

Coscienza, inconscio e narrativa

Freud, che era partito con intenti scientifico-terapeutici, nel *Compendio della psicoanalisi* (1926) distingue due accezioni di significato della parola psicoanalisi: con il primo si designa un particolare metodo di trattamento delle malattie mentali, con il secondo la scienza dei processi psichici inconsci detta anche "psicologia del profondo". Mentre scrive, Freud ha già coscienza del fatto che il significato della psicoanalisi come scienza dell'inconscio è destinato a oltrepassare di gran lunga il significato terapeutico.

Tuttavia Freud non è un irrazionalista: egli non procede a un'apologia dell'inconscio, piuttosto ha scoperto l'esistenza di forze psichiche che agiscono al di fuori e alcune volte contro la volontà e ipotizza che la nuova scienza debba conoscerle per dominarle e padroneggiarle. La padronanza delle forze inconsce deve essere perseguita con lo sforzo che *gli olandesi pongono per strappare la terra al mare*.

Un aiuto rilevante per la conoscenza viene anche dalla filosofia e dalla letteratura: la letteratura, soprattutto, costituisce un archivio ancora in gran parte inesplorato della psiche umana.

È *L'interpretazione dei sogni* (1900) il libro chiave che definisce meglio i termini del problema. Il sogno introduce nel "paese straniero" dell'inconscio. Nel sogno l'uomo mette in scena, come un regista o un romanziere, trame complesse il cui materiale è costituito da ricordi e riflessioni, costruito secondo architetture di senso nelle quali i conflitti attuali scorrono nell'alveo scavato dai conflitti infantili. Pulsioni aggressive, censurate nell'inconscio, vengono alla luce astutamente travestite, condensate, invertite nella rappresentazione onirica che deve passare attraverso l'interpretazione dell'analista che decifra il testo manifesto per arrivare al testo latente. È impossibile arrivare a una completa, univocamente definita interpretazione del significato del sogno perché il racconto onirico è sempre "iperinterpretabile" – vale a dire soggetto ad ulteriori interpretazioni più approfondite – ed ogni fotogramma del sogno è "polisenso". La differenza con la rappresentazione artistica è evidente: questa cerca di calare l'esperienza individuale dell'autore in un linguaggio pubblico, quello della comunicazione letteraria, mentre il sogno parla un linguaggio privato.

L'analisi freudiana ha un influsso enorme sulla teoria e pratica letteraria. Cambiano i temi e gli argomenti delle opere che ora evidenziano aspetti precedentemente censurati (soprattutto in campo sessuale), ma anche i complessi, a cominciare da quello edipico, i rapporti col padre, tra aggressività e identificazione, il complesso di inferiorità e l'inettiltitudine, la nevrosi e l'incapacità di scelta. Di conseguenza vengono maggiormente evidenziati i temi della malattia psichica e della pazzia (Mann, Svevo, Pirandello). Ma forse, più che negli argomenti, l'influenza di Freud si riscontra nel linguaggio, nella dissoluzione di ogni logica discorsiva e grammaticale (Joyce e le "parole in libertà" dei futuristi), nella polisemia, nella iperinterpretabilità, che riguardano ormai stabilmente simboli e figure letterarie. In un orizzonte senza verità definitive, ogni pista di senso e ogni interpretazione hanno diritto di cittadinanza e lo spazio dell'opera si apre alle integrazioni del critico e del lettore.

L'inconscio

da *L'interpretazione dei sogni*

Sigmund Freud

La prima edizione de *L'interpretazione dei sogni* è del 1899, benché Freud abbia voluto stamparla con l'emblema data 1900: non è da escludere che intendesse con quest'opera indicare una data di svolta epocale paragonabile alla rivoluzione newtoniana. Il sogno è un risultato dei processi ordinari della psiche umana: è l'appagamento di un desiderio, è un "sostituto simbolico" come il sintomo nevrotico, può diventare una maschera della malattia della psiche.

Freud colloca sullo stesso piano nevrotici e sani, tutti da analizzare secondo un unico metodo: solo così si dà spazio alla realtà dell'inconscio e lo si riconosce elemento costitutivo fondamentale della psiche umana. A suo avviso, in tal modo è possibile presentare una teoria unificata dei processi psichici, che Freud definirà scienza dei processi psichici inconsci o psicologia del profondo. Viene meno, di conseguenza, la divisione netta tra malati, isterici od ossessivi, e sani: l'analisi dei comportamenti umani si complica e offre materiali copiosi per l'elaborazione e la produzione artistica.

Il problema dell'inconscio nella psicologia è [...] il problema della psicologia. Fin quando la psicologia risolveva questo problema con la dichiarazione verbale che lo "psichico" è precisamente ciò che è "cosciente", e che i "processi psichici inconsci" sono un evidente controsenso, era inammissibile un'utilizzazione psicologica delle osservazioni che un medico poteva ricavare da stati psichici anormali. [...] Medico e filosofo non trattano dello stesso oggetto e non coltivano la stessa scienza. Infatti, anche una sola intelligente osservazione della vita psichica di un nevrotico, la sola analisi di un sogno, debbono imporgli la salda convinzione che i processi ideativi più complessi e corretti, ai quali non si negherà certo il nome di processi psichici, possono verificarsi senza stimolare la coscienza del soggetto. Certo, il medico non ha notizia di questi processi inconsci finché non esercitano sulla coscienza un effetto che consente una comunicazione o un'osservazione. Ma quest'effetto cosciente può dimostrare un carattere psichico del tutto divergente dal processo inconscio, per cui alla percezione interna riesce assolutamente impossibile riconoscere nell'uno il sostituto dell'altro. Il medico deve mantenere il proprio diritto di inoltrarsi, mediante un procedimento dimostrativo, dall'effetto cosciente nel processo psichico inconscio; viene così a sapere che l'effetto cosciente non è che un lontano risultato psichico del processo inconscio, che quest'ultimo non è diventato cosciente come tale e, inoltre, che è esistito e ha agito senza peraltro tradirsi in alcun modo di fronte alla coscienza. [...] L'inconscio è il cerchio maggiore, che racchiude in sé quello minore del conscio; tutto ciò che è conscio ha un gradino preliminare inconscio, mentre l'inconscio può restar fermo a questo gradino e pretendere, tuttavia, al pieno valore di prestazione psichica. L'inconscio è lo psichico reale nel vero senso della parola, altrettanto sconosciuto, per sua intima natura, della realtà del mondo esterno, e a noi presentato dai dati della coscienza in modo altrettanto incompleto, quanto il mondo esterno dalle indicazioni dei nostri organi di senso.

Annullando l'antico contrasto tra vita conscia e vita onirica¹ con l'inserimento dello psichico inconscio nella posizione che gli spetta, si elimina una serie di problemi del sogno che hanno intensamente preoccupato gli studiosi precedenti. Numerose attività, il cui verificarsi nel sogno poteva meravigliare, non vanno ora più attribuite al sogno, ma al pensiero inconscio attivo anche di giorno. [...] La prestazione intellettuale spetta alle medesime forze psichiche che l'effettuano di giorno. Probabilmente siamo troppo inclini a sopravvalutare il carattere conscio anche della produzione intellettuale e artistica. Dai resoconti di uomini estrema-

1. **onirica**: riguardante la sfera del sogno.

mente produttivi, come Goethe e Helmholtz², sappiamo piuttosto che l'essenziale e il nuovo delle loro creazioni è venuto loro in mente all'improvviso, giungendo alla loro percezione quasi già fatto. In altri casi – nei quali esiste una tensione di tutte le forze psichiche – la cooperazione dell'attività conscia non ha nulla di sorprendente. Ma è privilegio tanto abusato dell'attività cosciente quello di nasconderci, ogni volta che essa coopera con esse, tutte le altre attività.

da *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, vol. III, a cura di C. Musatti, Boringhieri, Torino, 1978

2. Helmholtz: Herman Helmholtz (1821-1894), filosofo e scienziato tedesco, compì ricerche di ottica e oculistica e

pose le basi per il primo principio della termodinamica.

Lavoro sul testo

Analisi e interpretazione

1. Si possono mettere sullo stesso piano sintomi e sogni?
2. Nel numero speciale del periodico francese *Libération* (marzo 1985), in cui a quattrocento scrittori di tutto il mondo viene posta la domanda: "Pourquoi écrivez-vous?", il grande autore argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) risponde, fra l'altro: *Mi metto in stato, diciamo, di passività, e aspetto... Allora mi giunge qualcosa, una sorta di vaga rivelazione [...]. In seguito, un'opera intera può acquistare un valore che va ben oltre le intenzioni dello scrittore. Un valore che gli è estraneo. Ciò corrisponde all'antico concetto delle Muse, dello Spirito Santo, o a quello della nostra moderna mitologia, che non è così bella, e in cui lo si chiama inconscio.* Interpreta e chiarisci il significato dell'affermazione di Borges, ponendola in relazione con le teorie freudiane.

Il complesso di Edipo e i sogni

da *L'interpretazione dei sogni*

Sigmund Freud

Nell'*Interpretazione dei sogni* Freud dedica un capitolo ai sogni tipici, tra i quali colloca il sogno di imbarazzo per le proprie nudità, i sogni della morte delle persone care, il sogno d'esame. Tra i sogni tipici si prendono in considerazione quelli che riguardano il complesso di Edipo.

Nel passo che riportiamo, Freud pone inizialmente il problema dei rapporti tra arte e pubblico e si domanda perché l'*Edipo* di Sofocle e l'*Amlito* di Shakespeare abbiano un significato così universale e continuino ad avere successo presso il pubblico quando non esiste più la situazione storica e artistica che li ha generati.

La domanda di Freud è innanzitutto una domanda a se stesso, mentre scrive ancora in lutto per la morte del padre e bisognoso di esplorare dietro queste figure letterarie i desideri ambivalenti di quello che chiamerà *complesso di Edipo*. *Ho trovato amore per la madre e gelosia verso il padre anche nel mio caso e ritengo che questo sia un fenomeno generale della prima infanzia... Ogni membro dell'uditorio è stato una volta un tale Edipo in germe e in fantasia e, da questa realizzazione di un sogno trasferita nella realtà, ognuno si ritrae con orrore e con tutto il peso della rimozione, la quale separa il suo stato infantile da quello attuale* (Lettera a W. Fliess, 15 ottobre 1897).

L'arte – come annota il filosofo Remo Bodei – anch'essa per semplice ingrandimento, permette di scorgere ciò che oscuramente è presente in ciascuno di noi, ci costringe a prendere coscienza del rimosso, in modo traumatico e socialmente accettato, di realizzare il mirabile equilibrio tra rimozione e identificazione.

- Secondo le mie ormai numerose esperienze, i genitori hanno la parte principale nella vita psichica infantile di tutti i futuri psiconevrotici: amore per l'uno, odio per l'altro dei genitori, fanno parte di quella riserva inalienabile di impulsi psichici che si forma in quel periodo ed è così significativa per la semeiologia¹ della futura nevrosi. Non credo però che gli psiconevrotici si differenzino molto a questo riguardo da altri uomini che rimangono normali, nel senso che riescano a creare qualche cosa di assolutamente nuovo e loro peculiare. È molto più probabile, ed è comprovato da osservazioni occasionali in bambini normali, che anche in questi sentimenti di amore e di odio verso i genitori essi ci facciano distinguere più chiaramente, per semplice ingrandimento, ciò che accade in modo meno chiaro e meno intenso nella psiche della maggior parte dei bambini. A sostegno di questa conoscenza, l'antichità ci ha tramandato un materiale leggendario, la cui incisività profonda e universale riesce comprensibile soltanto ammettendo un'analogia validità generale delle premesse anzidette, tratte dalla psicologia infantile.
- 15 Intendo la leggenda del re Edipo e l'omonimo dramma di Sofocle². Edipo, figlio di Laio re di Tebe e di Giocasta, viene abbandonato lattante perché un oracolo ha predetto al padre che il figlio che sta per nascergli sarà il suo assassino. Edipo viene salvato e cresce come figlio di re in una corte straniera, sinché, incerto della propria origine, interroga egli stesso l'oracolo e ne ottiene il consiglio di star lontano dalla patria, perché facendovi ritorno sarebbe costretto a divenire l'assassino di suo padre e lo sposo di sua madre. Sulla strada che lo porta lontano dalla presunta patria, incontra il re Laio e lo uccide nel corso di una repentina lite. Giunge poi davanti a Tebe, dove risolve gli enigmi della Sfinge che sbarra la via; per ringraziamento i tebani lo eleggono re e gli offrono in dono la mano di Giocasta.
- 20 Per lungo tempo regna pacifico e onorato, genera con la madre a lui sconosciuta due figli e due figlie; finché scoppia una pestilenza che induce ancora una volta i tebani a consultare l'oracolo. Qui comincia la tragedia di Sofocle. I messi portano il responso che la pestilenza avrà fine quando l'uccisore di Laio sarà espulso dal paese. Ma dove si trova costui?
- 30 E dove
Potrà scoprirsi l'indistinta traccia
Che testimoni della colpa antica?

- Ora, l'azione della tragedia non consiste in altro che nella rivelazione gradualmente approfondita e ritardata ad arte – paragonabile al lavoro di una psicoanalisi – che Edipo stesso è l'assassino di Laio, ma anche il figlio dell'assassinato e di Giocasta. Travolto dalla mostruosità del fatti commessi inconsapevolmente, Edipo si acceca e abbandona la patria. La sentenza dell'oracolo è compiuta.
- 35 *Edipo re* è una cosiddetta tragedia del fato; il suo effetto tragico pare basato sul contrasto fra il supremo volere degli dèi e i vani sforzi dell'uomo minacciato dalla sciagura; profondamente colpito, lo spettatore dovrebbe apprendere dalla tragedia la rassegnazione al volere della divinità, la cognizione della propria impotenza. È logico, quindi, che alcuni poeti moderni abbiano cercato di ottenere un effetto tragico analogo, intessendo lo stesso contrasto in una favola da loro inventata. Ma gli spettatori hanno assistito indifferenti all'attuarsi contro ogni resistenza,
- 40 di una maledizione o del decreto di un oracolo in uomini incolpevoli: le successive tragedie del fato sono rimaste inefficaci.
- 45 Se l'*Edipo re* riesce a scuotere l'uomo moderno non meno dei greci suoi contemporanei, la spiegazione può trovarsi soltanto nel fatto che l'effetto della tragedia greca non si basa sul contrasto fra destino e volontà umana, bensì va ricercato nella peculiarità del materiale in cui tale contrasto si presenta. Deve esistere nel
- 50

1. **semeiologia**: la scoperta dei sintomi.

2. **Sofocle**: drammaturgo greco (496-404 a.C.), partecipò alla vita pubblica al tempo di Pericle e della guerra del

Peloponneso. Gli sono attribuiti 130 drammi, di cui solo 7 superstiti: *Aiace*, *Antigone*, *Le Trachinie*, *Edipo re*, *Edipo a Colono*, *Elettra*, *Filottete*.

nostro intimo una voce pronta a riconoscere la forza coattiva del destino di Edipo, mentre siamo in grado di rifiutare come puramente arbitrarie le costruzioni che figurano in *L'avola* [scritta da Grillparzer³ nel 1817] o in altre tragedie fataliste. E realmente, nella storia del re Edipo è contenuto un momento determinante di questo tipo. Il suo destino ci commuove soltanto perché sarebbe potuto diventare anche il nostro, perché prima della nostra nascita l'oracolo ha decretato la medesima maledizione per noi e per lui. Forse a noi tutti era dato in sorte di rivolgere il primo impulso sessuale alla madre, il primo odio e il primo desiderio di violenza contro il padre: i nostri sogni ce ne danno la convinzione. Il re Edipo, che ha ucciso suo padre Laio e sposato sua madre Giocasta, è soltanto l'appagamento di un desiderio della nostra infanzia. Ma, più fortunati di lui, siamo riusciti in seguito – nella misura in cui non siamo diventati psiconevrotici – a staccare i nostri impulsi sessuali da nostra madre, a dimenticare la nostra gelosia nei confronti di nostro padre. Davanti alla persona in cui si è adempiuto quel desiderio primordiale dell'infanzia, indietreggiamo inorriditi, con tutta la forza della rimozione che questi desideri hanno subito da allora nel nostro intimo. Portando alla luce nella sua analisi la colpa di Edipo, il poeta ci costringe a prendere conoscenza del nostro intimo, nel quale quegli impulsi, anche se repressi, sono pur sempre presenti. La contrapposizione con cui il coro ci lascia:

70 ... mirate
Lui che sapeva gli enimmi famosi, il più grande tra gli uomini,
Edipo, a cui nessuno nel tempo felice si volse
Senza un invido sguardo... verso che gorgi d'orrore
E di dolore discenda...

75 esprime un monito che tocca noi stessi e il nostro orgoglio, noi che dagli anni dell'infanzia siamo diventati ai nostri occhi così saggi e potenti. Come Edipo, viviamo inconsapevoli dei desideri, offensivi per la morale, che ci sono stati imposti dalla natura e dopo la loro rivelazione noi tutti vorremmo distogliere lo sguardo dalle scene della nostra infanzia.
80 Che la leggenda di Edipo sia tratta da un primordiale materiale onirico, che ha per contenuto il penoso turbamento suscitato dal rapporto con i genitori a causa dei primi impulsi sessuali, si trova indicato in modo non equivoco nel testo della tragedia sofoclea. Giocasta consola Edipo, non ancora consapevole, ma reso tuttavia inquieto dal ricordo dei responsi dell'oracolo, accennando a un sogno
85 comune sì a molti uomini ma, secondo lei, senza significato alcuno:

Quanti, prima di te, nei sogni loro
Giacquero con la madre! Ma la vita
Per chi vede in quest'ombra il nulla vano
È solamente lievissimo peso.

90 Come allora, anche oggi il sogno di avere rapporti sessuali con la madre è frequente in molti uomini, che lo raccontano indignati e sorpresi. Esso è, come si può comprendere, la chiave della tragedia e il complemento del sogno della morte del padre. La favola di Edipo è la reazione della fantasia a questi due sogni tipici e, nello stesso modo in cui i sogni di adulti sono vissuti con sentimenti di rifiuto, così
95 la leggenda deve accogliere nel suo contenuto anche orrore e autopunizione.

da *L'interpretazione dei sogni*, trad. a cura di E. Facchinelli e H. Tretti,
Boringheri, Torino, 1971

3. Grillparzer: Franz Grillparzer (1791-1872), drammaturgo austriaco, autore di tragedie in cui si scontrano la volontà di agire e l'impossibilità di cambiare la realtà.

Lavoro sul testo

Comprensione

1. Stabilisci, in relazione al passo di Freud, se le seguenti affermazioni sono vere o false.

	V	F
a. Il complesso è una struttura psichica che si forma nell'infanzia e agisce poi in tutta la vita psichica dell'adulto.	☐	☐
b. L' <i>Edipo</i> è una tragedia del fato.	☐	☐
c. L' <i>Edipo</i> è tratto da un primordiale materiale onirico.	☐	☐

Approfondimenti

2. Riferendoti al brano di Italo Svevo *Lo schiaffo del padre moribondo* tratto dal capitolo *La morte di mio padre* de *La coscienza di Zeno* e tenendo presente quanto hai appreso sull'analisi di Freud, rispondi ai seguenti quesiti a risposta singola (max. 10 righe per risposta).
- In che cosa consiste il senso di colpa che Zeno prova?
 - Dal punto di vista dell'inconscio c'è differenza se un evento desiderato (in questo caso la morte del padre) si è verificato o no?
3. Confrontando il brano di Italo Svevo *Lo schiaffo del padre moribondo* tratto da *La coscienza di Zeno* con il testo in cui Freud tratta del complesso di Edipo, scrivi un saggio breve, opportunamente intitolato, sull'argomento: *Il complesso di Edipo visto da Freud e da Svevo* (max. 4 colonne di foglio protocollo), facendo espliciti riferimenti ad entrambi i testi.

Il funerale da *Ulisse*

James Joyce

James Joyce (1882-1941), dopo aver ricevuto una formazione rigidamente cattolica presso un collegio di Gesuiti a Dublino, fugge prima a Parigi poi a Trieste (dove conosce Svevo), per immergersi nelle nuove idee che si stanno sviluppando in Europa e per completare la sua formazione culturale. A Zurigo compone in gran parte il suo capolavoro, *l'Ulisse*, che riesce a pubblicare, non senza fatica, così come le altre sue opere, a Parigi nel 1922 con l'aiuto di amici ed estimatori: in Italia viene tradotto e pubblicato ben quarant'anni dopo, nel 1960. Sei anni di duro lavoro e di stesure continue: *l'Ulisse* appare subito come un capolavoro. La narrazione, se così si può definire, è suddivisa in diciotto episodi, a cui corrispondono diciotto luoghi, diciotto ore di vita del protagonista, una moltitudine di stili, personaggi e situazioni che descrivono una giornata dell'anti-eroe Leopold Bloom, un ebreo irlandese di origini magiare. Gli eventi si svolgono il 16 giugno 1904. Accanto a Bloom sfilano Dedalus, l'alter-ego di Bloom, giovane intellettuale in cerca di un padre (così come Bloom va alla ricerca del figlio morto) e Molly, la moglie di Bloom.

Se il succedersi degli episodi riecheggia *l'Odissea* omerica, la tecnica narrativa del flusso di coscienza ci porta lontano dalle convenzioni narrative della tradizione.

Il brano riportato fa parte dell'episodio "Ade", per gli antichi il luogo degli inferi pagani in cui è sceso Ulisse. Qui, l'Ade è rappresentato prosaicamente dal cimitero di Glasnevin in cui si svolge il funerale cattolico di Paddy Dignam, un amico di Bloom, morto alcolizzato. Il brano è costituito dallo scorrere dei pensieri di Bloom che si intrecciano con la descrizione del funerale.

Le frasi sono brevi e compresse, senza un verbo principale, come un balenare di pensieri che si inseguono. Altre immagini fluiscono dal passato e vengono accostate le une alle altre, pur non avendo un'esplicita connessione con gli avvenimenti riportati.

- La terra, marrone, cominciava ad apparire nel buco. Saliva. Quasi finito. Un monticello di zolle umide salì su, più su, e gli affossatori deposero le pale. Tutti si scoprirono ancora per pochi istanti. Il ragazzo appoggiò la corona su un angolo: il cognato la sua su una zolla. Gli affossatori si rimisero il berretto e riportarono alla
- 5 carriola le pale terrose. Poi batterono le lame leggermente sull'erba: pulite. Uno si chinò a tirar via dal manico un lungo ciuffo d'erba. Uno, staccandosi dai compagni, proseguì lentamente arma in spalla, la lama dai riflessi azzurri. Silenziosamente, a capo della fossa, un altro arrotolava la fune. Il suo cordone ombelicale. Il cognato, voltandosi, gli mise qualcosa nella mano libera.
- 10 Ringraziamento tacito. Mi dispiace, signore: per il disturbo. Scuotimento di testa. Lo so bene. Questo per voi.
- Tutti si allontanarono lentamente, senza meta, in diverse direzioni, fermandosi un attimo a leggere un nome su una tomba.
- Facciamo il giro dalla tomba del capo¹, – disse Hynes. Il tempo c'è.
- 15 – Andiamo, disse Mr. Power².
- Voltarono a destra, seguendo i propri lenti pensieri. Con reverente terrore la voce incolore di Mr Power disse:
- Alcuni sostengono che non ci sia affatto nella tomba. Che la bara sia piena di sassi. Che un giorno ritornerà.
- 20 Hynes scosse la testa.
- Parnell non tornerà più, disse. È là tutto quello che resta di lui. Pace alle sue ceneri.
- Mr. Bloom camminava inosservato per un vialetto lungo file di angeli rattristati, croci, colonne spezzate, tombe di famiglia, speranze di pietra che pregavano con
- 25 gli occhi al cielo, cuori e mani della vecchia Irlanda. Più sensato spendere i soldi in qualche opera di carità per i vivi. Pregate per la pace dell'anima di. C'è qualcuno che veramente? Piantala e falla finita con lui. Scaricato. Come il carbone giù per una botola di cantina. Poi li ammucchiano insieme per guadagnar tempo. Il giorno dei morti. Il ventisette sarò alla sua tomba³. Dieci scellini per il giardiniere.
- 30 Le tiene sgombre dalle erbacce. Vecchio anche lui. Piegato in due con le cesoie, a tagliare. Vicino alla porta della morte. Che si è spento. Che si è dipartito dalla vita. Come se l'avessero fatto di loro volontà. Buttati fuori, tutti quanti. Che ha tirato le cuoia. Più interessante se vi dicessero chi erano. Il tal dei tali, carrozziere. Io ero rappresentante di linoleum. Io ho concordato con i creditori cinque scellini
- 35 la sterlina. Oppure una donna con la casseruola. Io facevo un ottimo stufato irlandese. Elegia in un cimitero di campagna dovrebbe chiamarsi quella poesia di chi è Wordsworth o Thomas Campbell⁴. Entrato nel riposo dicono i protestanti. La tomba del vecchio Murren. Il grande medico lo ha chiamato nella sua casa di cura. Be' questa per loro è la terra consacrata. Bella residenza di campagna.
- 40 Intonacata e ridipinta a nuovo. Luogo ideale per fare una fumatina e leggere il *Church Times*. Gli annunci matrimoniali non cercano mai di abbellire. Corone rugginose appese a ganci, ghirlande bronzate. Miglior valore allo stesso prezzo. Però, i fiori sono più poetici. L'altro finisce per diventar noioso, non appassendo mai. Non esprime nulla. Immortelles. Un uccello stava chetamente appollaiato sul
- 45 ramo di un pioppo. Come impagliato. Come il regalo di nozze che ci ha fatto l'assessore Hooper. Uuu! Non si smuove d'un palmo. Sa che non ci sono fionde per prenderlo di mira. Animali morti anche più tristi. Millina sciocchina che seppelliva l'uccellino morto nella scatola dei fiammiferi in cucina, una coroncina di margherite e pezzetti di collanine sulla tomba.

1. capo: Charles Stuart Parnell (1846-1891) patriota, capo del movimento indipendentista irlandese.

2. Hynes... Mr. Power: amici di Bloom che lo accompagnano al funerale di Dignam.

3. alla sua tomba: si tratta della tomba del figlio che Bloom ha perso e che cercherà di sostituire con il giovane Dedalus.

4. Wordsworth o... Campbell: in realtà è una famosa lirica di Thomas Gray. Bloom ignora il nome del poeta.

- 50 Quello è il Sacro Cuore: lo mette in mostra. Il cuore in mano. Dovrebbe essere di lato e rosso dovrebbe esser dipinto come un cuore vero. L'Irlanda fu consacrata ad esso o qualcosa del genere. Sembra tutt'altro che soddisfatto. Perché infliggergli questo? Forse verranno gli uccellini e lo beccheranno come il ragazzo col cestino di frutta ma no disse lui avrebbero avuto paura del ragazzo. Apollo si chiamava quel pittore⁵.
- 55 Quanti! Tutti questi qua hanno camminato un tempo per le vie di Dublino. Fedeli dipartiti. Come tu sei adesso, eravamo noi un tempo.
E poi come si fa a ricordarsi di tutti? Gli occhi, l'incedere, la voce. Bene, la voce sì: il grammofo. Mettere un grammofo in ogni tomba o tenerne uno a casa.
- 60 La domenica dopo pranzo. Metti un po' su il povero trisnonno. Craaaac! Prontoprontopronto sono felicissimo crac sono felicissimo di rivedervi pronto-prontopronto sono feli poprszs.
Ti ricorda la voce come una fotografia ti ricorda un viso. Sennò non ti ricorderesti un viso dopo, mettiamo, quindici anni. Chi per esempio?
- 65 Per esempio qualcuno morto quando ero da Wisdom Hely.
Rtststr! Stridio di ghiaia. Aspetta. Fermo.
Guardò intento in una cripta di pietra. Qualche animale. Aspetta. Eccolo là.
Un obeso sorcio grigio trotterellava lungo un lato della cripta smuovendo la ghiaia. Vecchio volpone: trisnonno: la sa lunga. Il vivo grigio si appiattò sotto il plinto⁶, dimenandosi ci s'infilò dentro. Buon nascondiglio per un tesoro.
- 70 Chi vive là? Giacciono i resti di Robert Emery. Robert Emmet⁷ fu sepolto qui a lume di candela, vero? Fa le sue poste.
Anche la cosa è scomparsa ora.

da *Ulisse*, trad. a cura di F. De Angelis, Mondadori, Milano, 1971

5. **Apollo... pittore**: un altro ricordo confuso di Bloom. Il pittore è Apollodoro.

6. **plinto**: blocco di fondazione di un pilastro di cemento

armato.

7. **Robert Emmet**: un rivoluzionario irlandese.

Lavoro sul testo

Comprensione

1. Riscrivi il brano allineando e ordinando in modo logico le due linee narrative (il funerale e i pensieri di Bloom).

Analisi e interpretazione

2. Perché l'episodio è inserito nella sezione dal titolo l'"Ade"?
3. Il Sacro Cuore, l'Irlanda consacrata: perché Bloom recupera questi ricordi di un'educazione cattolica?
4. Ci sono cenni alla situazione politica irlandese?

Approfondimenti

5. Se studi la lingua inglese e i tuoi insegnanti sono d'accordo nel concordare un'attività pluridisciplinare, predisponi una relazione in lingua straniera per presentare (max. 5 minuti) la biografia, le opere e l'importanza di Joyce nella narrativa europea. Puoi anche analizzare un suo testo in lingua originale: sarai in grado di capire meglio gli stratagemmi linguistici usati dall'autore.

Virginia Woolf (1882-1941) si forma in un ambiente raffinato ed esclusivo del periodo tardo vittoriano, subendo, però, anche alcuni traumi (la morte precoce della madre, il tentativo di violenza da parte di un fratellastro) che la segnano profondamente. Fa parte di un gruppo intellettualmente attivo che fonda il "Circolo di Bloomsbury". Di salute cagionevole, tenta più volte di togliersi la vita, fino al suicidio del 1941 per annegamento. Ma la sua vita conosce anche momenti di serenità e di impegno: si sposa, fonda una casa editrice che pubblica le opere di Katherine Mansfield, di Eliot e l'opera omnia di Freud; soprattutto scrive. Numerosi i racconti e poi i grandi romanzi: *Mrs. Dalloway* (1925) è il racconto di una giornata trascorsa da una signora cinquantenne per le vie di Londra che richiama Joyce (la Woolf definisce l'*Ulisse grande, orribile libro*), ma con un'analisi interiore più leggera e lirica. Seguono *Gita al faro* (1927) e nel 1931 *Onde*, un romanzo sperimentalmente ardito e difficilmente classificabile. Sei amici monologano tra di loro alternativamente: gli argomenti sono la scuola, i giochi, le esperienze comuni, gli abbandoni, le rispettive vite familiari, i sogni, le visioni. In un crescendo temporale, le voci, prima dei protagonisti bambini, arrivano a quelle dei protagonisti adulti, si fondono in un'unica voce e in unico respiro, un'onda vitale che racconta le loro vite, le loro sconfitte, la necessità di combattere contro la natura immobile ed eterna (tale concezione è espressa nel soliloquio finale di Bernard).

La contrapposizione è chiara: da una parte le onde imponenti, grandiose, eterne, dall'altra la forza della creatura che è impegnata a esistere, in un difficile equilibrio tra unità e separazione. È la stessa tensione che domina nel romanzo tra gli interludi lirici e gli episodi: nei primi l'immane, impersonale forza fisica del sole e della massa dell'acqua, nei secondi il personale e perciò vulnerabilissimo impiego di forza psichica dell'individuo che, nel finale, diventa attacco aperto. Nell'ambiguo finale, la vittoria conclusiva sembra essere dell'onda: *le onde si ruppero a riva*.

La Woolf ha creato una forma narrativa basata sul ritmo e non sulla trama, portando alle estreme conseguenze la dissoluzione delle convenzioni realistiche e naturalistiche. Né la psicologia né la personalità interessano più e si va verso una forma di narrativa impersonale, astratta, musicale. Non c'è più neppure il narratore onnisciente. Un critico, J. W. Graham, parla semmai di un narratore *onnipercipiente*.

Riportiamo qui il primo interludio lirico e l'inizio del primo episodio.

- Il sole non s'era ancora levato. Il mare non si distingueva dal cielo, era solo appena appena increspato, come un panno gualcito. Pian piano, col cielo che si schiariva, si poggiò sull'orizzonte una linea scura che li divide, e il panno grigio si spezzò a forza di colpi veloci, che da sotto salivano in superficie incalzandosi, uno dietro l'altro in un movimento perpetuo.*
- 5 *Avvicinandosi alla spiaggia ogni striscia si sollevava, si gonfiava, si rompeva, ricoprendo di un velo sottile d'acqua bianca la sabbia. L'onda si arrestava, poi si ritirava sibilando, come chi respiri lento, regolare e incosciente nel sonno. Pian piano la striscia scura all'orizzonte si fece più chiara, come se in una vecchia bottiglia di vino il sedimento fosse calato a fondo lasciando il vetro verde trasparente. E dietro, come se pure lì il sedimento bianco fosse sprofondato, o il braccio di una donna distesa sull'orizzonte avesse sollevato una lampada, anche il cielo si schiarì e delle strisce piatte di bianco, di verde e di giallo si propagarono nell'aria a lama di ventaglio. Poi la donna alzò più alta la lampada e l'aria sembrò farsi fibrosa e*
- 10 *strapparsi dalla superficie verde con guizzi e vampe di fibre rosse e gialle come la fiamma fumosa di un falò che sfavilla. Pian piano le fibre del falò si fusero in un solo alone, un'unica incandescenza che sollevò il peso del cielo grigio spugnoso e lo mutò in milioni di atomi di soffice azzurro. La superficie del mare lentamente si illimpidì e brillò mossa, ondulata, e spumosa, finché le strisce scure non scomparvero quasi del tutto. Lentamente il braccio che reggeva la lampada la sollevò più in alto e più in alto ancora, finché si vide una grande fiamma; un arco di fuoco si accese sull'orlo estremo dell'orizzonte, e tutto intorno il mare avvampò d'oro.*
- 15 *La luce colpì gli alberi del giardino; una foglia dopo l'altra si illuminarono tutte.*
- 20 *Un uccello cinguettò su in alto; ci fu una pausa; un altro cinguettò giù in basso. Il sole, che faceva risaltare gli spigoli delle mura della casa, si poggiò come una*

30 *punta di ventaglio sulla persiana bianca e lasciò un'impronta di ombra azzurra sotto la foglia accanto alla finestra della camera da letto. La persiana si mosse appena, ma dentro era tutto buio e immateriale. Fuori gli uccelli cantavano la loro melodia vuota.*

- “Vedo un cerchio, – disse Bernard, – che pende sulla mia testa. Oscilla e pende in un anello di luce”.
- “Vedo una macchia gialla, – disse Susan, – che s'allarga finché incontra una striscia viola”.
- 35 “Sento un suono, – disse Rhoda, – cip, cip, cip, cip; più forte, più piano”.
- “Vedo un globo sospeso, – disse Neville, – che goccia sui fianchi enormi della collina”.
- “Vedo una nappa rosso cremisi, – disse Jinny, – intrecciata di fili d'oro”.
- “Sento qualcosa che scalpita, – disse Louis¹. – Una bestia enorme è tenuta per il
- 40 piede in catene. Scalpita, scalpita, scalpita”.
- “Guardate la ragnatela all'angolo del balcone, – disse Bernard. – Contiene delle perle d'acqua, delle gocce di luce bianca”.
- “Le foglie si raccolgono intorno alla finestra come orecchie appuntite”, disse Susan.
- 45 “Un'ombra cade sul sentiero, – disse Louis, – sembra un gomito piegato”.
- “Isole di luce nuotano nell'erba, – disse Rhoda. – Piovono dagli alberi²”.
- “Gli occhi degli uccelli luccicano nelle caverne tra le foglie”, disse Neville.
- “Gli steli sono ricoperti di peli corti, ruvidi, – disse Jinny, – e delle gocce d'acqua vi sono rimaste appiccate”.
- 50 “Un bruco s'è arrotolato in un anello verde – disse Susan, – dalle tacche spuntate”.
- “La lumaca dal guscio grigio striscia sul sentiero e passando schiaccia i fili d'erba”, disse Rhoda.
- “A lampi la luce infocata dalla finestra si riversa sull'erba”, disse Louis.
- 55 “Le pietre al contatto del piede sono gelide, – disse Neville. – Le sento una ad una, rotonde o a punta”.
- “Il dorso della mia mano brucia, – disse Jinny, – ma il palmo è umido e appiccicoso di rugiada”.
- “Ora il gallo scoppia in un chicchirichì che è un getto d'acqua dura, rossa nella corrente bianca”, disse Bernard.
- 60 “Tutto intorno a noi gli uccelli cinguettano prima piano e poi forte”, disse Susan.
- “La bestia scalpita, l'elefante con il piede incatenato, l'enorme animale sulla spiaggia scalpita”, disse Louis.
- “Guardate la casa, – disse Jinny, – con tutte le tende bianche alle finestre”.
- 65 “L'acqua fredda comincia a scorrere dal rubinetto del retrocucina, – disse Rhoda, – sul pesce poggiato nel vassoio”.
- “Nelle pareti si aprono crepe dorate, – disse Bernard, – e sotto le finestre appaiono le ombre azzurre, a forma di dita, delle foglie”.
- “Ora la signora Constable si tira su le grosse calze nere”, disse Susan.
- 70 “Quando si leva il fumo, il sonno si arriccia sul tetto come fosse nebbia”, disse Louis.
- “Gli uccelli prima cantavano in coro, – disse Rhoda. – Ora la porta del retrocucina si apre, e si sparpagliano in volo come una manciata di semi. Uno resta e canta accanto alla finestra della camera da letto, solo”.

1. Bernard... Louis: Bernard, Susan, Rhoda, Neville, Jinny, Louis sono i nomi dei personaggi che danno voce ai soliloqui delle sei voci narranti.

2. Isole... alberi: la sovrabbondanza di metafore caratterizza il romanzo.

- 75 “Sul fondo della padella si formano delle bollicine – disse Jinny. – Poi si sollevano in una catenella argentata, sempre più veloci, sempre più su”.
 “Ecco Biddy che su un’asse di legno raschia le squame del pesce con un coltello seghettato”, disse Neville.
 “La finestra del salotto ora è azzurro scuro, – disse Bernard, – e l’aria si arriccia sui comignoli”.
- 80 “Una rondine s’è appollaiata sul parafulmine, – disse Susan. E Biddy ha sbattuto il secchio sull’impianto della cucina”.
 “Ecco il primo rintocco delle campane, – disse Louis. – Ne seguiranno altri: uno, due; uno, due”.
- 85 “Guardate la tovaglia, come svolazza, bianca, lungo la tavola, – disse Rhoda. – Ecco i tondi dei piatti bianchi, e accanto ad ogni piatto, le righe d’argento”.
 “D’improvviso un’ape mi ronzia nell’orecchio, – disse Neville. – Eccola, è qui; non c’è più”.
- “Brucio, tremo, – disse Jinny, – prima al sole, poi all’ombra”.
- 90 “Ora se ne sono andati tutti, – disse Louis. – Sono rimasto solo. Sono entrati in casa per fare colazione, e io sono rimasto in piedi contro il muro, tra le piante. È mattina presto, la lezione non è ancora cominciata. [...]”

da *Le onde*, trad. a cura di N. Fusini, Einaudi, Torino, 1995

Lavoro sul testo

Analisi e interpretazione

1. La modalità narrativa del testo si può far rientrare nella categoria del soliloquio o del monologo interiore? Perché?
2. Quale tipo di rapporto si delinea con la natura e quale impressione ne ricevono le voci-personaggi?
3. Si può parlare, in riferimento al testo, dell’esistenza di veri personaggi e di azione narrativa?
4. Il tema del romanzo è lo scontro tra la debole forza psichica degli uomini e l’immane forza del sole e delle onde: quale concezione del vivere puoi dedurre e quale clima culturale vi si rispecchia?

Approfondimenti

5. Se studi la lingua inglese e i tuoi insegnanti sono d’accordo, predisponi una relazione in lingua straniera per presentare (max. 10 minuti) la biografia, le opere e l’importanza di Virginia Woolf nella letteratura europea. Puoi anche analizzare un suo testo in lingua originale.

L’inconscio collettivo

Carl Gustav Jung

Carl Gustav Jung (1875-1961) prosegue l’esplorazione del profondo incominciata da Freud; ma mentre Freud coglie nell’inconscio un elemento di rottura drammatico nella unità del soggetto, che denuncia e accetta, Jung va alla ricerca di una conciliazione delle forze che si muovono nel campo psichico. Figlio di un pastore svizzero, attento alle problematiche religiose ed estetiche e alle nuove filosofie fenomenologiche, Jung studia soprattutto le psicosi, le malattie più gravi rispetto ai disturbi nevrotici e alle psicopatie. Jung, dapprima discepolo di Freud, abbandona poi l’Associazione Psicanalitica nel 1913 e pone le basi della *psicologia analitica*. Nella sua opera, centrale è l’attività di produzione simbolica che permette il passaggio dell’energia psichica da manifestazione immediata delle pulsioni a manifestazioni mediate culturalmente dai simboli. Jung allarga poi il campo della ricerca allo studio delle concezioni e delle esperienze estetiche e mistiche (persino gnostiche e alchemiche).

Se Freud pone l’accento soprattutto sull’inconscio dell’individuo, Jung sente di dover allargare l’indagine anche all’*inconscio collettivo* o *inconscio impersonale*, depositario delle immagini primigenie, delle rappresentazioni più antiche dell’umanità, un tesoro a cui gli uomini di tutti i tempi hanno attinto. È così che Jung introduce il fondamentale concetto di *archetipo*.

Il brano contiene anche una forte critica alle dottrine del superuomo e dell’irrazionalismo.

Dobbiamo distinguere un Inconscio Personale e un Inconscio Impersonale o Superpersonale. Noi designiamo quest'ultimo anche come *Inconscio Collettivo*, appunto perché esso è distaccato da ciò che è personale ed è comune a tutti quanti perché i suoi contenuti si possono trovare ovunque, ciò che, naturalmente, non è il caso dei contenuti personali. [...]

Le immagini primigenie sono le forme di rappresentazione più antiche e più generali dell'umanità. Esse sono tanto sentimento come pensiero; anzi, esse posseggono addirittura qualcosa come una vita propria indipendente. [...] [Costituiscono] il tesoro nascosto al quale l'umanità ha perennemente attinto, dal quale ha tratto alla luce i suoi dèi e i suoi demoni e tutte quelle immagini e grandiose idee senza le quali l'uomo cessa di essere uomo. I maggiori e i migliori pensieri dell'umanità si formano al di sopra delle immagini primigenie come sopra un disegno-base. [...] L'archetipo è una specie di disposizione pronta a riprodurre sempre le stesse rappresentazioni mitiche o altre simili. [...] Gli archetipi sono, come sembra, non soltanto impressioni di esperienze tipiche costantemente ripetute, ma, nel contempo, essi si comportano empiricamente come forze o tendenze verso la ripetizione delle medesime esperienze. Ogni volta, cioè, che un archetipo appare nel sogno, nella fantasia o nella vita esso reca con sé una speciale influenza o una forza per mezzo della quale agisce *numinosamente*, vale a dire che affascina o spinge ad agire. [...] Qui si dimostra l'effetto caratteristico dell'archetipo: esso afferra la psiche con una specie di potenza primordiale e la costringe ad oltrepassare i limiti dell'animo umano. Esso provoca e causa esagerazione, prosopopea, schiavitù della volontà, delusione ed emotività sia nel bene che nel male. Ecco la ragione per la quale gli uomini hanno sempre avuto bisogno di demoni e non hanno mai potuto vivere senza dèi, eccezion fatta per alcuni esemplari particolarmente intelligenti dell' "*homo occidentalis*" di ieri e dell'altro ieri, superuomini il cui "Dio è morto", ragione per la quale divennero dèi loro stessi, dèi, cioè, in dodicesimo, dal cranio granitico e dal cuore freddo¹. Il concetto di Dio è, cioè, una funzione psicologica di natura razionale, necessaria senz'altro, *la quale non ha assolutamente nulla a che fare con il problema dell'esistenza di Dio*. Poiché l'intelletto umano non potrà mai rispondere a quest'ultima domanda e meno ancora è possibile una qualunque dimostrazione dell'esistenza di Dio. Inoltre, una tale dimostrazione sarebbe anche superflua perché l'idea di un essere strapotente e divino è presente dovunque, se non consciamente, almeno inconsciamente, perché essa è un archetipo. [...] È per questo che io credo più saggio riconoscere consciamente l'idea di Dio, poiché, altrimenti, è semplicemente qualcosa d'altro che diventerebbe dio e, di regola, qualcosa di molto insufficiente e sciocco come lo potrebbe inventare una coscienza "illuminata" [...]. Per quanto bella e perfetta l'uomo possa trovare la sua ragione, altrettanto certo egli può essere che essa non è altro che una sola delle possibili funzioni mentali e che essa coincide solo con il lato a lei corrispondente dei fenomeni cosmici. Attorno ad essa, da tutte le parti, sta l'irrazionale, ciò che non si accorda con la ragione. E questo irrazionale è anch'esso una funzione psicologica, appunto l'Inconscio Collettivo, mentre la ragione è essenzialmente legata al Conscio. [...] Non ci si deve, cioè, identificare con la ragione stessa perché l'uomo non è soltanto ragionevole e non può esserlo e non lo sarà mai. [...] L'irrazionale non deve e non può essere sterminato. Gli dei non possono e non devono morire. [...] [Bisogna] dissociarsi dall'Inconscio, non però rimuovendolo, bensì *ponendolo visibile davanti a sé come qualcosa di distinto da lui*.

da *Sulla psicologia dell'inconscio*, Astrolabium, Roma, 1947

1. eccezion fatta... freddo: la critica alle concezioni di superuomo e della morte di Dio formulate da Nietzsche è particolarmente evidente.

Lavoro sul testo

Analisi e interpretazione

1. Che cosa sono, per Jung, gli archetipi? In quale rapporto stanno con i miti e con i riti?
2. Quale tipo di azione svolgono gli archetipi nel sogno? Che cosa vuol dire *agire numinosamente*?
3. In quale rapporto sta l'inconscio personale con l'inconscio collettivo?

Approfondimenti

4. Dopo esserti documentato attraverso le fonti più opportune, scrivi ed intitola opportunamente un saggio breve sull'argomento: *La teoria psicanalitica e le sue tracce nella letteratura del Novecento*. Consegne: non superare le quattro colonne di metà foglio protocollo ed individua un ipotetico destinatario per la pubblicazione (rivista culturale, fascicolo scolastico di ricerca e documentazione, altro).
5. Prepara una breve "tesina" multidisciplinare sull'argomento: *Coscienza, inconscio, pensiero e arte del Novecento*. Se sai usare *Power Point* o dei programmi multimediali, puoi tradurla in una serie di diapositive composte di testo e immagini, con o senza sonoro.