

# STORIA E TECNICA NELL'INTERPRETAZIONE DEI SOGNI \*

## 1. Un nesso difficile

Come ci ha detto la dott.ssa Bolko, la sua relazione e la mia nascono da un lavoro in comune e, al pari di esso, vorrebbero corrispondere a un'intenzione rappresentata nel titolo di questo incontro. Lo fanno seguendo due vie convergenti, ma diverse. La sua relazione si avvale di dati clinici al fine di delineare una tecnica che apra la porta dei sogni più di quella delineata da Freud; la mia si avvale, a tale fine, di dati desunti dalla storia della psicoanalisi e dalla storia della cultura occidentale della quale la psicoanalisi costituisce un momento.

Se il ricorso alla clinica per delineare una tecnica è nell'ordine delle cose, quello alla storia non sembra praticabile. "Storia" e "tecnica" sono infatti due parole difficilmente coniugabili: nella storia entrano in gioco la soggettività e il caso, la tecnica tende ad escluderli; la tecnica obbedisce a norme, la storia tende a smentire sia le norme che in un suo dato periodo hanno stabilito una tecnica, sia quelle cui alcuni hanno ritenuto essa stessa obbedisca.

In questa relazione svolgerò invece la tesi che le due parole siano coniugabili; che i dati clinici di cui si è avvalsa la dott. Bolko concorrono con quelli storici di cui mi avvarrò io per tentare di delineare una tecnica che apra la porta dei sogni più di quanto abbia fatto quella delineata da Freud nel libro del 1899.

## 2. Una conversazione

Inizio a svolgere questa tesi affermando che la psicoanalisi e quel libro sono stati concepiti a Firenze dall'incontro del suo autore con le tracce di qualcosa che molto tempo fa essa ha offerto all'umanità.

Per motivare quest'affermazione, mi riferisco anzitutto a un breve scritto di Freud il cui titolo in tedesco, *Vergänglichkeit*, è solitamente tradotto in italiano con *Caducità*.

Esso, redatto nel 1915 e pubblicato nel 1916, rievoca una conversazione che il suo autore ebbe nel 1913 con un poeta, alla presenza di un amico rimasto silenzioso, durante una passeggiata «in una contrada estiva in piena fioritura».

---

\* Testo scritto della relazione tenuta il 19 marzo 2016 al Convegno organizzato dal Centro Sullivan di Firenze sul tema "Aprire le porte dei sogni".

«Il poeta – racconta Freud – ammirava la bellezza della natura intorno a noi ma non ne traeva gioia. Lo turbava il pensiero che tutta quella bellezza era destinata a perire, che col sopraggiungere dell'inverno sarebbe scomparsa: come del resto ogni bellezza umana, come tutto ciò che di bello e nobile gli uomini hanno creato o potranno creare. Tutto ciò che egli avrebbe altrimenti amato e ammirato gli sembrava svilito dalla caducità cui era destinato» (VIII, p. 173).

Freud racconta poi di avere tentato di risolvere il turbamento del poeta opponendogli che la caducità della bellezza della natura non deve rattristare perché ne aumenta il valore e perché dopo la sua distruzione in ogni inverno essa eternamente ritorna. In quanto alla bellezza dell'arte, il suo valore «è determinato soltanto dal suo significato per la nostra sensibilità viva, non ha bisogno di sopravvivere».

Queste argomentazioni non hanno però effetto; e dunque egli, riflettendo a posteriori su quella conversazione, suggerisce che il turbamento del poeta fosse dovuto alla «ribellione psichica contro il lutto»; cioè a quel fenomeno per cui non viene accettato che, se gli oggetti investiti dalla libido vanno perduti, la libido può ritornare libera a investire altri oggetti.

Il racconto di questa conversazione avvenuta prima della guerra termina con un riferimento ad essa ormai iniziata quando fu scritto. Molti, di fronte alla distruzione della bellezza della natura e dell'arte dovuta alla guerra, hanno vissuto lo stesso turbamento del poeta. Tuttavia, come lui, anche costoro «si trovano soltanto in un processo di lutto»; se riescono a rinunciare agli oggetti perduti, la loro libido sarà libera di rivolgersi a nuovi oggetti e sarà possibile «ricostruire tutto ciò che la guerra ha distrutto, forse su un fondamento più solido e duraturo di prima» (p. 176).

I commentatori del saggio concordano nell'esaltarne l'eleganza formale e l'intensità emotiva. In quanto ai contenuti, alcuni hanno cercato di trarli dalle circostanze in cui fu scritto.

L'averlo Freud scritto perché invitato a contribuire a un volume commemorativo di Goethe, ha suggerito che esso significasse la continuità del suo pensiero con quello dell'autore del *Faust*.

L'essersi l'episodio raccontato verificato nel 1913, cioè subito dopo la diaspora di Jung, ha suggerito che il turbamento del poeta riflettesse quello

indotto in Freud dalle nubi che per essa si addensavano sul movimento psicoanalitico.

La concomitanza della scrittura del saggio con l'imperversare della Grande guerra ha suggerito che esso continuasse *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte* dell'anno precedente e che nel turbamento del poeta si riflettesse quello di Freud per la minaccia imminente sul mondo da lui amato.

Infine, il fatto che Freud presagisse come imminente la propria morte ha suggerito che quel turbamento gli riflettesse quello suo per tale presunta imminenza.

Altri commentatori non hanno guardato tanto alle circostanze in cui il saggio fu scritto, quanto nel suo testo individuandovi quattro principali contenuti: il pensiero che la prospettiva della distruzione della bellezza fosse un aspetto costitutivo del suo valore; la riproposizione della teoria del lutto formulata l'anno precedente in *Lutto e melanconia*; e l'uso del concetto di lutto a fondamento di una certezza nell'eternità del mondo che Freud avrebbe ribaltato nel 1920 quando, in *Al di là del principio di piacere*, avrebbe teorizzato l'inevitabile riassorbimento del vivente nell'inorganico.

Questi contenuti sono effettivamente presenti nel testo. Tuttavia un altro ritengo abbia maggiore importanza.

### **3. Una sordità**

Esso sta nel fatto che a Freud sfugge completamente il motivo del turbamento del poeta. Questo non era dovuto, come egli intende, alla prospettiva della scomparsa della bellezza della natura e dell'arte, ma a quella della scomparsa della capacità di riconoscere la bellezza, goderne e restituirla. Con quel turbamento, il poeta poneva un problema che non riguardava il mondo esterno, ma quello interno: un problema di ordine psicologico che paradossalmente sfugge allo psicoanalista.

Che quel turbamento ponesse tale problema è confermato anzitutto dal testo. Questo dice infatti che quanto turbava il poeta non era la prospettiva della scomparsa della bellezza della natura e dell'arte, ma quella della venuta di quanto avrebbe portato a quella scomparsa; ovvero di qualcosa che Freud indica riportando una parola che attribuisce al poeta, "inverno", la quale rinvia a una condizione di gelo che può essere intesa come condizione affettiva non appartenente perciò alla natura o all'arte, ma all'animo umano.

Qualcos'altro conferma che quel turbamento era indotto dal timore della scomparsa della capacità di riconoscere la bellezza, goderne e restituirla.

Freud lascia nel mistero le identità del poeta e dell'amico che assiste silenzioso al loro colloquio. Ciò ha suscitato la curiosità di molti, i più dei quali, sulla base di considerazioni che non mi attarderò a riferire, hanno concluso che il poeta fosse Rilke e l'amico silenzioso fosse in realtà un'amica, quella Lou Andreas Salomè che proprio nel 1913 aveva accompagnato Rilke a un incontro con Freud e veniva perorando che egli entrasse in analisi con lui per superare una crisi che lo affliggeva.

Quella crisi era dovuta al sentire egli di avere perso la propria vena creativa e al terrore che non tornasse. Era dovuta alla percezione di un gelo intervenuto in lui e non in oggetti della natura o dell'arte.

Oltre a ciò, molti testi di Rilke parlano del timore della scomparsa della capacità di riconoscere la bellezza. Ad esempio questo del 1898 che appartiene agli *Appunti sulla melodia delle cose*:

«Se non è un grave dolore a gettare su di loro un unanime silenzio, gli uomini ascoltano la potente melodia dello sfondo ciascuno più o meno intensamente. Molti, ormai, non l'avvertono più. Sono come alberi che hanno dimenticato di avere radici e credono ormai che il frusciare dei rami sia la loro vita, la loro forza. Altri non hanno tempo di prestarle ascolto. Non tollerano che un'ora li circonda. Sono, questi, poveri senza-patria che hanno perduto il senso dell'esistenza. Battono incessanti sui tasti del giorno e suonano sempre lo stesso monotono motivo perduto» (p. 32).

Qui la bellezza dell'arte si manifesta nella musica e la capacità di riconoscerla nella capacità di ascolto il cui venire meno equivale per il poeta alla scomparsa dell'umano.

#### **4. Una scelta**

Come spiegare la sordità di Freud rispetto a questo motivo del turbamento del poeta?

Una risposta è offerta da un altro contenuto del saggio del 1916: la presenza in esso di due concezioni della bellezza. La bellezza che il poeta teme di non riconoscere più e di non saper più creare è, infatti, diversa da quella della quale Freud gli parla per rasserenarlo.

Quest'ultima è una bellezza che chiamerò "condizionata" in quanto pensata come un oggetto la cui esistenza e valore dipendono da una negatività proveniente dall'anticipazione della scomparsa di quell'oggetto; e in quanto è perciò posta nello spazio e nel tempo perché ogni oggetto, per poter scomparire, deve stare in uno spazio nel trascorrere del tempo. Il fatto che il poeta rifiuti questa concezione della bellezza comporta il pensiero di una bellezza che chiamerò "incondizionata" in quanto non dipendente da quella negatività e non posta perciò nello spazio e nel tempo.

In *Caducità* queste due concezioni stanno separate nel senso che appartengono a due soggetti diversi: la concezione della bellezza condizionata appartiene allo psicoanalista, quella della bellezza incondizionata al poeta.

Esse sono invece ambedue presenti nel periodo del viaggio di Freud in Italia che va dal 18 agosto al 21 settembre 1897. Cioè in un periodo cruciale perché, al ritorno da quel viaggio, in quell'ultima data, Freud fonda la psicoanalisi: comunica infatti a Fliess l'abbandono della teoria dell'origine traumatica delle nevrosi e formula quel complesso d'Edipo che fornirà il paradigma interpretativo dei sogni, ovvero un aspetto essenziale della tecnica dell'interpretazione dei sogni da lui delineata.

Freud aveva saputo riconoscere la bellezza incondizionata in più occasioni. Ma qui interessa che l'avesse saputa riconoscere nel viaggio dell'anno precedente in Italia quando, come racconta Jones, soggiornando per una settimana a Firenze, era stato rapito dalle meraviglie della città in un «magico delirio». Il ricordo di quelle meraviglie deve avere contribuito a che, nell'accingersi nel 1897 a un nuovo viaggio, egli potesse dichiarare a Fliess la propria disposizione a fruire dell'arte italiana; non per i suoi aspetti di interesse storico culturale, ma per quanto essa esprime di una bellezza incondizionata che egli chiama «assoluta» e dice essere «fatta di armonia di idee e forma e di sensazioni elementari di spazio e di colore».

La concezione della bellezza condizionata sta invece in una delle ultime tappe di quel secondo viaggio. Freud la incontra ad Orvieto contemplando l'affresco del *Giudizio universale* di Signorelli. Come scrive Arnaldo Novelletto, quell'affresco l'emoziona «per quell'intrecciarsi così drammatico di amore e morte, per quella visione così sensuale del paradiso, per quell'impiego così esplicito della sessualità sadica come tormento infernale». La bellezza comunicata da quell'affresco era

fatta della stessa commistione di amore e morte che fa il complesso di Edipo. Nel formulare, non appena tornato dal viaggio, tale complesso, Freud non abbandona dunque solo la teoria dell'origine traumatica delle nevrosi, ma anche la bellezza incondizionata e perde la capacità di riconoscerla. Sceglie di far sua la concezione della bellezza che trovava espressione nell'affresco.

Non si tratta però propriamente di una scelta. Dopo una scelta resta infatti una nozione più o meno presente di quanto per essa escluso; mentre, stando al testo di *Caducità*, la sordità di cui Freud in esso dà prova non è accompagnata da alcuna presenza della nozione di ciò di cui impedisce l'ascolto.

Inoltre, una scelta risulta da un processo cosciente, mentre quella sordità risulta da una dinamica che si dipana al di là della soglia della coscienza.

## **5. Una dinamica**

Questa dinamica è stata in parte descritta da una psicoanalista di Firenze, Graziella Magherini, nel libro del 1989 *La sindrome di Standhal*.

Ella dedica un capitolo del libro al vissuto di Freud di fronte alle opere d'arte e chiama in causa per spiegarlo il saggio dello stesso Freud del 1919 sul *Das Unheimliche*. In breve, scrive che l'incontro con tali opere, tanto più se si verifica nel corso di un viaggio, provoca una catastrofe emotiva dovuta al venire meno delle coordinate categoriali e spazio temporali dell'esistenza; che, in seguito a tale catastrofe, interviene un momento di incertezza; e che tale momento può risolversi «nella trasformazione delle proprie abituali spoglie in una forma rigenerata e ampliata di sé, ma può anche, diversamente, essere l'occasione di un *breack-down* psicopatologico».

Non è proprio così per due motivi.

Il primo è che un soggetto può risolvere quel momento di incertezza non solo trasformandosi o crollando, ma anche conferendo a quanto glielo ha indotto significati normalizzanti tratti dal passato della propria esperienza e della cultura in cui vive.

Il secondo motivo è che tra il momento del percorso di questa dinamica costituito da quanto la Magherini chiama "incertezza" e il suo momento costituito dall'attribuzione, all'oggetto che l'ha provocata, di significati normalizzanti, si inserisce un ulteriore momento quanto mai sfuggente, ma essenziale allo svolgimento della dinamica in parola: quello costituito dalla dimenticanza di

quell'oggetto sulla quale Freud scrive nel saggio *Meccanismo psichico della dimenticanza* che non a caso è del 1898, cioè subito successivo alla scelta da lui compiuta. Una dimenticanza come quella che comunemente sperimentiamo rispetto a un'immagine di sogno, che può lasciare che quell'immagine riaffiori, ma può anche essere tale da far sì che quell'immagine affondi per sempre nel nulla.

Sappiamo dunque ora il perché e il come della sordità di Freud nei confronti del turbamento del poeta. Quella dimenticanza aveva fatto sì che l'inverno del cuore da cui il poeta temeva di essere invaso avesse già invaso lui sedici anni prima, al momento della prima formulazione di quella teoria alla quale sedici anni dopo aveva attinto concetti e parole impotenti a risolvere quel turbamento.

## **6. Un'esperienza comune**

Il rapporto che Freud ebbe con Rilke presenta un'analogia con quello che ebbe con Dora e raccontò nel 1901 in *Frammento di un'analisi di isteria*. Dora era fuggita da lui perchè era rimasto sordo alle parole di lei. Come in seguito egli stesso riconobbe, gli era rimasto «ignoto» il «fattore» costituito dal transfert di lei su di lui. Rilke, nonostante le intenzioni e le sollecitazioni dell'interlocutore silenzioso, posto che si sia trattato di Lou Andreas Salomè, non inizia un'analisi con Freud; rompe definitivamente con lui prima di iniziarla, poco dopo la conversazione con lui raccontata in *Caducità*. Freud non lo convinceva; e se questi, da parte sua, non riuscì a convincerlo, fu perchè gli era rimasto ignoto un altro fattore: quello costituito dalla sua sordità nei confronti dell'effettivo motivo del turbamento del poeta.

Il riconoscimento del «fattore ignoto» che aveva agito nel caso di Dora condusse Freud a scoprire quella spina dorsale della cura psicoanalitica che è il transfert. Forse anche il riconoscimento del «fattore ignoto» che agì nel caso di Rilke può condurre a qualcosa.

Al riguardo, va anzitutto tenuto presente che quella della bellezza incondizionata è un'esperienza comune e fondante.

La dinamica su cui ha scritto la Magherini è stata, nel secondo dopoguerra, portata al centro dell'interesse di più psichiatri dalle sindromi di molti reduci costituite dall'attribuire a oggetti, anche di per sé irrilevanti, significati che sconvolgevano le loro coordinate categoriali e spazio temporali. Questi psichiatri

non l'hanno chiamata però "sindrome di Standhal", ma con un termine, "percezione delirante", introdotto da Jaspers nel 1913.

Uno di loro, Wolfgang Blackenburg, ci fa incontrare nuovamente l'interlocutore di Freud. In un saggio del 1965, *Fenomenologia differenziale della percezione delirante*, egli ha posto a confronto la reazione di un malato all'incontro con una riproduzione di un quadro di Gauguin e la reazione di Rilke all'incontro con un busto senza testa di Apollo. Egli ha sostenuto che ambedue le reazioni procedono dall'incontro con una «realtà positiva» che individua nell'«essenzialità dell'opera d'arte», in una bellezza incondizionata appartenente a un mondo psichico che non sottostà alle coordinate categoriali e spazio temporali dell'esperienza e che costituisce l'«essenzialità dell'umano». Egli ha poi sostenuto che ambedue le reazioni procedono da tale incontro, nonostante quella del malato si svolga nel senso di attribuire al vissuto indotto da quell'incontro il significato di malattia, mentre nel poeta si svolga nel dare vita a una produzione artistica che attua un'ulteriore rivelazione della realtà che ha indotto quel vissuto e prospetta la realizzazione di una cultura di tale realtà.

V'è una corrispondenza tra, da un lato, la reazione del malato di fronte al quadro di Gauguin e quella di Rilke di fronte al busto di Apollo e, dall'altro, la reazione di Freud di fronte alla «bellezza assoluta» di certa arte del Rinascimento italiano. La reazione di Freud non ha però lo stesso approdo né di quella di Rilke, né di quella del malato **di Blackenburg**. Non si svolge, come quella di Rilke, verso un'ulteriore rivelazione del vissuto indotto dall'incontro. E' prossima a quella di quel malato limitatamente al fatto che si svolge nell'attribuire un significato normalizzante a quel vissuto. Se ne differenzia però perché non gli attribuisce, il significato di una propria malattia, bensì un significato tratto da una propria sapienza: un significato che formalizza nel concetto del complesso di Edipo.

Più tardi, come se l'attribuzione a quel vissuto di tale significato non bastasse all'intento normalizzante, gliene attribuirà un altro: parlerà di un "sentimento oceanico" nel quale si esprimerebbe la nostalgia della situazione intrauterina e la fantasticheria di un ritorno ad essa. Un percorso, questo, che verrà poi seguito da Meltzer con la formulazione del concetto di conflitto estetico, utilizzato dalla Magherini nel suo libro per spiegare lo spaesamento di Freud.



## 7. Una tecnica

Devo però ora venire allo specifico dei sogni e chiarire quali contributi il reperimento del dato storico, costituito dall'incontro di Freud con certa arte del Rinascimento italiano, che sta all'origine della sua sordità nei confronti del turbamento del poeta fornirebbe al tentativo di delineare una tecnica che apra la porta dei sogni più di quella delineata nel libro del 1899.

Un primo contributo discende dal fatto che quel dato non è solo un dato storico; è anche un dato esistenziale. Per dirla con Blackenburg, rispecchia l'essenzialità dell'umano e, in quanto tale, non appartiene solo al malato, al poeta o al sapiente.

Lo spaesamento, la rottura delle coordinate categoriali e spazio temporali, l'accesso a una bellezza incondizionata posta "al di là" di tali coordinate, è un'esperienza comune a tutti, anche a ciascuno di noi presenti in questa sala. Freud, nello scritto sul romanzo di Jensen *La Gradiva*, situa l'esperienza di tale rottura, nell'incontro del protagonista del romanzo con Zoe, una fanciulla conosciuta nell'adolescenza. Tutti abbiamo avuto un'adolescenza e abbiamo anche incontrato poi momenti in cui quelle coordinate si sono rotte. Sappiamo che non v'è nulla di mistico nell'esperienza di quest'incontro perché sappiamo anche di una sessualità sostenuta da essa e diversa da quella sostenuta da un impulso che cerca solo di estinguersi nella scarica. Poi l'adolescenza e quei momenti svaniscono nella nebbia di quelle coordinate, dalle quali è peraltro necessario lasciarsi inghiottire per sopravvivere. E allora sogniamo, inseguiamo quei momenti. Cerchiamo di ritrovarli avvalendoci di questa nostra misteriosa capacità di sognare, aprendoci in e con essa la via attraverso le acque agitate del conflitto incardinato nel complesso che viene a riempire il vuoto lasciato dallo svanire di quei momenti.

Perciò, un primo contributo che il reperimento del dato storico dell'origine della sordità di Freud fornisce al tentativo di riformulare la tecnica dell'interpretazione dei sogni da lui delineata consiste nello stabilire che il sogno non può essere definito come soddisfazione allucinatoria del desiderio. E' un processo di lutto. Un lutto però diverso da quello di cui, non a caso nel contesto di un discorso sulla bellezza, Freud parla in *Caducità*. Non volto a lasciare un

oggetto scomparso per poterne investire un altro, ma a ritrovare l'oggetto scomparso.

Una breve digressione è a questo punto necessaria, un breve accenno ad alcuni problemi che questa definizione del sogno porta con sé.

Anzitutto, quale sarebbe l'oggetto scomparso che il sogno procederebbe a ritrovare? Una bellezza incondizionata, o la capacità di riconoscerla? Questa capacità presuppone l'esistenza oggettiva di quella bellezza, o la crea? Riconoscerla nella natura equivale a constatarne l'esistenza oggettiva, o è un atto creativo che conferisce significato, e per così dire umanizza, un oggetto di per sé neutro? E questo atto creativo è diverso da quello che genera l'opera d'arte, o sta solo un gradino prima di esso? Se è così, a cos'altro può appartenere quella bellezza se non alla stessa capacità, del soggetto che la riconosce, di riconoscerla in se stesso? Inoltre, a prescindere da a cosa appartenga, è possibile andare oltre la sua definizione nei termini puramente negativi di ciò che appare per la rottura delle determinazioni categoriali e spazio temporali dell'esistenza? Oppure volere andare oltre tale definizioni rinnova il mito di Orfeo e di Euridice, o quello di Amore e Psiche i quali dicono di qualcosa che scompare per l'atto di volerla vedere-conoscere? Essa è dunque qualcosa che può essere solo vissuto, mai definito? Infine, se dobbiamo limitarci a definirla in quei termini negativi, dato che essi sono gli stessi che definiscono l'esperienza del paranormale della quale ci ha parlato la dott.ssa Bolko, in che cosa essa e l'esperienza di essa si differenziano da quei fenomeni e dall'esperienza di essi?

Alcuni di questi problemi hanno attraversato la disputa filosofica tra idealismo e determinismo, in particolare nell'Ottocento. Dobbiamo qui lasciarli tutti in sospeso per illustrare un secondo contributo che il reperimento del dato storico all'origine della sordità di Freud fornisce a una riformulazione della sua tecnica dell'interpretazione dei sogni.

Non esiste una tecnica pura. Ogni tecnica è orientata da una visione del mondo che si traduce in un paradigma operativo. Di qui quel secondo contributo. Esso consiste nel fatto che il reperimento di quel dato storico permette di modificare il paradigma freudiano costituito dalla formulazione del complesso di Edipo. Non nel senso di dichiararlo inservibile. Ma in quello di porre in essere un paradigma più ampio che orienti l'interprete nel ricercare, nel processo di lutto che è il sogno, sia i segni del tentativo che in esso si compie di ritrovare una bellezza

incondizionata e perduta; sia quelli del conflitto di cui parla il paradigma freudiano e che si accampa nello spazio aperto da questa perdita; sia i momenti della dinamica che tende al fine ideale della risoluzione di quel conflitto nel compimento del processo di lutto.

Certo, questa definizione del sogno e questa riformulazione del suo paradigma interpretativo non bastano a delineare una tecnica che apra la porta dei sogni più di quella delineata nel libro del 1899. Bisogna dire qualcosa di più. Forse qualcosa di più verrà di dire nella discussione del pomeriggio. E forse, se riusciremo a portare a termine il lavoro verso il quale voi avete mostrato tanto interesse da invitarci qui oggi, qualcosa di più la dott. Bolko ed io potremo dirvi con esso.