Una vita* del 1892 e *Senilità* del 1898 – la sua consapevolezza di quelle che sono precisamente le motivazioni inconscie – strane infatti e incomprensibili per gli stessi soggetti – delle azioni, comportamenti e parole dei suoi personaggi. Donde la crisi – di cui quei testi forniscono l'evidenza – non solo dell'organizzazione narrativa e dell'epistemologia che informa le opere anche più rappresentative del Naturalismo, ma persino di quelle più tormentate e problematiche di uno scrittore come Dostoevski. È certamente già operante, negli scritti di Svevo che precedono il maggior romanzo del 1923, una retorica del sospetto che poteva sostenersi, e in effetti sappiamo che si nutriva, della lettura di Schopenhauer e di Nietzsche. Culturalmente è perciò significativo il debito professato liberamente nel 1927 dallo scrittore triestino ai nomi di questi due autori, cui è aggiunto, a formar la triade, quello di Freud, dichiarando con grande sicurezza una genealogia, condivisa per altro da alcuni degli scrittori più importanti della modernità europea.

I nomi di Freud, Nietzsche e Schopenhauer sono pronunciati in effetti (e in un contesto assai interessante, quello della malattia e della cura) nella lettera del 27 dicembre 1927 a Valerio Jahier, dove si legge tra l'altro:

Letterariamente Freud è certo più interessante [dei dottori che praticano la cura dell'autosuggestione della scuola di Nancy]. [...] Il primo che seppe di noi è anteriore al Nietzsche: Schopenhauer, e considero il contemplatore come un prodotto della natura, finito quanto il lottatore. Non c'è cura che valga (Svevo 1966: p. 859-860).

Ai nostri fini, e come minimo promemoria, basti qui solo ricordare, di Schopenhauer la definizione della coscienza come «visibilità dell'inesplicabile» – il solo luogo, dunque, dove sia possibile fare esperienza della propria volontà, che diventa pertanto accessibile, visibile: ciò che non vuol dire chiara - e di Nietzsche l'aforisma 119 di *Aurora*, nel

quale si legge: «Tutta la nostra cosiddetta coscienza è un più o meno fantastico commento di un testo inconscio, forse inconoscibile, e tuttavia sentito.» (Nietzsche, 1971: p.89) L'osservazione che si legge nel cosiddetto Profilo autobiografico (Svevo, 2004: p.812) sulla «nostra personalità piuttosto oscurata che chiarita dalle nostre intenzioni che non arrivano ad atteggare la nostra vita», è certamente su questa linea; collegabile in particolare a un altro aforisma di *Aurora*, il 116, intitolato significativamente *Il mondo sconosciuto del "soggetto"*.

La stessa genealogia (con l'assenza di Schopenhauer, ma forse la sua presenza è implicita) si trova nell'altro grande autore triestino, quasi contemporaneo di Svevo, Umberto Saba, che in *Scorciatoie e raccontini* (1946) precisamente nella scorciatoia n. 150, scriveva:

NIETZSCHE - FREUD Rileggevo, questa notte, AURORA. Molte cose ha capite, altre presentite, quell'uomo [...] Quello che egli appena intuì – l'immenso reame dell'inconscio – esplorava primo un povero, modesto, piccolo borghese ebreo viennese (Saba 2001: p. 71).

La scorciatoia n. 165 – d'altra parte – ch'è anche l'ultima, contiene solo queste parole: «GENEALOGIA DI SCORCIATOIE Nietzsche – Freud» (Saba 2001: p. 79). In riferimento al proprio romanzo Svevo, dopo quanto s'è detto, non poteva dunque che condividere l'affermazione di Saba. Tuttavia non senza parecchie qualificazioni, come vedremo.

È interessante che in entrambi i casi, quello di Saba e quello di Svevo, ricorra il nome di Edoardo Weiss, il primo vero psicanalista italiano. Nato a Trieste nel 1889, dal 1913 membro della Società Psicoanalitica di Vienna, e dell'Associazione Psicoanalitica Internazionale, in rapporti molto stretti con il maestro viennese, tornò nel 1918 a Trieste, dove per due anni, nel 1929 e nel 1930, analizzò Saba. Trasferitosi a Roma nel 1931, lasciò l'Italia per gli Stati Uniti nel 1939. Autore degli *Elementi di psicoanalisi* (1931) traduttore di *Totem e tabù*, editore della *Rivista italiana di psicoanalisi*, fu ricordato sempre con enorme rispetto e persino affetto da un non curato, ma molto grato Umberto Saba. È certo significativo che le poesie di *Il piccolo Berto* siano dedicate proprio a Edoardo Weiss. Svevo menziona lo psicanalista triestino in *Soggiorno londinese* (Svevo 2004: p. 893-910) lo scritto del 1926-27 in cui più diffusamente si intrattiene sui suoi rapporti con la psicoanalisi particolarmente, ma non esclusivamente, in relazione alla composizione del romanzo. Inizia dichiarando di avere «Per lungo tempo» creduto di «doverla [la Coscienza] al Freud»: «ma pare mi sia ingannato». Infatti, anche se certamente «vi sono due o tre idee nel romanzo che sono addirittura prese di peso dal Freud» (e cita l'episodio dell'«uomo che per non assistere al funerale di colui che diceva suo amico e ch'era in realtà

suo nemico si sbaglia di funerale», e «l'altro che sogna di avvenimenti lontani e nel sogno li altera come avrebbe voluto fossero stati, [che] è Freudiano in modo come saprebbe fare chiunque conosca il Freud») dovette presto ricredersi «di aver fatto opera di psicanalista». Il «mio ottimo amico il Dr Weiss», persuasosi dell'impossibilità che «il medico psicanalista di Trieste di cui m'ero burlato nel mio romanzo fosse lui», aveva accettato il libro «con tanto di dedica» e promesso «di studiarlo e di farne relazione in una rivista psicanalitica di Vienna»: solo per rimangiarsi la promessa qualche giorno dopo, avendo constatato che quello «con la psicanalisi non aveva nulla a vedere (Svevo 2004: p. 895).

La delusione, innegabilmente dolorosa, del romanziere aveva in seguito dato luogo a una riflessione più generale, che sarebbe errato considerare un mero argomento consolatorio: ch'è invece un'idea importante, anzi fondamentale, in quella che si potrebbe ben chiamare la teoria sveviana della lettura. Una lettura cui è inerente, anzi costitutivo, forse ineludibile, e comunque produttivo, il fraintendimento. Ecco alcune delle sue parole: «Noi romanziere usiamo baloccarci con le grandi filosofie e non siamo certo atti a chiarirle. Le falsifichiamo ma le umanizziamo» (Svevo 2004: p. 895). E, al proposito, cita il caso della lettura e della ricezione di Nietzsche in Italia, e l'altro della teoria della relatività di Einstein presso artisti «letterati e illetterati» che hanno difficoltà a «navigare traverso le formule della matematica» (Svevo 2004: p. 895); e ancora «l'avventura [o piuttosto disavventura] del Wagner con lo Schopenhauer» (Svevo 2004: p. 896) ispiratore riluttante, se non addirittura protestante. Rapporti che, secondo Svevo, somigliano «al matrimonio legale perché non s'intendono fra di loro proprio come il marito e la moglie e tuttavia come il marito e la moglie producono dei bellissimi figliuoli» (Svevo 2004: p. 896). Rinuncio a sviluppare questi spunti per ragioni di tempo, e corro alla conclusione che devo riportare per esteso:

Ma quale scrittore potrebbe rinunciare di pensare almeno la psicanalisi? Io la conobbi nel 1910. Un mio amico nevrotico [in realtà il cognato Bruno Veneziani] corse a Vienna per intraprenderla. L'avviso dato a me fu l'unico buon effetto della sua cura. Si fece psicanalizzare per due anni e ritornò dalla cura addirittura distrutto [...]. È lui che mi dette la convinzione che fosse pericoloso di spiegare ad un uomo com'era fatto [...]. Lessi qualche cosa del Freud con fatica e piena antipatia [per via dello stile, che secondo lui, «meno nelle sue celebri prelezioni che conobbi appena nel '16, è un po' esitante, contorto, preciso con fatica». Però ne ripresi sempre a tratti la lettura continuamente sospesa per vera antipatia [...]. A un dato punto io mi trovai nella testa la teoria di Freud circa con la precisione con cui quel biologo di cui parlai conosceva la relatività. Come cura a me non importava. Io ero sano o almeno amavo tanto la mia malattia (se c'è) da preservarmela con

Repetita: iuvant? Il caso della *Coscienza di Zeno*

intero spirito di autodifesa. Anzi la mia antipatia per lo stile del Freud fu interpretata da un Freudiano cui mi confidai come un colpo di denti dato dall'animale primitivo che c'è anche in me per proteggere la propria malattia. Ma la psicanalisi non m'abbandonò più (Svevo 2004: p. 897-898).

Non importa molto ora cercare di determinare precisamente date e testi di Freud che Svevo avrebbe conosciuto. È un problema di storia della cultura (di cui vari studiosi, me incluso, si sono occupati in passato) interessante ma non direi essenziale per la lettura e l'interpretazione del romanzo. Ha infatti, secondo me, un'importanza assai relativa la ricerca di possibili fonti o imprevisti da questo o quel testo di Freud rintracciabili in episodi, sogni, atti mancati nella *Coscienza di Zeno*. Importante invece, com'è evidente, è accertare il senso di quelle due frasi che incorniciano il lungo passo che ho citato: «Ma quale scrittore potrebbe rinunciare di pensare almeno la psicanalisi?» e «Ma la psicanalisi non m'abbandonò più».

Nel *Profilo autobiografico*, dopo di aver parlato della «necessità della rinuncia» alla letteratura in seguito all'insuccesso di *Senilità* e alla decisione di entrare «a far parte della direzione di un'industria» – l'incombenza su di lui della «serietà della vita» – Svevo menziona i due avvenimenti che, nel periodo antecedente allo scoppio della prima guerra mondiale, «gli capitarono, non voluti da lui: due avvenimenti veramente letterari ch'egli accolse senza sospetto non sapendoli tali». Il primo fu l'incontro con James Joyce, all'epoca ignoto come scrittore ma, come insegnante d'inglese, il «più noto che ci fosse a Trieste». Il secondo avvenimento letterario e che allo Svevo parve allora scientifico fu l'incontro con le opere del Freud. Dapprima le affrontò solo per giudicare delle possibilità di una cura che veniva offerta ad un suo congiunto. Per vario tempo lo Svevo lesse libri di psicanalisi. Lo preoccupava di intendere che cosa fosse una perfetta salute morale. Nient'altro. Durante la guerra, nel 1918, per compiacere un suo nipote medico, si mise in sua compagnia a tradurre l'opera del Freud sul sogno. Probabilmente non si tratta della imponente *Traumdeutung*, ma del compendio del 1901 *Über den Traum*. Fu allora che lo Svevo talora si dedicò (solitario, ciò ch'è in perfetta contraddizione alla teoria e pratica del Freud) a qualche prova di psicanalisi su se stesso. Tutta la tecnica del procedimento gli restò sconosciuta, cosa della quale tutti possono accorgersi leggendo il suo romanzo.

I paletti messi da Svevo nell'uno e nell'altro testo citato segnano con decisione quelli che sono i termini del problema per lui: non la psicanalisi in quanto cura, bensì la psicanalisi in quanto pensiero irrinunciabile della letteratura, per la letteratura. Già, ma come si dovrà intendere quest'asserzione? Mario Lavagetto ha ricordato opportunamente

l'ammissione dello stesso Freud, nel 1925: «Probabilmente il futuro stabilirà che il significato della psicoanalisi come scienza dell'inconscio oltrepassa di gran lunga il suo significato terapeutico» (Freud 1975: p. 47). In effetti, quali che siano i dubbi e l'interesse di Svevo per la cura, ciò che sembra indubitabile è l'attenzione da lui dimostrata a quanto Freud ha scoperto, vale a dire teorizzato, a proposito dell'inconscio: è il pensiero di questa teoria (e della pratica cui ovviamente essa si applica) ad essere ritenuto dal triestino irrinunciabile per l'esercizio della scrittura. Quanto a quest'ultima, mi sembra ugualmente certo che l'interesse vada ben oltre l'utilizzazione di un nuovo armamentario linguistico e concettuale e l'elaborazione o rielaborazione di una nuova o rinnovata mitologia: in altri termini la funzione attribuita, sulle orme di Francesco De Sanctis, dal giovane Ettore Schmitz alle teorie naturalistiche ispiratrici dei romanzi di Émile Zola in un articolo del 1884:

Non scienziato ma artista, Zola descrive la vita servendosi di una teoria scientifica che gliela spiega. Se questa teoria venisse scartata da altra, i nostri posteri vedrebbero, nell'opera di Zola, una rappresentazione della vita quale la sentono i più colti dei nostri contemporanei (Svevo 2004: p. 1012).

Ma data per scontata in Svevo, anche sulla scorta di innumerevoli altre pezze d'appoggio, questa relativizzazione – altri dirà forse più esattamente storicizzazione – delle teorie, e certamente la sua insofferenza per ogni ideologizzazione semplificante e, in particolare – nel testo del romanzo – per la sicumera attribuita al dottore, ultimo avatar dell'abborrita autorità paterna e superegoica, della minaccia incarnata nella figura mortifera del padrone della dialettica hegeliana: «con quel suo occhio che vuole essere scrutatore e quella sua presunzione che gli permette di aggruppare tutti i fenomeni di questo mondo intorno alla sua grande, nuova teoria» (Svevo 2004: p. 1049) – sarebbe ingenuo e anche errato limitare il rapporto a una sorta di applicazione, all'uso o adozione da un codice, da un tesoro di topoi, di temi, termini, concetti, procedimenti. La lettura di Svevo – straordinariamente intelligente e originale, vale a dire produttiva proprio in quanto non ortodossa, infedele, come dev'essere sempre una buona lettura – risulterà alla lunga, oggi, persino più apprezzabile di ieri. Ciò che non contrasta con il profilo della più generale fortuna dell'opera dello scrittore.

Venendo finalmente al testo del romanzo, e cominciando dal titolo non si può negare ch'esso sia apparso equivoco, forse persino ironico pensando al ruolo che in esso vi gioca l'inconscio, e certo ha dato non poco filo da torcere ai traduttori. In varie lingue, dove pure come in italiano un solo termine poteva ritenere l'ambiguità non concessa all'inglese, per esempio, o al tedesco, si preferì in un primo tempo evitare d'impegnarsi. Il

titolo della prima edizione francese fu infatti *Zéno* (1927) e *Zeno Cosini* fu quello della versione tedesca del 1929. Più pericolosa risultava, però, la soluzione adottata per l'edizione inglese da Beryl de Zoete, *Confessions of Zeno*, che ha resistito dal 1930 fino a cinque anni fa, quando finalmente William Weaver optava per *Zeno's Conscience*. Pericolosa, dicevo: non solo perché il nuovo titolo induce o può indurre il lettore all'assegnazione del testo, immediatamente, alla tradizione dei memoriali, delle confessioni infatti, da S. Agostino a Rousseau, invece che a quella che gli è dovuta, e voluta espressamente dall'autore nel sottotitolo, romanzo, che compare sul frontespizio della prima edizione Cappelli, come della ristampa Morreale del 1930; ma perché esso persuade, e ha in effetti persuaso per troppo tempo tantissimi lettori ad insistere sul cosiddetto autobiografismo (ch'è comunque un falso problema persino per gli scritti che si vogliono autobiografici) e tentato, anche se certamente non autorizzato, alcuni a occupare persino la poltrona da cui era stato cacciato in malo modo il patetico e frustrato Dr S., lo psicanalista cui la finzione di Svevo attribuisce la vendicativa pubblicazione dello scartafaccio.

La coscienza infatti - ciò che è o dovrebbe essere lapalissiano - è quella di Zenò, un *homo fictus*, non quella di Italo Svevo, e ancor meno di Ettore Schmitz, che non ha provveduto per caso a prendere una distanza doppia dal personaggio. E che si tratti di un personaggio è ribadito, se ce ne fosse bisogno, dalla dichiarazione famosa dell'autore in una lettera a Eugenio Montale del 17 febbraio 1926:

Pensi ch'è un'autobiografia e non la mia. Molto meno di *Senilità*. Ci misi tre anni a scriverlo nei miei ritagli di tempo. E procedetti così: Quand'ero lasciato solo cercavo di convincermi d'essere io stesso Zenò. Camminavo come lui, come lui fumavo, e cacciavo nel mio passato tutte le sue avventure che possono somigliare alle mie solo perché la rievocazione di una propria avventura è una ricostruzione che facilmente diventa una costruzione nuova del tutto quando si riesce a porla in un'atmosfera nuova. E non perde perciò il sapore e il valore del ricordo, e neppure la sua mestizia (Svevo 1966: p. 779).

Dove son da ritenere due o tre cose, per lo meno. In primo luogo il procedimento, sorprendentemente retroattivo piuttosto che proiettivo: un'inversione, una sorta di *hysteron proteron* che si ritroverà nell'*ordo artificialis* adottato, come si vedrà, nella narrazione; l'impersonarsi, la personificazione poi, come di un attore che s'identifica in una parte conferendo ad essa una vita che per apparire spontanea non cessa di essere artificiale; l'artificio, dunque, la costruzione (o ricostruzione) inerente alla rievocazione, che, per non essere naturale o spontanea, non cessa di conservare «il sapore e il valore del ricordo», e persino la sua

«mestizia». Può venire in mente - a me viene in mente – un testo tardo di Freud, del 1937, *Konstruktionen in der Analyse*. E, come in Freud, queste costruzioni - ricostruzioni – nel romanzo di Svevo poco o nulla hanno a che vedere con l'evenemenzialità, con lo scorrere flaubertiano, o con il flusso bergsoniano o proustiano del ricordo: più affini forse al *Durcharbeiten*, il lavoro elaborativo di cui parla sempre Freud nell'articolo del 1914 *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*, nel quale appunto questa nozione è distinta sia dal ricordo che dalla ripetizione.

Sia come sia, si badi all'organizzazione del racconto: taglio e tempo. Dicevo iniziando che *La coscienza di Zeno* non è la storia di una psicoanalisi. Il poco che sappiamo di quest'ultima è raccolto nelle scarse pagine diaristiche adunate nell'ultimo breve capitolo, l'ottavo, intitolato infatti «Psico-analisi», più esattamente in una quindicina di quelle. Dopo la veloce rinuncia a «vedere la sua infanzia» (p. 626) abbandonandosi alla memoria involontaria, dando così luogo a una sorta di monologo esteriore – la via, assai ingenua, adottata nel suo romanzo del 1964, *Il male oscuro* da Giuseppe Berto, che si illudeva così di aver scritto veramente (parole sue) in un «linguaggio psicoanalitico» consistente «nella tecnica delle libere associazioni adottata come sistema narrativo» (Berto 1966: p. 551) – il grosso del libro, rispondendo all'esigenza espressa subito nel Preambolo del «po' d'ordine [che] pur dovrebbe esserci» (Berto 1966: p. 626) contiene cinque grossi capitoli organizzati tematicamente, come indicano esplicitamente i titoli ad essi conferiti. Il terzo s'intitola «Il fumo», il quarto «La morte del padre», il quinto «Storia del mio matrimonio», il sesto «La moglie e l'amante», il settimo «Storia di un'associazione commerciale».

Discorrendone nel *Profilo autobiografico*, l'autore afferma che il suo personaggio «Zeno si crede un malato eccezionale di una malattia a percorso lungo. E il romanzo è la storia della sua vita e delle sue cure» (Svevo 2004: p. 817). Il tema generale è in effetti la malattia, e ad essa, con una sorta di interessante lapsus, è significativamente assimilata tutta la vita, come provano le parole della conclusione del romanzo echeggiate in queste del *Profilo*:

Naturalmente io non sono un ingenuo e scuso il dottore di vedere nella vita stessa una manifestazione di malattia. La vita somiglia un poco alla malattia come procede per crisi e lisi ed ha i giornalieri miglioramenti e peggioramenti. A differenza delle altre malattie la vita è sempre mortale. Non sopporta cure (Svevo 2004: p. 1083-84).

La malattia, lo star male, di cui fa parte, anzi è forse la maggior parte, il fatto di non intendere, di non intendersi: di non sapere veramente che cosa si vuole, al punto di considerare, e subito dichiarare, sempre nel

Profilo autobiografico, «la nostra personalità piuttosto oscurata che chiarita dalle nostre intenzioni che non arrivano ad atteggiare la nostra vita» (Svevo 2004: p. 812). È questo dato di fatto che ha spinto Zeno, dopo che i molti medici cui si era sino allora rivolto speranzoso non sono stati in grado di offrire alcuno aiuto, a tentare, *extrema ratio*, l'ultimo curatore d'anime e di corpi apparso al suo orizzonte, lo psicanalista. Il referto di Zeno, su cui sostanzialmente si dovranno esercitare i lettori, è dichiarato poco ortodosso in limine dallo stesso prefatore Dottor S. Esso manca ovviamente della essenziale dialettica della *talking cure*, il dialogo, la relazione intersoggettiva che costituisce l'elemento fondante della situazione analitica, implicante necessariamente sia il processo delle libere associazioni che la produzione privilegiata e fruttuosa dei fenomeni di transfert e contro – transfert, positivi e negativi (Laplanche e Pontalis 1968: p. 429-99): in altre parole tutti i fenomeni di ripetizione, sostitutivi, integrativi, o collaborativi della rimemorazione, del ricordo, con il relativo gioco delle identificazioni e il dispiegarsi dei conflitti intrasoggettivi, in funzione del superamento della rimozione e dell'emergenza del materiale inconscio.

Le sue letture freudiane, d'altra parte, non permettevano a Svevo di essere all'oscuro di quella che il fondatore della psicoanalisi chiamava la Grundregel, la regola fondamentale: la regola delle libere associazioni che, senza pretendere di fornire un accesso immediato a quel materiale, doveva favorire – grazie precisamente all'instaurazione della relazione intersoggettiva analista – analizzato quale rapporto di linguaggio, come avrebbe più tardi insistito Jacques Lacan – l'affioramento e l'interpretazione di produzioni dell'inconscio, segnatamente sogni ed atti mancati. Ora, com'è noto, non è che nel testo della *Coscienza di Zeno* manchino sia gli uni che gli altri. E se ne può fare – se n'è fatta – la contabilità, distinguendo anche, nel caso dei sogni, tra quelli autentici e quelli falsi, costruiti deliberatamente per ingannare il medico. Naturalmente essi tutti sono più o meno importanti, sempre tuttavia utili e rivelanti rapporti o lacune significative nel discorso della coscienza. C'è da dire anche, però, che perfino nel caso del sogno forse più elaborato, il cosiddetto «sogno di Basedow», l'interpretazione che ne risulta non solo è, e non può essere altro che congetturale, ma anche particolarmente ricca di ambiguità e persino contraddittoria, dipendente in definitiva – come ogni altra parte del testo e poi esso nella sua interezza – dalla decisione esegetica che matura dalla lettura e dall'analisi della sua totalità. Conseguentemente non sembra illecito sostenere che il privilegio di sogni e atti mancati viene ridotto e quasi abolito dall'assenza – che vuol dire l'impossibilità della presenza nel nostro caso – dell'applicazione della regola fondamentale.

D'altra parte, sebbene l'autoanalisi sia stata praticata indubbiamente da Freud, e sia in parte addirittura all'origine della scoperta della psicoanalisi, le sue limitazioni erano ben chiare al suo fondatore, a tal punto esplicito nelle sue riserve, da dichiarare una volta addirittura «l'impossibilità di una vera autoanalisi». In ogni caso egli non s'illudeva, né s'illude Svevo, sulla portata e sul senso dell'introspezione. Le parole inaugurali della *Coscienza di Zeno* sono significative: «Ricordo tutto, ma non intendo niente» (Svevo 2004: p. 654), e un po' più innanzi: «io sto raccontando una storia che non conosco bene;» (Svevo 2004: p. 695-97) e, ancora, nel *Profilo autobiografico*, si è visto, Svevo parlava della «nostra personalità piuttosto oscurata che chiarita dalle nostre intenzioni». Detto altrimenti, qui non è questione di interiorità o di profondità: ciò che l'introspezione e persino l'autoanalisi sostanzialmente presentano è, come promesso dal titolo, solo *La coscienza di Zeno*, certo non la sua verità. Quest'ultima si troverà semmai in parte nel riconoscimento da parte dell'io della struttura fittizia, fictional – artificiale, costruita, largamente immaginaria – della stessa coscienza, l'istanza certamente identificabile col lacaniano *moi*: paradossalmente rigido, unificato e fisso nell'immaginario quanto instabile e fluttuante nel reale, principio di resistenza che si manifesta nell'affettività del linguaggio e delle relazioni, divenendo riconoscibile come un oggetto principalmente nei termini di ripetuti temi identitari (Lacan 1973). Una tematica ristretta che il taglio narrativo (cui non può non conferire straordinario risalto la concentrazione temporale) enfatizza.

Il tema generale, come ho detto, è la malattia. Essa, dopo il capitolo dedicato al sintomo forse più macroscopico costituito da quella che viene chiamata la propensione di Zeno al fumo – più precisamente l'originalissimo rapporto che il personaggio intrattiene con la sigaretta, rapporto che trova la sua espressione forse più caratteristica nel gioco dell'ultima sigaretta, modello quasi, nella sua struttura, della stessa malattia - è investigata successivamente nella ugualmente problematica e ambivalente relazione di Zeno col padre, in particolare in occasione dell'episodio culminante di questa, la morte del genitore, considerata dal personaggio, come da Freud, «l'avvenimento più importante della sua vita» (cap. IV). Segue il capitolo quinto, dove la complicata storia del matrimonio di Zeno è lì a testimoniare insieme della malattia e del tentativo di cura, immettendo in realtà, o per dir meglio precipitando il personaggio in un turbinio angoscioso che da una parte segnerà il suo corpo a lettere di fuoco che più che esibire gridano la sua malattia, dall'altra ribadiscono – ripetono – quell'arte del compromesso e della dilazione, del differimento e dello spostamento, di cui era già stata data dimostrazione nel capitolo del fumo. E di compromessi e spostamenti,

dilazioni e metonimie è pieno il capitolo seguente, «La moglie e l'amante», coi complicati e frenetici tragitti di Zeno dall'una all'altra, incapace della semplicità e della stabilità - dunque anche dell'agognata salute - di Augusta, ansioso di ripetere con Carla ultimi abbracci, come di fumare ultime sigarette. E quanto al capitolo intitolato «Storia di un'associazione commerciale», è ovvio che quel che importa non sono tanto gli affari - il business - quanto il rapporto, di nuovo complicato e ambivalente, col rivale, lo sposo e poi marito di Ada: un rapporto che ripete a sua volta, variando, quelli già esperiti, per non citare altro, in *Una vita* (tra Alfonso e Macario) e soprattutto in *Senilità* (tra Emilio Brentani e Stefano Balli). Anche quello con Guido è un rapporto considerato, dichiarato infatti, malato dallo stesso personaggio narratore: «E scrivo ancora di questi due anni perché il mio attaccamento a lui mi sembra una chiara manifestazione della mia malattia» (Svevo 2004: p. 912).

Si sa come andrà a finire tra i due, col funerale farsesco dell'amante fortunato, del violinista eccellente e suicida maldestro, e la rivalsa, la vendetta e il trionfo di uno Zeno che per una volta appare il vincitore: salvatore di buona parte del patrimonio di Guido ed Ada, proclamato dalla suocera Malfenti «non l'unico uomo della famiglia, ma il migliore» (Svevo 2004: p. 1039). Alla fine di questo settimo capitolo, accusato da Ada (con una semplificazione che fa certamente torto alle complicate motivazioni di un largamente inconsapevole Zeno, ma che è certamente il privilegio, ripetutamente affermato, dei cosiddetti sani) di aver sempre odiato Guido, il personaggio non riuscirà a spiegarsi, tanto meno a giustificarsi. Incapace di trattenere le lacrime, quando il piroscifo che porta via Ada coi figli si allontana definitivamente dal molo, Zeno riflette: «Ecco ch'essa ci abbandonava e che mai più avrei potuto provarle la mia innocenza» (Svevo 2004: p. 1047).

Ma Zeno non è affatto sicuro di essere innocente; anzi proprio questo è uno dei suoi problemi, strettamente collegato con la sua malattia, causa, si potrebbe dire, della delicatezza della sua coscienza: «La mia coscienza è tanto delicata - dichiara una volta - che, con le mie maniere, già allora mi preparavo ad attenuare il mio futuro rimorso» (Svevo 2004: p. 813); e un'altra volta: «La mia cute è molto sensibile ed è facilmente scalfita» (Svevo 2004: p. 998). In effetti basta un nulla a metterla fuori sesto, questa coscienza, a squilibrarla: e sono precisamente questi squilibri che Zeno definisce malattia: turbamenti e affanni, ossessioni e angosce, dolori lancinanti e somatizzazioni, per liberarsi dai quali egli si è appellato allo psicanalista. Anche più radicalmente, al soggetto che si suppone sappia Zeno viene a porre la domanda, angosciosa e per lui insolubile, già infantile, «quando alzavo la mia faccia per domandare a mia madre sorridente: «Sono buono o cattivo, io?» [...] Oh incomparabile originalità

della vita! Era meraviglioso che il dubbio ch'essa aveva già inflitto al bimbo in forma tanto puerile, non fosse stato sciolto dall'adulto quando aveva già varcata la metà della sua vita» (Svevo 2004: p. 974). Ma la domanda, a guardar meglio, è anche più radicale, ovvero si può formulare in maniera diversa: «Chi sono io? E che cosa voglio? Qual è l'oggetto del mio desiderio?».

Prima ho accennato brevissimamente al taglio narrativo adottato dallo scrittore, e alla concentrazione temporale. In effetti, nonostante che la finzione sia quella di uno Zeno nato nel 1857 che, iniziando a scrivere per lo psicanalista nel 1914 – dunque quando ha 57 anni – riprende in mano lo scartafaccio dopo sei mesi: in tre riprese, il 3 maggio 1915, il 26 giugno 1915, e conclusivamente il 24 marzo 1916, gli avvenimenti su cui il narratore si sofferma e che formano il filo o la stoffa di cui è intessuta la trama, coprono sostanzialmente non più di quattro anni: precisamente il periodo tra il 1891 e il 1895. Tra quest'ultima data e la ripresa del 1915 si allarga un incredibile, inesplicato silenzio di ben venti anni. La concentrazione su quei soli quattro anni, che non godono neppure del privilegio che la psicanalisi attribuisce a quelli dell'infanzia, instaura così una periodizzazione alquanto artificiale: la quale, se non richiama formalmente l'esperimento del laboratorio clinico, può forse far pensare più appropriatamente a un altro laboratorio, quello teatrale. La messa in scena in certo modo caricaturale (è lo stesso Svevo nel *Profilo autobiografico* a dire di Zeno che «rasenta una caricatura»; cfr. Svevo 2004: p. 812) la drammatizzazione della malattia, avviene così su una scala più ridotta, esemplare o piuttosto allegorica, invece che mimetica. Qualcosa di simile, su scala diversa, accadrà alla giornata del 16 giugno 1904, in cui sono messi sotto microscopio dal sodale James Joyce le peripezie dei dublinesi Stephen Dedalus e Leopold Bloom: in un altro romanzo, in cui il realismo più fanatico non esclude il più meticoloso allegorismo. La narrazione di un segmento temporale tutto sommato non ampio, oltre a concedere l'agio di una rappresentazione complessa ma non spropositata, attira l'attenzione dunque non tanto sul dispiegarsi degli eventi, quanto sull'intelaiatura che ad essi conferiscono strutture e ripetizioni.

Sono infatti queste strutture ripetitive, il cui valore sintomatico non è meno evidente di quello esibito da sogni e da atti mancati, che possono mettere sulla traccia del desiderio inconscio, la cui verità il personaggio, che avanza nel mondo piuttosto che *larvatus caecus*, non è da se stesso in grado di riconoscere. Donde per lui l'appello allo psicanalista; donde per Svevo l'appello ai lettori. Larvati, mascherati, allegorici sono per lui gli oggetti del suo desiderio e della sua passione: nessuno da prendere alla lettera, a cominciare dalle parole: tutte e tutti tropi, come si accorge una

volta lui stesso, che dice di muoversi in mezzo a «traslati mastodontici». Metafore e metonimie, condensazioni e spostamenti (la *Verdichtung* e la *Verschiebung* di Freud) in cui consistono i sintomi che, ripetendosi, fissano l'identità dell'io, costituiscono – per così dire – i segni particolari annotati sulla carta d'identità di Zeno. Sintomi, che se da un lato resistono e difendono la costituzione narcisistica dell'io, l'armatura immaginaria del personaggio, dall'altro propongono o addirittura gridano il loro enigma: che sia decifrato, che l'inconscia relazione all'Altro (con la maiuscola, direbbe Lacan) sia rivelata, che il vero desiderio sia nominato.

Penso che sia sufficiente menzionare solo due esempi, ma tra i più tipici ed emblematici. Zeno, che non si stanca di avvertire: «Da me le cose si ripetono», «Eppoi il tempo ...da me, solo da me ritorna», e ribadire quello che chiama il suo «ottimismo incoercibile», come pure «la sua massima sventura, un impetuoso conato al meglio» (Svevo 2004: p. 635, p. 651, 655) fuma, come sappiamo, innumerevoli sigarette. «Quella malattia – così scrive – mi procurò il secondo dei miei disturbi: lo sforzo di liberarmi dal primo. Le mie giornate finirono coll'essere piene di sigarette e di propositi di non fumare più» (Svevo 2004: p. 632). «La ridda delle ultime sigarette», ognuna fumata col proposito che sia l'ultima – il sintomo più vistoso della malattia di Zeno – attua per un istante, di volta in volta, l'impossibile: a un tempo la trasgressione e il mantenimento della legge, la negazione e l'affermazione, l'ossimoro della colpa innocente, o della trasgressione senza colpa. La stessa struttura si osserva nell'andirivieni, nella spola del personaggio tra la moglie e l'amante, il compromesso che assicura per qualche tempo - che si desidererebbe continuo, infinito «tutti gli elementi necessari» per vivere (Svevo 2004: p. 899). Che la struttura di questa relazione sia la stessa che abbiamo osservata nel rapporto di Zeno col fumo, è esplicitato nel testo quando l'uomo dell'ultima sigaretta si trasforma in quello degli ultimi abbracci:

Mormoravamo ambedue: – Per l'ultima volta! – Fu un istante delizioso. Il proposito fatto a due aveva un'efficacia che cancellava qualsiasi colpa. Eravamo innocenti e beati! Il mio benevolo destino m'aveva riservato un istante di felicità perfetta (Svevo 2004: p. 892).

Felicità perfetta. Altrove ho cercato di mostrare alcune delle implicazioni di questo aggettivo e di altri affini, in questo come in altri testi di Svevo. La perfezione, come compimento e absolutezza, finisce con l'esibire caratteristiche mortifere. Il suo desiderio pertanto sembra che non si possa, non si debba enunciare altrimenti che nella forma dell'aspirazione o della negazione. Ovvero richiedere, nella pratica, accomodamenti cauti ed astuti, compromessi e aggiramenti, sempre tuttavia inconsci (l'astuzia della storia!). E del resto, già in *Senilità*, in cui

Angiolina dichiara una volta significativamente: «Ma tu non ami proprio me!», la consolazione del personaggio, quando quella si sottrae al suo desiderio fuggendo «col cassiere infedele di una Banca» («M'è fuggita la vita», cfr. Svevo 2004: p. 618) consisterà nella creazione di un simbolo, risultante dalla congiunzione, dalla condensazione – la *Verdichtung* – di due donne, Amalia e Angiolina: *monstrum* emblematico in cui sembra di riconoscere la cifra del desiderio del personaggio.

Per tornare a Zeno, dopo quanto si è detto non può meravigliare il suo rifiuto della guarigione offerta dall'analista, il suo ostinato sottrarsi ad essa: da cui egli teme l'abolizione dello stesso desiderio. È quanto già si poteva leggere nella importante favoletta (ripetuta, ripresa da Svevo almeno due volte in testi diversi) che narra dell'uccelletto «al quale avvenne di accorgersi che lo sportellino della sua gabbia era rimasto aperto. Dapprima pensò di approfittarne per volar via, ma poi si ricredette temendo che se, durante la sua assenza, lo sportellino fosse stato rinchiuso egli avrebbe perduta la sua libertà». No alla guarigione, dunque, da cui Zeno teme quello che Svevo, sconsigliando a Valerio Jahier di sottoporsi a una psico-analisi, considera il “cambiamento” dell'«intimo Suo io»; sì, invece, all'«ansiosa speranza di guarigione» (Svevo 1966: p. 860); invece della pur agognata soddisfazione, la persistenza di quello ch'egli chiama «un impetuoso conato al meglio» e, «dopo ogni naufragio», il «sogno di membra, di voci, di atteggiamenti più perfetti», il ritorno «al ritmo solito che mi traeva dal fosco presente al luminoso avvenire» (Svevo 2004: p. 655, p. 908, p. 1066). L'analisi dell'intero testo, dunque, piuttosto che la voce dell'intelligente, non però chiaroveggente narratore, esplicita i modi e la direzione di questo desiderio.

I modi e la direzione. Non la rivelazione, né la rieducazione, la pedagogia imposta al paziente dalla volontà di potenza che Zeno sospetta nel Dr S.: un analista che Svevo profeticamente sembra scorgere ben avviato sulla strada della *ego psychology* che sarà presa da molti seguaci di Freud, interessato a raddrizzargli l'io, a insegnargli rassegnazione e adattamento. Di ciò Zeno non vuole sapere nulla. A questa cura egli non è interessato. Nelle cosiddette continuazioni di Zeno, le pagine del *Vecchione* e delle *Confessioni del vegliardo* che avrebbero forse formato il quarto romanzo di Svevo, incontriamo un personaggio ancora lontano da ogni rassegnazione. Nella sottrazione dell'orizzonte del futuro, di fronte – come dice – all'esperienza della «mutilazione per cui la vita perde quello che non ebbe mai, il futuro», appunto, il vecchio Zeno si ostinerà a dedicarsi ad altre ripetizioni: alla ripresa e correzione del proprio passato e del proprio presente, a un'attività di scrittura che si desidera e pretende condivisibile.

Repetita: iuvant? Il caso della *Coscienza di Zeno*

Oh! L'unica parte importante della vita è il raccoglimento. Quando tutti lo comprenderanno con la chiarezza ch'io ho tutti scriveranno. La vita sarà letteraturizzata. Metà dell'umanità sarà dedicata a leggere e studiare quello che l'altra metà avrà annotato. E il raccoglimento occuperà il massimo tempo che così sarà sottratto alla vita orrida vera. E se una parte dell'umanità si ribellerà e rifiuterà le elucubrazioni dell'altra, tanto meglio. Ognuno leggerà se stesso. E la propria vita risulterà più chiara o più oscura ma si ripeterà, si correggerà si cristallizzerà (Svevo 2004: p. 1116).

Se, per finire, ritorno ora alla mia domanda iniziale, il *repetita iuvant?* che avevo suggerito come titolo del mio discorso, non sembra dubbio che per Svevo la risposta sia ovviamente positiva. Nel caso del personaggio della *Coscienza* la questione in un certo senso neppure si pone, le ripetizioni sono lì, si danno: inevitabili. Per l'ultimo Svevo esse sembrano invece cercate, create, costruite più che interrogate. Percepите comunque come giovevoli, portatrici di benefici se non di salute. Quanto al lettore di Svevo, il fatto che esse si impongano alla sua interrogazione sembra ugualmente innegabile. Quale poi possa essere il vantaggio, e se c'è, di questa mia rinnovata – ripetuta – attenzione ai testi di Svevo, io sono certamente l'ultima persona che ne possa giudicare.

Edoardo Saccone*
(University College Cork)

* Eduardo Saccone è professore di Letteratura Italiana presso il Dipartimento di Italiano (University College Cork, in Irlanda). Tra le sue pubblicazioni più recenti: «Riflessione e invenzione: il caso delle *Satire*», in *Fra satire e rime ariostesche, IV seminario di Letteratura italiana*, a cura di Claudia Berra (Milano: Cisalpino, 2000), p. 17-33; «Lezione su *La Malora*», *Italian Studies*, LV, 2000, p. 138-150; «L'identità disfatta. Su alcuni motivi dell'ultimo Tozzi», *MLN*, 115:1, 2000, p. 80-93; *Allegoria e sospetto. Come leggere Tozzi*, Napoli: Liguori, 2000.

Bibliografia

- BERTO G., «La sonda della verità» (1964), in Michel David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino: Boringhieri, 1966.
- FREUD S., *Psicoanalisi*, Torino: Einaudi, 1966.
- LACAN J., *Le séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: Seuil, 1973.
- LAPLANCHE J. e PONTALIS J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris: PUF, 1968.
- NIETZSCHE F., *Aurora e scelta di Frammenti postumi 1879 - 1881*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano: Oscar Mondadori, 1971.
- POUILLON J., «La conscience de Zéno: roman d'une psychanalyse», *Le Temps Modernes*, IX, octobre 1954.
- SABA U., *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara con un saggio introduttivo di Mario Lavagetto, Milano: Mondadori, «I Meridiani», 2001.
- SACCONE E.
1977. *Il poeta travestito. Otto scritti su Svevo*, Pisa: Pacini editore.
1988. *Conclusioni anticipate su alcuni racconti e romanzi del Novecento*, Napoli: Liguori.
- SVEVO I.
1966. *Epistolario, Opera omnia, I*, a cura di Bruno Maier, Milano: Dall'Oglio.
1991. *La coscienza di Zeno*, nuova edizione accresciuta, Bologna: Il Mulino.
2001. *Zeno's Conscience*, translated from the Italian by William Weaver with an Introduction by the translator and a Preface by Elizabeth Hardwick, New York: Alfred A. Knopf.
2004. *Racconti e scritti autobiografici*, edizione critica con apparato genetico e commento di Clotilde Bertoni, Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Milano: Mondadori, «I Meridiani».
2004. *Teatro e saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di Federico Bertoni, Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Milano: Mondadori, «I Meridiani».
2004. *La coscienza di Zeno*, in, *Romanzi e «continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini, Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Milano: Mondadori, «I Meridiani».

Eric S. Rabkin

Metamorphosis, the Mechanisms of Repression, and the Evolution of the Unconscious in European Literature

APPARENTLY HUMAN BEINGS DID NOT always have an unconscious. While the psychology of Sigmund Freud treats dreams as windows on the repressed, invisible, and hence insidiously potent realities of our souls (“psyche” being Greek for “soul”), our oldest texts treat dreams as coded prophecies. In *Genesis*, Joseph demonstrates his wisdom to Pharaoh in two ways. First, he interprets Pharaoh’s twin dreams as predictions of seven fat years and seven lean years. There’s nothing Pharaoh can do about this because «God hath showed Pharaoh what he is about to do» (*Genesis* 41:25). From a modern viewpoint, we need to understand that getting Pharaoh on the couch and adjusting his quasi-divine feelings about his quasi-divine father, will not make God the Father any less likely to build up the Egyptians’ confidence and then sucker-punch them with famine. Second, Joseph gives Pharaoh good, practical advice about storing a fifth of the grain from each of the fat years as a resource to be tapped in the lean years. In recognition of Joseph’s ability to “divine” meaning and posit good policy, Pharaoh transforms the erstwhile slave Joseph into his viceroy, a transformation so utter that Joseph’s own brothers will not recognize him when, in the lean years, they go down into Egypt begging relief.

Why did Pharaoh dream? In part, clearly, to give Joseph the chance to manifest his interpretive powers. «I told this [dream] unto the magicians,» Pharaoh says, «but there was none that could declare it to me» (*Genesis* 41:24). Joseph is the best darned symbol reader – or should we say simply reader? – that Pharaoh has ever encountered. From the standpoint of the writers of *Genesis*, be they divinely inspired or not,

RABKIN Eric S., «Metamorphosis, the Mechanisms of Repression, and the Evolution of the Unconscious in European Literature», *RiLUnE*, n. 6, 2007, p. 45-60.

God's plan was to save the Hebrews, inaugurate their captivity, and then test them, making them stronger, eventually leading them out again to take on a covenant with Yahweh and become transformed in the desert. There is good in the lean years, in other words, but not good for Pharaoh. And why should there be? *Genesis* is a book by and for the Hebrews. Pharaoh's dreams do not reveal an unconscious, yet their correct interpretation motivates a transformation, one so profound that, at least from the viewpoint of Joseph's brothers, it constitutes a metamorphosis: «And Joseph knew his brethren, but they knew not him» (*Genesis* 42:8).

According to the etymology offered by the *Oxford English Dictionary* (OED), the word "metamorphosis" first appears in Latin from Greek, and thence makes its way into all modern European languages, as the plural form used by Ovid in titling his grand compendium of ancient tales of transformation. The typical story in *Metamorphoses* is one in which a character performs some natural act and in response a god performs some supernatural act. These miracles may be divided among two prototypes which I would call the truly metamorphic and the metagenetic (or, more simply, the genetic). Each has psychological implications.

The stories of Narcissus and Echo offer typical metamorphic events.

It is not possible for any god to undo the actions of another god, but in return for his loss of sight, the omnipotent father granted Tiresias the power to know the future and softened his punishment by conferring this honor upon him (Ovid 1955: p. 83).

Jupiter's granting of second sight is supernatural, but not what most people would consider transformative in any essential sense; that is, while second sight may be a metaphorical change, it equates to granting a fairy tale hero some special power or tool while leaving the shape and nature of the character unchanged. «Liriope was the first to test his reliability and truthfulness». She asks Tiresias if her baby-to-be will live long. «Yes, if he does not come to know himself». That baby, Narcissus, offspring of the beautiful nymph by rape committed by the curving stream of Cephisus, inspired immediate love «even in his cradle». While many lads and many girls fell in love with him, ... his soft young body housed a pride so unyielding that none of those boys or girls dared to touch him. One day, as he was driving timid deer into his nets, he was seen by that talkative nymph who cannot stay silent when another speaks, but yet has not learned to speak first herself. Her name is Echo, and she always answers back.

Echo still had a body then, she was not just a voice: but although she was always chattering, her power of speech was no different from what it is now. All she could do was to repeat the last words of the many phrases

Metamorphosis of the Unconscious in European Literature

that she heard. Juno had brought this about because often, when she could have caught the nymphs lying with her Jupiter on the mountainside, Echo, knowing well what she did, used to detain the goddess with an endless flow of talk, until the nymphs could flee.

In punishment, Juno «curtail[s] the power of that tongue which has tricked me» creating the Echo behavior we all know, although still embodied. Echo falls in love with Narcissus, following him, speaking – of course – only when spoken to. He likes the sound of his own words but disdains Echo as he does all others. Finally, one of the

scorned raised up his hands to heaven and prayed: “May he himself fall in love with another, as we have done with him! May he too be unable to gain his loved one!” Nemesis heard and granted his righteous prayer. (Ovid 1955: p. 84-85)

The rest of the story is well known. Narcissus comes upon a “clear pool”, sees his reflection, mistakes it for another, falls desperately in love with it, and yet every time he reaches for it, it disappears in the water’s turbulence. Ultimately he dies of a broken heart, leaning over the pool, and where his withered body should have been discovered a new flower, which we call Narcissus, or Daffodil, is found, growing on moist shores and with its head looking toward the water. Echo, too, having wasted away to nothing but voice, can be heard, if we speak loudly enough, from the rushes on the opposite shore. Thus each fulfilled their fates as appointed by the gods.

In true metamorphoses, like those of Narcissus and Echo, the change of physical shape reveals a previously existing psychological state of the characters who undergo those changes. Narcissus was always beautiful, self-loving, proud, disdainful, and his metamorphosis into a bright flower that seems to be looking forever at its own reflection emblemizes the poetic justice of such egotism leading to death. Echo was always a chatterbox, always saying more than was just, giving the appearance of truth but distorting truth. That we can be seduced by hearing our own words shows our own pride; that someone would care to do no more than adapt to others shows so little a sense of self – moral or otherwise – that metaphorically at least there is no person there. Echo’s disembodiment is also, then, poetic justice, and with two additional symbolic truths. First, words from sources unknown, no matter how pleasing, should not be trusted. Second, the evil that words can do may continue long after their speaker departs. Narcissus’ flaw was self-love; Echo’s was irresponsible loquacity. Their metamorphoses reveal their prior psychological states.

One might argue that some metamorphoses reveal not the transformed but the transformer. The case of Actaeon is instructive. He

was a great hunter who, in the forest one day with his hounds, hears female voices coming from a shrub-shrouded pool. He parts the foliage to see Diana, virgin goddess of the hunt, bathing with her nymphs. They cluster about, trying to shield her from Actaeon's invasive gaze, but uselessly because she is taller, «head and shoulders above them» (Ovid 1955: p. 79). Diana vengefully changes Actaeon who, in Ovid's gorgeous language, is befuddled and ultimately terrified as his feet and hands turn to hooves, his head sprouts antlers, he loses speech, and his own hounds finally tear apart his living body. Yes, this is a story about Diana, and perhaps about the worth of virginity. But it is also a story about invasion. Actaeon was a self-confident hunter before this day. He had parted foliage without permission many times to spy on deer or more ferocious animals, all prey to him. The antlers reflect the exaggerated manhood he always felt. And his consorting with a pack of hounds only shows how much of a beast he always was. In other words, again, metamorphosis reveals the prior psychological state of the character undergoing change.

But not all change is what I would call truly metamorphic. In Ovid's recounting of the tale of the sculptor Pygmalion, something else is at stake when his statue Galatea comes to life. Pygmalion believes in love and chastity.

[T]he loathsome Propoetides ...dared to deny the divinity of Venus. The story goes that as a result of this, they were visited by the wrath of the goddess and were the first women to lose their good names by prostituting themselves in public. Then, as all sense of shame left them, the blood hardened in their cheeks, and it required only a slight alteration to transform them into stony flints.

When Pygmalion saw these women, living such wicked lives, he was revolted by the many faults which nature has implanted in the female sex, and long lived a bachelor existence (Ovid 1955: p. 231).

But in that period he also created an "ivory statue" and «[s]o cleverly did his art conceal its art [that] Pygmalion gazed in wonder, and in his heart there rose a passionate love for this image of a human form». At the next festival of Venus, Pygmalion prayed.

If you gods can give all things, may I have as my wife, I pray – he did not dare to say: «the ivory maiden,» but finished: «one like the ivory maid». However, golden Venus, present at the festival in person, understood what his prayers meant, and as a sign that the gods were kindly disposed, the flames burned up three times, shooting a tongue of fire into the air. When Pygmalion returned home, he made straight for the statue of the girl he loved, leaned over the couch, and kissed her. She seemed warm: he laid his lips on hers again, and touched her breast with his hands – at his touch the

Metamorphosis of the Unconscious in European Literature

ivory lost its hardness, and grew soft [...] It was indeed a human body!
(Ovid 1955: p. 232).

Pygmalion praises Venus who herself attends his marriage to Galatea. Clearly the statue's change does not reveal its already-existing psychological state for statues have no psychology. Also, the transformation of Galatea does not reveal anything about Pygmalion's prior state. Narcissus was self-involved before and after his change; Pygmalion was a confirmed bachelor before but an eager husband after the change. Instead, what we find here is a transformation of the normal mechanism for creating a woman, a genetic change, metagenesis. From a rhetorical standpoint, metagenesis is a variety of metamorphosis; however, from a psychological standpoint, the two are distinct. In the case of Pygmalion, instead of the love of two people and the rearing by many producing a new person, we have the love of one person and one god and a commitment to an ideal. The change in Galatea, her alternative mechanism of genesis, reveals something about Venus the transformer. That love can work miracles is a delightful conceit, complete with the rising flames that Hollywood will appropriate nearly two millennia later.

The observation that metagenesis reveals something about the transformer rather than the transformed can help us understand the emergence of the unconscious in European literature. Victor Frankenstein takes charnel waste and reanimates it. As many critics have observed, Victor seems eager to have offspring, but he is loath to collaborate with a woman. Instead, he forges an alternative genesis, not by tongues of fire but by electricity. His creation's coming to life does not reveal the monster's prior psychological state but Victor's. In Mary Shelley's epistolary novel, Victor, withdrawn into his private pursuit of the power of life and death, receives a prophetic letter from his father: «I regard any interruption in your correspondence as a proof that your other duties are equally neglected» (Shelley 1969: p. 55). The father is correct. Victor's nameless creation wishes for wife and children, but Victor reneges on his promise to provide a mate and so in his desperation to achieve society, the monster murders those around Victor, striving to force his maker to make again. On the sixth day in Eden, God «created man in his own image, in the image of God created he him; male and female create he them» (*Genesis* 1:26). God's first-born is "Adam" which is Hebrew for a reddish color that characterizes the clay from which Adam was shaped. Those who wrote *Genesis* knew where babies come from, so God's sculpting of Adam is a metagenesis. That this act from its first mention includes male and female reveals God's prior psychological state: he

favors community, he favors love, he favors family, and he gives us what we need. Victor, however, “The Modern Prometheus” according to *Frankenstein’s* subtitle, gives us only tools. Victor, like Prometheus, creates by violating the will of the higher gods. There is a struggle going on in Victor, what we might now call a failure of ego-integration as the superego, represented in part by his father, struggles unsuccessfully to restrain the knowledge-hungry id that wants what it wants and everyone else, especially family, be damned.

The trope of metamorphosis, either directly in the transformed or, with metagenesis, in the transformer, reveals a psychological state that exists before the transformation. In general terms, the psychological states thus revealed go through three historical phases. In the oldest, in which metamorphosis exposes the state of mind of Narcissus or Echo or even of God, psychological revelation is likely to be poetically just, but is not likely to suggest the existence of an unconscious. While Actaeon may or may not have thought of himself as haughty and transgressive, there is nothing hidden about the temerity of the famous hunter. In order for metamorphosis to reveal the unconscious, there has to be an unconscious. The depth metaphor for the human psyche – with its division between the upper, conscious, known level and the lower, unconscious, invisible level – only becomes prominent after the Renaissance initiates what Eugene Goodheart called «the cult of the ego». Just as we may date the beginning of the Romantic period in England conveniently albeit arbitrarily from the 1798 publication of William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge’s *Lyrical Ballads*, we may date the invention – discovery? – of the unconscious from the 1690 publication of John Locke’s *Essay Concerning Human Understanding*. Locke, as is well known, argued that our experiences mark our minds, shape our minds, and that we may not even be aware of all the experiences formed into the so called substance of our minds. (Aristotle, of course, had also suggested that the human mind begins as a *tabula rasa*, a clean slate which experience marks. Aristotle, however, also believed in universal, abstract ideas that stocked the mind, or could do so through logic and introspection. Locke did not. Aristotle, then, saw the mind as composed of its known experiences and its discoverable truths. Locke saw the mind as composed of its known experiences and its hidden, unknown experiences). Before this depth metaphor takes hold, the models of the human psyche are typically – in the literal sense – superficial. According to metaprosopy, a branch of medieval physiology that Geoffrey Chaucer used at least rhetorically (Curry, 1960), the face tells us what we need to know about the character. *The Wife of Bath* is revealed by her gap teeth to have easily entered privates and to have few sexual scruples. The signs

are there for all the world to see. In a less obvious but no more complex way, the ancient and medieval psychology of humors attributed the qualities of personality to the relative balance among four fluids – blood, black bile, yellow bile, and phlegm – in the human body. If you are phlegmatic, you must have too much phlegm. Time to eat garlic and get that blood flowing. And astrology, of course, explains that our characters are in our stars. The only thing hidden about that is the arcana of astrology itself. Even today, with extreme behaviorists like B. F. Skinner, the notion of an unconscious is absent. (Indeed, for Skinner, even consciousness is only an epiphenomenon of the mechanistic human mind). But for those who adopted a depth psychology, the unconscious came into being, say sometime in the seventeenth century, and eventually metamorphosis revealed it.

We can see the unconscious developing in the eighteenth century as works like Thomas Gray's *Elegy* (1751) ponder the hidden psychological life of a «mute inglorious Milton» who may be buried in that country church-yard. But the use of metamorphosis as a trope is rare in the Enlightened period between, say, 1690 (Locke) and 1764, when the publication of Horace Walpole's *Castle of Otranto* vigorously initiates self-conscious Gothic literature, works wherein those desperately unwilling to die are regularly metamorphosed into ghosts, thus revealing, of course, their prior unwillingness to die. But in general, in a literary period that disparaged both the idea of an active deus and the device of *deus ex machina*, the robust return of the classic trope of metamorphosis had to await twin developments: a Romantic enthusiasm for exfoliating the Gothic (leading to, for example, horror stories like J. W. Polidori's *The Vampyre*) and the trick of naturalizing the Gothic by justifying its fantasy through science (leading to science fictions like Mary Shelley's *Frankenstein*, a work emerging from the same postprandial challenge that prompted Polidori's writing). Both of these developments occur in the beginning of the nineteenth century.

E. T. A. Hoffmann, writing his famous tales between about 1800 and his death in 1822, implicitly embraced depth psychology, although it would be unreasonable to call him a proto-Freudian. In *The Doubles*, each of the two main male characters is a «Doppelgänger» for the other and appears to be the other's Dark Double; each has the same woman as the anima for whom he yearns; and each has a Dark Woman figure with whom to contend. And then there are the doubled saloon keepers, the mix-ups, mistaken identities, and even a wound that makes one character completely resemble another...with whom he was switched in infancy! In short, this confusing tapestry of family and social relations displays and projects a quadripartite map of the psyche and a collective cryptic

narrative world that would accord completely with the collective unconscious that was championed by C. G. Jung, if only Jung had been born yet. On the other hand, Hoffmann's *The Sandman*, a work that Freud himself treats at length in his essay on *The Uncanny*, could not have been more Freudian had Freud been born and Hoffmann his double.

Nathanael, the protagonist of *The Sandman*, comes to fear Coppelius, a lawyer who visited Nathanael's childhood home; tormented him, one presumes playfully, by touching – and thus violating – the food on his plate; and worked with his father on secret alchemical researches. Nathanael spies on these one night and is discovered when there is a chemical explosion that kills his father. Nathanael comes to think of Coppelius as the murderous Sandman, the bogey his mother had used to force him to sleep. Later in life, Nathanael meets a barometer salesman named Coppola whose visage chills Nathanael by its uncanny resemblance to that of Coppelius. (In *The Uncanny*, Freud analyzes this tale and draws from this visual correspondence one of his main points: the feeling of the uncanny arises from encountering the familiar in an unfamiliar place). Hoffmann's story opens with a letter the deeply troubled Nathanael writes to his friend Lothar hoping to find proto-Freudian relief: «I will, with all my strength, pull myself together and calmly and patiently tell you enough about my early youth so that everything will appear clearly and distinctly to your keen mind» (Hoffmann 1969: p. 94). But Nathanael mistakenly puts his letter into an envelope addressed to his sweetheart, Klara, Lothar's sister. Hoffmann makes clear in Nathanael's next letter, which is properly addressed to Lothar, that this misdirection «occasioned by my distraction» (Hoffmann, 1969: 103) was what we would call a Freudian slip, a revelation of the unconscious. But before that, Klara – the clear-eyed one, more in-sight-ful than Nathanael into the significances of Coppola (eye-socket in Italian) and Coppelius – offers a different response than Nathanael sought.

If there is a dark power which treacherously attaches a thread to our heart to drag us along a perilous and ruinous path that we would not otherwise have trod; if there is such a power, it must form inside us, from part of us, must be identical with ourselves; only in this way can we believe in it and give it the opportunity it needs if it is to accomplish its secret work... It is the phantom of our own ego... [O]nly your belief in their hostile influence can make them hostile in reality (Hoffmann 1969: p. 102).

Klara goes on to give a pre-Freud Freudian analysis of how childhood trauma, like witnessing one's father's violent death, can lead to what we would call neurosis and she offers the hope that clarity of understanding, exposing the repressed memories to the light, will dispel

them and bring calm to the sufferer. Instead, Nathanael falls in love with an automaton, a salon amusement created by a scientist named Spallanzani. Although an impressive creation, Olympia clearly is not human. She never speaks, for example, and her eyes do not really meet one's gaze. But Nathanael at a conscious level thinks of her as an attentive listener and her failure to stare back at him as an index of modesty. He falls in love with her, but, as the reader sees, the dissonance between his repressed knowledge that she is artificial and his conscious belief that she is real drives him over the edge, literally, tumbling to his death from a tower. Olympia fulfills the observation made since ancient days: «Whom the gods would destroy they first make mad». (There was, by the way, a real scientist in this period who had studied at the University of Bologna, a biologist named Lazzaro Spallanzani whose first name recalls the Biblical story of bringing the dead to life and who in his own research confirmed the impossibility of the spontaneous generation of life. Hoffmann knows what he is doing. He wants his readers, like his characters, to look below the surface). In Hoffmann's tale, the reader understands that the metamorphosis that Nathanael perceives is metagenesis. Therefore, we should expect it to reveal the prior psychological state of the transformer. Since beauty – and in this case life – is in the eye of the beholder (Hoffmann 1969: p. 115), Nathanael is the transformer. His prior mental state was dissonant, fearful, and driven by guilt. His spying, his eyesight, seemed to him to occasion his father's death. The guilty espionage not only cost him a father but thwarted his father's attempts to bring to light a means of transformation, the elusive success of alchemy. Even a real scientist like Spallanzani can't do that; indeed, has proved that it can't be done. But in his own mind, Nathanael does just that, compensating for his guilt by fulfilling, or trying to fulfill, his father's metamorphic pursuit. Unfortunately, the metamorphosis is complete only in fantasy. In the fictional reality, Olympia is a sham and Nathanael dies. And we readers know the unconscious reasons why.

At the time Hoffmann was writing, the Grimm Brothers published their classic *Household Tales*. *The Frog Prince* is both thoroughly typical of the revelatory nature of true metamorphosis and particularly rich in its symbolic representation of the unconscious of the frog and of the princess. The casual memory most adults have of the story is captured in the pop apothegm that «you've got to kiss a lot of frogs before you find a prince». But in the Grimm version, there is no kissing. In fact, the frog, in return for retrieving the golden ball that the princess had let slip down a deep well, asks much more: that «thou wouldst love me, and have me for thy companion and play-fellow, and let me sit by thee at table, and eat from thy plate, and drink from thy cup, and sleep in thy little bed» (Grimm

1963: p. 33). The princess promises this but, once she gets the ball back, runs home. Later though, her royal father instructs her to fulfill her promise. But after dinner, once in the bedroom and away from her father's sight, the princess' disgust takes over.

Then she felt beside herself with rage, and picking him up, she threw him with all her strength against the wall, crying, «Now will you be quiet, you horrid frog!» But as he fell, he ceased to be a frog, and became all at once a prince with beautiful kind eyes. And it came to pass that, with her father's consent, they became bride and bridegroom. And he told her how a wicked witch had bound him by her spells, and how no one but she alone could have released him, and that they two would go together to his father's kingdom (Grimm 1963: p. 35).

In this story, the frog does not turn into a prince; he turns back into a prince. His human-like status had been signaled from the first by his ability to speak. Even though the princess' passion is violent, her passion in the bedroom releases him from the curse of mocking anthropomorphism that another woman had imposed on him. We never know who or why, only that it happened. Perhaps just being a man, in this world in which fathers like the king can compel obedience from women, was cause enough. No matter the cause, the effect is clear: the metamorphosis reveals that the consciously demanding frog was all along unconsciously beautiful, loving, and kind. Thank goodness the princess broke through.

So far, metamorphosis has consistently revealed prior psychological states. In the world before the advent of depth psychology, those states were themselves visible, as with Actaeon; in the world after the advent of depth psychology, those states could well be invisible and unconscious, as with Nathanael and the Frog Prince. The OED in its definition makes clear the source of the unconscious: «Applied to mental or psychic processes of which a person is not aware but which have a powerful effect on his attitudes and behaviour, specially in Freud's psychoanalytic theory, processes activated by desires, fears, or memories which are unacceptable to the conscious mind and so repressed; also designating that part of the mind or psyche in which such processes operate». Once we have the possibility of an unconscious, we need to ask how repression creates it. In the case of Frankenstein, Victor's own unrecognized egotism creates a monster willing to kill. In the case of Nathanael, his guilt, the sense that his spying somehow caused his own father's death, is insupportable. Nathanael represses himself. The Frog Prince is repressed by an angry woman. In this historic phase, then, repression, be it thought of as arising within or without us, is a matter of the relative power of one individual over an individual's consciousness. However, as we saw with

Metamorphosis of the Unconscious in European Literature

Victor's father, the overpowering individual may sometimes in some sense stand for society. As we move through this period, the importance of repressive social norms becomes clearer. As Freud wrote in *Civilization and Its Discontents*,

[...] replacement of the power of the individual by the power of a community constitutes the decisive step of civilization [...] The liberty of the individual is no gift of civilization (Freud 1961: p. 47).

The metamorphoses of Lewis Carroll's *Alice* illustrate the beginning of this decisive step. Alice famously eats a bit of this and becomes tremendous, a bit of that and becomes tiny, the transformations seeming to occur even more arbitrarily than those administered by a chaotic god. But there is no chaotic god in Wonderland. The entire domain can be understood as a projective fantasy. Following the metaphor of depth psychology, Alice falls into her own unconscious and sees it anew. Some of that unconscious is straight out of Freud, her death jokes, for example, often centered on her cat, or her anal eroticism displayed, for instance, at the tea party at which she, although a gate crasher, rudely demands that rules be observed. From the very first chapter, though, Carroll makes clear that the psyche constructing this Wonderland was itself created in part by others. As Alice falls down the famous rabbit hole, she proceeds so slowly that she can read the labels of jars on shelves she passes, reach out to take them, and then replace them.

«Well!» thought Alice to herself, «after such a fall as this, I shall think nothing of tumbling down stairs! How brave they'll all think me at home! Why, I wouldn't say anything about it, even if I fell off the top of the house!» (Carroll 1960: p. 27).

Although Alice is falling ever further into her own world, she carries within her, and hence into the construction of that world, a conception of "all" who inhabit her normal world. She judges her experiences and actions as she imagines they would. At the same time, the third-person narrator, who by the very structure of narrative is more powerful than Alice, maintains a somewhat sardonic distance from her. His parenthetical remark, implying that if Alice fell off the house in the real world she would die into silence, is a grim joke at the character's expense. Alice's introjective comment and the narrator's unsympathetic one together suggest that in the Victorian world, children are beginning to be commoditized, treated not as individuals but according to rules. Charles Dickens had made the same point in the critique of education he offered about a decade earlier in *Hard Times* (1854). And those rules – «Children should be seen and not heard»; «At table always pass to the right»;

«Work before play»; and so on – are not the rules of a single overpowering individual but the rules of society, even if those rules are espoused and enforced by individuals. Repression by a neighborhood bully, in other words, is a matter of one-on-one conflict; repression by the neighborhood policeman is a matter of the state versus the individual. In Europe, metropolitan police forces began to emerge in the early nineteenth century.

By the twentieth century, we are firmly into the third phase, that in which the metamorphic revelation of a prior psychological state characteristically shows an unconscious formed not by conflict with one or two other individuals but with the world at large. Franz Kafka created the archetype of modern metamorphosis.

«As Gregor Samsa awoke one morning from uneasy dreams he found himself transformed in his bed into a gigantic insect» (Kafka 1971: p. 89). We are never told what changed Gregor in *The Metamorphosis*, but we quickly learn that he had been a «commercial traveler», scurrying hither and yon at the bidding of his bosses, intent on supporting his family, that is, his indolent father, dull mother, and beloved sister who he hopes will pursue her music. While the princess who ultimately marries the Frog Prince could escape her father's scrutiny and express her rage in the privacy of her bedroom, Gregor, though an adult, has no safe retreat. On the road, he is observed by clients; at home, he must satisfy his family. When his transformation prevents him from working, his employer sends someone right into his bedroom to check on him, although that someone, of course, recoils in disgust. Karl Marx suggests that being precedes consciousness; that is, that the way we live in the world of material relations shapes us even before we achieve self-awareness. Gregor has been scurrying here and there in the service of economic necessity, almost never motivated by real pleasure, rarely thanked and then not warmly. He had become an insect metaphorically – unconsciously – long before he became one in his body.

The particular insect that Gregor becomes is a dung-beetle, a scarab, a symbol of regeneration for the ancient Egyptians. When he finally dies, his remains are carried away, thanks to the charwoman, by the local butcher boy, presumably to become sausage and feed others. This eucharistic outcome echoes three events: Gregor's metamorphosis occurring on Christmas, his death on Easter (both of which dates celebrate metamorphoses of the Christian god), and the consequent metamorphosis that we read of Greta, Gregor's sister, in the last line. The parents have taken her on a countryside outing and note her «vivacity»: «And it was like a confirmation of their new dreams and excellent intentions that at the end of their journey their daughter sprang to her

feet first and stretched her young body» (Kafka 1971: p. 139). But this is not a happy ending, a promise of Resurrection based on sacrifice. Although Gregor consciously loved his family, and especially his sister, we come to know that each had been profoundly changed earlier when Gregor had accepted financial responsibility for the family. After Gregor's metamorphosis, it becomes clear that the father had lied about his own poverty. No one had helped Gregor even at the moment when he had to give up all personal ambitions to help them. But once Gregor cannot earn, all three remaining Samsas suddenly become productive.

Gregor, from Latin, means watchman, from the word for flock. This character monitors the world for the reader and warns us, but he is caught by a nature that forces him to do as the flock wishes. Samsa, I think, comes from samsara, the opposite of nirvana in Hindu philosophy. Samsara is the endless cycle of birth, death, and rebirth. It comes from Hindi for "wandering through". A good shepherd, a gregor, prevents the greg from wandering off. There is a conflict within Kafka's character. Gregor consciously wants to serves his family but unconsciously he wants to evade the responsibilities they and the world have imposed upon him. He has become an insect who, if need be, is quite willing to die. That is what the world has made him unconsciously. That is what his metamorphosis reveals. There is neither resurrection nor nirvana to follow. To the extent that we live in a Kafkaesque world, that is our fate as well.

The revelations of metamorphosis, one might notice, have often had much to do with love (eros) or sex, from Echo's and Narcissus' unrequited loves to Actaeon's peering illicitly at the virgin goddess to the obscene birth of Frankenstein's monster to Greta Samsa's stretching her young body. This frequent connection makes sense because, as is explicit in metagenesis, metamorphosis in general, like love and sex, makes individuals. Whether we think of Freud as a scientist or as an allegorist, his narratives of the connection between sexuality and repression, between sexuality and the development of the unconscious, are the most powerful we have. Even those who dismiss Freud's literal truth cannot speak without adopting his vocabulary. Stories are powerful.

In the final, fortieth "record" of the personal journal that wholly constitutes Eugene Zamiatin's classic, futuristic, dystopian novel, *We*, the title character, D-503, has just been subjected to an x-ray procedure for the removal of "fancy" that is, of his imagination. It leaves him with an idiot grin. Despite his many turmoils, in that last record he says that «smiling is the normal state for a normal human being» (Kafka 1971: p. 217). This cannot be. He has watched his lover tortured to death by the state. But it can be, to the now fundamentally changed D-503, who

believes without reservation, as he says in the novel's last words, «Reason must prevail» (p.218). Clearly Zamiatin is attacking the then young Soviet state – *We* was the first book officially banned by the Soviets – but he is more broadly attacking the modern industrial world. Karl Marx spoke of the transformation that the imposition of perfection would produce, the «new communist man». It never happened. Erich Fromm warned of the «escape from freedom» that makes both fascism and consumerist conformism attractive: giving up the self makes life oh so much easier. But Zamiatin still struggles. D-503 is told by a doctor that «a soul has formed in you». Is that dangerous, he asks? “Incurable” (Zamiatin 1922: p. 84-85). But the x-ray procedure at the end of the novel does cure him. It removes his imagination, his soul, his psyche, and D-503 metamorphoses into silence, like Galatea before her quickening, like an inversion of Echo: all body, no voice.

It is common in modern utopian literature to see sex, with its potential for fostering powerful attachments between individuals, as the great threat to the totalitarian state. That's why sex is so often either rigidly regulated or debased by promiscuity. In Zamiatin's novel, D-503 is led to his own rebellion against the United State by I-330, a woman willing to violate the Table of Hours regulating all labor. But she is not the origin of D-503's apostasy. Before he ever meets I-330, D-503 begins the novel, his diary, with this line: «This is merely a copy, word for word, of what was published this morning in the State newspaper». There follows a progress report about the building of the Integral, a great rocket ship the state intends to use to bring «mathematically faultless happiness» to other worlds (Zamiatin 1922: p. 3). We come to learn that D-503 is the chief builder of this ship. The newspaper article then, by implication (but certainly not by name), praises his singular success. But D-503 knows one should never be singular in the United State. So he struggles with his need to make his own mark. He justifies his writing by implying that he functions as does a printing press, merely copying approved text. But that implication is false, and although D-503 never admits it, his apostasy begins not with sex but with his desire to write, to proclaim his individuality, to reach a reader. When his metamorphosis does occur, turning him into a statue that artfully conceals the fact that it is a statue, he loses his psyche. This is thus not true metamorphosis but the variant I've called metagenesis. And as always, it reveals the prior psychological state of the transformer. The United State long ago concluded that the best way to treat people is to mechanize them. Remove imagination, and they become simply parts. Add imagination, and the trouble begins.

Metamorphosis of the Unconscious in European Literature

There are three broad phases in the literary use of metamorphosis as revelation of previously existing psychological state. In the oldest, that state is conscious and metamorphosis simply gives character its due. In the second, after the advent of depth psychology, the unconscious is revealed as a reflex of repression imposed on the psyche by individuals. And in the third, after the development of the industrial state, the unconscious is revealed as a reflex of repression imposed on the psyche by the functioning of the modern world. How can one escape that imposition? One can give up the self voluntarily, as Fromm suggests many totalizing ideologies invite; or one can die more literally, as Gregor Samsa did; or one can try to live in literature, as Zamiatin's D-503 attempted. At the current moment in the evolution of the unconscious in European literature, literature itself has become a key domain in which the unconscious can seek freedom. The literary imagination is vital to us all.

Eric S. Rabkin*
(University of Michigan)

* Eric Rabkin is Professor of English Language and Literature at the University of Michigan, Ann Arbor. Rabkin has published and edited more than 160 texts, among which: *Narrative Suspense* (1973); *The Fantastic in Literature* (1976); *Science Fiction: History, Science, Vision* (avec Robert Scholes, 1977); *Teaching Writing That Works: A Group Approach to Practical English* (avec Macklin Smith, 1990); *Stories: An Anthology and an Introduction* (1995); *Effective Writing* (videotape series, 1995); *The Rise and Fall of Twentieth Century Formula Fiction* (ed. avec Carlo Pagetti, 2001), et *Mars: A Tour of the Human Imagination* (2005).

Bibliography

CARROLL L., *Alice's Adventures in Wonderland in The Annotated Alice*, ed. by Martin Gardner, New York: World Publishing, 1960.

CURRY W. C., *Chaucer and the Mediaeval Sciences* (1926), New York: Barnes & Noble, 1960.

FREUD S., *Civilization and its Discontents* (1930), ed. and trans. by James Strachey, New York: Norton, 1961.

GOODHEART E., *The Cult of the Ego: The Self in Modern Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

GRAY T., «Elegy Written in a Country Churchyard» (1751), in *The Poems of Thomas Gray*, ed. by William Collins, Oliver Goldsmith and Roger Lonsdale, London: Longmans, Green, p. 117-140.

GRIMM J. and W., *Household Stories of the Brothers Grimm* (German 1812-1815; trans. 1886), trans. by Lucy Crane, New York: Dover, 1963.

HOFFMANN E. T. A., «The Sandman» (1816), in E. T. A. Hoffmann, *Tales of E. T. A. Hoffmann*, ed. and trans. by Leonard J. Kent and Elizabeth C. Knight, Chicago: University of Chicago Press, 1969.

KAFKA F., «The Metamorphosis», in Franz Kafka, *The Complete Stories*, ed. by Nahum N. Glatzer, New York: Schocken Books, 1971.

OVID, *Metamorphoses*, trans. by Mary M. Innes, Baltimore: Penguin, 1955.

SHELLEY M., *Frankenstein* (1818), ed. by M. K. Joseph, New York: Oxford University Press, 1969.

ZAMIATIN E., *We* (1922), trans. by Gregory Zilboorg, New York: Dutton, 1924.

Clara F. Muscatello e Paolo Scudellari

Una incursione letteraria e antropologica nel mondo della mania: *Giorni Felici* di Samuel Beckett

IN UN VECCHIO LAVORO (Muscatello 1981) uno di noi sottolineava come l'Io, a seconda delle strategie difensive che utilizza nei confronti di realtà interne dolorose e intollerabili, possa andare incontro a due diversi destini: da una parte la via del pensiero autentico e creativo, o pensiero simbolico, dall'altra la via del pensiero inautentico, quello che Bion definisce «non-pensiero» (Bion 1973) e Heidegger chiama «chiacchiera» (Heidegger 1927), nel quale è facile ravvisare l'inconcludente affastellarsi di vuoti stereotipi.

Questi due diversi destini del pensiero, emergenti con diverse sfumature anche nel linguaggio della quotidianità, vengono segnalati così dalle parole di Bion: «I pensieri, se pensati, conducono alla salute mentale, se non pensati danno inizio al disturbo psichico».

In un articolo intitolato «Metafora e menzogna» Weinrich (1976) tenta di dimostrare l'intrinseca innocenza del linguaggio e scrive: «Gli uomini usano la lingua per il bene e per il male... ma non c'è inganno nel linguaggio». Vogliamo invece chiederci: c'è qualcosa all'interno della lingua che svela il cattivo (menzognero) uso che se ne fa? Ci sentiamo di rispondere di sì.

Esiste un linguaggio sano, che si dimostra tale in quanto capace di edificare nuovi mondi simbolici che allargano creativamente le frontiere dell'Io. Tale curvatura simbolica, propria del pensiero maturo (ipotetico-progettuale), ha il suo fulcro dinamico nelle operazioni di travestimento metaforico “dell'oggetto” d'angoscia e da tutte quelle elaborazioni «trasformative» (Bion) che si sviluppano lungo l'asse di creative analogie, definite dalla Segal (1966) «equazioni simboliche».

MUSCATELLO Clara F., SCUDELLARI Paolo, «Una incursione letteraria e antropologica nel mondo della mania: *Giorni Felici* di Samuel Beckett», *RiLUnE*, n. 6, 2007, p. 61-72.

In questo caso l'“oggetto” d'angoscia, che per la scuola kleiniana è rappresentato emblematicamente dal dolore intollerabile per la perdita del primo oggetto d'amore, il seno materno (Klein 1952), viene ad essere metabolizzato all'interno di una sequenza di trasferimenti di “senso”, di rimandi analogici (di equazioni simboliche appunto), grazie alle quali si trasforma in oggetto simbolico riparatore (Moscatello, Campagna, Maestri, Vitali 1981). Siamo di fronte ai cosiddetti «oggetti transizionali», secondo la felice dizione di Winnicott.

In questa prospettiva potremmo interpretare il pensiero simbolico come la facoltà di costruire «oggetti transizionali» interni collocati in un catena infinita di rimandi analogici, attraverso i quali transita il “senso” delle cose dolorosamente perdute.

Esiste d'altro canto un linguaggio quotidiano malato, già votato alla psicosi, che, nel suo tendere all'accelerazione incoercibile, alla stereotipia, alla frammentazione divagante e inconcludente, in definitiva alla desimbolizzazione, denuncia il suo essere prigioniero della menzogna. Un tale linguaggio rappresenta il frutto corrotto di un massiccio e sistematico uso della “negazione” del dolore. Qui uso negazione nel senso “forte” del termine (*Verwerfung*), quello utilizzato da Freud (1894) per definire il “rigetto totale” dell'evento angoscioso, come se all'io tale rappresentazione non fosse mai pervenuta.

Con la strategia della negazione, altrimenti detta da Winnicott «difesa maniacale», «l'oggetto» d'angoscia, (l'assenza, la perdita, la morte...), come fosse colpito da un interdetto, viene posto sotto sequestro cautelativo e mantenuto in uno stato di «animazione sospesa» (Winnicott, 1975) che gli conserva intatta l'originaria carica dirompente. Ciò che rende particolarmente insidiosa questa strategia è il fatto che l'oggetto “sequestrato” viene immediatamente sottratto ad ogni manipolazione sostitutiva, trasformativa e simbolica.

Vengono così ad essere drammaticamente sbarrate le vie maestre del “senso” perché l'“oggetto” negato, relitto di angoscia allo stato puro, a cui è stato rifiutato persino il nome perché mai ha ricevuto il battesimo del simbolico, questo relitto inerte e “insensato” che non può né inviare né ricevere rimandi analogici, non solo non trova posto nella sequenza metabolica dei simboli, ma intacca il funzionamento stesso della catena simbolica. Come dire: mette letteralmente il pensiero “in folle”.

Ciò avviene con gravi conseguenze che si evidenziano precocemente sia nel linguaggio che nel comportamento espressivo.

Winnicott (1975) così ne riassume le conseguenze:

- 1) negazione della realtà interna;
- 2) fuga dalla realtà interna verso la realtà esterna (espressa anche come incapacità di dare alla realtà interna il suo pieno significato);

3) negazione delle sensazioni di depressione, pesantezza e tristezza con sensazioni specificamente opposte, quali la leggerezza, l'euforia, l'esaltazione, l'eccitamento, ecc.

È come dire che si è entrati nel territorio psicopatologico della mania. Non a caso Winnicott indica come segno inequivocabile dell'avvenuta negazione quello stato di esaltazione, di eccitamento e di euforia che precocemente tenta di colmare il vuoto di "senso" che va instaurandosi nel soggetto, un vuoto che rappresenta il momento germinativo del vissuto maniaco. Winnicott scrive: «Clinicamente non è tanto il diniego che vediamo, quanto l'esaltazione a questo collegata, oppure un senso di irrealtà riguardo la realtà esterna, o ancora un disinteresse per le cose serie».

È in questa luce che abbiamo voluto leggere alcune opere teatrali di Samuel Beckett, le cui creature ci sono apparse rappresentazioni geniali e realistiche del mondo maniaco. Lo sguardo di Beckett scavalca l'aspetto fenomenologico-descrittivo, come pure ogni prospettiva psicodinamica: tramite l'artefatto scenico, la rappresentazione diventa essa stessa un'impareggiabile messa a nudo della struttura del mondo maniaco.

Non si può non riconoscere nelle larvali forme di vita evocate da Beckett espressioni estreme di un'esistenza inautentica e malata. Non si tratta tanto di definire quanto di psicopatologico si possa cogliere nei personaggi, ma piuttosto di evidenziare in essi quella "lacuna", quella "carezza" dell'essere che ne fanno dei prototipi di «esistenze mancate», secondo l'impareggiabile dizione di Binswanger (1956) riferita all'esistenza psicotica. La «strategia della negazione» (quale peculiare modalità difensiva) si è rivelata la chiave per penetrare in questo mondo di ottimisti cronici, perennemente impegnati in un'estenuante opera di negazione del dolore e della morte.

Nell'opera teatrale di Beckett *Giorni felici* (1961) è possibile analizzare, le illusorie strategie dell'ottimismo in relazione al vissuto negato di angoscia. Dolore e mistificazione sono posti sullo stesso piano e diventano entrambi direttamente accessibili. È possibile così scoprire il trucco dell'euforia poiché nei personaggi di *Giorni felici* tutto si svolge contemporaneamente sotto i nostri occhi.

Se il linguaggio mente, nello stesso momento un'altra categoria dell'esistere sa comunicare la verità, come in Winnie (la protagonista di *Giorni Felici*), che proclama la sua felicità semisepolta in una «distesa d'erba inaridita sotto un sole cocente». Analizzando i vari livelli di inautenticità e autoinganno che attraversano i personaggi di Beckett, cogliamo il momento in cui, come scrive Bion, «i pensieri non sono pensati» e le parole si moltiplicano insensatamente per colmare il vuoto

della morte e del nulla. Attraverso il personaggio di Winnie riesce inoltre possibile collegare la banale inautenticità del linguaggio quotidiano con l'emergenza di una vera e propria patologia maniacale.

Nei monologhi di Winnie abbiamo potuto cogliere la presenza di tutti quei fenomeni linguistici degradati, che proprio dalla strategia della negazione prendono origine e vanno sviluppandosi. In essi possiamo intravedere caratteristiche maniacali di desimbolizzazione diffusa: accelerazione incoercibile, impoverimento della struttura linguistica, associazioni per assonanza, tendenza a un linguaggio iconico, tutti elementi che abbassano il livello simbolico della comunicazione fino alla frammentazione e alla polverizzazione del senso.

Per quanto riguarda la psicomotricità maniacale, il penetrante sguardo di Beckett è andato ben al di là della fenomenologia clinico-descrittiva, rivelando il rapporto congelato e statico della psicomotricità maniacale col suo proprio spazio. Laddove alcuni fenomenologi hanno visto la spazialità maniacale dilatata e senza confini lo sguardo di Beckett ne coglie la struttura soffocante, claustrofobica, amputata di una qualsivoglia direzionalità.

Beckett sembra addirittura enunciare una formula: quanto più le parole si avviano all'accelerazione e alla desimbolizzazione, tanto più lo spazio concesso a questa psicomotricità afinalistica si riduce fino a diventare uno stretto involucro dell'immobilità.

La condizione di Winnie e Willie, protagonisti di *Giorni felici* ha una connotazione spaziale immediatamente angosciosa: seminterrati in un monticello, i due personaggi peraltro non sembrano soffrire di questa singolare collocazione; l'hanno accettata come se fosse naturale, e parlano anzi del loro "buco" come se fosse un habitat normale per un essere umano.

Dammi retta, Willie, ti fa male restare lì sdraiato in questo sole d'inferno. Torna nel tuo buco. Su, muoviti, Willie. Bravo. Così. Non con la testa prima, stupido, se no come fai a voltarti poi? Ecco ... così ... girati ... e adesso via... tutto all'indietro. Oh, lo so che non è facile, caro, strisciare all'indietro, ma ne vale la pena. Hai dimenticato la vaselina (Beckett 1969).

Appare immediatamente come il loro spazio abbia subito un'inconsueta coagulazione: si è impoverito e ristretto fino alle dimensioni di una piccola fossa, così angusta che è necessario adoperare la vaselina per entrare e uscire.

Lo spazio teatrale di Beckett, tramite la collocazione inconsueta, caricaturale e assurda dei suoi personaggi, evidenzia continuamente, diremmo didascalicamente, l'intera struttura modale dell'Esistere. Si

tratta di quella dimensione, sempre schermata dalla menzognera "vitalità" corporea del maniaco, che siamo tentati di definire desimbolizzazione globale dell'esistenza, da Beckett ben rappresentata nel destino visibile dei corpi immobili dei suoi personaggi.

La desimbolizzazione dello spazio nella mania, sempre schermata dalla menzognera "vitalità" corporea del maniaco, viene da Beckett ben rappresentata dal destino visibile dei corpi immobili dei suoi personaggi.

Beckett, elevando il corpo alla rappresentatività globale dell'esistere, ha così concepito una figura come quella di Winnie, «interrata fin sopra alla vita», e tuttavia affaccendatissima nella manipolazione di una serie di oggetti eteroclitici, tutti contenuti all'interno di una borsa che tiene presso di sé. Alla ristrettezza della sua dimensione spaziale corrisponde simmetricamente l'inarrestabile dilatazione della parola, che come un gas inerte si espande ed occupa tutti gli spazi.

Winnie, semisepolta e logorroica, è solo uno dei tanti personaggi beckettiani chiacchieroni e fermi. Grande parlatore è Hamm in *Finale di partita* (*Fin de partie*), che la didascalia iniziale descrive «al centro, coperto da un lenzuolo, seduto su una sedia a rotelle».

La descrizione scenografica di *Commedia* (*Play*, 1964) comincia così:

Sul proscenio, al centro, contigue, tre giare identiche, alte un metro circa, da cui escono tre teste, dal collo strettamente serrate nell'imboccatura, sono quelle [...] della prima donna, della seconda donna, dell'uomo. Restano rigorosamente di faccia e immobili dal principio alla fine dell'atto. Volti senza età, come obliterati, appena più differenziati dalle giare (Beckett 1994).

Willie entra ed esce dal suo buco strisciando e «non striscia più come una volta». Altri rotolano, cadono, si appoggiano a malfermi bastoni, si reggono su gambe gottose, camminano in maniera incredibile:

La maniera di Watt di avanzare verso est era di volgere il busto il più possibile verso nord, contemporaneamente buttare fuori la gamba destra il più possibile verso sud e poi contemporaneamente buttare fuori la gamba sinistra verso nord e così via di seguito (Beckett 1981).

Esiste anche il movimento *ad infinitum* di un altro personaggio (Mahood) il cui movimento a spirale non ha né principio né fine. È un movimento sul posto, privo di qualunque orientamento vettoriale.

Per contro, la «coazione a parlare» costruisce tentacolari labirinti.

La parola si sviluppa vorticosamente per assonanze e per associazioni, per contiguità e contrasti, amplificandosi via via in una fuga tematica senza respiro, fino a diventare una logorrea incoerente.

... che l'uomo in breve insomma in breve che l'uomo in breve insomma malgrado i progressi dell'alimentazione e dell'eliminazione dei residui va via via dimagrendo e al tempo stesso parallelamente non si sa perché malgrado l'incremento della cultura fisica della pratica degli sports quali il tennis il calcio la corsa a piedi e in bicicletta il nuoto l'equitazione l'aviazione il tennis il morfinaggio il pattinaggio su ghiaccio e su asfalto il tennis l'aviazione gli sports invernali estivi autunnali il tennis sull'erba sul legno e su terra battuta l'aviazione il tennis l'hockey su terra su mare e nei cieli la penicillina e succedanei insomma tornando da capo... (Beckett 1961).

L'assenza della punteggiatura segna l'estinzione del discorso, ma anche non concede tempo al respiro, come se le centinaia di parole fossero emesse in un'unica estenuante espirazione.

Allo stesso modo il serrato duetto di botta e risposta tra Vladimiro ed Estragone in *Aspettando Godot* serve a colmare un'assenza.

ESTR. – E mentre aspettiamo, cerchiamo di conversare senza montarci la testa, visto che siamo incapaci di stare zitti.

VLAD. – E' vero, siamo inesauribili. ESTR. Lo facciamo per non pensare.

VLAD. – Abbiamo delle attenuanti.

ESTR. – Lo facciamo per non sentire. Tutte le voci morte.

VLAD. – Che fanno rumori d'ali. ESTR. Di foglie. VLAD. Di sabbia.

ESTR. – Di foglie (Beckett 1961)

Vladimiro ed Estragone non possono tollerare il lutto dell'assenza di Godot perché non hanno la capacità di elaborarlo simbolicamente. «Cerchiamo di conversare...visto che siamo incapaci di stare zitti... Lo facciamo per non pensare...per non sentire tutte le voci morte». Il parlare è qui un puro strumento di negazione del vuoto, dell'assenza, della morte.

I personaggi di Beckett parlano come se le loro parole avessero un senso dialogico. Quelli che sembrano dialoghi si rivelano monologhi alternati, nei quali la parola è funzionale a chi la articola, colma spazi interiori deserti, nega realtà interne, o le trasforma nel loro contrario, senza che nessuno dubiti dello stato di salute dell'altro. Esempio a questo riguardo è il monologo iniziale di Wiennie in *Giorni Felici*:

Un altro giorno divino. Per amore di Gesù Cristo, amen. Mondo senza fine, amen. Comincia la tua giornata, Winnie. [...] Povero Willie ... è quasi alla fine ... pazienza... non c'è niente da fare... non c'è rimedio... nessun rimedio ... Ah sì... povero, caro Willie!... buon Dio, Santo Dio... meno male... né meglio né peggio ... nessun cambiamento... nessun dolore [...] non posso lamentarmi, no, no, non devo lamentarmi... quante cose di cui ringraziare... nessun dolore... o quasi (Beckett 1969).

Le negazioni “né”, “non”, “nessuno”, si ripetono instancabilmente e tutto il monologo che inizia con una preghiera è un susseguirsi di inni e invocazioni che ribadiscono la forza delle negazioni.

Winnie userà con metodo la parola che nega, in un crescendo che culminerà, alla fine della commedia, nella proclamazione della sua terribile felicità con le parole «Oh! Ma questo è veramente un giorno felice». L'esclamazione segna la sua partecipazione emotiva alla menzogna interiore, e l'avverbio si sforza pateticamente di avallarla. Dopo canterà una canzone dove melense parole d'amore sono ritmate dalle note di un valzer.

In Winnie la negazione procede con gradualità e gerarchicamente; partendo da un evento originario, investe tutti i comuni atti della vita quotidiana. Solo la fulminea rapidità con la quale l'oggetto d'angoscia negato riemerge (ad esempio una rivoltella che estrae casualmente dalla borsa) può, come vedremo, sorprenderla. Ma la negazione è anche programma di vita e Winnie la pianifica contro pericoli futuri, organizzando un uso anticipatorio di tale meccanismo. «E se mai un giorno la terra dovesse coprirmi il seno, quel giorno non avrò mai visto il mio seno, nessuno avrà mai visto il mio seno» (Beckett 1969).

Scandita dalla negazione, la parola definisce il terribile esilio del personaggio da sé stesso. Winnie è così alienata dalla propria esistenza autentica che non può riconoscersi neanche nel proprio corpo. Esiste così poco che la sua realtà corporea è presente solo perché riflessa dallo specchio. «Guarda, il mio specchio, non ha bisogno di me». La condanna di Winnie è di poter esistere soltanto nelle parole. Se essa tacesse cadrebbe nel vuoto della non esistenza.

La fuga verbale in realtà non deve rassicurarla di una felicità che essa stessa percepisce fittizia e spettrale, bensì dalla possibilità di non lasciarsi divorare dal nulla. In Winnie il peso della negazione è tale che la nozione di morte viene privata del suo senso.

La rivoltella Brownie appare per la prima volta emergendo improvvisamente dalla borsa e disobbedendo, secondo Winnie, alla legge di gravità che dovrebbe tenerla per il suo peso «nei gironi più profondi». Brownie è l'oggetto d'angoscia emblematico che riaffiora più volte per una sorta di pulsione propria, ma Winnie finirà per sottrarre anche a quest'oggetto il suo significato di morte, conferendole un nome che è un vezzeggiativo, Brownie appunto. La morte è stata sequestrata in un territorio inaccessibile e sottratta ad ogni possibilità di riconoscimento e così Brownie, oggetto dal significato perduto, è diventata, come direbbe Bion, un «oggetto bizzarro», un irriconoscibile rottame.

E le parole si confermano come l'unico personaggio beckettiano.

Io sono nelle parole, fatto di parole, io sono tutte quelle parole... quel pulviscolo di parole senza suolo su cui deporsi, senza cielo per dissolversi (Beckett 1969).

L'utilizzazione continua del meccanismo di negazione costruisce un tessuto maniacale dalle cui maglie emerge lo spettro depressivo, che puntualmente la mistificazione del linguaggio deve coprire.

In *Giorni felici* tutto ciò è formalmente reso attraverso una struttura ciclica che si ripete nei monologhi di Winnie. Tali microcicli si ripetono con la stessa formula e sono costituite dalla rigida sequenza di quattro didascalie. Nello schema, che riporta fedelmente il testo, abbiamo chiamato A, B, C, D le quattro fasi che compongono questa struttura ciclica e che trovano nelle didascalie di Beckett un puntuale riscontro.

Es. n°1

- A) Se la mente dovesse andarsene (pausa)
- B) Ma non se ne andrà, naturalmente. Non proprio.
Non la mia. Non ora(sorrìde)
- C) No no (il sorriso si allarga)
- D) Ci sarebbe il gelo eterno (il sorriso cade)

Es. n°2

- A) Che grande affanno per la mia mente (pausa)
- B) Ma non affanna la mia. Non ora (sorrìde)
- C) No no (il sorriso si allarga)
- D) Willie. Credi che la terra
abbia perduto la sua atmosfera? Willie? (il sorriso cade)

Ad "A" corrisponde la didascalia «pausa», ovvero il momento di allarme depressivo.

A "B" corrisponde la didascalia «sorrìde» che esprime la negazione attraverso la fuga nell'euforia (Winnicott).

A "C" corrisponde la didascalia «il sorriso si allarga» che esprime il ribadire iterativo della negazione.

Il punto "D", che corrisponde alla didascalia «il sorriso cade», chiude il ciclo col riaffiorare fulmineo e incontrollabile dell'angoscia depressiva.

L'analogia tra il linguaggio dei personaggi di Beckett e quello del maniaco, oltre la qualità fondamentale della negazione, si estende agli aspetti formali dei due discorsi. La stilistica maniacale è stata accuratamente analizzata Giannini e Castrogiovanni (1977) che

presentano una rassegna dell'eloquio tipico del paziente maniaco, tratta dalla loro esperienza clinica. Abbiamo ritenuto di poter utilizzare questi brani di protocolli clinici per un confronto con le parole dei personaggi di Samuel Beckett.

Tendenza all'enumerazione:

Avevo trent'anni, trent'anni, ne ho settantasei, è successo trentasei anni fa, avevo trentacinque anni quando sposai una, nel ventiquattro sposai, nel ventiquattro, nel ... quando è successo il fatto, nel trenta, ne avevo trenta, quaranta... (paziente di Giannini).

Sono andato su e giù per questi gradini almeno cinquemila volte e ancora non so quanti sono. Quando credo che ce ne siano sei ce ne sono quattro o cinque o sette o otto e quando mi ricordo che ce ne sono cinque ce ne sono tre o quattro o sei o sette e quando finalmente mi rendo conto che ce ne sono sette ce ne sono cinque o sei o otto o nove. A volte mi domando se non vengono a cambiarli di notte (Beckett 1961).

Tendenza a fornire particolari estremamente dettagliati:

Il barone R. non so se l'ha sentito rammentare, quello è napoletano e ha la moglie che è scrittrice... e ha in casa, ha un ... mi aiuti a dire ... ha uno zio che è ammiraglio. E anche lui, tutte le volte che mi fermava e mi vedeva... (paziente di Giannini).

Viene a galla nei miei pensieri un certo signor Shower .. un certo signor Shower e forse anche una signora Shower ... no ... si tengono per .. dev'essere la sua fidanzata, piuttosto ... o magari soltanto una innamorata (guarda più da vicino le unghie) Molto friabili, oggi, Shower ... Shower... ti dice niente questo nome... (Beckett 1969).

Tendenza alla ripetizione di parole:

Dai,dai,dai,dai,dai,dai,dai,dai, pian piano è sceso, è sceso, è sceso; si vede la spalla si è sciolta, si è sciolta, la calcificazione è arrivata fin qui, fino a questa altezza, fin qui, fin qui... (paziente di Giannini).

Le pietre così azzurre così calme ahimé la testa la testa la testa la testa in Normandia malgrado il tennis le opere abbandonate incompiute la testa la testa in Normandia malgrado il tennis la testa ahimé le pietre Conard Conard... (Beckett 1961).

Tendenza a ripetere piccole frasi:

Se mi è dato far quello che è dato far mi sarebbe dato far in merito a quel che è dato far. Se non mi è dato far quello che è dato far... (paziente di Giannini).

Gli dirai che mi hai visto e che mi hai visto. Dì un po' sei sicuro di avermi visto? Domani non verrai mica a dirmi che non mi hai visto? (Beckett 1961).

Tendenza ad elencare:

Mi dici quante esigenze ha il corpo oltre al mangiare? Oltre al mangiare, divertimenti, balli, mare, rossetti, pettinatrice (paziente di Giannini).

D'altra parte ci sono degli orridi verbi della vita domestica, spolverare, scopare, aerare, strofinate, incerare, raschiare, lavare, stendere, asciugare (Beckett 1961).

Questo confronto, che è stato condotto su un piano puramente formale, indubbiamente si avvale di brani selezionati che, in quanto avulsi dal loro contesto, potrebbero sembrare artificialmente sovrapposti ai brani di linguaggio maniacale. In realtà i caratteri linguistici presi in esame non sono propri di un singolo personaggio, di una singola commedia, o anche di una singola pagina: così si esprimono tutti i personaggi di Beckett commediografo. Del resto i brani scelti sono tratti da testi diversi. Si tratta dunque di uno "stile linguistico" che permette di operare una selezione illuminante per chi legge.

Per l'analisi del mondo di Samuel Beckett ci è sembrato possibile utilizzare costruttivamente due diverse ermeneutiche: L'analitica heideggeriana e la prospettiva psicodinamica, con particolare riferimento al pensiero di W. Bion e di D. Winnicott. Questo tipo di osservazione ha permesso di individuare nei personaggi che popolano il teatro di Beckett uno stile di linguaggio e di comportamento (in definitiva uno "stile di vita") che possono a buon diritto definirsi inautentici nell'ottica antropoanalitica, e "maniacali" secondo un più riduttivo criterio clinico-psicopatologico. In questi personaggi è possibile rilevare minuziosamente come operi la «difesa maniacale» (Winnicott), fondata su una rigida strategia di «negazione» (*Verwerfung*) del dolore: il meccanismo difensivo comporta il «sequestro» dell'oggetto d'angoscia che viene così reso indisponibile alla manipolazione simbolica. I monologhi di Winnie, nel denunciare tutti i modi che il pensiero e il linguaggio utilizzano per operare la "negazione", rivelano anche il prezzo (in termini di psicosi o di perdita di "senso") che tale operazione comporta.

L'espressione di una tale modalità difensiva è facilmente identificabile, come abbiamo visto, col concetto clinico di "mania", ma questa fin troppo semplice etichetta psicopatologica ci è parsa poco evocativa e insufficiente a darci, nella sua interezza, quella emblematica e tragica modalità di "esistenza mancata" rappresentata, ad esempio, dal personaggio di Winnie in *Giorni felici*. A questo punto si è rivelata preziosa l'analitica heideggeriana¹ che ha condensato, nel felice termine

¹ Per M. Heidegger il mondo dell'inautenticità (mondo del Si) definito dai tre parametri della "chiacchiera", "dell'equivoco" e della "curiosità", ha come carattere

di “in autenticità” lo stile di esistenza di chi non riesce ad appropriarsi di se stesso, negandosi alla salute psichica col negarsi alla presa in carico e alla conoscenza del dolore e della morte. È in questa conoscenza, secondo Heidegger, che l’Esserci, cimentandosi con la verità del dolore, si appropria di sé stesso e diviene una esistenza totale, un “tutto-autentico”. Il meccanismo della “negazione”, elidendo quel “tutto” lascia un’autenticità mutilata, vale a dire una vita parziale, stereotipa e già malata, perché sempre sul punto di dissolversi nel “non-senso”.

Appropriazione e negazione, autenticità e inautenticità, verità e menzogna sembrano definire (per ritornare ai termini del problema proposti fin dall’inizio) due alternative modalità di rapporto col dolore e la morte, e rappresentano, allo stesso tempo, la scelta offerta all’uomo di fronte al rischio sempre incombente della psicosi. Attraversando vari livelli di inautenticità e di menzogna, che insidiano, ad ogni passo, il mondo della quotidianità, tutti i personaggi di Beckett finiscono per approdare a quest’ultima spiaggia.

Clara F. Muscatello e Paolo Scudellari *
(Università di Bologna)

essenziale l’incapacità di appropriarsi delle cose nella loro vera essenza di possibilità. L’Esserci si costituisce autenticamente solo in quanto si rapporta al mondo in termini di possibilità, e in ciò l’anticipazione della morte riveste un ruolo fondamentale. Se l’Esserci, nella quotidianità inautentica, copre e fugge la possibilità della morte, nella sua autenticità l’assume su di sé anticipandola. E, poiché la morte è la possibilità più propria, incondizionata e insuperabile dell’uomo, attraverso questa l’Esserci giunge a comprendere le sue possibilità senza disperdersi in esse. Il legame tra Essere-per-la-morte e autenticità ci permette dunque di comprendere più concretamente la nozione di autenticità e questo legame si giustifica sulla base del raggiungimento della “totalità”. L’Esserci è autentico in quanto, nell’anticipazione della propria morte, si apre su di sé e si costituisce come un tutto. L’autenticità, in definitiva, viene a coincidere con la totalità, essendo in fondo nient’altro che lo scoprimento e la appropriazione di sé; il trovarsi dell’Esserci veramente di fronte a se stesso. L’Esserci, negando la morte, si preclude la possibilità di essere un “tutto-autentico” e di appropriarsi di se stesso nella conoscenza. E se è la conoscenza del dolore che sospinge l’Esserci verso l’autenticità, la sua negazione lo spinge in un abisso vuoto di conoscenza. A queste conclusioni si avvicina molto Bion quando afferma: «i pensieri, se pensati, conducono alla salute mentale, se non pensati danno inizio al disturbo psichico».

* La professoressa Clara Muscatello è stata direttrice dell’Istituto di Psichiatria *Paolo Ottonello*, dell’Università di Bologna, dove tuttora ha una cattedra di Psichiatria. Paolo Scudellari è professore di Psichiatria e segretario della Scuola di specializzazione in psichiatria dell’Istituto di Psichiatria Paolo Ottonello.

Bibliografia

- BECKETT S.
1961. *Teatro*, Torino: Einaudi.
1965. *Molloy, Malone muore, L'Innominabile*, Milano: SugarCo.
1969. *Giorni Felici*, Milano: Mondadori.
1967. *Murphy*, Milano: Mondadori.
1981. *Watt*, Milano: SugarCo.
1994. *Commedia*, Torino: Einaudi
- BION W., *Attenzione e interpretazione*, Roma: Armando, 1973.
- FREUD S., «La negazione», (1925), *Opere*, vol. X, Torino: Boringhieri, 1969.
- GIANNINI A. e CASTROGIOVANNI P., «L'euforia morbosa», Milano: Franco Angeli, 1977.
- HEIDEGGER M., *Essere e tempo*, Milano: Bocca, 1953.
- JACOBSON E., *La Depressione*, Martinella: Firenze, 1977.
- KLEIN M., *Scritti 1927-1958*, Torino: Boringhieri, 1978.
- LEWIN B., *Psicoanalisi dell'euforia*, Bologna: Guaraldi, 1971.
- MUSCATELLO C.F., «La strategia della negazione come stile maniacale e come forma di esistenza mancata», Atti del Convegno: *Fenomenologia, Filosofia e Psichiatria*, Milano, 1981.
- MUSCATELLO C.F., CAMPAGNA A., VITALI M., MAESTRI M., «Le matrici affettive del pensiero: linee di approccio ad un modello psicodinamico dei processi cognitivi», *Riv. Sper. Fren.*, CV, 427, 1981.
- MUSCATELLO C.F., RAGUSA M., PEDUTO A., «Strategia della negazione e stile maniacale nella quotidianità: un approccio psicodinamico ed antropoanalitico al mondo di Samuel Beckett», *Formazione Psichiatrica*, vol. I, n° 71, 1983.
- MUSCATELLO C.F., SCUDELLARI P., «Indagini sulla mania: *Giorni felici* di Samuel Beckett», Seminario tenuto per la Scuola di Specialità in Psichiatria dell'Università di Bologna, 19/04/2000 (non pubblicato).
- SEGAL H., «Un approccio psicoanalitico all'estetica», in M. Klein et al. (a cura di), *Nuove vie della psicanalisi*, Milano: Il Saggiatore, 1966.
- WINNICOTT D., *Dalla pediatria alla psicoanalisi*, Firenze: Martinelli, 1975.

Romolo Rossi e Lisa Attolini

L'arte del guarire o guarire con l'arte

L'ARTE E LA LETTERATURA HANNO GRANDE parte nell'evoluzione e anche nella pratica clinica in psichiatria: ma qui non intendiamo parlare delle varie tecniche arteterapia, consistenti in traduzioni di attività comportamentali che regolano, instradano e contengono situazioni emotive debordanti e disturbanti, da tempo usate soprattutto nel campo della riabilitazione psichiatrica. Vorremmo invece proporre l'idea che l'arte rappresenti un qualcosa di diverso rispetto al funzionamento della mente, al "pensare" di ogni giorno, ed è qui che sta la funzione terapeutica. L'arte guarisce come recupero dell'empatia: a sostegno di tale opinione ci richiamiamo immediatamente al prezioso contributo dato da Kouth in *Forme e trasformazioni del narcisismo*.

L'estate del 1965 per Kohut fu un vero punto di svolta. Le idee intorno al narcisismo stavano fermentando dentro la sua testa come in una pentola a pressione. Chiunque fosse in contatto con lui notava il cambiamento.

Fu proprio in quell'estate che Kouth scrisse il saggio che avrebbe presentato come indirizzo di commiato quale ex-presidente dell'associazione agli incontri di New York del 5 dicembre 1965, poi pubblicato sul *Bulletin* e quindi in *La ricerca del sé*.

Kouth dissentiva profondamente dall'idea che il narcisismo o qualunque forma di attenzione concentrata su se stesso, debba necessariamente essere un male. L'idea che il narcisismo fosse una cosa non buona, secondo Kouth, era anche il prodotto di una distorsione culturale, «l'intrusione del sistema di valori altruistico proprio della civiltà occidentale». La concentrazione su di sé altro non è che uno dei due possibili modi di amare (o distribuire la libido). Gli investimenti che facciamo negli altri sono più apprezzati nella nostra cultura e sembrano molto meno primitivi e più adattivi degli investimenti nel sé.

ROSSI Romolo, ATTOLINI Lisa, «L'arte del guarire o guarire con l'arte», *RiLUnE*, n. 6, 2007, p. 73-83.

Il termine usato da Freud per descrivere lo stato originario del lattante è «narcisismo primario». Questo stato primario del sé dà luogo, secondo Kouth, a due forme interrelate ma differenziate, centrate rispettivamente sul senso di ammirazione per il sé e sull'immagine idealizzata dell'altro. In un aspetto dell'esperienza di sé ci si aggrappa al sentimento originario di onnipotenza, nell'altro al senso di «beatitudine originaria, potenza, perfezione e bontà» della figura genitoriale. Tuttavia, la difficoltà nella sistemazione del narcisismo è quella di trovare i modi di incanalarlo e indirizzarlo nelle strutture mediatrici del sé, ed è qui che sta la chiave per impiegare efficacemente il senso della propria grandezza. Grandiosità ed idealizzazione sono dimensioni del narcisismo da cui si può partire come forme di narcisismo che si sviluppa con l'integrazione in vari tipi di trasformazioni.

La prima di queste trasformazioni da prendere in esame è appunto la creatività. La creatività consiste di per sé in una forma di narcisismo trasformato. I residui delle forme più primitive di narcisismo anche nelle espressioni più avanzate del lavoro scientifico si possono scorgere, in parte, nelle maniere spesso infantili che caratterizzano la persona creativa. Il compito principale della vita è di mantenersi attivamente creativi, e ciò può venire solo dalla capacità di «stare in contatto col bambino che gioca, nel profondo della personalità, di tenersi ben stretti alla freschezza dell'incontro del bambino col mondo».

L'empatia è il secondo esempio di narcisismo trasformato proposto da Kouth. L'empatia è la modalità mediante la quale raccogliamo dati psicologici a proposito delle altre persone. In sé l'empatia, che nasce dall'estetica (*Einfühlung*), ha in origine il significato dell'emozione del fruitore dell'opera d'arte: è ovvio che il termine indica qualcosa che deve essere del tutto a sé rispetto a qualsiasi teoria sistematica esplicativa. Un vissuto interno che è una riedizione con un'antica relazione materna, per esempio, e cioè una situazione propriamente transferale riportandosi alla sistematicità della teoria psicoanalitica, non può essere a rigore considerata empatica. Nonostante ciò, per Kohut, abbastanza contraddittoriamente, la capacità di empatia nasce dalla nostra fusione originaria con la madre, i cui sentimenti, atti e comportamenti sono parte integrante del sé. Questa empatia primaria con la madre ci prepara a riconoscere il fatto che le esperienze interne fondamentali degli altri sono in larga misura simili alle nostre. Ma è evidente che più che derivare dalla relazione con la madre, questa relazione non è che il primo evento empatico.

Il terzo esempio di narcisismo trasformato trattato da Kouth è quello dell'umorismo, che viene affiancato al «narcisismo cosmico». Entrambe a livello più profondo si collegano alla morte. L'umorismo e il

narcisismo cosmico, che emergono dalla stessa matrice narcisistica, sono maniere cruciali di affrontare la morte senza negazione. Le forme più profonde di umorismo e di narcisismo cosmico non presentano un quadro di grandiosità ed euforia ma un quadro di tranquillo trionfo interno con una mescolanza di melanconia non negata. Passiamo ora a osservare qualche esempio della letteratura. Kafka nei suoi racconti e nei suoi romanzi si aggira vuoto, spaesato, alla ricerca di integrazione empatica. Nel *La Metamorfosi*, col narrare decostruisce e restaura il sé (guarisce) a partire dalla decostruzione e reintegrazione del corpo. Altrove, cerca l'empatia attraverso il sé grandioso, al centro di una grande attenzione (Odradek) o come grandiosa vittima immolata.

Ma chi ci fornisce una vera e propria lezione sulla funzione e la modalità di procedere dell'arte è Proust. Il protagonista della *Recherche* inciampa sul selciato, estraniato, sconnesso. Di lì parte a ritrovare il passato che vive in lui nel presente: non esiste il passato.

Nel caso di Proust, proprio nel momento in cui tutto gli sembra perduto giunge l'avvertimento destinato a cambiare la sua vita e a far sì che, prima ancora d'averlo consciamente deciso, egli si senta improvvisamente pronto a intraprendere l'opera d'arte per la quale era ormai sicuro di non possedere alcun dono. Indietreggiando bruscamente per non essere investito da una vettura, inciampa nel selciato sconnesso del cortile di palazzo Guermantes, e quando, recuperato l'equilibrio, posa il piede su una selce un po' meno lata della precedente, è invaso da una felicità simile a quella provata qualche altra volta in vari periodi della sua vita, in particolare assaporando un giorno un pezzo di «madaleine» intinto in una tisana. Come allora il sapore della «madaleine» aveva evocato la stanza di zia Leonie e l'intera Combray, così ora questa sensazione, identica a quella provata posando il piede su due lastre ineguali del battistero di San Marco, evoca la luce della piazza e l'intera Venezia. Si interroga, allora, del perchè queste immagini gli diano tanta gioia, una gioia simile a una certezza e tale da renderlo di colpo indifferente all'idea della morte. Attraverso l'analisi attenta di varie prove scopre che la felicità di cui sono portatrici è la felicità di godere dell'essenza delle cose al di fuori del tempo, felicità che trasforma istantaneamente chi la prova in un essere extratemporale: un istante affrancato dall'ordine del tempo, per il quale la parola «morte» non ha alcun senso.

Ecco perché le mie inquietudini riguardo alla mia morte erano finite nel momento in cui avevo riconosciuto inconsciamente il sapore della piccola *madaleine*: perché in quel momento l'essere che ero stato era un essere extratemporale, e dunque incurante delle vicissitudini del futuro.

Così l'intera *Recherche* tende a sanare la frattura e a guarire il sé attraverso l'integrità e la continuità nella storia.

Occorre qui fare una osservazione che nasce soprattutto dall'esperienza clinica: il pensiero non aderisce alla realtà, anzi, per mestiere, costruisce e inganna; basti pensare alle difese abilmente costruite del nevrotico, il che vuol dire in ogni persona, ed a tutti i complessi meccanismi atti a cambiare, nascondere, trasformare, sublimare, allontanare pulsioni inaccettabili o conflitti intollerabili. La mente contiene, tramuta, attenua, ripara per opporsi al dolore: funzione come una droga. Appunto, nelle sue funzioni di diminuire il dolore con modalità precostituite, la mente (la coscienza dell'Io) è la grande droga dell'uomo: noi tutti siamo mente-dipendenti.

Ma se osserviamo gli impressionisti della *Recherche*, vediamo che l'arte fa proprio il cammino a ritroso, distrugge il pensiero, tutto ciò che faticosamente, giorno dopo giorno la mente ha costruito.

A Balbec, il narratore di Proust visita lo studio di Elstir dove trova delle tele che, come la *Le Havre* di Monet, sfidano la rappresentazione ortodossa del mondo reale, della sua apparenza. Il risultato ottenuto da Elstir è quello di attenersi alla confusione originaria, e di fissare con la pittura l'immagine che si imprime sulla retina prima che sia stata corretta dal cervello, da ciò che si sa di vedere. Secondo Proust le opere di Elstir illustravano con particolare chiarezza ciò che è presente in ogni opera d'arte riuscita: la capacità di restituirci una visione esatta di aspetti trascurati o dimenticati della realtà.

È il lavoro fatto dal nostro amor proprio, dalla nostra passione, dal nostro spirito d'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.

Vediamo qui una straordinaria corrispondenza tra il procedimento proustiano ed il procedimento analitico: anche l'analisi demolisce il pensiero andando alla ricerca delle emozioni, proprio come il percorso fatto da Proust o dall'opera d'arte. Grazie alla memoria involontaria si rivive il passato attraverso sensazioni. Sostituiamo alla «madeleine» di Proust il contatto della mano con il tessuto del lettino dell'analista e di lì si ricostruisce la nostra storia, quella interna, emotiva. È, in genere, la memoria sensoriale, quella che interessa all'analista, ed è questa che garantisce la necessaria profondità (che è sinonimo) di emotività, della rievocazione.

Sono quindi le emozioni (corporee) a necessitare di espressione. E potremmo aggiungere che tale operazione è tutt'altro che semplice.

L'arte del guarire o guarire con l'arte

Un giorno, uscendo da un concerto in cui avevamo ascoltato la Corale di Beethoven, canticchiai vagamente delle note che credevo esprimessero l'emozione che avevo appena provato, ed esclamai, con un'enfasi di cui solo dopo capii la ridicolaggine: «è splendido questo passaggio!» Proust si mise a ridere e mi disse: «Ma no, mio piccolo Lucine, non è il vostro pum pum pum che può rendere questa meraviglia! Sarebbe meglio cercare di spiegarlo!» Al momento la cosa non mi fece molto piacere ma avevo appena ricevuto una lezione indimenticabile.

Passando ad una dimensione teatrale non si può evitare che ci venga in mente l'*Enrico IV*, per gli aspetti legati alla dimensione della sicurezza e della previsione ossessiva. Riprendiamo brevemente la trama dell'opera:

Ad una festa in maschera un giovane indossa i panni di Enrico IV di Germania quasi a voler sottolineare l'umiliazione per il rifiuto dell'amata travestita da Matilde di Canossa.

Nel corso di una cavalcata il giovane cade da cavallo ed impazzisce. Nel suo delirio crede per anni di essere imperatore di Germania, vivendo in una fittizia atmosfera medioevale creatagli intorno da amici e parenti che assecondano la sua follia vestendo abiti del 1100.

Il gruppo di personaggi significativi per la vita del protagonista/ Enrico IV, si riuniscono indossando costumi dell'epoca nel tentativo di provocare, con la loro duplice identità, un trauma che riconduca Enrico IV alla ragione. In realtà, il protagonista ha ormai da anni riacquisito la ragione e, svelato il suo segreto agli altri, trafugge con la spada l'odiato Belcredi, scegliendo così l'insanità per sempre.

Il dramma pirandelliano è condotto sul doppio registro del presente e del passato che si sovrappongono e si intersecano, mentre i personaggi si muovono a metà tra presente e la storia nel ruolo che il delirio affida loro. Dal punto di vista psicodinamico, la trama di quest'opera rappresenta la restaurazione di un regime di onnipotenza o di desiderio soddisfatto. Il protagonista ricerca il momento di controllo della madre, controllo mai realizzabile, eternamente inseguito che genera e alimenta la frustrazione che viene espressa nella sofferenza masochistica, ordito del delirio. La sofferenza masochistica è facilmente rilevabile dalla scelta stessa del personaggio, Enrico IV, campione di umiliazione. La guarigione, la caduta dell'inganno della mente, coincide col dramma: Enrico malato di mente è un personaggio corretto, Enrico guarito è, come noto, un assassino per gelosia, ciò che la mente cercava di nascondere finché era malata.

Attraverso il pensiero, la mente costruisce una narrazione, una specie di fiction che serve ad attenuare il dolore del corpo. Così possiamo

dire che le idee sono dolori trasformati e la narrativa di ciascuno di noi è una narrativa sulla separazione: l'iter tragico della vita è sotteso dalla legge ineluttabile secondo cui per vivere bisogna separarsi, dal momento che la separazione, attraverso il lavoro del lutto, permette l'acquisizione dell'oggetto interno, che viene ad arricchire l'Io e a strutturare l'identità personale.

Ognuno ha quindi bisogno del suo posto sul palcoscenico per poter mettere in scena la propria vita. Basta ed avanza Shakespeare per sottolineare meglio di noi questa evidenza:

All the world is a stage. A poor player, that struts and frets his hour upon the stage, and then is heard no more: it is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing (Shakespeare, *Macbeth*).

Ma torniamo ai romanzi; come il pittore anche lo scrittore procede ed esita verso la chiarezza, la definizione dei significati, il precisarsi delle parole, il chiarirsi dei concetti, il delinearli preciso e distinto delle percezioni esterne e degli oggetti interni, ma in tal modo, con persuasione occulta, scavalcando ogni difesa concettuale, le esperienze complesse della vita.

In particolare Thomas Mann vede distruggere la sublimazione delle istanze disintegrative, a contatto con mare/morte/madre, e vede la disintegrazione del sé.

Il protagonista è ormai malato; accompagnato dalle note della *V sinfonia* di Mahler, che ormai ci rimane nell'orecchio dopo l'uso fattone da Visconti nella versione cinematografica, la dissoluzione del trucco, lo sciogliersi della sublimazione, lo accompagna verso la morte.

...eccolo lì, seduto a terra con le palpebre chiuse; solo a tratti le alzava per subito riabbassarle, lasciando saettare uno sguardo obliquo ironico e perplesso, che subito celava; e le sue labbra vizze, ravvivate dal rossetto, mormoravano brani smozzicati del discorso che il suo cervello intorpidito andava intessendo con la logica del sogno (Mann, *Morte a Venezia*).

Un interessante lavoro di Kouth ci spiega molto bene la disintegrazione della sublimazione artistica in *Morte a Venezia* che però permette a Mann e al lettore di recuperare la storia con la scrittura, e reintegrare il sé. Per Kohut il desiderio per la madre si esprime con modalità altamente regressive e simboliche, e sembra che questo sia l'unico modo in cui questo desiderio profondamente colpevole possa comparire nella coscienza sia dello scrittore che dei suoi personaggi, e possa essere accettato dall'io con un certo grado di piacere. Questo piacere però è intriso di melanconia, in quanto il desiderio per la madre emerge sotto l'aspetto di desiderio di morte. Ne *La montagna incantata* è

il paesaggio immenso ed innevato che attrae fino a portare quasi a morte per congelamento, mentre in *Morte a Venezia* il simbolo materno è la città stessa, desiderata e malata e mortale, da cui Aschembach non può districarsi: e non solo la città, ma l'atmosfera globale di Venezia – costituita dal mare e dalla morte – è quella verso cui i desideri profondi lo conducono. Anche il giovane efebo amato, visto mentre procede verso il mare aperto, «verso una immensità ricca di promesse», stabilisce chiaramente non solo l'identità simbolica morte e mare, ma anche la connessione tra il giovane amato, e il motivo mare-morte-madre.

La produzione letteraria serviva a Mann come a Dostoevskij, ricorda Kohut, come espiazione di un profondo senso di colpa e di un profondo disagio interiore. Glover annota come alcuni ossessivi temano che l'analisi distrugga le loro capacità sublimatorie e come le attività sublimite siano messe sullo stesso piano della potenza sessuale. Per Thomas Mann, la propria attività creativa era continuamente vissuta come minacciata e precaria, ed egli la proteggeva con cerimoniali magici e superstiziosi. La riuscita sublimazione delle attitudini passivo-femminili (legata alla regressione nostalgica) solleva intollerabili sensi di colpa. Come Leverkuhn nel *Doctor Faust*, che vende l'anima al diavolo e si sottopone alla malattia e alla morte precoce per ottenere una attiva produttività artistica, anche Thomas Mann, per Kohut, allo scopo di sedare la colpa della sublimazione riuscita, e cioè del riuscito ritorno alla madre, crea la distruzione della sublimazione di Aschembach. Aschembach e Leverkuhn permettono a Mann di salvarsi, di vivere e lavorare, perché si assumono la sua sofferenza.

La destrutturazione della sublimazione e la disintegrazione del processo creativo nel personaggio principale va intesa come un ritorno di libido non sublimata sotto l'influenza dell'età, della solitudine, e del senso di colpa connesso al successo. Lo scrittore sposta tutto questo da sé al protagonista dell'opera giungendo così a salvare la propria sublimazione del rapporto nostalgico, la propria creatività e quindi la propria vita.

Uno sguardo ora al cinema: Ne *Il posto delle fragole* i pezzi perduti del sé si ricompongono come in un puzzle; è domenica; il vecchio professore Isak Borg deve recarsi da Stoccolma a Lund dove sarà festeggiato il suo giubileo professionale. Ma la giornata comincia con un incubo. Egli si trova solo in una città sconosciuta. Gli orologi non hanno lancette. Un uomo senza volto si affloscia a terra. Un carro funebre sbatte contro un lampione, la bara cade a terra. Esce una mano che prende il braccio del professore e lo tira a sé. Isak riconosce nel volto del morto il proprio volto. Ecco quindi per punti la sequenza che permette la trasformazione del sé grandioso e il recupero dell'empatia:

- La scoperta del sé
- Si evidenzia l'identità
- Il morto vive
- La cassa si apre e si vitalizza
- L'orologio è un orologio
- La vita (i cavalli) mette in moto la morte

Dino Campana morì dopo un ricovero di 14 anni nell'Ospedale Psichiatrico di Castel Pulci, ma la cosa che a noi preme sottolineare è che evitò il suicidio. Il problema per noi psichiatri non è perché tante persone si suicidano, ma perché tante persone non si suicidano, mentre ci sarebbero tutte le premesse. Il poeta ci fornisce un notevole esempio di prevenzione del suicidio. Nei *Canti Orfici* c'è un singolare esempio di espressione poetica del suicidio, o se si vuole del vissuto suicida. È una poesia a sorpresa, che alla fine presenta, all'improvviso, in modo perturbante, il suicidio.

La luce del crepuscolo si attenua:
Inquieti spiriti sia dolce la tenebra
al cuore che non ama più!
Sorgenti sorgenti abbiam da ascoltare,
Sorgenti, sorgenti che sanno
Sorgenti che sanno che spiriti stanno
Che spiriti stanno a ascoltare...
Ascolta: la luce del crepuscolo attenua
Ed agli inquieti spiriti è dolce la tenebra:
Ascolta: ti ha vinto la Sorte:
Ma per i cuori leggeri un'altra vita è alle porte:
Non c'è di dolcezza che possa uguagliare la Morte
Più Più Più
Intendi che ancora ti culla:
Intendi la dolce fanciulla
Che dice all'orecchio: Più Più
Ed ecco si leva e scompare
Il vento: ecco torna dal mare
Ed ecco sentiamo ansimare
Il cuore che ci amò di più!
Guardiamo: di già il paesaggio
Degli alberi e l'acque è notturno
Il fiume va via taciturno...
Pùm! Mamma quell'omo lassù!

(D. Campana, *Canti Orfici*)

Ecco dunque la sorpresa, l'uomo che si getta nel fiume, suicida sotto gli occhi di un bimbo colla mamma. «Pùm!» il tonfo nell'acqua, «Mamma quell'omo lassù!», ellissi per colui che fino a un momento prima era in alto ed ora è scomparso nel fiume.

La chiave di volta, lo spostamento dell'accento, sta naturalmente nel bimbo colla madre che vede il suicida. È l'intuizione poetica centrale. Ad un certo livello è facile vedere in questa rappresentazione la scena primaria e l'aggressività verso il padre. Ma ad un altro e più profondo livello è in gioco una intensa fantasia regressiva ed una scissione: la parte bambina è tornata colla madre, ha realizzato la nostalgia nel momento del suicidio della parte adulta. Il recupero dell'empatia («mamma!») è centrale; Campana fa suicidare quell'«omo lassù» per poter restare bambino con la mamma.

Per concludere vorremo tornare ancora a Proust e ai suoi «rimedi» contro la depressione.

Come si restituisce il sorriso al volto di un giovane triste, invidioso e insoddisfatto. Seduto a tavola dopo pranzo un giorno qualsiasi, nell'appartamento dei suoi genitori, quest'uomo fissava con aria avvilita l'ambiente circostante: un coltello rimasto sulla tavola, i resti di una cotoletta poco cotta e senza gusto, una tovaglia piegata a metà, sua madre seduta in un angolo della stanza da pranzo, fare la maglia, e il gatto raggomitato in cima a un armadio vicino ad una bottiglia di brandy tenuta in serbo per un'occasione speciale. La banalità della scena contrasta con l'amore del giovane per le cose belle e costose, che non ha i soldi per comprare. Proust immagina la repulsione che il giovane esteta deve provare per questo interno borghese pensando allo splendore dei musei e delle cattedrali, e l'invidia per quei banchieri che avevano denaro sufficiente per arredare le loro case in modo da fare di ogni dettaglio un'opera d'arte, fino alle molle del camino e le maniglie delle porte. Per sfuggire alla tristezza domestica, quando non poteva prendere il primo terno per L'Olanda o L'Italia, al giovane non restava che andare al Louvre, dove poteva almeno riempirsi gli occhi di cose splendide: i maestosi palazzi dipinti da Veronese, le marine di Claude Lorrain e scene di vita principesca dipinte da Van Dyck.

Commosso dalla sua condizione, Proust suggerì al giovane come imprimere una svolta radicale alla sua vita con una piccola modifica del suo itinerario mussale. Invece di lasciare che andasse dritto nelle gallerie coi dipinti di Claude Lorraine e Veronese, Proust si offrì di condurlo da tutt'altra parte del museo, e cioè nelle gallerie in cui erano esposte le opere di Jean-Baptiste Chardin. Poteva sembrare una scelta strana, visto che nel repertorio di Chardin porti, principi e palazzi sono piuttosto rari. A Chardin piaceva rappresentare fruttiere, brocche,

caffettiere, pagnotte, coltelli, bicchieri di vino, fette di carne: insomma gli utensili di cucina. Tuttavia, nonostante la quotidianità dei soggetti, i dipinti di Chardin riuscivano a essere straordinariamente affascinanti ed evocativi. Sono finestre aperte su un mondo che riconosciamo, che è il nostro mondo e al contempo è straordinariamente e meravigliosamente seducente.

La speranza di Proust era che un incontro con Chardin potesse operare la trasformazione spirituale del suo triste giovane. Perché dopo aver guardato le opere di Chardin, avrebbe capito che l'ambiente in cui viveva avrebbe potuto avere il fascino che il giovane aveva trovato solo nei palazzi e nella vita dei principi.

E quando lo vedessi rapito in estasi davanti a quella pittura saporosa di una vita che gli appariva insipida, di quella grande arte d'una natura che gli sembrava meschina, gli terrei questo discorsetto: «Siete felice?»

Camminando su e giù per una cucina, potrete dirvi: «È singolare, è grande, è bello come uno Chardin».

Il giovane di Chardin e il narratore della *Recherche* soffrono entrambi di depressione ed entrambi vivono in un mondo privo per loro di ogni interesse fino a quando non giunge a salvarli una visione di quel mondo nei suoi veri colori, inaspettatamente splendidi, davanti ai quali capiscono di non essere riusciti fino ad allora ad aprire gli occhi nel modo giusto.

Per noi che curiamo i pazienti psichiatrici, il senso dell'arte come terapia, è fuori dubbio: l'arte decostruisce i grandi castelli menzogneri della mente, o meglio della mente cosciente o della coscienza dell'Io, ed ha quindi la funzione di operare una disassuefazione dalla mente-dipendenza, o dalla mente-droga. Non è detto che i risultati siano socialmente accettabili, ma certo che sono più vicini al concetto di guarigione, o al recupero della libertà interiore e alla scorrevolezza della relazione.

Romolo Rossi e Lisa Attolini*
(Università degli Studi di Genova)

* Romolo Rossi è ordinario di psichiatria a Genova e psicoanalista della Spi, Società italiana di psicanalisi.

Bibliografia

CAMPANA D., *I canti Orfici*, Torino: Einaudi, 2005.

GLOVER E., *The techniques of Psychoanalysis*. New York: I.U.P., 1955.

KOHUT H.

1957. «*Death in Venice* by Thomas Mann. A story about the disintegration of artistic sublimation», *Psychoanal Q*, n° 26, p. 206-228.

2005. *La ricerca del Sé*, Torino: Bollati Boringhieri.

ROSSI R., ATTOLINI L., GABRIELLI F., «Considerazioni sul suicidio: da Pirandello a Campana», *Il suicidio, Noos, Aggiornamenti in psichiatria*, vol. X, n° 4, 2004.

ROSSI R., FELE P., TRAVERSO S., «Utilità di Canossa. Grandiosità e umiliazione narcisistica nel delirio», *Rivista di Psichiatria*, vol. 28, n° 6, 1993.

STROZIER C.B., *Kohut Heinz Biografia di uno psicoanalista*, Roma: Astrolabio, 2005.

Valentina Fenga (Università di Bologna)

Bibliographie/Bibliography

L'émergence de l'inconscient dans la littérature européenne The emergence of the unconscious in European Literature

BECKETT S., *Molloy, Malone muore, L'Innominabile*, Milano: SugarCo, 1965.

BECKETT S., *Murphy*, Milano: Mondadori, 1967.

BECKETT S., *Teatro*, Torino: Einaudi, 1961.

BECKETT S., *Watt*, Milano: SugarCo, 1967.

BENOIT-DUSAUSOY A. et Fontaine G. (sous la direction de), *Histoire de la littérature européenne*, Paris: Hachette-éducation, 1992.

BERTO G., «La sonda della verità», in Michel David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino: Boringhieri, 1966.

BION W., *Attenzione e interpretazione*, Roma: Armando, 1973.

BRETON A., *Entretiens 1913-1952*, Paris: Gallimard, 1969.

CARROLL L., «Alice's Adventures in Wonderland», in Martin Gardner (ed.), *The Annotated Alice*, New York: World Publishing, 1960.

CURRY W. C., *Chaucer and the Mediaeval Sciences* (1926), New York: Barnes & Noble, 1960.

DACHY M., *Dada et les Dadaïsmes*, Paris: Gallimard, 1994.

DACHY M., *Journal du Mouvement Dada*, Genève: Skira, 1989.

DUBOIS J., *L'Institution de la littérature*, Bruxelles: Labor, 1978.

FREUD S., *La negazione* (1925), in *Opere*, vol. X, Torino: Boringhieri, 1969.

FENGA Valentina, «Bibliographie: L'émergence de l'inconscient dans la littérature européenne; The emergence of the unconscious in European Literature», *RiLUnE*, n. 6, 2007, p. 85-88.

- FREUD S., *Civilization and Its Discontents* (1930), ed. and trans. by James Strachey, New York: Norton, 1961.
- GIANNINI A. e Castrogiovanni P., «L'euforia morbosa», Milano: Franco Angeli, 1977.
- GLOVER E., *The techniques of Psychoanalysis*, New York: I.U.P., 1955.
- GOODHEART E., *The Cult of the Ego: The Self in Modern Literature*, Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- GRAY T., «Elegy Written in a Country Churchyard» (1751), in William Collins, Oliver Goldsmith, Roger Lonsdale (eds.), *The Poems of Thomas Gray*, London: Longmans Green, p. 117-140.
- GRIMM J. and W., *Household Stories of the Brothers Grimm* (German 1812-1815; trans. 1886), trans. by Lucy Crane, New York: Dover, 1963.
- HOFFMANN E. T. A., «The Sandman» (1816), in E. T. A. Hoffmann, *Tales of E. T. A. Hoffmann*, ed. And trans. by Leonard J. Kent and Elizabeth C. Knight, Chicago: University of Chicago Press, 1969.
- JACOBSON E., *La Depressione*, Firenze: Martinelli, 1977.
- KAFKA F., «The Metamorphosis», in Franz Kafka, *The Complete Stories*, ed. by Nahum N. Glatzer, New York: Schocken Books, 1971.
- KLEIN M., *Scritti 1927-1958*, Torino: Boringhieri, 1978.
- KOHUT H., «Death in Venice by Thomas Mann. A story about the disintegration of artistic sublimation», *Psychoanal Q*, n° 26, 1957, p. 206-228.
- KOHUT H., *La ricerca del Sé*, Torino: Bollati Boringhieri, 2005.
- LACAN J., «Le séminaire», in *Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: Seuil, 1973.
- LAPLANCHE J. et PONTALIS J-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris: PUF, 1968.
- Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, Budapest: Akademia Kiado, 1984.
- LEWIN B., *Psicoanalisi dell'euforia*, Guaraldi: Bologna, 1971.
- MUSCATELLO C.F., «La strategia della negazione come stile maniacale e come forma di esistenza mancata», *Atti del Convegno: Fenomenologia, Filosofia e Psichiatria*, Milano, 1981.

Bibliographie/Bibliography

- MUSCATELLO C.F., CAMPAGNA A., VITALI M., MAESTRI M., «Le matrici affettive del pensiero: linee di approccio ad un modello psicodinamico dei processi cognitivi», *Riv.Sper.Fren.*, CV, 427, 1981.
- MUSCATELLO C.F., RAGUSA M., PEDUTO A., «Strategia della negazione e stile maniaco nella quotidianità: un approccio psicodinamico ed antropoanalitico al mondo di Samuel Beckett», *Formazione Psichiatrica*, vol. I, n° 71, 1983.
- NIETZSCHE F., *Aurora e scelta di Frammenti postumi 1879-1881*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano: Oscar Mondadori, 1971.
- OVID, *Metamorphoses*, trans. by Mary M. Innes, Baltimore: Penguin, 1955.
- POUILLON J., «La conscience de Zéno: roman d'une psychanalyse», *Le Temps Modernes*, IX, octobre 1954.
- SABA U., *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara con un saggio introduttivo di Mario Lavagetto, Milano: Mondadori, «I Meridiani», 2001.
- SACCONE E., *Il poeta travestito. Otto scritti su Svevo*, Pisa: Pacini editore, 1977.
- SACCONE E., *Conclusioni anticipate su alcuni racconti e romanzi del Novecento*, Napoli: Liguori, 1988.
- SVEVO I., *Epistolario, Opera omnia, I*, a cura di Bruno Maier, Milano: Dall'Oglio, 1966.
- SANOUILLET M., *Dada à Paris*, Paris: Pauvert, 1965.
- SEGAL H., «Un approccio psicoanalitico all'estetica», in M. Klein et al. (a cura di), *Nuove vie della psicanalisi*, Milano: Il Saggiatore, 1966.
- SHELLEY M., *Frankenstein* (1818), ed. by M. K. Joseph, New York: Oxford University Press, 1969.
- SVEVO I., *La coscienza di Zeno*, nuova edizione accresciuta, Bologna: Il Mulino, 1991.
- SVEVO I., *Racconti e scritti autobiografici*, edizione critica con apparato genetico e commento di Clotilde Bertoni, Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Milano: Mondadori, «I Meridiani», 2004.
- SVEVO I., *Teatro e saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di Federico Bertoni, Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Milano: Mondadori, «I Meridiani», 2004.

Valentina Fenga

SVEVO I., *La coscienza di Zeno*, in *Romanzi e «continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini, Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Milano: Mondadori, «I Meridiani», 2004.