

Giancarlo Alfano

Fedeltà alla maschera  
Una nota su Lavagetto, il racconto e la psicanalisi

1. *Il luogo della maschera*

Quando si legge l'opera critica di Mario Lavagetto non si può fare a meno di constatare che i suoi libri, le sue introduzioni, i suoi lavori editoriali, e forse anche i suoi scritti più legati alla episodicità della scrittura giornalistica sembrano rispondere a una medesima fedeltà di fondo: la fedeltà alla maschera.

Ciò si evidenzia ovviamente nella sua passione per la scrittura sveviana, e in particolare per Zeno e continuazioni. Ma lo si vede anche nel modo in cui legge Saba, in cui lavora con Proust, in cui attraversa il patrimonio fiabistico. Perché per Lavagetto maschera significava prima di tutto lettera del testo, evidenza superficiale del linguaggio, e del linguaggio scritto in particolare.

Questo grande critico lo ha spiegato con chiarezza ricostruendo la relazione di Freud con la letteratura e discutendo l'apporto che alla comprensione dell'estetica letteraria può venire dalla psicanalisi, che per lui risiede nel fatto che «tanto il sogno quanto la poesia si avvalgono, sia pure con modalità diversissime, di una maschera», la quale è prima di ogni altra cosa «determinata dalla censura», che a sua volta può essere condizionata sia dai «procedimenti del lavoro onirico», sia dall'insieme di quelle «più sofisticate elaborazioni formali, in cui si rispecchiano le tendenze e le dominanti estetiche di un'epoca».<sup>1</sup>

La censura, come la maschera, ha dunque due lembi. Quello interno, che nasce dalla dialettica pulsioni inconscie e tendenza alla rappresentazione. E quello esterno, che invece è concrezione di movimenti storico-culturali. Ma se è così, allora ogni discorso del *disvelamento* e della *trasparenza* non può che andare di pari passo con l'opposta retorica della dissimulazione, della copertura, del nascondimento. Del resto, si potrebbe commentare, ogni trattato sulla dissimulazione è anche un'operazione di trasparenza, in quanto mette in luce i meccanismi dell'infingimento, fungendo talvolta da denuncia dell'ipocrisia sociale. Mentre al contrario, non è sempre vero, e non è necessariamente vero che una dichiarazione di onestà venga pronunciata con intenzioni oneste. Lavagetto ne ha parlato nel libro del 1992 dedicato alla menzogna letteraria, soprattutto quando ha descritto il terzo modo della «messa in scena della bugia nel romanzo», in cui «chi mente» è proprio «colui che racconta». Il caso è particolarmente

---

<sup>1</sup> Mario Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985, p. 110.

«spinoso», se è vero che ogni narratore «parla per essere creduto», rivendicando non «l'onniscienza, ma la buona fede»: per discernere il vero dal falso il lettore dovrà allora ricorrere a un complesso «sistema di accorgimenti fini» che finiranno col costruire «intorno alle parole del narratore un progressivo discredito».<sup>2</sup>

La descrizione di Lavagetto mostra bene come la bugia romanzesca, e lo stesso potremmo dire della maschera, imponga una messa in relazione tra diverse 'soggettività' e dunque sia impiantata su una dimensione processuale. Entrambe possono essere considerate il luogo in cui la pulsione alla soggettività affiora attraverso la progressiva costruzione di un senso che è sempre 'in relazione'. In questo il modello freudiano contiene una preziosa indicazione di metodo, in quanto non presuppone una lotta tra la verità del latente e la menzogna delle convenzioni sociali, ma l'incorporazione nel latente delle istanze di controllo e, viceversa, la presenza nella società di forme che consentono l'emersione delle spinte profonde in una dialettica che non è racchiusa nell'insondabile interiorità dell'individuo ma che si estende al mondo storico esterno in cui quel soggetto è calato. Non si tratterà dunque di una semplice psicomachia di cui la maschera recherebbe i segni inerti all'esterno (come una sorta di calcografia), ma di un processo destinato (come del resto ribadiva ancora lo stesso Freud in una nota del 1925 alla *Traumdeutung* parlando della priorità del *lavoro onirico* rispetto al contenuto latente) a prolungarsi anche dopo il risveglio, quando il sognatore elabora, in quella che si chiama 'elaborazione secondaria', i suoi giudizi e si confronta con le evocazioni suscitategli dal sogno.<sup>3</sup>

Così, mettendo in evidenza la 'maschera' che accomuna il sogno e la poesia (e in generale la letteratura), Lavagetto ha individuato la via maestra che dalla letteratura conduce al senso complessivo della *Traumdeutung* e dell'esperienza analitica in generale. Se infatti – come scrive Freud – l'attività di trasformazione è più importante dei contenuti latenti, e se questa trasformazione può protrarsi oltre la soglia del risveglio, il lavoro dell'analisi deve tener conto delle ulteriori elaborazioni che si producono nel tempo. Ma ciò accade perché il sogno viene raccontato all'analista e reso nuovamente e diversamente coerente attraverso una seconda elaborazione secondaria. Questa si rivela pertanto la regola generale del pensiero inconscio, attiva sia durante il sonno sia in seguito (anche a distanza di anni), quando il paziente riferisce, con un certo ordine e utilizzando determinate parole, quel che ha sognato. Insomma, se l'elaborazione secondaria rende innanzitutto 'leggibile' al sognatore le sequenze oniriche, essa continua ad agire anche più tardi, in quella particolare situazione comunicativa che è il *setting* analitico, fornendo ai materiali del sogno una nuova coerenza. L'elaborazione secondaria, detto in sintesi, è il principale strumento che consente la costruzione del racconto dell'inconscio, trasformandolo in qualcosa che comunica col resto del mondo.

---

<sup>2</sup> Id., *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 187-89.

<sup>3</sup> Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in Id., *Opere*, Torino, Boringhieri, 1975, vol. 3, p. 407.

## 2. la composizione del racconto

Ma una simile comunicazione ha il carattere della dialettica, o meglio della composizione di orizzonti. Lavagetto ha del resto individuato in Freud la tendenza a distinguere due diversi campi lessicali per il concetto del ‘costruire’. Da una parte, ha spiegato, c’è il *bauen* (e le altre espressioni che risalgono a questo ambito), ossia il costruire che mira a occultare (occultare soprattutto la ‘mancanza’, cioè la scoperta della castrazione): questo è il *sensu* della malattia. Dall’altra parte, ci sono le *Konstruktionen*, cioè le costruzioni grammaticali, sintattiche, filosofiche, nonché le catene di spiegazioni mano a mano prodotte dall’analista.<sup>4</sup> Le seconde si realizzano de-costruendo il primo, così da realizzare un racconto che presenti l’anamnesi del paziente, con l’individuazione dei suoi traumi, la presentazione delle sue reazioni progressive e la descrizione delle conseguenti formazioni di compromesso. Dopo il primo ‘racconto’, quello onirico che avviene nella psiche del soggetto, dopo il secondo racconto, quello realizzato nel *setting* durante la terapia, si aggiunge così un terzo racconto, che è la *Konstruktion* realizzata congiuntamente dall’analista e dal soggetto in analisi; questa, infine, può a volte fermarsi per iscritto in un quarto racconto, il cosiddetto ‘caso clinico’.

Mentre i primi due racconti hanno, per così dire, un respiro breve, chiudendosi in una esperienza cronologicamente limitata (il sogno e il risveglio, nel primo caso; la relazione all’analista, nel secondo), i secondi due racconti ambiscono a intrecciare l’intera esperienza biografica del soggetto, a partire dalle prime insorgenze del malessere per risalire a ritroso fino alla sua infanzia. Di conseguenza, la *Konstruktion* elaborata progressivamente durante le sedute e l’eventuale sua organizzazione scritta successiva devono presentare una certa coerenza interna, indipendente dalle necessità teoriche o didattiche di Freud (che con quel ‘caso’ intende illustrare un certo funzionamento della psiche). La forma narrativa che ne consegue è la «messa in intreccio» della ‘costruzione’ interpretativa, «sostenuta dall’ausilio della teoria analitica e dalle spiegazioni che essa consente». Il «resoconto analitico», ha concluso Lavagetto, si presenta allora come «il risultato di una *systasis*», realizzata integrando tra loro i «“fatti” disgregati dell’analisi» (li potremmo chiamare i ‘racconti parziali’ di sogni e ricordi riferiti dal soggetto) e componendoli in maniera organica in base alla logica «pluristratificata e reticolare della ragione freudiana».<sup>5</sup> Il lavoro onirico del sognatore, il sogno riferito in analisi e la *Konstruktion* analitica rispondono dunque tutti, seppure in modo differente, a una teoria del racconto, e in particolare impongono una riflessione sui modi in cui si realizza l’intreccio narrativo.

Sebbene al di fuori di ogni impostazione dialettica, qualcosa di analogo avevano già scorto i commentatori cinquecenteschi alla *Poetica* di Aristotele quando avevano

<sup>4</sup> Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, cit., pp. 166-7.

<sup>5</sup> Ivi, p. 239.

ricordato che la «rerum contextum», ossia ‘intreccio degli eventi’, risponde o a un ordine necessario o a un ordine verosimile, e che pertanto essa chiama direttamente in causa la nozione di credibilità.<sup>6</sup> L'osservò tra i primi Pietro Vettori, ricordando il secondo libro della *Retorica* aristotelica, dove sono passati in rassegna gli entimemi apparenti. In particolare, il settimo schema «consiste nel *far passare come causa ciò che invece non è causa*, ad esempio per il fatto che una cosa si è prodotta contemporaneamente a un'altra, oppure l'ha seguita; si prende il ‘dopo di ciò’ come se fosse ‘a causa di ciò’»: ed è questa ‘confusione’ logica che Vettori chiama «connexio rerum», o appunto intreccio narrativo.<sup>7</sup>

Allo stesso modo, Mario Lavagetto ha spiegato che, «dati due eventi *a* e *b*, sostenere (nell'ambito delle spiegazioni psicanalitiche) che il primo è causa del secondo, è possibile solo se partiamo dal secondo e seguiamo lo sviluppo del caso a ritroso». Ma un simile procedimento non è «assimilabile alle spiegazioni fornite dalle scienze naturali», e presenta invece la struttura delle «spiegazioni degli eventi storici».<sup>8</sup> Poiché non vi è dimensione temporale lineare, non vi può infatti essere una spiegazione deterministica che parta da un punto *a* per giungere necessariamente fino al punto *b*. L'effetto *nachträglich*, il trascinarsi *à rebours* di ciò che segue verso ciò che precede impone una «ricostruzione indiziaria», resa ancora più complessa dalla «sovradeterminazione», cioè dal fatto che ogni elemento può essere interpretato in più modi, assumendo sensi distinti a seconda degli elementi che prendiamo in considerazione. Di conseguenza, esiste «una rete pluridimensionale in cui ogni evento appare più volte sovradeterminato»: fatto che impone il «complementare principio della pluridirezionalità e della polisemia virtuale degli indizi».<sup>9</sup>

### 3. *il ruolo della letteratura*

Queste considerazioni ci consentono di tornare all'elaborazione secondaria e alla sua vocazione alla coerenza diegetica, riconoscendo la narratività intrinseca delle dinamiche che regolano il rapporto tra inconscio e conscio e la loro riconducibilità alle grandi ‘regole’ della narrazione, che ovviamente saranno declinate secondo la specifica logica che le riguarda. Formazione di compromesso tra istanze inconsce e imposizioni della *Kultur*, l'opera d'arte funziona in due sensi opposti. Da un lato essa è un mediatore sociale delle pulsioni, funzione che implica il rispetto delle imposizioni dettate del Super-io. Dall'altro è ciò che consente a quelle pulsioni di *apparire* superando le barriere poste dall'inconscio. L'esperienza estetica si costituisce così

<sup>6</sup> Vincenzo Maggi, *In Aristotelis librum de Poëtica Communes explanationes* [1550], München, Wilhelm Fink, 1969, p. 121.

<sup>7</sup> Aristotele, *Poetica, Retorica*, in Id., *Opere*, vol. 10, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 132.

<sup>8</sup> Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, cit., p. 161.

<sup>9</sup> Ivi, p. 162.

come ri-velazione, ma in modo paradossale, giacché agisce attraverso la velatura, il mascheramento, in modo tale da aggirare la censura e consentire al rimosso di affiorare: essa, insomma, si configura «come una sorta di ripetizione», giacché vi «prende corpo e rivive qualcosa di nascosto e occultato nel passato sia individuale che filogenetico».<sup>10</sup>

La questione è intimamente legata a quella che si potrebbe definire la storicità dei processi inconsci, cioè al fatto che la rimozione o, all'inverso, gli affioramenti dei motivi inconsci o anche i travestimenti dovuti alla sublimazione sono sempre caratterizzati dal sistema di rapporti e di configurazioni culturali che una civiltà si dà nel tempo. Se le pressioni della *Kultur*, ha osservato Lavagetto, determinano l'abbandono di alcune «fonti di piacere un tempo disponibili», le «grandi opere» producono – aveva scritto Freud nella *Psicopatologia della vita quotidiana* – il «ricordo di una fantasia inconscia», o meglio il ricordo di qualcosa che «non si sapeva di sapere».<sup>11</sup>

Già in quello scritto del 1901, e dunque all'inizio del percorso psicanalitico in senso stretto, questo sentimento di stupore provocato nel soggetto dall'apparizione di qualcosa che egli possedeva ma di cui non aveva conoscenza né tanto meno controllo razionale, è qualificato come *unheimlich*, termine abitualmente tradotto in italiano con l'aggettivo 'perturbante'. Giova qui continuare a seguire il ragionamento di Lavagetto, che ha spiegato in maniera esemplare come per Freud il ritorno di ciò che non è né nuovo né estraneo, ma che è solo «estraniato a causa del processo della rimozione»,<sup>12</sup> si realizza quando «il confine tra fantasia e realtà si fa labile, quando appare ai nostri occhi qualcosa di reale che fino a quel momento avevamo considerato fantastico».<sup>13</sup> Il passaggio è delicato: la rimozione ha reso irricevibile un certo contenuto della realtà, che pertanto è diventato irriconoscibile; l'opera d'arte trasforma quel certo contenuto, permettendone l'affioramento alla coscienza. Ma questa trasformazione è senz'altro tipica della dimensione estetica; di conseguenza, ha concluso Lavagetto, per quanto il perturbante non sia un 'contenuto' presente in ogni opera d'arte, tuttavia «ogni opera d'arte è «nella sua genesi» e «nella sua struttura, *unheimliche*» giacché presenta al soggetto che fa l'esperienza estetica il travestimento e al tempo stesso l'epifania di qualcosa che, benché gli fosse «noto da sempre», gli risultava irriconoscibile in quanto era «estraniato dalla rimozione».<sup>14</sup>

Il perturbante è allora strettamente affine alla sublimazione, come del resto conferma lo stesso Freud dove afferma che l'estetica si occupa di «quei moti dell'animo» caratterizzati dal fatto di essere «inibiti nella loro meta»,<sup>15</sup> di essere cioè sottoposti alla sublimazione. Il che vuol dire che l'arte, se da una parte consente l'affioramento dei

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 332.

<sup>11</sup> Sigmund Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana*, in Id., *Opere*, cit., vol. 4, p. 294.

<sup>12</sup> Id., *Il perturbante*, in Id., *Opere*, cit., vol. 9, p. 102.

<sup>13</sup> Ivi, p. 105.

<sup>14</sup> Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, cit., pp. 333-4.

<sup>15</sup> Freud, *Il perturbante*, cit. p. 81.

processi inconsci, dall'altra contribuisce alla loro compatibilità con l'orizzonte quotidiano: alla loro repressione, dunque, o sublimazione che dire si voglia.

#### 4. *essais*

In psicoanalisi, ha scritto ancora Lavagetto, «la forma narrativa non si limita a riprodurre in modo statico quello che è emerso all'osservazione». Le esposizioni analitiche non hanno cioè il carattere di una relazione o di una perizia tecnica, ma producono di per sé – e «proprio in quanto genere letterario» – l'interpretazione dei sintomi e della complessiva storia clinica del soggetto.<sup>16</sup> Se «il racconto appare come uno strumento della ricerca scientifica fornito di un proprio e irrinunciabile potere di verità», ciò è perché «il caso clinico è insieme storia dei materiali ristrutturati e storia della ristrutturazione di quei materiali».<sup>17</sup>

Una ristrutturazione dialogica e dialettica, se è vero che la costitutiva narratività della *talking cure* presuppone l'articolazione verso un esterno («il sogno è ciò che ci raccontiamo e che possiamo raccontare ad altri»)<sup>18</sup> che, «a partire da un certo punto in poi», diventa «coautore» in quanto si trova «coinvolto direttamente» nella narrazione, ed è costretto a convertire la sua abituale «competenza scientifica» in una «competenza narrativa di secondo grado». A partire da questo «certo punto» avrà così «inizio la costruzione del romanzo analitico».<sup>19</sup>

Ma una tale articolazione ricorda da vicino il modo in cui Lavagetto ha letto non solo Freud, ma anche Bachtin, e non solo l'esperienza narrativa del *setting* analitico, ma anche quella di un esercizio critico che parte dal presupposto secondo cui «il testo non è un oggetto» e che pertanto ritiene che non sia possibile «eliminarne o neutralizzarne» la «seconda coscienza» da cui è abitato, ossia la «coscienza di colui che ne prende conoscenza». In virtù della sua maschera, cioè della composizione di spinte latenti e di convenzioni sociali, il volto che mi sta di fronte mi spinge a riconoscerne la singolarità richiamandomi con urgenza al riconoscimento della mia stessa singolarità, della mia posizione, dei miei modi di approccio e di definizione nello spazio e nel tempo. Altro che istanza di rivelazione, altro che rivendicazione di autenticità, il lavoro critico riconosce la sua fedeltà alla maschera, alla dialettica della maschera, che, come ha spiegato Claude Lévi-Strauss, è innanzitutto non ciò che rappresenta «bensì ciò che trasforma, vale a dire ciò che essa sceglie di *non* rappresentare».<sup>20</sup> Ed è questa la ragione per cui la lettura è sempre per eccellenza un *essai*, un impegno, più volte ripetuto, alla comprensione che sappia confrontarsi con l'insidiosa prossimità tra il

<sup>16</sup> Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, cit., p. 212.

<sup>17</sup> Ivi, p. 214.

<sup>18</sup> Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 6.

<sup>19</sup> Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, cit., p. 207.

<sup>20</sup> Claude Lévi-Strauss, *La via delle maschere*, Milano, il Saggiatore, 2016, p. 105.

certo e l'incerto, tra il vero e il falso. Tra i due lembi, quello interno e quello esterno (della censura, della maschera), non c'è uno spazio del riposo, ma l'interminabile andirivieni della lettura, cioè di quella cosa, per concludere con le parole dedicate da Lavagetto alla memoria di un amico, che, per quanto «asettica, neutra o “scientifica” si pretenda», non può che sempre essere, sempre comportare «una deformazione».<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Mario Lavagetto, *Mazzacurati lettore di Svevo*, in Giulio Ferroni (a cura di), *Per Giancarlo Mazzacurati*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 134.