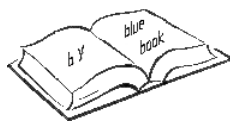


Sigmund Freud

# Shakespeare, Ibsen e Dostoevskij

(1913-27)



Titoli originali e traduzioni:

*Das Motiv der Kästchenwahl* - Pietro Veltri

*Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit* - Mario Ciarfaglini

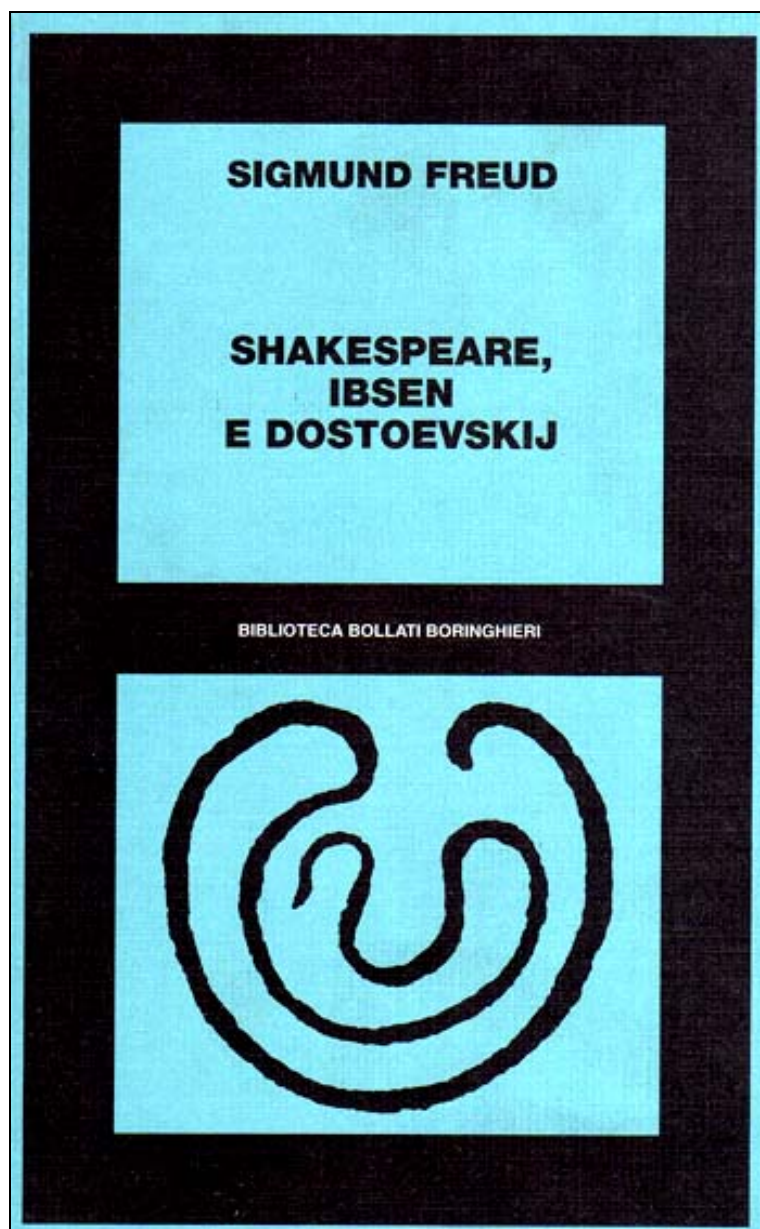
*Dostojewski und die Vätertötung* - Silvano Daniele

© 1946, 1948 Imago Publishing Co., Ltd., London

By permission of S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

© 1976 Bollati Boringhieri Editore S.r.l. (ISBN 88-339-0212-9)

Edizione di riferimento: *Biblioteca Bollati Boringhieri n. 15* (dicembre 2002)



# Indice

<i>Avvertenza</i> .....	3
Il motivo della scelta degli scrigni (1913) .....	7
Alcuni tipi di carattere tratti dal lavoro psicoanalitico (1916).....	16
1. Le «eccezioni» .....	16
2. Coloro che soccombono al successo.....	19
3. I delinquenti per senso di colpa .....	31
Dostoevskij e il parricidio (1927) .....	33
<i>Cronologia</i> .....	46

## Avvertenza

La grande attenzione critica che Freud ha sempre dedicato ai fenomeni dell'arte e della letteratura (di quest'ultima soprattutto si nutrono copiosamente le sue opere e il suo stile) non autorizza una lettura evasiva e leggera, o peggio estetizzante, degli scritti più specificamente dedicati all'esplorazione psicoanalitica di grandi opere o personaggi della storia della letteratura e dell'arte. Che anzi, anche in questi scritti, la teoria e la tecnica psicoanalitica campeggiano; e il campo particolare da cui traggono i propri "esempi" è assunto semmai come un "materiale" particolarmente propizio e rivelatore della psicologia del profondo: come certi sogni o certe memorie, o brani illuminanti di una nevrosi o di una psicosi.

È parso perciò utile raccogliere in questo volumetto tre scritti freudiani dedicati all'esame psicoanalitico di testi o personaggi della letteratura, a testimonianza di un grande amore per l'arte, che si salda armoniosamente con un grande impegno al servizio della scienza.

Pubblicato sulla rivista "Imago" nel 1913, *Das Motiv der Kästchenwahl* è considerato una delle operette minori più perfette di Freud; il breve scritto deve la sua origine a una riflessione "privata" di Freud sui propri figli, e, in particolare, sulla figlia minore Anna, allora e in seguito la più vicina al padre<sup>1</sup>.

Il giudizio e le ragioni di una preferenza e di una scelta «in cui il fato assume la forma di una sola o di più donne» suggeriscono a Freud una serie di rilievi relativi a somiglianze e divergenze pur nella presenza di una costante tematica che si ritrova nella letteratura colta (Shakespeare), nelle leggende, nella favolistica, nella mitologia. Freud s'accorge del variare di un tema, secondo un processo che può avvicinarsi alla struttura musicale, dove la presenza della tonalità, della melodia o del ritmo fa riconoscere l'elemento comune pur nelle differenze anche rilevanti. Il motivo o tema della scelta degli scrigni è così riconosciuto, da Freud, nel *Mercante di Venezia*, nel *Re Lear*, nei racconti sul giudizio di Paride (in particolare in una versione del libretto di Offenbach), in due favole di Grimm, *I dodici fratelli* e *I sei cigni*. Ciò che lega le differenti rappresentazioni, che pure hanno un differente svolgimento narrativo, è il carattere della figura su cui la scelta è destinata a cadere: più esplicito in Shakespeare, ma riconoscibile anche negli altri racconti, questo carattere è indicato come "pallore", "silenzio", "opacità", come qualcosa, cioè, che avrebbe dovuto respingere, piuttosto che attrarre colui che deve operare la scelta; ma che tuttavia, quasi indipendentemente dalla volontà di chi sceglie, non può non imporsi. Inoltre, malgrado singolari varianti, il motivo si può sempre ricondurre, secondo Freud, alla presenza di tre figure a cui è affidata la sorte degli uomini; la figura opaca e silenziosa è quella decisiva, e non a caso artisticamente privilegiata in molteplici esempi letterari. Da qui Freud deduce il

---

<sup>1</sup> Questa radice soggettiva dell'interesse per il tema degli scrigni è indicata da Freud stesso in una lettera a Ferenczi del 7 luglio 1913. Vedila in Freud, *Lettere 1873-1939* (Boringhieri, Torino 1960).

significato originario delle tre figure e in particolare dell'ultima che rappresenta la morte.

La divagazione mitologica della seconda parte del *Motivo della scelta degli scrigni* tende ad avvalorare l'intuizione freudiana sulla scorta di notizie tratte da un'opera dotta, un dizionario di mitologia greca e romana. Le diverse denominazioni che s'incontrano nella mitologia e i caratteri persino opposti che le figure in essa ricevono (amore-morte, ma anche i diversi significati delle divinità "sorelle": Moire, Grazie, Ore, Parche) non rappresentano, per Freud, altro che una contraddizione apparente, quasi una *coincidentia oppositorum*. Infatti, secondo un principio ben noto alla tecnica dell'interpretazione dei sogni e anche alla pratica dell'analisi, basterà operare un capovolgimento per ottenere la conferma dell'intuizione già riferita: alla libertà della scelta corrisponderà quindi la necessità dell'ineluttabile.

Il motivo della scelta degli scrigni potrebbe così concludersi, ma Freud, che pure ha ricongiunto l'interpretazione analitica con l'indagine mitologica, preferisce ricondurre la materia a un rilievo squisitamente analitico: il tema della scelta degli scrigni adombrerebbe tre momenti della relazione dell'uomo con la donna: la donna che lo genera, colei che gli è compagna, la donna che lo annienta; oppure, nella scelta, si rifletterebero le tre forme nelle quali si atteggia, nel corso della vita umana, l'immagine materna. Ma anche così, la terza figura, la dea della morte o la madre terra, si impone come oggetto della scelta apparente.

Pubblicato anch'esso su "Imago" (nell'ultimo fascicolo del 1916), il breve scritto su *Alcuni tipi di carattere tratti dal lavoro psicoanalitico* (*Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit*), pur valendosi di esempi letterari (Shakespeare e Ibsen), ha più del precedente un diretto rapporto con la pratica analitica, dalla cui esperienza deriva e alla quale indirizza i suoi rilievi. I tre brevi saggi di cui si compone, infatti, riguardano tre "tipi di carattere": le "eccezioni", coloro che soccombono al successo e infine i delinquenti per senso di colpa. In tutte queste categorie di persone sono appunto individuabili alcuni tratti di carattere inusitati, prima e indipendentemente dal fatto che essi si sottopongano all'analisi. Nel primo gruppo Freud iscrive coloro i quali, per un'ingiustizia subita nell'infanzia (e può essere una malattia di origine congenita, un'infezione contratta dalla balia, e cioè comunque una condizione di cui non devono ritenersi responsabili), si ritengono legittimati a ottenere un risarcimento indipendentemente dalle ragioni della morale, e al di fuori o contro la necessaria sostituzione del principio di piacere con il principio di realtà; sostituzione che segna il passaggio dall'infanzia alla maturità e distingue l'adulto dal bambino. Come esempio letterario di queste "eccezioni" che intendono rimanere tali, Freud sceglie il *Riccardo III* di Shakespeare.

Nel secondo gruppo, quello di coloro che soccombono al successo, Freud iscrive le persone che si ammalano di nevrosi in conseguenza della frustrazione determinata dal soddisfacimento dei loro desideri libidici. Freud riconosce, cioè, alcuni "tipi di carattere" (sarà il caso di Lady Macbeth e della Rebekka del *Rosmersholm* di Ibsen) nei quali il raggiungimento di una situazione desiderata provoca il contrario del soddisfacimento, poiché istituisce una connessione causale non fra successo e felicità, ma fra successo e sofferenza. Saranno all'opera, propone Freud, forze della coscienza morale che impediscono di trarre vantaggio dal mutamento di realtà, pure sperato, e

connesse con il complesso edipico; e Freud aggiunge che a quest'ultimo è forse connesso il nostro senso di colpa in generale; l'esperienza analitica e le illustrazioni tratte dalla letteratura offrirebbero conferme esemplari di questo fatto.

Nel terzo gruppo, quello dei delinquenti per senso di colpa, Freud iscrive coloro che sono indotti a commettere azioni delittuose per mitigare la pressione di un senso di colpa di cui si percepiscono investiti, e di cui non conoscono la ragione o l'origine. Il delitto, cioè, riuscirebbe a giustificare, a incarnare la colpa originaria e così a liberare il colpevole da una situazione immaginaria e insopportabile, che viene finalmente attribuita a qualche cosa di concreto. Per Freud, l'origine del senso di colpa preesistente è riconducibile analiticamente al complesso edipico. Il breve scritto, che non ha mancato di suscitare proteste e dibattiti nella letteratura giuridica anche per il suo carattere apertamente polemico, si conclude con un invito a considerare, fra le varie motivazioni dell'agire delinquenziale, appunto il "senso di colpa"; sarebbe questo un contributo importante offerto alla comprensione della psicologia del delinquente. È interessante osservare che questo tema riapparirà, in un contesto teorico ben altrimenti articolato, nell'importante scritto freudiano *L'Io e l'Es* (1922).

Il terzo scritto, pubblicato nel 1928 come prefazione a un volume di interventi critici su *I fratelli Karamazov*, è un'opera che Freud scrisse su commissione fra il 1926 e il 1927, e a cui diede il titolo *Dostojewski und die Vätertötung*. Del carattere di Dostoevskij, Freud si era già occupato alcuni anni prima, in una lunga lettera a Stefan Zweig<sup>2</sup> nella quale, discutendo di un "ritratto" del romanziere scritto dall'amico, aveva rilevato che la personalità di Dostoevskij non può essere capita senza la psicoanalisi. Anzi, aveva aggiunto, Dostoevskij «non ha bisogno» della psicoanalisi, «perché la illustra con ogni suo personaggio, anzi con ogni frase» dei suoi romanzi e racconti. Per Freud, che si varrà di una novella di Zweig stesso per caratterizzare un aspetto della "malattia" del romanziere, la febbre del giuoco, si potrebbero distinguere in Dostoevskij quattro aspetti: lo scrittore, il nevrotico, il moralista, il peccatore. Di questi, Freud, che giudica grandissimo il valore dello scrittore, considera, in particolare, solo il secondo, mentre per il "moralista" e il "peccatore" ha accenni brevi e discutibili, da cui trarrà origine una interessante polemica con Theodor Reik<sup>3</sup>.

L'interpretazione del carattere di Dostoevskij proposta da Freud si basa sull'esame dei suoi pretesi attacchi di epilessia, ben noti attraverso le lettere e illustrati in volumi documentari sulla sua vita. Freud ritiene di poter asserire che l'epilessia di Dostoevskij non sarebbe, probabilmente, altro che un sintomo della sua grave nevrosi isterica, sarebbe, cioè, una isteroepilessia. Gli attacchi, secondo la ricostruzione di Freud, si sarebbero verificati in un'occasione nota, certo, ma non chiarita: l'assassinio del padre, e come reazione del giovane al senso di colpa in lui suscitato dal suo antico desiderio di morte riferito al padre. Di qui, il perenne desiderio di punizione di se

---

<sup>2</sup> Vedi in Freud, *Lettere 1873-1939* cit., la lettera a Stefan Zweig del 19 ottobre 1920.

<sup>3</sup> Reik aveva giudicato troppo severe le riserve fatte da Freud sulla moralità di Dostoevskij e non era d'accordo col contenuto del terzo capoverso del saggio. Freud rispose a questa critica con una lettera (vedi Freud, *Lettere 1873-1939* cit., lettera a Reik del 14 aprile 1929).

stesso, la straordinaria comprensione per i colpevoli e i delinquenti, l'insistenza su personaggi tragici e malvagi, nella cui psicologia l'autore descriverebbe la propria psicologia, con un grado di identificazione che va ben oltre la sapienza e la bravura dell'immaginazione artistica. L'assassinio del padre, quindi, avrebbe condizionato l'esperienza di Dostoevskij uomo e scrittore, avrebbe limitato la sua morale, perché «la colpa universalmente umana del figlio, sulla quale è costruito il sentimento religioso, aveva raggiunto in lui una forza superindividuale, insuperabile persino per la sua grande intelligenza».

La seconda parte dello scritto, dedicata “alla febbre del giuoco” e non immediatamente connessa alla prima, permette a Freud alcune osservazioni più propriamente analitiche sul rapporto fra alcune forme di assuefazione (la febbre del giuoco è una di queste, insieme con il vizio del bere ecc.), e la masturbazione. È questa una tesi che era stata avanzata da Freud in una lettera a Fliess fin dal dicembre 1897 e non più ripresa sino a questo scritto<sup>4</sup>. Anche se non particolarmente pertinente all'occasione, e ben più connessa con la novella di Zweig (un tema letterario, ancora una volta, che lega questi scritti minori nel singolare rapporto fra analisi e indagine critica della letteratura), questa tesi su cui si conclude lo scritto, meglio delle ipotesi sulla pretesa isteroepilessia di Dostoevskij (più volte smentite da più approfondite ricerche) offre interesse non secondario e fa di una prefazione che Freud giudicava «una piccola cosa»<sup>5</sup> un contributo non minore.

---

<sup>4</sup> Vedi Freud, *Le origini della psicoanalisi: lettere a Wilhelm Fliess 1887-1902* (Boringhieri, Torino 1968) lettera del 22 dicembre 1897: «... Sono venuto alla conclusione che la masturbazione è la sola grande assuefazione, il “vizio originario”, e che gli altri vizi: alcool, morfina, tabacco ecc., entrano nella vita solamente come sostituti di essa...»

<sup>5</sup> Così Freud nella lettera a Reik del 14 aprile 1929.

# Il motivo della scelta degli scrigni (1913)

## 1

Due scene di Shakespeare, lieta l'una, tragica l'altra, mi hanno di recente fornito lo spunto per impostare e risolvere un piccolo problema.

La scena lieta è quella della scelta fra tre scrigni compiuta dai pretendenti nel *Mercante di Venezia*. La giovane e avveduta Porzia è vincolata dalla volontà paterna a prendere per marito tra i suoi pretendenti solo colui che sceglierà, fra i tre scrigni, quello giusto. Gli scrigni sono rispettivamente d'oro, d'argento e di piombo, e quello giusto contiene il ritratto della fanciulla. I due aspiranti che avevano scelto gli scrigni d'oro e d'argento si sono già ritirati a mani vuote. Il terzo, Bassanio, si decide per quello di piombo e con ciò ottiene la mano della sposa, la cui simpatia, già prima del giudizio della sorte, era per lui. Ciascun pretendente aveva esposto il motivo della propria decisione con un discorso, magnificando il metallo preferito e svilendo gli altri due. Il compito più difficile era così toccato al terzo, cioè al concorrente favorito dalla fortuna; ciò ch'egli può dire per esaltare il piombo di fronte all'oro e all'argento è certo ben poca cosa, e si avverte il suo sforzo. Se noi, nella nostra pratica psicoanalitica, ci trovassimo davanti a un discorso simile intuiremmo, dietro le sue insufficienti argomentazioni, la presenza di motivi tenuti nascosti.

Shakespeare non ha inventato questo oracolo della scelta fra tre scrigni, ma lo ha ricavato da un racconto delle *Gesta Romanorum*<sup>6</sup>, nel quale la medesima scelta è compiuta da una ragazza per conquistarsi il figlio dell'imperatore<sup>7</sup>. Anche qui il terzo metallo, il piombo, è quello che porta fortuna. Non è difficile intuire che si ripresenta così un vecchio motivo il quale ha bisogno di essere interpretato e ricondotto, attraverso le sue derivazioni, al significato originario. Una prima supposizione che la scelta tra oro, argento e piombo possa avere un significato particolare trova intanto convalida in una osservazione di Eduard Stucken, il quale si è occupato di questo stesso argomento inserendolo in un vastissimo contesto. Egli dice<sup>8</sup>: «Chi siano i tre pretendenti alla mano di Porzia risulta chiaro da ciò che essi scelgono: il principe del Marocco sceglie lo scrigno d'oro, perciò egli è il sole; il principe d'Aragona, che sceglie lo scrigno d'argento, è la luna; Bassanio, che sceglie lo scrigno di piombo, è il figlio delle stelle». A sostegno di questa interpretazione l'autore cita un episodio del poema epico popolare estone *Kalevipoeg*, nel quale i tre pretendenti appaiono senza travisamenti come il sole, la luna e il figlio delle stelle («il primogenito della stella polare»), e dove pure la fanciulla promessa tocca in sorte al terzo concorrente.

---

<sup>6</sup> Le *Gesta Romanorum* erano una raccolta anonima assai diffusa nel Medioevo. (N.d.T.)

<sup>7</sup> G. Brandes, *William Shakespeare* (Parigi 1896).

<sup>8</sup> E. Stucken, *Astralmythen der Hebraeer, Babylonier und Aegypter* (Lipsia 1907) p. 655.

Per questa via il nostro piccolo problema condurrebbe a un mito astrale! Peccato, però, che con questa delucidazione non si venga a capo di nulla. Anzi, la questione secondo noi si aggrava, poiché non riteniamo, come del resto alcuni studiosi di mitologia, che i miti siano piovuti giù dal cielo, ma piuttosto, con Otto Rank<sup>9</sup>, che nel cielo essi siano stati proiettati dopo esser sorti altrove in condizioni puramente umane. Appunto a questo contenuto umano si rivolge il nostro interesse.

Riprendiamo ora in considerazione il nostro materiale. Nel poema estone, come nel racconto delle *Gesta Romanorum*, si tratta della scelta di una ragazza fra tre pretendenti; nella scena del *Mercante di Venezia*, che verte apparentemente sullo stesso motivo, subentra al medesimo tempo una specie di inversione, essendo un uomo a scegliere fra tre scrigni. Se avessimo qui a che fare con un sogno, penseremmo lì per lì che gli scrigni siano donne, simboli cioè – come i barattoli, gli astucci, le scatole, le ceste ecc. – di ciò ch'è essenziale nella donna e perciò della donna stessa. Ora, se ci permettiamo di accogliere anche nel mito tale sostituzione simbolica, la scena degli scrigni del *Mercante di Venezia* diventa veramente espressione di quella inversione che avevamo supposto. D'un colpo, proprio come accade solo nelle fiabe, siamo riusciti a spogliare il nostro soggetto del suo paludamento astrale e vediamo ora che esso tratta un motivo umano, cioè *la scelta che un uomo compie tra tre donne*.

Identico allora è il contenuto di un'altra scena in una delle più commoventi tragedie di Shakespeare. Anche se qui non si tratta di scegliere la sposa, il legame con la scelta degli scrigni nel *Mercante di Venezia* è reso tuttavia evidente da troppe segrete somiglianze. Il vecchio re Lear si decide a spartire da vivo il suo regno fra le sue tre figlie, in ragione dell'amore che ciascuna di esse gli dimostrerà. Le due maggiori, Gonerilla e Regana, si affannano a protestare il loro amore magnificandolo; la terza, Cordelia, ricusa invece di farlo. Egli dovrebbe riconoscere e premiare l'amore della terza, silenzioso e spoglio di manifestazioni appariscenti, ma non lo discerne; respinge Cordelia e divide il suo regno tra le altre due, facendo così la propria e l'altrui sventura. Non è forse anche questa una scena della scelta fra tre donne, la più giovane delle quali è la migliore, quella che vale di più?

Altre scene tratte da miti, fiabe e poemi, che hanno per tema la medesima situazione, ci vengono subito in mente. Il pastore Paride è chiamato a scegliere fra tre dee, ed egli dichiara che la terza è la più bella. Cenerentola è anch'essa la più giovane delle sorelle, che il figlio del re preferisce alle due maggiori. Nella favola di Apuleio Psiche, la più giovane e la più bella di tre sorelle, è da un lato venerata come incarnazione d'Afrodite, dall'altro trattata da quest'ultima come Cenerentola dalla matrigna; anch'essa porta a termine il compito di assortire dei granellini sceverandoli da un mucchio in cui sono mescolati con altri, grazie all'aiuto di uno stuolo di animaletti (colombi nella favola di Cenerentola, formiche in quella di Psiche)<sup>10</sup>. Chi volesse esplorare ulteriormente questa materia, potrebbe certamente scoprire altre configurazioni nelle quali lo stesso motivo è conservato nelle sue linee essenziali.

---

<sup>9</sup> O. Rank, *Der Mythos von der Geburt des Helden* (Lipsia-Vienna 1909) pp. 8 sgg.

<sup>10</sup> Per l'indicazione di questa coincidenza ringrazio il dottor Otto Rank.



Accontentiamoci qui di Cordelia, di Afrodite, di Cenerentola e di Psiche! Le tre donne, delle quali la più giovane è la più perfetta, devono essere considerate in qualche modo affini dal momento che sono presentate come tre sorelle. Non ci deve indurre in errore la circostanza che nel *Re Lear* le tre donne sono figlie dell'uomo che opera la scelta; probabilmente ciò significa soltanto che Lear doveva essere raffigurato come uomo d'età avanzata. Non sarebbe facile permettere che un vecchio scelga fra tre donne in altro modo; ecco perché esse diventano sue figlie.

Ma chi sono queste tre sorelle, e perché la scelta deve cadere sulla terza? Se potessimo dare una risposta a questo interrogativo saremmo in possesso dell'interpretazione cercata. Ci siamo già valse una volta dei criteri della tecnica psicoanalitica, allorché abbiamo spiegato che i tre scrigni rappresentavano simbolicamente tre donne. Armiamoci dunque del coraggio necessario e insistiamo in questo modo di procedere; forse troveremo una via che attraverso un cammino errabondo, a tutta prima impreveduto e incomprensibile, ci condurrà alla meta.

Ci sorprenderà forse che spesso la terza fanciulla, quella che eccelle sulle altre, possiede, oltre alla bellezza, altre particolari caratteristiche. Si tratta di qualità che sembrano confluire in una certa direzione, anche se non dobbiamo attenderci di ritrovarle con lo stesso rilievo in tutti gli esempi. Cordelia si rende irriconoscibile, senza lustro come il piombo; essa rimane muta, «ama e sta zitta»<sup>11</sup>. Cenerentola si nasconde perché nessuno possa trovarla. Possiamo, forse, assimilare il nascondersi all'ammutolire. Questi sarebbero soltanto due casi dei cinque che abbiamo trascelto; tuttavia, un'allusione del genere si trova, ed è tale da sorprendere, in altri due casi.

Per il suo atteggiamento di ostinata ritrosia, ci siamo risolti a paragonare Cordelia al piombo. Ora appunto del piombo, nel breve discorso di Bassanio durante la scelta degli scrigni, si dice inopinatamente:

*Thy paleness moves me more than eloquence*  
(*plainness* secondo un'altra lezione)

[Il tuo pallore (o: la tua semplicità)  
mi commuove più che l'eloquenza]<sup>12</sup>,

cioè: «La tua semplicità mi si confà meglio della chiassosa natura degli altri due». L'oro e l'argento sono «rumorosi» mentre il piombo è muto, proprio come Cordelia che «ama e sta zitta»<sup>13</sup>.

Nei racconti sul giudizio di Paride, quali ci sono stati tramandati dalla Grecia antica, non vi è traccia di una simile riservatezza da parte di Afrodite. Ciascuna delle tre dee parla al giovane e tenta di conquistarselo con promesse. Ma una versione modernissima della stessa scena mette in luce in maniera singolare quell'atteggiamento che ci ha molto colpito nella terza donna. Nel libretto de *La belle*

---

<sup>11</sup> Da un commento in disparte di Cordelia, nell'atto 1, scena 1. (*N.d.T.*)

<sup>12</sup> *Il mercante di Venezia*, atto 3, scena 2. (*N.d.T.*)

<sup>13</sup> Nella traduzione tedesca dello Schlegel quest'allusione va perduta e anzi l'espressione viene impiegata in senso contrario: «La tua natura semplice parla a me eloquentemente».

*Hélène*, Paride, dopo aver parlato delle sollecitazioni delle altre due divinità, racconta come si era comportata Afrodite nella gara per il premio di bellezza:

La terza, la terza...

La terza non disse niente.

Ebbe il premio proprio lei<sup>14</sup>...

Se ci decidiamo a riconoscere che le peculiarità della terza si concentrano nel suo “mutismo”, la psicoanalisi ci può dare una spiegazione: il mutismo nel sogno è un modo consueto di raffigurare la morte<sup>15</sup>.

Oltre dieci anni fa un uomo di straordinaria intelligenza mi comunicò un sogno che egli riteneva di poter utilizzare a prova della natura telepatica dei sogni. Egli aveva veduto in sogno un suo amico assente e di cui da lungo tempo non aveva notizie, e gli aveva animatamente rimproverato il suo silenzio. Ma l'altro non gli aveva dato alcuna risposta. Risultò in seguito che, all'incirca nel momento stesso del sogno, quel tale si era suicidato. Prescindiamo dal problema della telepatia: che il mutismo figuri nel sogno quale rappresentazione della morte non sembra si possa in questo caso mettere in dubbio. Parimenti il nascondersi, il rendersi irreperibile, come Cenerentola fa tre volte nei confronti del principe della favola, è nel sogno un inequivocabile simbolo di morte; e lo è anche l'accentuato pallore che richiama alla mente la “paleness” del piombo di una delle lezioni del testo di Shakespeare<sup>16</sup>. Il trasferimento di questa interpretazione, dal linguaggio del sogno alla terminologia del nostro mito, sarà particolarmente facile se riusciamo a rendere verosimile il fatto che il mutismo anche in altre produzioni, diverse dai sogni, debba essere interpretato come segno di morte.

Scelgo a tal proposito la nona delle fiabe popolari raccolte dai fratelli Grimm, quella intitolata *I dodici fratelli*. Un re e una regina avevano dodici figli tutti maschi. Un giorno il re dichiara che se il tredicesimo figlio sarà una femmina, i maschi dovranno morire. Nell'attesa della nascita egli fa costruire dodici bare. I dodici figli, con l'aiuto della madre, si rifugiano in una foresta ben riparata, giurando di mandare a morte tutte le femmine che incontreranno. Viene alla luce una bimba. Costei, crescendo, apprende un bel giorno dalla madre di aver avuto dodici fratelli. Decide allora di rintracciarli e ritrova nella foresta il più giovane, il quale la riconosce ma, memore del giuramento dei fratelli, vorrebbe tenerla nascosta. Allora ella dice: «Morirò volentieri, se in tal modo posso liberare i miei dodici fratelli». Ma i fratelli l'accolgono calorosamente ed ella rimane con loro e provvede alle faccende domestiche. In un giardinetto accanto alla casa crescono dodici gigli; la giovinetta li recide e pensa di regalarli, uno per ciascuno, ai fratelli. In quello stesso momento i fratelli si trasformano in corvi e spariscono con casa e giardino. (I corvi sono uccelli-

---

<sup>14</sup> Dal libretto di Meilhac e Halévy *La belle Hélène* (1864) musicato da Jacques Offenbach, atto 1, scena 7. Nella versione tedesca citata da Freud il secondo verso suona: *Stand daneben und blieb stumm* (si mise in un canto e restò muta). (N.d.T.)

<sup>15</sup> Anche in W. Stekel, *Die Sprache des Traumes* (Wiesbaden 1911) p. 351 il silenzio è indicato come simbolo di morte.

<sup>16</sup> Stekel, *loc. cit.*

anime. L'eccidio dei dodici fratelli ad opera della sorella è qui raffigurato dall'atto in cui ella coglie i fiori, come all'inizio dalle bare e dalla scomparsa dei giovani.) La fanciulla, che è sempre pronta a operare il riscatto dei fratelli dalla morte, apprende ora che lo potrà ottenere a una condizione, quella del suo mutismo per sette anni, durante i quali non dovrà pronunciare una sola parola. Essa si sottomette a questa prova che la espone a pericolo di morte; in altri termini, essa muore per i suoi fratelli come già aveva solennemente promesso prima di incontrarli. Mercé l'osservanza del mutismo le riesce finalmente il riscatto dei corvi.

Similmente nel racconto dei *Sei cigni* i fratelli, trasformati in uccelli, sono riscattati dal mutismo della sorella e così restituiti alla vita. La giovinetta è fermamente decisa a salvare i fratelli "anche a costo della vita" e, quando diventa sposa del re, mette anch'essa a repentaglio la propria esistenza pur di non rinunciare al suo mutismo neppure di fronte a oltraggiose accuse.

Potremmo certamente addurre, sulla scorta di altre favole, ulteriori prove del fatto che il mutismo debba essere inteso come una raffigurazione simbolica della morte. Se dobbiamo attenerci a tali indizi, la terza delle nostre sorelle, tra le quali la scelta ha luogo, sarebbe una morta. Ma essa può anche essere qualcos'altro e cioè la Morte in persona, la Dea della Morte. Grazie a uno spostamento tutt'altro che raro, le qualità che una divinità dispensa agli uomini vengono attribuite a lei stessa. Tale spostamento non ci sorprenderà affatto nel caso della Dea della Morte, sol che consideriamo come nelle versioni e rappresentazioni moderne, che qui sarebbero state anticipate, la Morte stessa figuri sempre come un morto.

Ma se la terza è la Dea della Morte, possiamo dire di conoscere le tre sorelle. Esse sono i simboli del Destino, le Moire o Parche o Norne, la terza delle quali ha nome Atropo: l'Inesorabile.

## 2

Tralasciamo per un momento di preoccuparci del modo in cui l'interpretazione da noi trovata possa essere applicata al mito di cui ci stiamo occupando, e ascoltiamo quel che hanno da dirci gli studiosi di mitologia sull'origine e la funzione delle dee del destino<sup>17</sup>.

La mitologia greca più antica conosce soltanto una Moira che personifica l'inevitabilità del destino (così in Omero). La successiva evoluzione di questa solitaria Moira a un gruppo di tre (più raramente due) divinità sorelle ebbe luogo verosimilmente per adeguamento ad altre figure divine cui le Moire si accostavano: le Grazie e le Ore.

Le Ore sono in origine divinità sia delle acque celesti che dispensano piogge e rugiade sia delle nuvole dalle quali discende la pioggia, e, poiché le nuvole sono concepite come un tessuto, anche a queste divinità si attribuisce il carattere di filatrici, che si consolida poi nelle Moire. Nelle regioni mediterranee avvezze al sole,

---

<sup>17</sup> Quanto segue è tratto da W.H. Roscher, *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie* (Lipsia 1884-1937), alle voci correlative.

la fertilità del suolo dipende dalle piogge, e perciò le Ore si trasformano in divinità della vegetazione. Ad esse è dovuta la bellezza dei fiori e l'abbondanza dei frutti, e in gran copia si attribuiscono loro tratti amabili e leggiadri. Assurgono a divine rappresentanti delle stagioni e forse a cagione di tale riferimento acquistano carattere trino, a meno che non si ritenga che la sacralità del numero tre sia di per sé sufficiente come spiegazione. Quegli antichi popoli, infatti, distinguevano in origine solo tre stagioni: inverno, primavera ed estate. L'autunno fu aggiunto solo nella tarda epoca greco-romana, e d'allora in poi le Ore furono spesso ritratte nell'arte nel numero di quattro.

Le Ore mantennero il loro riferimento al tempo; in seguito quindi esse vegliarono sul trascorrere del tempo durante il giorno come in passato avevano vegliato sui periodi dell'anno; infine il loro nome fu usato per designare soltanto l'ora stessa (francese: *heure*; italiano: *ora*). Le Norne della mitologia germanica, sostanzialmente affini alle Ore e alle Moire, mettono in evidenza questo significato temporale nei loro nomi<sup>18</sup>. Era del resto inevitabile che si giungesse a una concezione più profonda dell'essenza di queste divinità, e che ad esse si assegnasse il compito di regolare l'evolversi delle stagioni. Le Ore divennero, così, custodi delle leggi naturali e di quel divino ordinamento per il quale tutto nella natura si rinnova secondo una sequenza che mai non muta.

Questa intelligenza della natura finì per riflettersi sulla concezione della vita umana. Il mito della natura si mutò così nel mito dell'uomo, e le dee del tempo atmosferico divennero divinità del destino. Ma questo aspetto delle Ore giunse a espressione soltanto nelle Moire, che vegliano inesorabili sul rigido ordinamento della vita dell'uomo come le Ore sul corso delle leggi della natura. L'inevitabile severità della legge, il rapporto con la morte e con la distruzione, ch'era stato risparmiato alle amabili figure delle Ore, si imprime profondamente nella raffigurazione delle Moire, quasi che l'uomo intenda tutta la serietà delle leggi naturali solo quando deve sottomettere ad esse la propria persona.

Ai nomi delle tre filatrici è stato assegnato un particolare significato anche dagli studiosi di mitologia. Lachesi, la seconda, sembra indicare «gli elementi accidentali che intervengono nel corso regolare del Destino»<sup>19</sup> – noi diremmo: il fatto stesso del vivere –; mentre Atropo rappresenta l'Ineluttabile, la Morte; non resterebbe allora a Cloto che significare la fatalità delle disposizioni congenite.

È ormai tempo di ritornare al significato del motivo che la scelta fra le tre sorelle sottende. Rileveremo subito con profondo disappunto quanto diventino inintelligibili le situazioni considerate allorché tentiamo di inserirvi la nostra interpretazione, e quali contraddizioni ne scaturiscano con riferimento al loro contenuto apparente. La terza sorella dovrebbe essere la Dea della Morte, cioè la Morte stessa, e invece, nel giudizio di Paride, essa è la Dea dell'Amore, nella favola di Apuleio una beltà paragonabile a quella dea, nel *Mercante* la più bella e la più accorta delle donne, nel *Lear* la sola figlia fedele. Potrebbe immaginarsi una contraddizione più flagrante? Forse sì: per quanto possa parere inverosimile, il paradosso maggiore è ancora un

---

<sup>18</sup> I nomi delle Norne furono dedotti dai concetti di passato, presente, avvenire. (*N.d.T.*)

<sup>19</sup> L. Preller e C. Robert (a cura di), *Griechische Mythologie* (4<sup>a</sup> ed., Berlino 1894), cit. da Roscher.

altro. Quello per cui nel nostro tema si ha ogni volta una libera scelta fra donne e la scelta va invece a finire sulla morte, che pur nessuno sceglie e di cui si divien vittima per volontà del destino.

Fortunatamente certe contraddizioni di natura particolare, certe sostituzioni di un contenuto con un altro diametralmente opposto, non presentano alcuna seria difficoltà all'indagine psicoanalitica. Non invocheremo qui il fatto che gli opposti, nel linguaggio dell'inconscio, nel sogno ad esempio, trovano assai frequentemente espressione in un identico e solo elemento. Rammenteremo invece che nella vita psichica esistono motivi capaci di determinare la conversione nell'opposto mediante la cosiddetta formazione reattiva, e che proprio nella scoperta di questi motivi tenuti celati identifichiamo l'acquisizione più pregevole del nostro lavoro. La creazione delle Moire è il prodotto di una intuizione che rende l'uomo consapevole di essere anch'egli parte della natura, e come tale soggetto alla legge inesorabile della morte. Contro l'assoggettamento a questa legge qualcosa nell'uomo doveva ribellarsi, poiché soltanto con grande rammarico egli rinuncia alla sua posizione di privilegio. Sappiamo già come l'uomo impieghi l'attività della sua fantasia per soddisfare quei desideri che non trovano appagamento nella realtà. Così la sua fantasia si ribellò all'intuizione calatasi nel mito delle Moire e creò l'altro mito – che deriva dal primo – nel quale la Dea della Morte fu sostituita dalla Dea dell'Amore e dalle raffigurazioni umane che ad essa possono essere equiparate. La terza delle sorelle non soltanto non è più la Morte, ma è addirittura la più bella tra le donne, la più buona, la più desiderabile, la più degna d'essere amata. Questa sostituzione non era tecnicamente affatto difficile: era predisposta da un'antica ambivalenza, e si realizzò attraverso antichissime connessioni che non potevano esser state dimenticate da troppo tempo. La stessa Dea dell'Amore, che adesso prendeva il posto della Dea della Morte, in origine si era già identificata con lei. Persino la greca Afrodite non si era completamente disgiunta dai suoi rapporti con l'Averno, benché da lungo tempo avesse ceduto il suo ruolo ctonico ad altre figure divine, quali Persefone e Artemide-Ecate triforme. Le grandi divinità-madri dei popoli orientali sembra fossero generatrici e annientatrici insieme, dee della vita e della fecondità nello stesso tempo che dee della morte. Detto questo, la sostituzione nel nostro tema dell'oggetto del desiderio col suo opposto si rifà a una identità che ha origini remotissime.

Queste considerazioni soddisfano anche alla domanda circa l'origine di quel particolare elemento che nel mito delle tre sorelle è dato dalla scelta. Si tratta anche qui di un desiderio che si esprime mediante un'inversione. La libertà della scelta sta al posto della necessità, dell'inesorabilità del destino. In tal modo l'uomo vince la morte che ha dovuto riconoscere con l'intelletto. Non si può immaginare trionfo maggiore dell'appagamento di desiderio. Là dove nella realtà si è costretti a ubbidire per forza, qui si sceglie; e colei che viene scelta non è la terribile ma la più bella, la più desiderabile delle creature.

Esaminandole più da vicino, rileviamo come le deformazioni del mito primitivo non siano poi tanto profonde da non tradirsi per qualche segno superstite. La scelta fra le tre sorelle non è in realtà una libera scelta poiché, se non si vuole che da essa scaturiscano come nel *Lear* ogni sorta di sventure, occorre per forza farla cadere sulla terza donna. Altro segno è che la più bella e la più buona, presentatasi al posto della

Dea della Morte, ha conservato nei lineamenti un'allusione a qualcosa di inquietante, al punto che da essi siamo potuti risalire agli elementi tenuti celati<sup>20</sup>.

Abbiamo fin qui seguito il mito e la sua trasformazione e speriamo di avere indicato le oscure ragioni di tale trasformazione. Possiamo ora bene interessarci dell'impiego che ne ha fatto il poeta. La nostra impressione è che il poeta abbia compiuto la riduzione del motivo al mito primitivo, che in tal modo è da noi nuovamente avvertito nel suo toccante significato che era stato smorzato dalla deformazione. Grazie a questa attenuazione della deformazione, cioè al parziale ritorno all'elemento primitivo, il poeta riesce a suscitare in noi un effetto più profondo.

A scanso di equivoci, tengo a dichiarare che non mi propongo affatto di negare che la vicenda di re Lear esprima il duplice saggio precetto secondo cui da un lato non bisogna rinunciare in vita ai propri beni e ai propri diritti, e dall'altro ci si deve guardare dal prendere le lusinghe per moneta sonante. Questi e altri ammonimenti si traggono in effetti dal dramma; ma mi pare che non si possa assolutamente spiegare l'effetto straordinario suscitato dal *Re Lear* in base al suo contenuto concettuale, o supporre che i motivi personali del poeta si siano esauriti nel proposito di illustrare quei precetti. Neppure la spiegazione secondo la quale il poeta si sarebbe proposto di rappresentarci la tragedia dell'ingratitude (della quale egli stesso aveva provato il morso in prima persona), per cui l'effetto del dramma riposerebbe sul puro momento formale della trasfigurazione artistica, mi sembra possa equivalere al chiarimento al quale siamo giunti sviscerando il motivo della scelta fra le tre sorelle.

Lear è un vecchio. Per questo, come già dicemmo, le tre sorelle sono presentate come sue figlie. Il rapporto paterno, dal qual si sarebbero potuti trarre copiosi e fecondi spunti drammatici, non viene nel corso del dramma ulteriormente sfruttato. Lear non è però soltanto un vecchio, egli è anche un uomo che sta per morire. La tanto strana premessa della divisione ereditaria perde, quindi, il suo carattere bizzarro. Tuttavia quest'uomo votato alla morte non vuole ancora rinunciare all'amore della donna, vuole sentirsi dire fino a qual punto è amato. Si pensi ora alla straziante scena finale, ove il senso tragico raggiunge uno dei culmini della letteratura drammatica moderna: la scena di Lear che porta sul palcoscenico il corpo esanime di Cordelia. Cordelia è la Morte. Se si capovolge la situazione, la cosa ci appare comprensibile e familiare. È la Dea della Morte la quale porta via dal campo di battaglia l'eroe caduto, come la Valchiria nella mitologia germanica. La saggezza

---

<sup>20</sup> Anche la Psiche di Apuleio ha conservato copiosi tratti che ne ricordano la relazione con la morte. Il suo matrimonio è allestito come cerimonia funebre; ella deve poi discendere sull'Averno e quindi cade in un sonno mortale (Rank).

Sul significato di Psiche quale dea della primavera e "fidanzata della morte" vedi A. Zinzow, *Psiche und Eros* (Halle 1881).

In un'altra fiaba dei fratelli Grimm (N. 179: *La guardiana d'ocche alla fonte*) si trova, come in Cenerentola, l'alternarsi della bella e della brutta forma assunta dalla terza sorella, nel che si può vedere un'allusione alla sua doppia natura: prima e dopo la sostituzione. La terza sorella è ripudiata dal padre dopo un esperimento che coincide quasi con quello del *Re Lear*. Ella deve con le altre sorelle dichiarare tutto l'amore che ha per il padre, ma non riesce a trovare altra espressione al suo amore che paragonarlo al sale. (Cortese comunicazione del dottor Hanns Sachs.)

eterna, rivestita dei panni di un mito antichissimo, consiglia al vecchio di dire no all'amore, di scegliere la morte, di familiarizzarsi con la necessità del morire.

Il poeta ci avvicina all'antico motivo allorché assegna a un uomo ormai vecchio e prossimo alla morte il compito della scelta fra le tre sorelle. L'elaborazione regressiva, che egli ha così compiuto sul mito – deformato dal capovolgimento dei desideri umani – ne lascia trasparire il significato primitivo a tal segno da consentirci, forse, anche una piatta interpretazione allegorica delle tre figure femminili del tema. Si potrebbe affermare che ciò che è qui raffigurato sono le tre relazioni inevitabili dell'uomo nei confronti della donna: verso colei che lo genera, verso colei che gli è compagna, e verso colei che lo annienta; o anche le tre forme nelle quali variamente si atteggia per l'uomo, nel corso della vita, l'immagine materna: la madre vera, la donna amata che egli sceglie secondo l'immagine della madre e, infine, la madre-terra che lo riprende nel suo seno. Ma quando un uomo è ormai vecchio, il suo anelito all'amore di una donna, a quell'amore che a suo tempo aveva ottenuto dalla madre, è vano. Solo la terza delle creature fatali, la silenziosa Dea della Morte, lo accoglierà tra le sue braccia.

## Alcuni tipi di carattere tratti dal lavoro psicoanalitico (1916)

Quando il medico applica il trattamento psicoanalitico a un nervoso, non rivolge in alcun modo il suo interesse, prima di tutto, al carattere del paziente, ma si preoccupa piuttosto di sapere che significato abbiano i sintomi della malattia, quali moti pulsionali si nascondano dietro di essi e come giungano a soddisfazione attraverso di essi, e per quali tappe il misterioso percorso di quei desideri pulsionali conduca ai sintomi. Ma la tecnica che è obbligato a seguire costringe presto il medico a indirizzare la sua curiosità verso altri obiettivi. Egli si accorge che il suo lavoro di ricerca viene ostacolato da certe resistenze che il paziente gli oppone e che devono essere considerate parte del suo carattere, il quale quindi ora esige per primo l'attenzione del medico.

Ciò che si oppone all'opera del medico non sono sempre i tratti di carattere nei quali il paziente si riconosce, e neppure quelli che gli vengono attribuiti dall'ambiente in cui vive. Alcune caratteristiche, che in un primo momento il malato pareva possedere in limiti modesti, si accentuano con una intensità imprevedibile; oppure si evidenziano in lui atteggiamenti che non avrebbero potuto manifestarsi in altri rapporti di vita. Nel testo che segue ci occuperemo della descrizione e motivazione di alcuni di questi sorprendenti tratti di carattere.

### 1. *Le «eccezioni»*

Il lavoro psicoanalitico si trova continuamente di fronte al compito di dover indurre il paziente a rinunciare a un conseguimento immediato e diretto di piacere. Non che egli debba senz'altro rinunciare a qualunque piacere; questo non si può forse pretendere da alcuno e la stessa religione si vede costretta a giustificare la sua pretesa di rinuncia al piacere terreno con la promessa di un piacere superiore e molto più grande nell'aldilà. Al paziente si chiede solo di rinunciare a quelle soddisfazioni cui consegue inevitabilmente un danno; con una rinuncia temporanea deve imparare a effettuare uno scambio fra un piacere immediato e un piacere più sicuro, anche se posticipato. In altre parole, sotto la guida del medico deve passare progressivamente dal principio di piacere al principio di realtà, il che distingue appunto l'uomo maturo dal bambino. In questo processo educativo le migliori intenzioni del terapeuta hanno una parte trascurabile; di regola non riesce a dire al paziente più di quanto quest'ultimo non possa capire da solo. Non è comunque lo stesso sapere qualcosa da sé, o sentirsela dire da altri: il medico si assume appunto la parte di questa seconda persona; approfitta insomma dell'influsso che qualsiasi individuo esercita su di un



altro. Non dimentichiamo che nella psicoanalisi si è soliti sostituire quanto esiste di originario e radicato a ciò che è derivato e attenuato; diciamo pure che il medico, nella sua opera educativa, si serve di una qualche componente dell'amore. In questo tipo di educazione tardiva egli probabilmente ripete soltanto quel processo che in generale ha reso possibile la prima educazione. L'amore è, accanto all'urgenza vitale, una grande forza educativa e l'uomo incompiuto viene spinto appunto attraverso l'amore del prossimo a rispettare i comandamenti della necessità, per risparmiarsi il castigo della loro violazione.

Esigendo in tal modo dal paziente la rinuncia provvisoria a qualche soddisfacimento di piacere, il sacrificio, la disponibilità ad accettare una sofferenza temporanea per un fine migliore, oppure anche soltanto la decisione di sottoporsi a una necessità che è di tutti, capita di scontrarsi con persone che si ribellano a simili pretese con una particolare motivazione. Dicono di avere già sofferto e subito un numero sufficiente di privazioni, si considerano in diritto di essere risparmiati da ulteriori pretese, non vogliono più sottoporsi ad alcuna spiacevole necessità poiché si ritengono eccezioni e tali intendono rimanere. Un paziente di questo tipo era giunto alla convinzione che una provvidenza particolare si occupasse di lui e che essa gli avrebbe risparmiato dolorosi sacrifici del genere. Contro forme di sicurezza interiore che si manifestano con una simile intensità non valgono gli argomenti del terapeuta, e anche il suo influsso, almeno in un primo tempo, è condannato al fallimento; dovrà perciò preoccuparsi di ricercare la fonte da cui scaturisce tale dannoso pregiudizio.

Ora appare fuori ogni dubbio che ciascuno vorrebbe ritenersi una "eccezione" e vantare determinati diritti nei confronti degli altri. Ma appunto perciò ci deve essere una ragione particolare, e non universalmente riscontrabile, se qualcuno si proclama una eccezione e si comporta come tale. Possono esservi motivazioni di vario genere. Nei casi da me esaminati è stato possibile dimostrare l'esistenza di una particolarità comune ai pazienti nelle prime vicissitudini della loro vita: la loro nevrosi si collegava con una esperienza o una sofferenza vissute nell'infanzia, di cui sapevano di non essere colpevoli e che valutavano come una menomazione della loro persona. I privilegi che essi facevano derivare da questa ingiustizia e la ribellione che ne scaturiva avevano contribuito non poco ad acuire i conflitti che più tardi avrebbero condotto allo scoppio della nevrosi.

Una paziente aveva assunto l'atteggiamento suddetto quando era venuta a sapere che una sua malattia, organica e dolorosa, che le aveva impedito di realizzare le sue mete nella vita, era di origine congenita. Finché essa aveva considerato questa sofferenza come una tarda acquisizione accidentale, l'aveva sopportata pazientemente; quando le fu chiarito che era parte del suo patrimonio ereditario, si ribellò.

Un giovane uomo che si riteneva protetto da una speciale provvidenza era stato vittima di una casuale infezione contratta dalla balia che lo allattava, e per tutti gli anni successivi aveva continuato ad avanzare pretese di indennizzo, una sorta di pensione per un incidente subito, senza sapere su che cosa potesse fondare tali pretese. Nel suo caso l'analisi, giunta alla ricostruzione di questo evento attraverso oscuri residui mnestici e la interpretazione di certi sintomi, fu confermata obiettivamente da indicazioni della famiglia.

Per motivi facilmente comprensibili non posso dire di più a proposito di questo e altri casi clinici osservati. Né intendo approfondire l'ovvia analogia fra le deformazioni del carattere dovute a protratte sofferenze negli anni dell'infanzia e il comportamento di intere popolazioni con un passato carico di sofferenze. Invece non mancherò di fare un riferimento alla figura creata da un grande poeta, figura nel cui carattere la pretesa di essere un'eccezione è intimamente legata alla circostanza della menomazione congenita, e da essa motivata. Shakespeare, nel monologo introduttivo del *Riccardo terzo*, fa dire a Gloucester, il futuro re:

Ma io, che non son tagliato per gli ameni spassi,  
Né per corteggiare un amoroso specchio;  
Io che, uscito da un rude stampo, manco della maestà dell'amore  
Per pavoneggiarmi dinanzi a una molleggiante ninfa;  
Io, che sono privato di questa bella simmetria,  
Frustrato di sembianza dalla Natura che si mi dispaia,  
Deforme, incompiuto, anzi tempo inviato  
In questo spirante mondo, appena plasmato a mezzo,  
E pur questo in modo così monco e contraffatto  
Che i cani latrano contro di me quand'io zoppico accanto a loro;  
.....  
E così, dacché io non posso far l'innamorato  
Per intrattenere questi bei giorni soaveloquenti,  
Son risoluto a dimostrarmi uno scellerato,  
Ed a colpir col mio odio i frivoli piaceri di questi giorni.  
[Trad. Mario Praz]

A prima vista questo programma non sembra avere alcuna relazione con l'argomento di cui trattiamo. Riccardo sembra non avere da dire altro che: «La monotonia di quest'epoca mi annoia e voglio divertirmi. Poiché però non posso fare l'innamorato a causa della mia deformità, farò la parte del cattivo, dell'intrigante, dell'assassino, e comunque qualunque altra cosa mi piaccia». Una motivazione così superficiale non potrebbe che soffocare ogni più piccola traccia di partecipazione dello spettatore alla vicenda, se dietro di essa non si nascondesse qualcosa di più serio. Altrimenti la tragedia sarebbe psicologicamente impossibile, dato che il poeta deve essere capace di risvegliare in noi un segreto moto di simpatia per il suo eroe, se dobbiamo provare ammirazione per l'abilità e il coraggio dimostrati senza avvertire interiore opposizione; una tale forma di simpatia può fondarsi soltanto sulla comprensione e sul sentimento di una possibile comunità spirituale con l'eroe.

Voglio dire con questo che il monologo di Riccardo non dice tutto; dà soltanto alcune indicazioni, lasciando a noi la facoltà di sviluppare ciò che vi è accennato. Nel momento in cui ci assumiamo questo compito, l'apparenza di superficialità scompare, l'amarezza e la generosità di dettagli con cui Riccardo ha descritto la sua deformità raggiungono pieno effetto, e noi percepiamo chiaramente quel senso di comunanza che richiama la nostra simpatia anche per un malvagio come lui. Il soliloquio quindi significa: «La natura mi ha fatto un grande torto nel momento in cui mi ha negato la

bellezza esteriore capace di attirare l'amore umano. La vita per questo mi deve un risarcimento, che io farò in modo di ottenere. Ho perciò diritto di essere una eccezione e di ignorare gli scrupoli da cui altri individui si lasciano ostacolare. Posso arrecare torti perché io stesso ne ho ricevuti». Ora ci rendiamo conto che noi stessi potremmo diventare come Riccardo, che anzi, in qualche misura, lo siamo già. Riccardo è lo smisurato ingrandimento di qualche cosa che troviamo anche in noi stessi. Tutti crediamo di aver motivo di rancore verso la natura e il destino per le menomazioni congenite e infantili; tutti pretendiamo una riparazione che ci indennizzi delle precoci frustrazioni del nostro narcisismo ed egoismo. Perché mai la natura non ci ha fatto dono dei riccioli dorati di Balder, della forza di Sigfrido, della fronte alta del Genio, dei nobili lineamenti di un aristocratico? Perché siamo nati da gente modesta invece di essere figli di re? Ci piacerebbe insomma esser belli e distinti come coloro che, appunto perciò, siamo ora costretti a invidiare.

Ma rientra nella fine economia artistica del poeta di non permettere al suo eroe l'espressione aperta e completa di tutte le sue motivazioni segrete. In questo modo obbliga noi a completarle, impegna la nostra attività intellettuale, distogliendola dalla riflessione critica, così che noi continuiamo a identificarci con l'eroe stesso. Uno spirito meno geniale, al suo posto, darebbe espressione cosciente a tutto quanto volesse rivelarci, e si troverebbe poi di fronte alla nostra intelligenza, fredda e libera da impacci, che renderebbe impossibile qualunque approfondimento dell'illusione.

Prima comunque di abbandonare le "eccezioni", possiamo rilevare che la pretesa delle donne a determinati privilegi e alla liberazione di tante costrizioni della vita poggia sulle stesse basi. Come possiamo costatare dal lavoro psicoanalitico, le donne si considerano danneggiate nell'infanzia, private di qualche cosa e messe in disparte senza loro colpa, e l'acredine di così tante ragazze nei confronti della madre rivela alla radice il rimprovero di averle fatte nascere donne invece che uomini.

## *2. Coloro che soccombono al successo*

Il lavoro psicoanalitico ci permette di asserire che le persone si ammalano di nevrosi in conseguenza della frustrazione. Intendiamo con ciò la frustrazione del soddisfacimento dei desideri libidici, ma è necessario fare una più lunga digressione per rendere comprensibile questa tesi. La nevrosi insorge quando esiste un conflitto fra i desideri libidici di un individuo e quella parte della sua personalità che chiamiamo l'Io, che è l'espressione delle sue pulsioni di autoconservazione e comprende gli ideali della sua personalità. Un simile conflitto patogeno si verifica soltanto quando la libido cerca di perseguire vie e mete che l'Io ha superato e condannato da tempo, dunque vietato per sempre; la libido fa questo solo quando le sia tolta la possibilità di una soddisfazione ideale, consona anche all'Io. In questa maniera la privazione, la frustrazione di un soddisfacimento reale è la prima condizione, anche se non l'unica, per l'insorgere della nevrosi.

Tanto più deve sorprendere e addirittura turbare noi medici il fatto che le persone talvolta si ammalano proprio quando è stato appagato un loro desiderio

profondamente radicato e da lungo tempo accarezzato. Si ha davvero l'impressione che non siano in grado di sopportare la gioia che ne consegue, poiché la connessione causale fra successo e malattia risulta inequivocabile. Ho avuto occasione, a questo riguardo, di esaminare il caso di una signora, che voglio descrivere come tipico di siffatti tragici mutamenti.

Di ottima famiglia ed educazione, da ragazzina non riuscì a frenare la sua gioia di vivere, si allontanò da casa e si mise a girare il mondo in cerca di avventure, finché fece la conoscenza di un artista, che oltre ad apprezzare il suo fascino femminile, seppe anche intuire in lei, nonostante la degradazione a cui era giunta, una profonda finezza d'animo. Prendendola in casa, riuscì a farne una fedele compagna, alla cui felicità sembrava mancare soltanto la riabilitazione della società. Dopo anni di vita in comune, egli riuscì a riconciliare con lei la propria famiglia ed era quindi pronto a prenderla in moglie davanti alla legge. A questo punto, la donna cominciò a star male. Trascurò la casa, di cui stava per diventare giuridicamente la padrona, si credette perseguitata dai parenti che volevano accoglierla nella famiglia, sbarrò la strada con la sua assurda gelosia ad ogni relazione sociale del marito, lo ostacolò nel suo lavoro artistico, e presto cadde in una incurabile malattia mentale.

Un'altra volta mi capitò il caso di un uomo rispettabilissimo, un docente che per anni aveva nutrito il comprensibile desiderio di succedere al maestro che l'aveva iniziato alla scienza. Giunto però il momento delle dimissioni del vecchio professore, allorché i colleghi gli comunicarono che era stato scelto lui come successore, cominciò a esitare, a svilire i propri meriti, si dichiarò indegno di occupare il posto che gli veniva assegnato, e cadde in uno stato di melanconia che lo rese incapace per anni di svolgere una qualsiasi attività.

Questi due casi, che pure sono diversi per altri aspetti, hanno un elemento comune, il fatto cioè che la malattia si presenta al momento dell'appagamento di un desiderio e annulla la possibilità di trarne godimento.

La contraddizione fra i casi indicati e la tesi secondo cui la malattia è provocata dalla frustrazione non è irrisolvibile, e scompare se facciamo distinzione tra frustrazione esterna e interna. Se l'oggetto in relazione al quale la libido può trovare soddisfacimento viene a mancare nella realtà, si tratta di una frustrazione esterna. Questa è di per sé innocua e non ancora patogena fino a quando non le si associ una frustrazione interna. Quest'ultima deve provenire dall'Io e contrastare alla libido l'accesso ad altri oggetti di cui essa ora cerca di impossessarsi. Solo allora si ingenera un conflitto e la possibilità di una malattia nevrotica, vale a dire di un soddisfacimento sostitutivo raggiunto indirettamente passando per l'inconscio rimosso. La frustrazione interna è quindi potenzialmente presente in tutti i casi, ma non viene ad effetto finché la frustrazione esterna reale non le ha preparato il terreno. In quei casi eccezionali in cui le persone si ammalano in conseguenza del successo, la frustrazione interna ha agito da sola, e infatti è apparsa soltanto dopo che la frustrazione esterna ha fatto posto all'appagamento del desiderio. Tutto ciò può sembrare strano a prima vista, ma studiando la situazione più da vicino ci accorgiamo che non è affatto inconsueto che l'Io tolleri un desiderio e lo consideri innocuo finché esso esiste nella sola fantasia e appare lontano dall'appagamento, e che invece gli si opponga nettamente non appena si avvicini all'appagamento e minacci di diventare

realtà. La differenza fra questa e le ben note situazioni della formazione della nevrosi consiste solo nel fatto che comunemente sono le intensificazioni interne dell'investimento libidico a rendere la fantasia, fino a quel momento tollerata e ritenuta di importanza trascurabile, un temuto avversario, mentre nei casi da noi indicati il segnale di esplosione del conflitto viene dato da un reale cambiamento esterno.

Il lavoro psicoanalitico ci mostra chiaramente che in questi casi sono determinate forze della coscienza morale che impediscono alla persona di trarre il vantaggio da lungo tempo sperato dal fortunato cambiamento nella realtà. È però un compito assai difficile reperire essenza e origine di queste tendenze giudicanti e punitive, che spesso ci sorprendono con la loro presenza proprio là ove non ci aspetteremmo di trovarle. Ciò che sappiamo o sospettiamo in proposito non lo esporrò, per i ben noti motivi, a partire da casi osservati clinicamente, ma rivolgendomi a personaggi creati da grandi poeti nella loro profonda conoscenza dell'animo umano.

Un esempio di persona che crolla al raggiungimento del successo, dopo aver lottato con indefessa energia per ottenerlo, è Lady Macbeth di Shakespeare. Prima dell'azione non si nota in lei alcuna debolezza, nessun segno di lotta interiore, nessun altro impegno che non sia quello di vincere gli scrupoli del marito, ambizioso e pure di miti sentimenti. All'intento omicida Lady Macbeth è disposta a sacrificare la sua stessa femminilità, senza riflettere a quale parte decisiva questa è destinata quando successivamente si tratterà di sostenere l'obiettivo della sua ambizione, raggiunto con il delitto.

Venite, o voi spiriti  
Che vegliate sui pensieri di morte, in quest'istante medesimo  
snaturate in me il sesso  
...Venite alle mie poppe di donna,  
E prendetevi il mio latte in cambio del vostro fiele, o voi  
ministri d'assassinio!

(Atto 1, scena 5) [Trad. Cino Chiarini]

Io ho dato latte: e so  
Quanta tenerezza si prova nell'amare il bambino che prende  
la poppa:  
Ebbene, io avrei, mentre egli mi avesse guardata sorridendo,  
Strappato il capezzolo dalle sue morbide gengive,  
E gli avrei fatto schizzar via il cervello, se lo avessi giurato,  
come voi  
Avete giurato questo.

(Atto 1, scena 7)

Un solo, leggero moto di riluttanza la coglie prima del crimine:

... Se nel sonno non avesse somigliato

A mio padre, l'avrei fatto io.

(Atto 2, scena 2)

Ma ora che è diventata regina per l'assassinio di Duncan si annuncia un sentimento simile alla delusione, qualcosa che assomiglia al disgusto, né possiamo saperne il motivo.

Nulla è ottenuto, tutto è sprecato,  
Allorché il nostro desiderio è appagato senza contentezza:  
Val meglio esser colui il quale noi distruggiamo,  
Che, per effetto della sua distruzione, vivere in mezzo ad una  
gioia piena di dubbi.

(Atto 3, scena 2)

Eppure resiste. Nella scena del banchetto che segue a queste parole, lei sola conserva la calma, nasconde il turbamento del marito, trova un pretesto per congedare gli ospiti e poi scompare ai nostri occhi. La ritroveremo (nella prima scena dell'ultimo atto) come sonnambula, mentre fissa le impressioni della notte del delitto. Ancora una volta, come allora, cerca di far coraggio al marito:

Vergogna, mio signore, vergogna! un soldato che ha paura! Che ragione abbiamo di temere che qualcuno lo sappia, quando nessuno può chiamare la nostra potenza a renderne conto?

(Atto 5, scena 1)

Ode i colpi alla porta che spaventarono il consorte dopo il crimine. Ma nello stesso tempo si sforza di disfare ciò che «non può essere disfatto». Si lava le mani, sporche di sangue, che del sangue hanno l'odore, ed è cosciente della vanità di questo tentativo. Il rimorso pare aver distrutto proprio lei che sembrava esserne esente. Quando muore, Macbeth, che nel frattempo è divenuto spietato come ella si era mostrata all'inizio, non trova per lei che questo breve epitaffio:

Avrebbe dovuto morire più tardi;  
Non sarebbe mancato il momento opportuno per udire una  
simile parola.

(Atto 5, scena 5)

Ora viene fatto di domandarsi: che cosa ha infranto un carattere che sembrava tratto dal più duro metallo? È soltanto la delusione – l'altro volto che mostra il delitto compiuto<sup>21</sup> – e dobbiamo concludere che anche in Lady Macbeth uno spirito originariamente debole e femminilmente tenero ha raggiunto un così alto grado di tensione e concentrazione da non poter durare? oppure dobbiamo cercare altre

---

<sup>21</sup> Allusione a un passo di Schiller nella *Sposa di Messina*, atto 3, scena 5. (N.d.T.)

indicazioni che ci spieghino meglio questo crollo, dal punto di vista umano, attraverso una motivazione più profonda?

Ritengo impossibile esprimere qui una opinione decisa. Il *Macbeth* di Shakespeare è una tragedia d'occasione, scritta per l'ascesa al trono inglese di Giacomo, fino ad allora re di Scozia. Il tema era dato e trattato contemporaneamente da altri autori, del cui lavoro probabilmente, come d'abitudine, Shakespeare si avvalse. Il tema offriva notevoli analogie con la situazione attuale. La "vergine" Elisabetta, della quale si diceva che non sarebbe mai stata capace di generare un figlio, e che una volta, alla notizia della nascita di Giacomo, in un grido pieno di dolore si era definita «un ramo secco»<sup>22</sup>, appunto per questa mancanza di figli suoi, si era vista costretta a tollerare che il re scozzese diventasse suo successore. Ma questi era figlio di quella Maria Stuarda la cui esecuzione, sia pur di malavoglia, Elisabetta aveva ordinato, benché fosse, malgrado i contrasti dovuti a ragioni politiche, sua consanguinea e potesse essere definita sua ospite.

L'ascesa al trono di Giacomo primo era come una dimostrazione della maledizione della sterilità e delle benedizioni della generazione ininterrotta. Proprio su questo contrasto si basa lo svolgimento dell'azione nel *Macbeth* di Shakespeare.

Le "fatali sorelle" avevano profetizzato a Macbeth che sarebbe diventato re, ma a Banco che la successione della corona sarebbe andata ai suoi figli. Macbeth è sdegnato contro questo decreto del destino, non si accontenta della soddisfazione della propria ambizione, vuole essere il fondatore di una dinastia, non vuole avere ucciso a vantaggio di estranei. Quando nel dramma di Shakespeare si ravvisa soltanto la tragedia dell'ambizione, si trascura questo punto. Dato che Macbeth non può vivere eternamente, è chiaro che non gli rimane che una strada da seguire, invalidare cioè quella parte della profezia che gli è contraria ottenendo egli stesso dei figli che possano succedergli. Ed egli sembra aspettarsi dalla sua indomabile donna:

Metti alla luce figli maschi soltanto!  
Poiché la tua indomita tempra non dovrebbe formare  
Che maschi.

(Atto 1, scena 7)

È altrettanto chiaro che, quando viene deluso in questa aspettativa, deve sottomettersi al destino, oppure ogni sua azione viene a perdere qualsiasi scopo e si muoverà nella rabbia cieca di chi, essendo condannato alla distruzione, è deciso prima a distruggere tutto ciò che gli viene a tiro. Vediamo che Macbeth segue questo sviluppo, e all'apice della tragedia udiamo la sconvolgente esclamazione di Macduff, così spesso considerata ambigua, e che forse potrebbe contenere la chiave del cambiamento avvenuto in Macbeth:

Egli non ha figli!

---

<sup>22</sup> Vedi *Macbeth*, atto 3, scena 1: «Sulla testa mi hanno messo una corona infeconda, / E nel pugno uno sterile scettro, / Donde poi me lo strapperà la mano di un intruso, / Poiché nessun mio figlio mi potrà succedere».

(Atto 4, scena 3)

Il che significa senza dubbio: «Solo perché non ha figli egli stesso, poté uccidere i miei». Ma il tutto può anche implicare qualcosa di più e soprattutto chiarire il motivo più profondo che non solo spinge Macbeth ben oltre la sua stessa natura, ma anche colpisce nell'unico punto debole il ferreo carattere della moglie. Ma se si considera il punto culminante, segnato dalle parole di Macduff, ci si accorge che l'intera tragedia è piena di riferimenti al rapporto padre-figlio. L'assassinio del buon Duncan è poco meno che un parricidio; per quanto riguarda Banco, Macbeth ha ucciso il padre, mentre il figlio gli sfugge; nel caso di Macduff, uccide i figli perché il padre gli è sfuggito. Nella scena dell'apparizione, le streghe gli fanno vedere un ragazzo insanguinato e poi uno incoronato; la testa armata vista prima è senza dubbio quella di Macbeth stesso. Sullo sfondo si leva però la truce figura del vendicatore Macduff, che è egli stesso un'eccezione alle leggi della generazione, perché non è stato messo al mondo dalla madre ma è stato tratto con un taglio dal grembo di lei.

Sarebbe assolutamente nello spirito della giustizia poetica, fondata sulla legge del taglione, se la mancanza di figli di Macbeth e la sterilità della moglie fossero il castigo per i loro delitti contro la santità della generazione, se Macbeth cioè non potesse diventare padre per aver privato i figli del padre e il padre dei figli, e se per questo si fosse anche compiuta la perdita della femminilità di Lady Macbeth, perdita che ella stessa aveva richiesto ai «ministri d'assassinio» [vedi la prima citazione]. Credo che si possa facilmente capire la malattia della donna, la trasformazione della sua crudeltà in rimorso, come reazione all'impossibilità di avere figli, a un fatto cioè che la convince della sua impotenza di fronte alle leggi della natura e al tempo stesso le ricorda che per sua colpa il delitto è stato privato della parte migliore dei frutti che poteva dare.

Nella Cronaca di Holinshed (1577), da cui Shakespeare ricavò l'intreccio del *Macbeth*, Lady Macbeth viene ricordata una sola volta come la moglie ambiziosa che spinge il marito al delitto per diventare essa stessa regina. Non si parla del suo destino successivo e dello sviluppo del suo carattere. Invece sembrerebbe che il cambiamento del carattere di Macbeth in tiranno violento e sanguinario sia da attribuirsi a motivi analoghi a quelli da noi suggeriti. Fra l'assassinio di Duncan, per il quale Macbeth diventa re, e i suoi ulteriori crimini, intercorrono infatti secondo Holinshed *dieci anni*, durante i quali il sovrano si mostra severo ma giusto. Solo dopo questo periodo di tempo si manifestano in lui alcuni mutamenti, sotto l'influsso del preoccupante timore che la profezia fatta a Banco possa avverarsi come è avvenuto per la sua. A questo punto Macbeth fa uccidere Banco ed è trascinato – come in Shakespeare – da un delitto all'altro. Non è detto chiaramente neppure in Holinshed che sia la mancanza di figli che lo spinge su questa strada, ma ci sono tempo e spazio sufficienti per questa plausibile motivazione. La vicenda si sviluppa diversamente in Shakespeare. Con una rapidità che toglie il fiato, assistiamo nella tragedia a un succedersi incalzante degli avvenimenti, e i dati fornitici dai protagonisti ci consentono di calcolare che il tutto si svolga nello spazio di una settimana circa<sup>23</sup>. Per

---

<sup>23</sup> J. Darmstetter (a cura di), *Macbeth* (Parigi 1881) p. LXXV.



questa accelerazione tutte le nostre ipotesi sui motivi della trasformazione del carattere di Macbeth e della moglie vengono a mancare di fondamento. Manca il tempo entro il quale la prolungata delusione della speranza di avere figli possa indebolire la donna e gettare l'uomo nella più sfrenata disperazione; rimane inoltre la contraddizione che connessioni così numerose e sottili all'interno dell'opera, e fra di essa e l'occasione che l'ha determinata, possano convergere tutte quante nel motivo della mancanza di figli, mentre d'altra parte l'economia di tempo della tragedia preclude espressamente uno sviluppo del carattere per motivi diversi da quelli strettamente inerenti all'azione stessa.

Ma quali siano questi motivi, che in così breve tempo fanno di un uomo ambizioso e pieno di incertezze un tiranno sfrenato e della sua istigatrice dal cuore d'acciaio una donna malata e tormentata dai rimorsi, non si può secondo me indovinare. Penso che dobbiamo rinunciare a penetrare in quel triplice strato di oscurità nel quale si sono condensate la cattiva conservazione del testo originale, l'intenzione del poeta a noi sconosciuta, e il segreto significato della leggenda. Non per questo vorrei accettare l'obiezione che simili ricerche sono oziose se le si paragona al potente effetto che la tragedia esercita sullo spettatore. Il poeta, durante la rappresentazione, può infatti sopraffarci con la sua arte e paralizzare la nostra capacità di riflessione, ma non può impedire che successivamente tentiamo di capire questo effetto studiandone il meccanismo psicologico. Mi sembra fuori luogo anche l'osservazione che il poeta è libero di abbreviare come meglio ritiene opportuno la naturale cronologia degli avvenimenti presentati, se attraverso il sacrificio della più comune verosimiglianza può accrescere l'effetto drammatico. Infatti un simile sacrificio potrebbe essere giustificato soltanto quando interferisce unicamente con la verosimiglianza<sup>24</sup>, ma non quando spezza il nesso causale; né l'effetto drammatico avrebbe a soffrirne se si lasciasse indeterminato il trascorrere del tempo, anziché restringerlo espressamente a pochi giorni.

Dispiace veramente di lasciare insoluto un problema come quello del Macbeth e io voglio tentare ancora di aggiungere un'osservazione che può offrire una via per uscire da questa difficoltà. Ludwig Jekels, in un suo recente studio su Shakespeare<sup>25</sup>, ha creduto di avere scoperto una delle tecniche particolari del poeta, che potrebbe essere presa in considerazione anche per quanto riguarda Macbeth. Egli dice che sovente Shakespeare scompone un carattere in due personaggi, ciascuno dei quali appare non completamente intelligibile, fino a che non venga ricondotto ad unità con l'altro. Questo potrebbe anche essere il caso di Macbeth e della moglie; allora non si arriverebbe ovviamente a una conclusione considerando la moglie come una personalità autonoma e cercando di scoprire i motivi della sua trasformazione senza prendere in considerazione la personalità di Macbeth, che la completa. Non intendo seguire oltre questa traccia, ma voglio aggiungere un particolare che sostiene con una certa evidenza l'interpretazione accennata: i germi di angoscia che si manifestano in Macbeth la notte del delitto non si sviluppano oltre in lui, ma nella donna. È lui che

---

<sup>24</sup> Come il corteggiamento di Anna da parte di Riccardo III presso la bara del re da lui assassinato.

<sup>25</sup> Probabilmente non fu pubblicato. Jekels pubblicò l'anno seguente (1917) un articolo sul *Macbeth* (Imago, vol. 5, 170), ove cita questo capoverso ma non sviluppa la sua teoria. (N.d.T.)

prima dell'omicidio ha avuta l'allucinazione del pugnale, ma è lei che successivamente cade in uno stato di prostrazione psichica. Dopo il crimine, è lui che sente gridare nella casa: «Non dormire più! Macbeth uccide il sonno!» e perciò «Macbeth non dormirà più» [atto 2, scena 2]. Ma non veniamo mai a sapere se davvero il re Macbeth non dorma più, mentre vediamo la regina che si alza nella notte e parlando nel sonno tradisce la propria colpa. Egli era rimasto inerte a guardarsi le mani sporche di sangue, lamentando che «tutto l'oceano del grande Nettuno» [atto 2, scena 2] non sarebbe bastato a lavarle; la donna allora lo aveva confortato: «Un po' d'acqua ci farà mondi di quest'atto». Ma poi è lei che si lava le mani per un quarto d'ora e non riesce a togliere le macchie di sangue: «Tutti i profumi dell'Arabia non basteranno a rendere odorosa questa piccola mano» (atto 5, scena 1). Si compie così in lei quanto egli aveva temuto nell'angoscia della sua coscienza morale; lei diventa il rimorso dopo il delitto, lui diventa la sfida ostinata: insieme, esauriscono ogni possibilità di reazione al crimine, come due parti disunite di una stessa individualità psichica; e forse sono stati entrambi copiati da un modello unico.

Se non ci è stato possibile chiarire, nella figura di Lady Macbeth, il motivo per cui cade ammalata dopo aver raggiunto il successo, abbiamo forse una possibilità migliore se volgiamo l'attenzione al personaggio creato da un altro grande drammaturgo, che ama seguire con inflessibile rigore i problemi d'ordine psicologico.

Rebekka Gamvik, figlia di un'ostetrica, è stata educata dal padre adottivo dottor West ad essere libera pensatrice e a disprezzare tutte le restrizioni con le quali una moralità fondata sulla fede religiosa vorrebbe incatenare le passioni vitali. Alla morte del dottore, essa trova impiego a Rosmersholm, residenza avita di un'antica famiglia i cui membri non sanno cosa voglia dire ridere e hanno sacrificato la gioia a un rigido adempimento del dovere. A Rosmersholm abitano il pastore protestante Johannes Rosmer e la moglie Beate, malaticcia e senza figli. Presa da un «desiderio selvaggio, indomabile»<sup>26</sup> di avere l'amore del nobile Rosmer, Rebekka decide di sbarazzarsi della donna che le è di ostacolo, servendosi appunto di quella sua «ardita e libera» volontà, che nessuno scrupolo trattiene. Fa in modo di farle leggere un libro di medicina nel quale la procreazione viene indicata quale unico scopo del matrimonio, così che la povera donna dubita della legittimità della sua unione coniugale. Rebekka poi le lascia intendere che Rosmer, di cui ella condivide letture e pensieri, stia per abbandonare la fede e abbracciare il «partito dell'illuminismo». Dopo avere così scosso la fiducia della moglie nell'integrità morale del marito, Rebekka infine le fa capire che presto lascerà la casa per nascondere le conseguenze della sua illecita relazione con Rosmer. Il piano criminale ha successo. La povera donna, che viene poi fatta passare per depressa e irresponsabile, annega gettandosi in acqua dal ponticello del mulino, sopraffatta dal senso della propria nullità e per non essere di ostacolo alla felicità dell'amato consorte.

---

<sup>26</sup> Trad. Anita Rho (Einaudi, Torino 1966). (N.d.T.)

Per anni quindi Rosmer e Rebekka vivono soli a Rosmersholm, in un rapporto che egli vuole considerare come amicizia puramente spirituale e ideale. Ma quando dall'esterno cominciano a cadere le prime ombre del pettegolezzo su questa relazione e allo stesso tempo dubbi tormentosi sorgono in Rosmer sui motivi del suicidio della moglie, egli chiede a Rebekka di diventare la sua seconda moglie, per poter contrapporre alla infelicità del passato una nuova, viva realtà (atto secondo). In un primo momento la donna è piena di giubilo alla notizia, ma subito dopo dichiara che il matrimonio è impossibile e che se egli insiste «prenderà la strada che ha preso Beate». Rosmer non riesce a capire questo rifiuto; ancora meno lo comprendiamo noi, che sappiamo di più sull'azione e i propositi di Rebekka. L'unica cosa di cui possiamo essere certi è che il suo "no" è detto seriamente.

Ma come mai è successo che l'avventuriera dalla volontà «ardita e libera», che senza alcuno scrupolo si è aperta la strada alla realizzazione dei suoi desideri, rifiuta ora di cogliere il frutto che le viene offerto a coronamento del suo successo? Lei stessa ce ne dà una spiegazione nell'atto quarto: «...e questo appunto è il terribile: ora che tutta la felicità della vita mi è offerta a piene mani... ora mi son così mutata che il mio passato mi vieta di accettarla». Nel frattempo dunque ella è cambiata, la sua coscienza si è risvegliata e la consapevolezza della propria colpa le impedisce il godimento.

E che cosa ha determinato il risveglio della sua coscienza? Ascoltiamo ciò che dice lei stessa e giudichiamo se possiamo crederle completamente: «Il concetto di vita di casa Rosmer – o almeno il tuo concetto della vita – ha corrotto la mia volontà... l'ha resa ammalata. L'ha asservita a leggi che prima per me non avevano valore. La vita in comune con te ha elevato il mio spirito...»

Tale influenza, va considerato, ha cominciato a manifestarsi nel momento in cui poté vivere sola con Rosmer. «Nella pace... nella solitudine... quando mi svelasti senza riserva tutti i tuoi pensieri... ogni impressione così come tu la sentivi, delicata e fine... allora avvenne in me la grande metamorfosi».

Poco prima ella aveva lamentato l'altro aspetto di questa trasformazione. «Perché Rosmersholm ha fiaccato la mia forza. Qui la mia ardita volontà è stata spezzata e distrutta! È passato per me il tempo in cui potevo osare qualunque cosa. Ho perso la capacità di agire, Rosmer».

Rebekka dà questa spiegazione dopo essersi rivelata un'omicida in una confessione volontaria fatta a Rosmer e al rettore Kroll, fratello della donna di cui si è sbarazzata. Con brevi note di magistrale acutezza, Ibsen ha chiarito che Rebekka non mente, ma nemmeno è del tutto sincera. Allo stesso modo come nonostante la sua totale libertà da ogni pregiudizio ha ridotto la sua età di un anno, la sua confessione davanti ai due uomini è incompleta e viene integrata in alcuni punti fondamentali per l'insistenza di Kroll. A noi è quindi lecito supporre che la sua spiegazione della rinuncia esponga quel motivo soltanto per nasconderne un altro.

Certo non abbiamo ragione per non crederle quando essa dichiara che l'atmosfera di Rosmersholm e la sua convivenza con il nobile Rosmer hanno avuto su di lei un effetto nobilitante... e paralizzante. Così facendo esprime quello che sa e ha provato. Ma ciò non è necessariamente tutto quello che è avvenuto in lei, e non è nemmeno detto che ella potesse render ragione di ogni cosa. L'influenza di Rosmer poteva

essere anche solo uno schermo dietro al quale si celava un'altra influenza determinante: un particolare degno di nota ci indica quest'altra direzione.

Persino dopo la confessione, nell'ultimo colloquio che conclude la tragedia, Rosmer prega ancora una volta Rebekka di diventare sua moglie, perdonandole il delitto commesso per amore. E ora ella non risponde, come avrebbe dovuto, che nessun perdono può sopprimere il suo senso di colpa per il perfido inganno ai danni della povera Beate, ma si tormenta con un altro rimprovero, che ci deve stupire provenendo da una libera pensatrice, e che comunque è ben lungi dall'avere l'importanza che Rebekka gli attribuisce: «Oh, amico mio, non parlarne più! È una cosa impossibile!... Perché devi sapere, Rosmer, io... ho un passato». Vuole alludere ovviamente al fatto di avere avuto rapporti sessuali con un altro uomo. Ma noi non possiamo fare a meno di notare che tali rapporti, che risalgono a un'epoca in cui era libera e perciò non doveva rendere conto a nessuno, sembrano essere per lei un impedimento più grave all'unione con Rosmer del proprio comportamento davvero criminale verso sua moglie.

Rosmer non vuol sentire parlare di questo passato. Possiamo immaginarcelo, nonostante che tutto ciò che nel dramma vi fa riferimento rimane, per così dire, sotterraneo e deve essere ricostruito da allusioni, inserite però con tale abilità da rendere impossibile ogni equivoco.

Fra il primo rifiuto di Rebekka e la sua confessione avviene qualcosa di importanza decisiva per la sua sorte futura. Il rettore Kroll si reca da lei col deliberato proposito di umiliarla dicendole di sapere che è figlia illegittima di quello stesso dottor West che l'ha adottata dopo la morte della madre. L'odio ha acuito la sua perspicacia e tuttavia egli non crede che questo sia per lei qualcosa di nuovo [atto terzo]. «Veramente credevo che Lei fosse perfettamente informata. Altrimenti sarebbe molto strano che Lei si fosse lasciata adottare dal dottor West...» «E subito dopo la morte di Sua madre il dottore la prende con sé. La tratta duramente. Eppure Lei rimane presso di lui. Lei sa benissimo che egli non le lascerà un centesimo; infatti non ha ereditato che una cassa di libri. Eppure gli rimane vicina, sopporta i suoi capricci, la cura fino all'ultimo respiro»... «Ciò che Lei ha fatto per il dottore io lo riconduco a un inconsapevole istinto filiale. L'intera sua condotta, per me, è un risultato naturale di quella sua origine».

Ma Kroll si sbaglia poiché Rebekka non sa affatto di essere la figlia del dottor West. Allorché Kroll aveva cominciato a fare oscure allusioni al passato, ella aveva pensato che intendesse qualcosa d'altro. Dopo aver capito a che cosa si riferisce, riesce a mantenersi calma ancora per un attimo, poiché può supporre che il suo nemico abbia basato i propri calcoli sull'età di lei falsamente indicata in una visita precedente. Ma Kroll demolisce questa obiezione: «Sarà. Ad ogni modo il mio calcolo è giusto, perché un anno prima di entrare in servizio, West aveva fatto un breve soggiorno lassù». A questa ulteriore notizia, Rebekka perde ogni controllo: «Non è vero». S'aggira per la stanza torcendosi le mani: «È impossibile. Lei vuole darmela ad intendere. Non è, non può esser vero! Mai e poi mai...!» La sua agitazione è talmente esagerata che Kroll non ritiene di doverla attribuire soltanto alla notizia da lui data.

KROLL: Ma, mia cara... perché si agita così? Mi spaventa davvero. Che cosa debbo credere? Che cosa debbo pensare?

REBEKKA: Nulla. Non ha nulla da credere né da pensare.

KROLL: Ma allora deve proprio spiegarmi perché s'è presa tanto a cuore questa... questa possibilità.

REBEKKA (*riprendendosi*): È molto semplice, signor rettore. Non ho la minima voglia di passare per una figlia illegittima.

L'enigma nel comportamento di Rebekka consente una sola spiegazione. La notizia che il dottor West può essere suo padre è il colpo più grave che potesse ricevere, poiché non era stata soltanto la figlia adottiva di quest'uomo, ma anche la sua amante. Quando Kroll aveva cominciato a parlare, ella aveva creduto che volesse alludere a questi rapporti e molto probabilmente li avrebbe giustificati appellandosi alla propria libertà di idee. Ma il rettore era ben lontano da questo pensiero; non sapeva niente della relazione amorosa col dottor West, così come lei ignorava che fosse suo padre. Ella non può avere in mente altro che questo rapporto amoroso quando, nel suo ultimo rifiuto a Rosmer, adduce come pretesto un passato che la rende indegna di diventare sua moglie. Probabilmente, se Rosmer avesse voluto sentir parlare di quel passato, essa gli avrebbe confessato soltanto metà del suo segreto e ne avrebbe taciuto la parte più grave.

Ma ora comprendiamo facilmente che questo passato deve apparirle l'impedimento più grave al loro matrimonio, il più grave... delitto.

Dopo aver appreso di essere stata l'amante del padre, Rebekka si abbandona al senso di colpa, che ora esplode violentemente in lei. Con la confessione davanti a Rosmer e Kroll, ove si attribuisce il marchio di assassina, rinuncia definitivamente alla felicità verso cui si era aperta la via con il delitto e si prepara alla partenza. Ma il vero motivo del senso di colpa che la pone in crisi nel momento del successo rimane segreto. Abbiamo veduto come si tratta di ben altro che non l'atmosfera di Rosmersholm e l'influenza moralizzatrice di Rosmer.

Chi ci abbia seguiti fin qui non mancherà di avanzare un'obiezione che può giustificare alcuni dubbi. Il rifiuto iniziale di Rebekka alle proposte di Rosmer avviene prima della seconda visita di Kroll, cioè quando ancora non sa della sua origine illegittima e dell'incesto, almeno se abbiamo ben compreso il drammaturgo. Tuttavia questo primo rifiuto è energico e fatto seriamente. Il senso di colpa che le impone di rinunciare al frutto delle sue azioni è efficace già prima che essa venga a conoscenza del suo crimine principale; e se noi ammettiamo tutto questo, dobbiamo forse escludere del tutto l'incesto come fonte di quel senso di colpa.

Finora abbiamo considerato Rebekka West come una persona viva e non come una creazione della fantasia di Ibsen, guidata sempre da una intelligenza estremamente critica. Possiamo perciò tentare di mantenere la stessa posizione occupandoci dell'obiezione che è stata avanzata. L'obiezione è valida: la coscienza si era in parte risvegliata in Rebekka già prima che sapesse dell'incesto. Niente ci impedisce di considerare responsabile di questa trasformazione l'influsso che la stessa Rebekka riconosce e indica. Ma questo non ci esime dal riconoscere il secondo motivo. Il comportamento di Rebekka alla notizia comunicatale dal rettore, la confessione che

ne è la reazione immediata, non lasciano alcun dubbio che soltanto allora entra in azione il motivo più forte e decisivo della rinuncia. Si tratta infatti di un caso di motivazione multipla, nel quale un motivo più profondo viene in luce dietro quello più superficiale. Principi di economia poetica richiedevano questo modo di presentare la situazione, poiché questo motivo più profondo non doveva essere enunciato esplicitamente, ma rimane celato, sottratto cioè alla facile percezione dello spettatore o del lettore; altrimenti sarebbero sorte serie resistenze, basate su spiacevolissime emozioni, che avrebbero potuto mettere in pericolo l'effetto del dramma.

Giustamente abbiamo però il diritto di pretendere che il motivo esplicitamente addotto non sia privo di una intima connessione con quello nascosto, ma appaia esserne una mitigazione e una derivazione. E se è lecito supporre che la combinazione poetica cosciente del drammaturgo sia scaturita in modo logico da premesse inconscie, possiamo anche fare il tentativo di dimostrare che egli ha soddisfatto questa pretesa. Il senso di colpa di Rebekka trae origine dal rimprovero dell'incesto, prima ancora che il rettore con perspicacia analitica l'abbia fatto affiorare alla sua coscienza. Se ricostruiamo il passato della donna accennato dal poeta, sviluppandolo e completandolo, dobbiamo riconoscere che essa non può non avere avuto una qualche nozione delle relazioni intime intercorse fra la madre e il dottor West. Deve averle fatto una grande impressione il fatto di prendere il posto della madre accanto a quest'uomo. Era sotto il dominio del complesso edipico anche se non sapeva che questa fantasia universale, nel suo caso, era divenuta una realtà. Quando venne a Rosmersholm, la forza interiore di quella prima esperienza la spinse a ricreare con energica azione la stessa situazione che si era verificata la prima volta senza ch'ella vi avesse fatto nulla; fu spinta a eliminare la moglie e madre per prenderne il posto accanto al marito e padre. Essa descrive con convincente insistenza come, contro la propria volontà, era stata costretta a procedere, passo per passo, all'eliminazione di Beate [atto terzo].

Ma credete dunque che io agissi con fredda e astuta deliberazione? Allora io non ero ancora quella che sono oggi, quella che sta davanti a voi e confessa ogni cosa. E poi, bisogna pure ammettere che vi siano in una creatura umana due opposte volontà. Io volevo eliminare Beate. In un modo o nell'altro. E tuttavia non credevo che le cose sarebbero mai giunte a tal punto. Ad ogni nuovo passo ch'io ero attirata a tentare, pareva che qualcosa dentro di me gridasse: No! Basta! Non un passo di più! Eppure non potevo arrestarmi. Dovevo spingermi ancora un po' innanzi. Un passo appena, un piccolissimo passo. E poi un altro... e un altro ancora. E così tutto si è compiuto. Le cose accadono sempre in questo modo.

Questa non è una giustificazione, ma una descrizione autentica. Tutto quanto le avvenne a Rosmersholm, l'amore per Rosmer e l'ostilità verso sua moglie, era infatti una conseguenza del complesso edipico: una replica inevitabile dei suoi rapporti con la madre e con il dottor West.

Così il senso di colpa, che prima le fa respingere la proposta di Rosmer, in fondo non è diverso da quello più violento che la spinge alla confessione dopo le parole di Kroll. Ma proprio come sotto l'influsso del dottor West era divenuta libera pensatrice e sprezzante della morale religiosa, così il nuovo amore per Rosmer l'ha trasformata

in una donna che ha una coscienza e una sua nobiltà. Tanto ella stessa comprendeva dei propri processi interiori; e perciò poteva a buon diritto descrivere l'influenza di Rosmer come il motivo, divenuto accessibile, della sua trasformazione.

Il medico che svolge un'attività psicoanalitica sa bene quanto spesso e regolarmente una ragazza che entri in una famiglia in qualità di cameriera, dama di compagnia o governante, consciamente o inconsciamente accarezzi a occhi aperti il sogno, derivante dal complesso edipico, che in qualche maniera la padrona di casa scompaia e il padrone la prenda in moglie al suo posto. Rosmersholm è la più grande opera d'arte del genere che tratta di questa comune fantasia delle ragazze. Ciò che la rende dramma tragico è la circostanza ulteriore che il sogno a occhi aperti dell'eroina è stato preceduto, nei tempi remoti della sua vita, da una realtà esattamente corrispondente?<sup>27</sup>

Dopo questa lunga digressione nel campo della letteratura, torniamo ora all'esperienza clinica, ma solo per costatare in poche parole la completa concordanza fra questi due ambiti. Il lavoro psicoanalitico insegna che le forze della coscienza morale che provocano la malattia in conseguenza del successo, anziché, come di solito, in conseguenza della frustrazione, sono intimamente connesse con il complesso edipico, con il rapporto con padre e madre, come del resto forse lo è il nostro senso di colpa in generale.

### *3. I delinquenti per senso di colpa*

Nel parlare della loro gioventù, in particolare degli anni precedenti la pubertà, persone spesso in seguito divenute rispettabilissime mi hanno riferito azioni illecite, come furti, piccole truffe, addirittura incendi dolosi, che avevano commesso in quel tempo. Ero solito sorvolare su tali indicazioni spiegando la debolezza delle inibizioni morali in quel periodo della vita come cosa ben nota e non cercavo di inserire tali azioni in un insieme più significativo. Successivamente fui portato a compiere uno studio più approfondito di questi episodi, da alcuni casi evidenti e più accessibili nei quali atti criminali di questo genere erano stati commessi mentre i pazienti erano in terapia da me e in cui si trattava di persone che avevano già superato l'età giovanile. Il lavoro analitico ha dato poi il sorprendente risultato che tali azioni venivano compiute soprattutto perché proibite e perché la loro esecuzione portava un sollievo psichico a chi le commetteva. Costui soffriva di un opprimente senso di colpa di origine sconosciuta, e, dopo aver commesso l'atto colpevole, il peso veniva mitigato. Perlomeno il senso di colpa era attribuito a qualche cosa.

Per quanto possa apparire paradossale, devo sostenere che il senso di colpa era preesistente all'atto illecito e che non traeva origine da quest'ultimo, ma al contrario era l'atto stesso che derivava da quello. Sarebbe giusto chiamare queste persone

---

<sup>27</sup> La dimostrazione della presenza del tema dell'incesto in Rosmersholm è già stata data con gli stessi argomenti nell'amplissimo lavoro di O. Rank, *Das Inzest-motiv in Dichtung und Sage* (Vienna 1912) pp. 404 sg.

delinquenti per senso di colpa. La preesistenza del sentimento di colpa si era ovviamente dimostrata attraverso tutta una serie di altre manifestazioni ed effetti.

Ma il lavoro di ricerca scientifica non si esaurisce nella constatazione di un fatto curioso. Ci sono altre due questioni da chiarire: una relativa alla provenienza dell'oscuro senso di colpa anteriore all'azione, l'altra circa la probabilità che questo genere di causazione abbia parte considerevole nella delinquenza umana.

Lo studio della prima questione prometteva di offrirci informazioni sulla fonte del senso di colpa degli uomini in genere. Il risultato costante del lavoro analitico era che questo oscuro senso di colpa proveniva dal complesso edipico ed era una reazione ai due grandi propositi criminosi di uccidere il padre e avere rapporti sessuali con la madre. In confronto a questi due, i crimini commessi per fissare il senso di colpa erano certo di sollievo per l'individuo tormentato. Bisogna qui ricordare che il parricidio e l'incesto con la madre sono i due grandi delitti degli uomini, gli unici che nella società primitiva vengono perseguiti ed esecrati per sé stessi. Dobbiamo altresì ricordare come altre ricerche ci abbiano avvicinato all'ipotesi che l'umanità abbia acquisito dal complesso edipico quella coscienza morale che ora è considerata come una forza spirituale innata.

La soluzione della seconda questione va al di là di quello che è il lavoro psicoanalitico. Nei bambini è facile osservare che diventano "cattivi" per provocare la punizione e che dopo essere stati castigati si tranquillizzano e si pacificano. Una successiva indagine analitica conduce spesso sulle tracce del senso di colpa che li aveva appunto indotti a procurarsi il castigo. Fra i delinquenti adulti si devono eccettuare coloro che commettono atti criminosi senza alcun senso di colpa; essi, o non hanno sviluppato alcuna inibizione morale, oppure, nel loro conflitto con la società, si considerano giustificati nelle loro azioni. Ma per ciò che riguarda la maggioranza degli altri delinquenti, coloro per i quali il codice penale è più propriamente fatto, questa motivazione del crimine potrebbe essere molto convenientemente presa in considerazione, chiarendo vari punti oscuri nella psicologia del delinquente e fornendo un nuovo fondamento psicologico alla pena.

Un amico ha richiamato poi la mia attenzione sul fatto che il «delinquente per senso di colpa» era noto anche a Nietzsche. La preesistenza del senso di colpa e il ricorso, per una sua razionalizzazione, all'atto criminoso, traspaiono dalle parole di Zarathustra «Del pallido delinquente». Lasciamo alla ricerca futura il compito di stabilire quanti fra i delinquenti siano da annoverare nella categoria di questo "pallido".



## Dostoevskij e il parricidio (1927)

Vorremmo distinguere, nella ricca personalità di Dostoevskij, quattro sfaccettature: lo scrittore, il nevrotico, il moralista e il peccatore. Come raccapezzarsi in questa sconcertante complicazione?

Quello che desta meno dubbi è lo scrittore: il suo posto viene poco dopo Shakespeare. *I fratelli Karamazov* sono il romanzo più grandioso che sia mai stato scritto, l'episodio del Grande Inquisitore è uno dei vertici della letteratura universale, un capitolo probabilmente senza confronti. Purtroppo dinanzi al problema dello scrittore l'analisi deve deporre le armi.

L'aspetto più aggredibile in Dostoevskij è quello etico. Se lo si vuole esaltare come uomo morale con l'argomentazione che soltanto chi ha toccato il fondo estremo del peccato può raggiungere il grado più alto della moralità, si trascura una riflessione: morale è colui che già reagisce alla tentazione avvertita interiormente, senza cedervi. Chi alternativamente pecca e poi, una volta in preda al rimorso, avanza alte pretese morali, si espone al rimprovero di fare i propri comodi. Manca in questo caso l'elemento essenziale della moralità, la rinuncia, essendo la condotta di vita morale un interesse pratico dell'umanità. Questo tipo d'uomo richiama alla memoria i barbari delle migrazioni etniche, i quali uccidono e poi fanno ammenda per l'uccisione: dove l'ammenda diventa una pura e semplice tecnica volta a rendere possibile il delitto. Ivan il Terribile si comportava in maniera analoga; e anzi questo accomodamento con la moralità è un tratto tipicamente russo. Anche il risultato finale del conflitto morale di Dostoevskij non è affatto glorioso. Dopo le lotte più violente per riconciliare le pretese pulsionali dell'individuo con le esigenze della comunità umana, egli finisce con l'approdare a una posizione retrograda: la sottomissione sia all'autorità terrena che a quella spirituale, la venerazione per lo zar e per il Dio cristiano, e un gretto nazionalismo russo: un porto al quale sono approdati, e con minor fatica, spiriti meno elevati del suo. È qui il punto debole di questa grande personalità. Dostoevskij ha mancato di diventare un maestro e un liberatore dell'umanità, si è associato ai suoi carcerieri. La civiltà futura degli uomini avrà pochi motivi di essergli grata. Probabilmente è dimostrabile che fu la sua nevrosi a condannarlo a questo fallimento. La profondità della sua intelligenza e l'intensità del suo amore per gli uomini l'avrebbero destinato a percorrere una via diversa, a un'esistenza da apostolo.

Considerare Dostoevskij un peccatore o un delinquente provoca una violenta opposizione, che non si fonda necessariamente sulla valutazione filisteica del delinquente. Il motivo reale dell'opposizione si fa presto evidente: i due tratti essenziali del delinquente sono l'egoismo illimitato e la forte tendenza distruttiva; elemento comune a questi tratti, e premessa alle loro manifestazioni, è la mancanza di amore, l'assenza di apprezzamento affettivo degli oggetti (umani). Subito affiora alla

mente il contrasto che a questo riguardo presenta Dostoevskij, il suo grande bisogno d'amore e la sua enorme capacità d'amare, che si esprime perfino in manifestazioni di bontà esagerata e che lo muove a dare amore e aiuto là dove avrebbe ragione di pensare all'odio e alla vendetta, per esempio in rapporto alla sua prima moglie e al suo amante. A questo punto bisogna domandarsi da dove provenga mai la tentazione di annoverare Dostoevskij tra i delinquenti. Risposta: la scelta del materiale operata dal narratore, il quale predilige ad ogni altro caratteri violenti, assassini, egoisti, indica l'esistenza nel suo intimo di tali tendenze, e ancora alcuni dati di fatto deducibili dalla sua biografia, come la passione per il giuoco, forse l'abuso sessuale di una fanciulla ancora immatura (per sua confessione)<sup>28</sup>. La contraddizione si risolve rendendosi conto che la fortissima pulsione distruttiva di Dostoevskij, che avrebbe potuto fare facilmente un criminale, si dirige nella sua esistenza principalmente contro lui stesso (si rivolge cioè all'interno anziché all'esterno) e si esprime perciò in forma di masochismo e di senso di colpa. Tuttavia la sua personalità conserva un numero notevole di tratti sadici, che si manifestano nella sua eccitabilità, nell'acuto desiderio di tormentare, nell'intolleranza anche verso le persone amate, e ancora traspaiono nel modo in cui egli, autore, tratta i suoi lettori. Insomma: nelle piccole cose è sadico verso l'esterno, nelle grandi è sadico verso l'interno, ossia masochista, vale a dire l'uomo più mite, più bonario, più servizievole che esista.

Dal quadro complesso della personalità di Dostoevskij abbiamo isolato tre fattori, uno quantitativo e due qualitativi: il grado straordinario della sua affettività, la predisposizione pulsionale perversa che doveva farlo tendere al sadomasochismo o alla delinquenza, e l'inalizzabile talento artistico. Questo insieme sarebbe capacissimo di esistere senza nevrosi: esistono anzi masochisti integrali che non sono nevrotici. Anche così, stando al rapporto di forze tra le pretese pulsionali e le inibizioni che le contrastano (più le vie di sublimazione disponibili), Dostoevskij andrebbe classificato come un cosiddetto "carattere pulsionale". Ma la situazione è turbata dalla compresenza della nevrosi la quale, come s'è detto, non sarebbe inderogabile in queste condizioni, e tuttavia si verifica tanto più quanto più abbondante è la complicazione che dev'essere dominata dall'Io. La nevrosi comunque è soltanto un indizio del fatto che l'Io non è riuscito ad attuare tale sintesi, che nel corso di questo tentativo gli è venuta a mancare la sua unitarietà.

Come si dimostra ora l'esistenza della nevrosi in senso stretto? Dostoevskij si definì da sé – e così lo credevano gli altri – epilettico, in base ai suoi gravi attacchi caratterizzati da perdita della coscienza, spasmi muscolari e susseguente depressione.

---

<sup>28</sup> Vedi la discussione in proposito nel volume curato da R. Fülöp-Miller e F. Eckstein, *Der unbekannte Dostojewski* [Dostoevskij sconosciuto] (Monaco 1926). Stefan Zweig: «Non si arresta davanti ai limiti della morale borghese e nessuno è in grado di dire con precisione fino a che punto egli abbia trasgredito nella sua vita i confini giuridici, quanta parte degli istinti criminosi dei suoi eroi sia diventata realtà in lui medesimo» (*Tre maestri*, 1920). Circa i rapporti assai stretti tra i personaggi di Dostoevskij e le vicende della sua vita, vedi le affermazioni di René Fülöp-Miller nel capitolo introduttivo al volume curato da lui e F. Eckstein, *Dostojewski am Roulette* [Dostoevskij alla roulette] (Monaco 1925), affermazioni che si ricollegano a Nikolaj Strahow. [Il tema dell'abuso sessuale di una fanciulla compare più volte negli scritti di Dostoevskij; si veda la "Confessione di Stavrogin" nei *Demoni*. *N.d.T.*]

Ora, è oltremodo probabile che questa cosiddetta epilessia fosse soltanto un sintomo della sua nevrosi, e che di conseguenza dovrebbe venire classificata come isteroepilessia, ossia come una grave forma di isteria. È impossibile raggiungere in proposito una totale sicurezza per due motivi: primo, perché i dati anamnestici sulla cosiddetta epilessia di Dostoevskij sono lacunosi e non meritano troppa fiducia; secondo, perché l'interpretazione degli stati morbosi connessi con accessi epilettoidi non è stata ancora chiarita.

Esaminiamo per primo il secondo punto. È superfluo riprendere qui tutta la patologia dell'epilessia, che del resto non apporta elementi decisivi. Possiamo dire comunque che emerge ancor sempre, come apparente unità clinica, l'antico *morbus sacer*, la malattia perturbante con i suoi imprevedibili accessi convulsivi apparentemente non provocati, con la sua alterazione del carattere in direzione dell'eccitabilità e dell'aggressività e con la progressiva riduzione di ogni attività mentale. Ma questo quadro, da qualunque parte lo si consideri, si stinge nell'indefinitezza. Gli attacchi – che iniziano brutalmente, con morsi alla lingua e svuotamento vescicale, assommandosi fino allo *status epilepticus* che può mettere in pericolo l'esistenza stessa, dato che provoca gravi autolesioni – possono limitarsi tuttavia a brevi assenze, a semplici stati transitori di vertigine, possono essere sostituiti da brevi periodi nei quali il malato, come se fosse sotto il dominio dell'inconscio, compie qualcosa che gli è estraneo. Provocati di norma, in maniera incomprensibile, da cause puramente fisiche, possono tuttavia esser stati generati in prima istanza da un'influenza esclusivamente psichica (lo spavento), o reagire ancora a eccitamenti psichici. Per quanto la stragrande maggioranza dei casi sia caratterizzata da uno svilimento intellettuale, si conosce tuttavia almeno un caso in cui tale sofferenza non riusciva a turbare l'altissimo rendimento intellettuale (è il caso di Helmholtz). (Altri casi reputati analoghi sono incerti e soggiacciono alle stesse perplessità suscitate dal caso di Dostoevskij.) Le persone aggredite dall'epilessia possono dare un'impressione di ottusità, di mancato sviluppo, poiché il male accompagna spesso un'idiozia percepibilissima e gravissime lesioni cerebrali, anche se questa non è una componente necessaria del quadro morboso. Ma questi accessi, con tutte le loro variazioni, si registrano anche in altre persone che denunciano uno sviluppo psichico completo e se mai un'enorme affettività, di solito non controllata a sufficienza. Non c'è da stupire se, in queste circostanze, si considera impossibile affermare l'unità di un'affezione clinica definita "epilessia". Ciò che emerge dalla similarità dei sintomi manifesti sembra richiedere un'interpretazione funzionale, come se fosse precostituito organicamente un meccanismo della scarica pulsionale abnorme, meccanismo che viene attivato in situazioni estremamente diverse, sia in caso di disturbi dell'attività cerebrale provocati da grave malattia tossica e dei tessuti, sia in caso di insufficiente controllo dell'economia psichica, di attività in condizioni critiche dell'energia operante nella psiche. Dietro questa bipartizione si intuisce l'identità del meccanismo di scarica pulsionale che ne è alla base. Questo stesso meccanismo non può essere estraneo neanche ai processi sessuali, che in fondo hanno origine tossica: fin dall'antichità più remota i medici hanno definito il coito una

piccola epilessia, riconoscendo così nell'atto sessuale l'attenuazione e l'adattamento dovuto alla scarica epilettica degli stimoli<sup>29</sup>.

La "reazione epilettica", come possiamo definire questo quadro nel suo insieme, si pone senza dubbio anche al servizio della nevrosi, la cui essenza consiste nell'eliminare per via somatica masse di eccitamento che non riesce a padroneggiare psichicamente. L'accesso epilettico diventa così un sintomo dell'isteria e ne viene adattato e modificato, analogamente a quanto gli succede col normale deflusso sessuale. È quindi perfettamente giusto distinguere un'epilessia organica da un'epilessia "affettiva". Il significato pratico è il seguente: chi è in preda alla prima soffre di una malattia del cervello, chi è in preda alla seconda è un nevrotico. Nel primo caso la vita psichica soggiace a un disturbo a lei estraneo proveniente dall'esterno, nel secondo caso il disturbo è un'espressione della vita psichica stessa.

È estremamente probabile che l'epilessia di Dostoevskij fosse del secondo tipo. Una dimostrazione rigorosa non è possibile, perché occorrerebbe essere in grado di individuare e inserire nel contesto della sua vita psichica il primo affiorare e le successive fluttuazioni degli attacchi; e per farlo ne sappiamo troppo poco. Le descrizioni degli accessi non ci dicono nulla in proposito, le informazioni su rapporti tra accessi ed esperienze vissute sono lacunose e spesso contraddittorie. L'ipotesi più probabile è che gli accessi risalgano all'infanzia di Dostoevskij, che si siano manifestati dapprima mediante sintomi meno accentuati, e che abbiano assunto la forma epilettica soltanto dopo la terribile esperienza ch'egli fece a diciotto anni: l'assassinio del padre<sup>30</sup>. Sarebbe assai calzante se si accertasse che gli accessi si arrestarono completamente durante il periodo di carcere in Siberia, ma altri dati contraddicono questa ipotesi<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Vedi un'affermazione analoga in Freud, *Osservazioni generali sull'attacco isterico* (1908) p. 445. (N.d.T.)

<sup>30</sup> Vedi in proposito il saggio sul "morbo sacro di Dostoevskij" di R. Fülöp-Miller, *Dostojewskis Heilige Krankheit*, Wissen und Leben, Zurigo (1924) NN. 19-20. Suscita particolare interesse la notizia che nella fanciullezza dello scrittore si «verificò qualcosa di tremendo, di indimenticabile e di straziante» a cui andrebbero fatti risalire i primi segni della sua sofferenza (Suvorin, articolo in "Novoe Vremja" (1881), secondo la citazione contenuta nell'introduzione a *Dostojewski am Roulette* cit., p. XLV). Vedi inoltre Orest Miller nella raccolta di scritti autobiografici di Dostoevskij (*Autobiographische Schriften*, Monaco 1921, p. 140): «A proposito della malattia di Fëdor Mihailovič, tuttavia, c'è ancora un'altra testimonianza particolare che si riferisce ai primissimi anni della sua giovinezza e mette la malattia in relazione con un caso tragico verificatosi nella vita familiare dei genitori di Dostoevskij. Ma sebbene questa dichiarazione mi sia stata fatta verbalmente da un uomo che fu molto vicino a Fëdor Mihailovič, non so decidermi a renderla nota dettagliatamente e con precisione, perché non ho avuto conferma da nessuna parte di questa voce». Né i biografi né gli studiosi delle nevrosi possono essere grati a Miller di questa discrezione.

<sup>31</sup> La maggior parte dei dati, tra i quali una notizia che risale allo stesso Dostoevskij, affermano piuttosto che la malattia assunse il suo carattere definitivo, epilettico, soltanto durante il periodo di pena scontata in Siberia. Purtroppo c'è motivo di diffidare delle affermazioni autobiografiche dei nevrotici. L'esperienza insegna che la loro memoria elabora falsificazioni destinate a spezzare un contesto causale sgradito. Sembra certo tuttavia che il soggiorno nel carcere siberiano cambiò radicalmente anche la condizione morbosa di Dostoevskij. Vedi in proposito Fülöp-Miller, *Dostojewskis Heilige Krankheit* cit., 1186.

Il rapporto innegabile tra il parricidio dei *Fratelli Karamazov* e il destino del padre di Dostoevskij è balzato agli occhi di parecchi biografi e li ha indotti ad accennare a un «certo orientamento psicologico moderno». L'interpretazione psicoanalitica – perché è a questa che si allude – è tentata di vedere in questo evento il trauma più intenso e, nella reazione di Dostoevskij a questo trauma, il perno della sua nevrosi. Nell'atto però in cui mi accingo a giustificare questa interpretazione alla luce della psicoanalisi, ho motivo di temere di riuscire incomprensibile a tutti coloro che non hanno dimestichezza con la terminologia e le teorie della psicoanalisi.

Abbiamo un punto certo da cui prendere le mosse. Conosciamo il significato dei primi accessi che Dostoevskij ebbe a patire negli anni della giovinezza, molto tempo prima che affiorasse l'“epilessia”. Questi accessi avevano un significato di morte, erano introdotti da un'angoscia di morte e consistevano in stati di sonnolenza letargica. La malattia gli si annunciò dapprima, quando era ancora ragazzo, in forma di improvvisa melanconia priva di ragioni: una sensazione, come raccontò in seguito all'amico Solovëv, come se dovesse morire subitamente; e in effetti era seguita da uno stato assolutamente simile alla morte vera e propria. Il fratello Andrej riferì che fin dagli anni giovanili Fëdor aveva l'abitudine, prima di addormentarsi, di lasciare dei biglietti sui quali era scritto che egli temeva di cader preda durante la notte a questo sonno simile alla morte, e pregava perciò di non farlo seppellire che dopo cinque giorni<sup>32</sup>.

Conosciamo il significato e l'intenzione che si celano in questi accessi simili alla morte<sup>33</sup>. Essi significano un'identificazione con un morto, con una persona realmente morta oppure ancor viva ma della quale si desidera la morte. Il secondo caso è il più significativo. L'accesso ha in tal caso il valore di una punizione. Si è desiderata la morte di qualcun altro, e adesso si è quest'altro e si è morti a propria volta. Qui la teoria psicoanalitica avanza l'affermazione che questo “altro” per il ragazzo è di regola il padre, e che l'attacco – definito isterico – è perciò un'autopunizione per il desiderio di morte nei confronti del padre odiato.

Il parricidio è, secondo una nota concezione, il delitto principale e primordiale sia dell'umanità che dell'individuo<sup>34</sup>. In ogni caso è la fonte principale del senso di colpa, ma non sappiamo se sia l'unica fonte: le ricerche non sono ancora riuscite a definire con sicurezza l'origine psichica della colpa e del bisogno di espiatione. Il parricidio non è però necessariamente l'unica fonte del senso di colpa. La situazione psicologica è complicata e richiede una spiegazione. Il rapporto del ragazzo verso il padre è di natura, come noi diciamo, ambivalente. Di regola in lui è presente oltre all'odio, che vorrebbe eliminare il padre in quanto rivale, una certa dose di tenerezza. Entrambi questi atteggiamenti convergono nell'identificazione col padre: si vorrebbe essere al posto del padre perché lo si ammira e perché si vorrebbe essere come lui, e anche perché lo si vuole togliere di mezzo. Ora tutta questa evoluzione cozza contro un potente ostacolo. A un certo punto il bambino impara a capire che il tentativo di eliminare il padre in quanto rivale sarebbe punito da lui con l'evirazione. Per paura

---

<sup>32</sup> *Dostojewskij am Roulette* cit., p. XLV.

<sup>33</sup> Vedi la lettera di Freud a Wilhelm Fliess dell'8 febbraio 1897 in cui era già accennata questa stessa spiegazione. (*N.d.T.*)

<sup>34</sup> Vedi il mio libro *Totem e tabù* (1912-13) [Universale scientifica Boringhieri n. 36, cap. 4. *N.d.T.*]

dell'evirazione, ossia nell'interesse della conservazione della sua virilità, il bambino rinuncia quindi al desiderio di possedere la madre e di togliere di mezzo il padre. Fin quando questo desiderio è conservato nell'inconscio, costituisce il fondamento del senso di colpa. Crediamo di aver descritto con ciò processi normali, il destino normale del cosiddetto complesso edipico. Dobbiamo tuttavia aggiungere ancora una integrazione importante.

Un'ulteriore complicazione subentra quando il fattore costituzionale che definiamo col nome di bisessualità si è andato definendo più nettamente nel bambino. Perché allora la minaccia alla sua virilità rappresentata dall'evirazione rafforza la tendenza a divergere in direzione della femminilità, a porsi piuttosto nella posizione della madre e ad assumere il suo ruolo di oggetto d'amore agli occhi del padre. Sennonché la paura dell'evirazione rende impossibile anche questa soluzione. Si comprende che l'evirazione diventa inevitabile anche se si vuole che il padre ci ami come una donna. Così entrambi i moti, sia l'odio verso il padre che l'innamoramento di lui, cadono in preda alla rimozione. C'è una certa differenza psicologica, consistente nel fatto che si rinuncia all'odio verso il padre a causa dell'angoscia suscitata da un pericolo esterno (l'evirazione), mentre l'innamoramento verso il padre viene trattato come un pericolo pulsionale interno, che pure risale in fondo al medesimo pericolo esterno.

Ciò che rende inaccettabile l'odio per il padre è la paura del padre: l'evirazione è terribile, sia come punizione che come prezzo dell'amore. Dei due fattori che concorrono a rimuovere l'odio per il padre dobbiamo definire normale il primo, la paura diretta della punizione e dell'evirazione, mentre l'intensificazione patogena sembra aggiungersi soltanto ad opera dell'altro fattore, la paura dell'atteggiamento femminile. Una disposizione accentuatamente bisessuale diventa così una delle condizioni o delle conferme della nevrosi. Una predisposizione del genere è certamente ipotizzabile nel caso di Dostoevskij e si manifesta in forma suscettibile d'esistenza (come omosessualità latente) nell'importanza che ebbero per la sua vita le amicizie maschili, nel suo comportamento singolarmente dolce verso i rivali in amore e nella sua eccezionale intelligenza di situazioni spiegabili soltanto in base a un'omosessualità rimossa, come mostrano molti esempi tratti dai suoi romanzi.

Mi dispiace, ma non posso farci niente se questa esposizione degli atteggiamenti d'odio e d'amore verso il padre, e delle loro metamorfosi sotto l'influenza della minaccia di evirazione, riesce sgradevole e ben poco credibile al lettore inesperto di psicoanalisi. Mi aspetterei perfino che soprattutto il complesso di evirazione incontri il rifiuto generale. Ma non posso far altro che asseverare che l'esperienza psicoanalitica fa emergere al di là di ogni dubbio proprio questa situazione e ci fa individuare in essa la chiave di ogni nevrosi. Quindi anche nel caso della cosiddetta epilessia del nostro scrittore dobbiamo provare ad applicare questa chiave. Le cose che dominano la nostra vita psichica inconscia sono pur così estranee alla nostra coscienza!

Ciò che abbiamo esposto finora non esaurisce ancora le conseguenze della rimozione dell'odio per il padre, insito nel complesso edipico. L'elemento nuovo che vi si aggiunge è che l'identificazione con il padre finisce col conquistarsi a forza un posto durevole nell'Io. Essa viene accolta nell'Io, ma vi si pone come un'istanza particolare contrapposta all'altro contenuto dell'Io. In tal caso la definiamo col nome

di Super-io e ad essa, erede dell'influenza dei genitori, attribuiamo funzioni importantissime. Se il padre era duro di carattere, violento, crudele, il Super-io assume da lui queste caratteristiche e, nel suo confronto con l'Io, si ristabilisce la passività che per l'appunto doveva essere rimossa. Il Super-io è diventato sadico, l'Io diventa masochistico, ossia in fondo femminilmente passivo. Nell'Io sorge un potente bisogno di punizione che in parte affronta come tale il suo destino, in parte trova appagamento nel maltrattamento ad opera del Super-io (coscienza di colpa). Ogni castigo in fondo è l'evirazione, e come tale realizzazione del vecchio atteggiamento passivo verso il padre. Anche il Fato, infine, non è altro che una proiezione paterna più tarda.

I processi normali che intervengono nella formazione della coscienza morale debbono essere analoghi a quelli anormali che abbiamo descritto qui. Non siamo ancora riusciti a tracciare la linea di confine tra i due tipi di processi. Si noterà che qui la maggior parte dell'esito viene attribuita alla componente passiva della femminilità rimossa. Inoltre deve avere la sua importanza come fattore accidentale se il padre, temuto in ogni caso, è stato anche nella realtà particolarmente violento. Questo quadra con il caso di Dostoevskij, e noi ricondurremo a una componente femminile particolarmente forte tanto il suo eccezionale senso di colpa quanto la sua condotta masochistica. Questa è la formula per Dostoevskij: un uomo dalla disposizione bisessuale particolarmente forte, che si sa difendere con particolare intensità dalla dipendenza da un padre particolarmente duro. Aggiungiamo questo carattere di bisessualità alle componenti della sua natura che abbiamo individuate prima. Il sintomo precoce degli "accessi simili alla morte" è quindi intelligibile come un'identificazione dell'Io con il padre, consentita a titolo di punizione dal Super-io. «Hai voluto uccidere il padre per essere padre tu stesso: adesso sei il padre, ma il padre morto». Il consueto meccanismo dei sintomi isterici. E ancora: «Adesso il padre ti uccide». Per l'Io il sintomo mortale è soddisfacimento nella fantasia del desiderio maschile, e contemporaneamente è soddisfacimento masochistico; per il Super-io è soddisfacimento punitivo, ossia soddisfacimento sadico. Sia l'Io che il Super-io continuano a impersonare il padre.

Nell'insieme il confronto tra il soggetto e il suo oggetto paterno si è trasformato, conservando il suo contenuto, in un confronto tra Io e Super-io, in una nuova messa in scena su un secondo palcoscenico. Queste reazioni infantili causate dal complesso edipico possono scomparire, se la realtà non apporta loro ulteriore nutrimento. Ma il carattere del padre restò il medesimo, anzi no, peggiorò con gli anni, e così anche l'odio di Dostoevskij verso il padre si conservò, come si conservò il suo desiderio di morte nei confronti di questo padre cattivo. Ora, è pericoloso se la realtà appaga tali desideri rimossi. Poiché la fantasia è diventata realtà, tutte le misure difensive vengono rafforzate. A questo punto gli accessi di Dostoevskij assumono carattere epilettico, significano ancora l'identificazione punitiva col padre ma sono diventati terribili, come la morte spaventosa del padre. Quale altro contenuto, specialmente sessuale, abbiano ancora assunto, è cosa che sfugge alla nostra possibilità intuitiva.

Una cosa merita d'essere notata: nell'aura<sup>35</sup> dell'accesso si vive un momento di estrema beatitudine, che può benissimo aver fissato il trionfo e la liberazione alla notizia della morte, momento al quale segue poi immediatamente la punizione tanto più crudele. Un'analoga successione di trionfo e lutto, di gioia festosa e lutto, l'abbiamo individuata anche tra i fratelli dell'orda primordiale che uccisero il padre, e la troviamo ripetutamente nella cerimonia del pasto totemico<sup>36</sup>. Se risponde al vero che Dostoevskij in Siberia non ebbe a patire attacchi, ciò non farebbe che confermare che i suoi attacchi epilettici erano la sua punizione: quando era punito in altri modi non ne aveva più bisogno. Ma questa circostanza è indimostrabile. Piuttosto questa necessità di punizione ai fini dell'economia psichica di Dostoevskij spiega perché egli riuscì a passare senza spezzarsi attraverso quegli anni di miseria e di umiliazioni. La condanna di Dostoevskij come criminale politico era ingiusta, ed egli doveva saperlo, ma accettò dal Piccolo Padre, lo zar, la punizione immeritata in sostituzione della pena che avevano meritato i suoi peccati contro il padre reale. In luogo dell'autopunizione si lasciò punire dal luogotenente del padre. Qui trapela la giustificazione psicologica delle pene inflitte dalla società. È vero che gruppi interi di delinquenti desiderano d'essere puniti. Il loro Super-io lo esige, perché così si risparmia di infliggersi la punizione da sé.

Chi conosce il complesso mutare di significato dei sintomi nevrotici capirà che non ci proponiamo affatto di scandagliare qui il senso degli attacchi epilettici di Dostoevskij al di là di questo semplice esordio<sup>37</sup>. È sufficiente poter supporre che il loro senso originario sia rimasto invariato dietro tutte le sovrapposizioni più tarde. Si può dire che Dostoevskij non si liberò mai dal peso di coscienza originato dall'intenzione parricida. E questo determinò anche il suo comportamento nei confronti delle altre due sfere nelle quali il confronto col padre è determinante: quella dell'autorità statale e quella della fede in Dio. In tema di autorità statale egli approdò alla piena sottomissione allo zar, il Piccolo Padre che nella realtà aveva eseguito una volta con lui la stessa commedia dell'uccisione che le sue crisi epilettiche erano solite rappresentargli tanto spesso. Qui fu la penitenza ad avere la meglio. Nel campo religioso gli rimase più libertà: secondo resoconti che sembrano degni di fede, Dostoevskij deve aver oscillato fino all'ultimo istante di vita tra fede e ateismo. Il suo alto intelletto gli rendeva impossibile non vedere qualcuna delle difficoltà di pensiero alle quali porta la fede. Ripetendo a livello individuale un'evoluzione già avvenuta nella storia del mondo, sperò di trovare nell'ideale di Cristo una via d'uscita e una liberazione dalla colpa, di sfruttare le sue stesse sofferenze per pretendere la parte del Cristo. Se tutto sommato non approdò alla libertà e divenne reazionario, ciò fu dovuto

---

<sup>35</sup> Le sensazioni che preannunciano un attacco isterico o epilettico. (N.d.T.)

<sup>36</sup> Vedi *Totem e tabù* cit, pp. 191 sgg.

<sup>37</sup> Vedi il mio scritto *Totem e tabù* (1912-13). Il miglior chiarimento sul senso e sul contenuto dei suoi attacchi lo dà Dostoevskij in persona, quando comunica all'amico Strahov che la sua eccitabilità e la sua depressione dopo un attacco epilettico derivano dal fatto che egli appare ai suoi stessi occhi come un delinquente e non può liberarsi dalla sensazione di esser gravato da una colpa a lui ignota, di aver compiuto un grave misfatto che lo opprime (Fülöp-Miller, *Dostojewskis Heilige Krankheit* cit., 1188). In queste accuse la psicoanalisi intravede un barlume di riconoscimento della "realtà psichica" e si sforza di render chiara alla coscienza la colpa ignota.



al fatto che la colpa universalmente umana del figlio, sulla quale è costruito il sentimento religioso, aveva raggiunto in lui una forza superindividuale e restò insuperabile perfino al cospetto della sua grande intelligenza. Noi ci esponiamo qui al rimprovero di rinunciare all'imparzialità dell'analisi e di sottoporre Dostoevskij a valutazioni giustificate soltanto dal punto di vista partigiano di una determinata concezione del mondo. Un conservatore prenderebbe le parti del Grande Inquisitore e darebbe di Dostoevskij un giudizio diverso. Il rimprovero è giustificato: per attenuarlo, possiamo dire soltanto che la decisione di Dostoevskij sembra determinata dall'inibizione intellettuale conseguente alla sua nevrosi.

Non è certo un caso che tre capolavori della letteratura di tutti i tempi trattino lo stesso tema, il parricidio: alludiamo all'*Edipo re* di Sofocle, all'*Amleto* di Shakespeare e ai *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij. In tutte e tre le opere è messo a nudo anche il motivo del misfatto: la rivalità sessuale per il possesso della donna.

La rappresentazione più schietta si ha certamente nel dramma che si riallaccia alla leggenda greca. Qui l'autore del crimine è ancora l'eroe in persona. Ma l'elaborazione poetica è impossibile senza stendere un velo, senza un'opera di attenuazione. L'ammissione nuda e cruda dell'intenzione di commettere il parricidio, così come la raggiungiamo nell'analisi, sembra insopportabile senza una preparazione analitica. Nel dramma greco l'inevitabile smorzamento, pur tenendo ferme le circostanze di fatto sostanziali, viene attuato magistralmente in questo modo: il motivo inconscio dell'eroe è proiettato nella realtà come una costrizione del destino a lui estranea. L'eroe commette il delitto involontariamente e, così pare, senza subire l'influenza della donna; tuttavia di questo nesso si tiene conto, in quanto egli può conquistare la madre-regina soltanto dopo aver ripetuto l'azione a spese del mostro che simboleggia il padre. Quando la sua colpa è scoperta, resa cosciente, non si verifica nessun tentativo di allontanarla da sé richiamandosi alla costruzione ausiliaria, all'artificio della costrizione operata dal destino: la colpa invece viene ammessa e punita come una colpa pienamente cosciente, ciò che può sembrare ingiusto alla riflessione, ma è perfettamente corretto dal punto di vista psicologico.

La rappresentazione fornita dal dramma inglese è più indiretta: qui non è l'eroe in persona che ha compiuto l'azione, bensì un'altra persona per la quale il misfatto non significa parricidio. Non c'è quindi bisogno qui di velare il motivo scandaloso della rivalità sessuale per il possesso della donna. Anche il complesso edipico dell'eroe traspare per così dire in una luce riflessa, quando veniamo ad apprendere l'effetto esercitato su di lui dal delitto dell'altra persona. Egli dovrebbe vendicare l'assassinio, ma si trova stranamente incapace di farlo. Ciò che lo paralizza, lo sappiamo, è il suo senso di colpa: il quale viene trasferito sulla percezione della sua inadeguatezza a eseguire questo compito, in un modo che ricalca quasi alla lettera i processi nevrotici. Secondo parecchi indizi, l'eroe sente questa colpa come una colpa che travalica l'individuo. Egli disprezza gli altri non meno di se stesso. «Trattate ogni uomo secondo il suo merito, e chi sfuggirà alla frusta?»<sup>38</sup>

Il romanzo del Russo compie un altro passo innanzi in questa direzione. Anche qui l'assassinio è opera di un altro, ma di un altro che aveva verso l'assassinato lo stesso

---

<sup>38</sup> *Amleto*, atto 2, scena 2. (N.d.T.)

rapporto filiale dell'eroe Dmitrij, un altro nel quale il motivo della rivalità sessuale è ammesso apertamente, un fratello di Dmitrij al quale Dostoevskij ha attribuito significativamente la sua stessa malattia, la sua supposta epilessia, come se volesse confessare: «l'epilettico, il nevrotico che è in me è un parricida». E poi vien fuori, nell'arringa davanti al tribunale, la famosa battuta sarcastica sulla psicologia, definita un'arma a doppio taglio [libro 12, cap. 10]. Un mascheramento grandioso, perché basta capovolgerlo per scoprire il senso più profondo della concezione di Dostoevskij. Non è la psicologia a meritare la battuta sarcastica, bensì il metodo di accertamento seguito dalla giustizia. È irrilevante sapere chi ha eseguito realmente il delitto, per la psicologia ciò che importa è soltanto sapere chi l'ha voluto nel suo intimo e ha accolto con soddisfazione il misfatto quando s'è compiuto<sup>39</sup>, e perciò tutti i fratelli (a eccezione di Alëša, che è la figura di contrasto) sono ugualmente colpevoli, il sensuale impulsivo, il cinico scettico e il criminale epilettico. Nei *Fratelli Karamazov* si trova una scena [libro 2, cap. 6] estremamente indicativa per Dostoevskij. Lo *starec* ha capito, nel corso del colloquio con Dmitrij, che questi reca in sé la predisposizione al parricidio e si prostra davanti a lui. Non può essere una manifestazione di ammirazione; deve significare che il santo allontana da sé la tentazione di disprezzare o di aborrire l'assassino e perciò si umilia al suo cospetto. La simpatia di Dostoevskij per il criminale è in effetti senza limiti, supera assai i confini della compassione alla quale l'infelice ha diritto, ricorda l'orrore sacro con cui l'antichità guardava all'epilettico e al malato di mente. Il criminale è per lui quasi un redentore che ha preso su di sé la colpa che in caso contrario sarebbe toccato agli altri portare. Uccidere non è più necessario dopo che egli ha già compiuto il delitto, ma bisogna essergliene grati, perché altrimenti avremmo dovuto uccidere noi stessi. Questa non è soltanto sollecita compassione, è identificazione fondata sugli stessi impulsi assassini, propriamente parlando un narcisismo appena spostato (non per questo va contestato il valore etico di tale bontà). Forse questo è il meccanismo generale della partecipazione sollecita alla sorte degli altri uomini, che possiamo scrutare con particolare facilità nel caso estremo dello scrittore dominato dal senso di colpa. Non c'è dubbio che in Dostoevskij questa simpatia da identificazione ha condizionato in maniera decisiva la scelta dell'argomento. Egli però ha ritratto dapprima il delinquente comune (quello che procede per egoismo) e il delinquente politico e religioso, e poi è tornato, al termine della sua esistenza, al delinquente primordiale, al parricida, e lo ha reso depositario della sua confessione poetica.

La pubblicazione delle carte postume di Dostoevskij e dei diari della moglie ha illuminato violentemente un episodio della sua vita: l'epoca in cui, in Germania, era dominato dalla febbre del giuoco<sup>40</sup>. Un innegabile accesso di passione patologica, che da nessuno ha potuto essere spiegato altrimenti. Non sono mancate le razionalizzazioni di questo fatto strano e indegno. Il senso di colpa si era creato – come accade non di rado nei nevrotici – un sostituto palpabile costituito da un carico

<sup>39</sup> Si veda lo scritto successivo di Freud, *La perizia della Facoltà medica nel processo Halsmann* (1930) dove questo tema è ripreso anche in relazione ai *Fratelli Karamazov*. (N.d.T.)

<sup>40</sup> Vedi *Dostojewski am Roulette* cit. (N.d.T.)

di debiti, e Dostoevskij poteva addurre come pretesto di volersi procurare col guadagno al giuoco la possibilità di tornare in Russia senza venire imprigionato su richiesta dei suoi creditori. Ma questo non era altro che un pretesto. Dostoevskij era abbastanza acuto da intuirlo e abbastanza onesto da ammetterlo. Egli sapeva che l'essenziale era il giuoco in sé e per sé, *le jeu par le jeu*<sup>41</sup>. Ogni particolarità del suo comportamento impulsivamente insensato dimostra questo e qualcos'altro ancora. Egli non trovava pace fin quando non aveva perduto tutto. Il giuoco era per lui anche un modo di punirsi. Infinite volte aveva promesso o dato la sua parola d'onore alla giovane moglie di non giocare più o di non giocare più in quel tal giorno, e quasi sempre, come racconta la moglie, infrangeva la promessa. Quando con le sue perdite aveva gettato se stesso e la moglie nella miseria più nera, ne traeva un secondo soddisfacimento patologico. Poteva coprirsi d'ingiurie al suo cospetto, umiliarsi, intimarle di disprezzarlo, recriminare ch'ella avesse sposato lui, vecchio peccatore, e dopo essersi così sgravato la coscienza ricominciava da capo il giorno successivo. E la giovane donna si abituò a questo ciclo perché aveva notato che l'unica cosa dalla quale bisognava in realtà aspettarsi la salvezza, la produzione letteraria, non procedeva mai così bene come quando essi avevano perduto tutto e ipotecato anche gli ultimi beni. Naturalmente la donna non capiva la connessione. Quando il senso di colpa di Dostoevskij era placato dalle punizioni ch'egli stesso s'era inflitto, l'inibizione che gli interdiceva di lavorare veniva meno, e allora egli si permetteva di fare qualche passo sulla via che doveva portarlo al successo<sup>42</sup>.

Non è difficile, sulla scorta di una novella scritta da un narratore più vicino a noi nel tempo, indovinare qual è la parte di vita infantile da tempo sepolta che la coazione al giuoco induce a riprodurre. Stefan Zweig – il quale, per inciso, ha dedicato un saggio a Dostoevskij nel suo libro *Tre maestri* – racconta nel suo volume *Sovvertimento dei sensi* [1926] che comprende tre novelle, una storia che ha per titolo “Ventiquattro ore dalla vita di una donna”. Questo piccolo capolavoro mira in apparenza a provare soltanto quale essere irresponsabile è la donna, a quali trasgressioni, sorprendenti per lei stessa, può essere trascinata da una forte impressione inattesa. Ma la novella dice parecchio di più, descrive, senza tale tendenza alla discolpa, qualcosa di totalmente diverso, che riguarda la generalità degli uomini o piuttosto l'uomo più che la donna, e questa interpretazione – che scaturisce se si sottopone la storia a indagine analitica – si offre con tale evidenza che è impossibile respingerla. È un fatto indicativo della natura della creazione artistica che lo scrittore, al quale sono legato da amicizia, abbia potuto assicurarmi che l'interpretazione che gli comunicai era completamente estranea alla sua volontà e alle sue intenzioni, benché si intreccino al racconto parecchi dettagli che sembrano quasi fatti apposta per indirizzare verso la traccia segreta.

---

<sup>41</sup> «L'essenziale è il giuoco in se stesso», scriveva in una delle sue lettere. «Le giuro che non si trattava di avidità, benché certo io avessi soprattutto bisogno di denaro».

<sup>42</sup> «Restava sempre al tavolo da giuoco finché non aveva perduto tutto, finché non rimaneva completamente annientato. Solo quando la sciagura si era compiuta interamente il demone abbandonava la sua anima e lasciava posto al genio creativo» (Fülöp-Miller, in *Dostojewski am Roulette* cit., p. LXXXVI).

Nella novella di Zweig una distinta signora di età avanzata racconta allo scrittore una vicenda che la sconvolse oltre vent'anni prima. Rimasta vedova in età ancor giovane, madre di due figli che non avevano più bisogno di lei, quando ormai, a quarantadue anni, aveva rinunciato ad aspettarsi qualcosa dalla vita, capitò nel corso di uno dei suoi viaggi senza scopo nella sala da giuoco del casinò di Montecarlo e, tra tutte le singolari impressioni che esercitava quel luogo, fu di colpo affascinata dalla vista di due mani che sembravano tradire con sconvolgente sincerità e intensità tutte le sensazioni del giocatore sfortunato. Le mani erano quelle di un bel giovane – il narratore gli attribuisce quasi inavvertitamente l'età del figlio maggiore della donna – il quale, dopo aver perso tutto, abbandona la sala in preda a profondissima disperazione, presumibilmente per porre fine, nel parco, alla sua vita ormai senza speranza. Una simpatia inspiegabile spinge la donna a seguirlo e a tentare il possibile per salvarlo. Egli la prende per una di quelle importune così numerose in quei luoghi e vuole respingerla, ma la donna gli resta accanto e si vede costretta nella maniera più naturale del mondo a dividere con lui il suo appartamento d'albergo e infine il suo letto. Dopo questa improvvisata notte d'amore si fa assicurare nel modo più solenne dal giovane, diventato apparentemente calmo, che non giocherà mai più, gli dà del denaro per il viaggio di ritorno e promette di andare alla stazione a salutarlo prima che il treno parta. Poi però si ridesta in lei una grande tenerezza nei suoi confronti, vuole sacrificare tutto per trattenerlo, decide, invece di distaccarsene, di partire con lui. Alcune casuali contrarietà la fanno ritardare, e la donna perde il treno. Nella sua nostalgia per l'uomo scomparso torna nella sala da giuoco e qui ritrova, disperata, le mani che avevano mosso la sua simpatia: dimentico del suo impegno, il giovane era tornato a giocare. Ella lo richiama alla sua promessa, ma, ossessionato dalla passione del giuoco, egli l'insulta accusandola di portargli sfortuna, le grida di andarsene e le getta il denaro col quale lei voleva riscattarlo. In preda a una vergogna profonda la donna è costretta a fuggire e verrà più tardi a sapere di non essere riuscita a evitare il suicidio del giovane.

Questa storia splendidamente narrata, motivata in ogni dettaglio, merita certamente di vivere per se stessa e non manca di esercitare un grande fascino sul lettore. L'analisi ci insegna tuttavia che la causa prima sulla quale si fonda questa invenzione è una fantasia di desiderio propria dell'età puberale, e che d'altronde parecchie persone ricordano consciamente. Tale fantasia del ragazzo dice che la madre sarebbe pronta a introdurlo lei stessa alla vita sessuale pur di salvarlo dai temuti danni dell'onanismo. Il tema letterario della redenzione, tanto frequente, ha la stessa origine.

Il "vizio" dell'onanismo è sostituito da quello del giuoco, e l'attività appassionata delle mani così posta in risalto è rivelatrice ai fini di questa deduzione. La febbre del giuoco è realmente un equivalente dell'antica coazione all'onanismo; quando i bambini manipolano i loro genitali con le mani, si usa dire appunto che "giocano" con essi. L'irresistibilità della tentazione, i solenni proponimenti mai mantenuti di non farlo mai più, il piacere che stordisce e la cattiva coscienza che ci si sta rovinando (si commette suicidio), si sono conservati immutati nel "giuoco" sostitutivo.

La novella di Zweig è raccontata, non a caso, dalla madre e non dal figlio. Dev'essere lusinghiero per il figlio pensare: «se la mamma sapesse quali pericoli corro con l'onanismo, cercherebbe senza dubbio di salvarmi, permettendomi ogni tenerezza sul suo corpo». Paragonare la madre alla prostituta, come fa il giovane nella novella di Zweig, rientra nel quadro della stessa fantasia, la quale rende facilmente ottenibile colei che è inaccessibile. La cattiva coscienza che accompagna questa fantasia impone la chiusa nefasta del racconto. È anche interessante notare come la facciata che il narratore ha dato alla novella cerca di mascherarne il significato analitico. Perché è altamente discutibile che la vita erotica della donna sia dominata da capricci improvvisi e misteriosi. L'analisi scopre anzi una motivazione sufficiente per il comportamento sorprendente della donna che fino a quel momento aveva riacusato l'amore. Fedele al ricordo del marito perduto, si è armata per difendersi da tutti i pretendenti simili a lui, ma – e qui la fantasia del figlio ha ragione – come madre non era mai sfuggita a una traslazione erotica a lei del tutto inconscia sul figlio, e il destino può coglierla di sorpresa in questo suo punto indifeso.

Se la passione del giuoco, con le sue sconfitte nella lotta per perdere il vizio e le occasioni che offre per l'autopunizione, ripete la coazione onanistica, non ci stupiremo che si sia conquistata un posto così importante nella vita di Dostoevskij. Non è rintracciabile nessun caso di nevrosi grave in cui non abbia avuto la sua parte di soddisfacimento autoerotico in età precoce e nella pubertà, e le relazioni tra gli sforzi di reprimerlo e la paura del padre sono troppo note per richiedere più di un semplice richiamo<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> La maggior parte delle vedute qui esposte sono contenute anche nello scritto, assai calzante, pubblicato da Jolan Neufeld, *Dostojewski: Skizze zu seiner Psychoanalyse* (Vienna 1923).

## *Cronologia*

- 1856 Il 6 maggio nasce a Freiberg in Moravia, da famiglia ebraica, Sigmund Freud, secondo figlio di Jacob Freud e Amalie Nathanson. Il padre da un precedente matrimonio aveva avuto due figli, Emanuel e Philipp, che vivevano con lui e avevano all'incirca la stessa età della giovane matrigna. Emanuel era sposato e aveva un figlio, John, di un anno maggiore di Sigmund
- 1860 Jacob Freud si trasferisce definitivamente a Vienna con la famiglia. Sigmund è allevato nell'osservanza delle più importanti tradizioni ebraiche. Oltre al tedesco e all'ebraico apprende il francese e l'inglese, e studierà per proprio conto lo spagnolo e l'italiano
- 1872 Sigmund si invaghisce di Gisela Fluss, sorella di un suo amico d'infanzia
- 1873 Supera brillantemente l'esame di maturità e si iscrive alla facoltà di medicina dell'Università di Vienna. Segue anche corsi di biologia generale e di zoologia, e un seminario di filosofia tenuto da Franz Brentano
- 1876 Entra come allievo ricercatore nell'Istituto di fisiologia diretto da Ernst Wilhelm von Brücke (1819-1892)
- 1881 Si laurea in medicina
- 1882 Brücke lo esorta ad abbandonare la via degli studi teorici, a causa delle difficoltà economiche in cui versa la famiglia Freud. Sigmund conosce Martha Bernays, di famiglia ebraica di Amburgo, con cui si fida segretamente. Entra come praticante all'Ospedale generale di Vienna. Josef Breuer lo mette al corrente del caso di Anna O., e lo onora della sua protezione e di un'amicizia che durerà fino al 1894
- 1883 Freud diviene assistente di Theodor Meynert (1833-1892) e si specializza in malattie nervose
- 1883-85 Lavori sul midollo e ricerche sulla cocaina
- 1885 Ottiene una borsa di studio per seguire a Parigi le lezioni del grande neurologo Jean-Martin Charcot (1825-1893). Attratto dalle ricerche che questi stava svolgendo con criteri nuovi sulle forme isteriche, Freud modifica radicalmente i suoi interessi, scoprendo il lato psicologico della neuropatologia
- 1886 Dopo un soggiorno a Berlino per motivi di studio torna a Vienna e inizia la pratica medica come specialista in malattie nervose. Il 14 settembre si sposa con Martha Bernays
- 1887 Conosce Wilhelm Fliess, il medico biologo berlinese con cui si stringerà di un'intima amicizia a partire dal 1895. Nasce la prima figlia Mathilde

- 1889 Soggiorno a Nancy presso Hippolyte Bernheim (1840-1919). Nasce il figlio Martin
- 1891 Si trasferisce nella Berggasse 19. Nasce Oliver. Pubblica i lavori sulle afasie e le paralisi infantili
- 1892 Scrive insieme a Breuer la *Comunicazione preliminare: Sul meccanismo psichico dei fenomeni isterici*. Nasce Ernst, a cui seguirà Sophie, l'anno successivo
- 1895 Pubblicazione degli *Studi sull'isteria*, di cui alcune parti sono firmate da Breuer, altre da Freud. Nei casi clinici dell'isteria Freud impiega per la prima volta il metodo analitico delle associazioni libere. Nasce l'ultima figlia Anna. Freud scrive il *Progetto di una psicologia*
- 1896 Muore il padre
- 1897 Inizia l'autoanalisi
- 1899 Esce a novembre *L'interpretazione dei sogni*, il libro che inaugura l'applicazione del metodo di esplorazione psicoanalitica a produzioni non soltanto patologiche, ma anche normali. Individuando la logica e i meccanismi del lavoro onirico, Freud costruisce un vero e proprio modello per accedere all'inconscio
- 1900 Rottura con Fliess
- 1901 Estende il campo di indagine alla *Psicopatologia della vita quotidiana*. Stesura del *Caso clinico di Dora*. Primo viaggio a Roma col fratello
- 1902 Iniziano in casa Freud le riunioni della «Società psicologica del mercoledì», che nel 1908 diventerà la «Società psicoanalitica di Vienna»
- 1905 Con i *Tre saggi sulla teoria sessuale* Freud applica il suo metodo analitico alla dimensione sessuale dell'esistenza. Parallelamente pubblica *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*. La psicoanalisi esce dall'isolamento e comincia a essere praticata anche all'estero
- 1906 Inizia la corrispondenza tra Freud e Carl Gustav Jung, il quale andrà a fargli visita l'anno successivo. Seguiranno altre visite dei primi seguaci della psicoanalisi
- 1908 Stesura del *Caso clinico del piccolo Hans*. Primo congresso internazionale di psicoanalisi a Salisburgo. Karl Abraham fonda la «Società psicoanalitica di Berlino». In Italia si comincia a scrivere di psicoanalisi
- 1909 Pubblica il *Caso clinico dell'uomo dei topi* sulla nevrosi ossessiva. Viaggio con Jung e Sándor Ferenczi in America dove tiene le *Cinque conferenze sulla psicoanalisi*. Con il conferimento a Freud della laurea *honoris causa* in psicologia, la psicoanalisi ottiene il suo primo riconoscimento internazionale

- 1910 Congresso di Norimberga e fondazione dell'Associazione psicoanalitica internazionale. *Un ricordo d'infanzia di Leonardo*; e *Caso clinico del presidente Schreber*
- 1911 A.A. Brill fonda la Società di New York. Alfred Adler si dimette dalla Società viennese. Congresso di Weimar
- 1912 Ernest Jones fonda un «Comitato» segreto di pochi ma fedeli seguaci della psicoanalisi. Freud inizia la stesura, che termina nell'anno successivo, di *Totem e tabù*, un'indagine psicoanalitica applicata alla storia dei popoli, trattata come una psiche collettiva
- 1913 Ferenczi fonda la Società di Budapest e Jones quella di Londra. Congresso di Monaco. Rottura tra Freud e Jung
- 1914 Jung si dimette dall'Associazione psicoanalitica internazionale. Freud pubblica *Per la storia del movimento psicoanalitico*, un'appassionata ricostruzione dei capisaldi irrinunciabili dell'ortodossia psicoanalitica, e *Introduzione al narcisismo*, uno scritto di importanza fondamentale per gli sviluppi più propriamente teorici della dottrina freudiana. Stesura del *Caso clinico dell'uomo dei lupi*, l'ultima delle grandi narrazioni cliniche
- 1915 Stesura di alcuni saggi di *Metapsicologia* che costituiscono la chiave interpretativa unitaria dei fondamenti della psicoanalisi
- 1915-17 Freud prepara per il suo ultimo corso universitario una serie di lezioni, la celebre *Introduzione alla psicoanalisi*, che più di ogni altro libro ha contribuito alla diffusione delle sue idee nel mondo
- 1918 Fondazione dell'Internationaler psychoanalytischer Verlag, la casa editrice del movimento psicoanalitico. Congresso di Budapest
- 1920 Muore la figlia Sophie. Con *Al di là del principio di piacere* inizia una nuova fase di scoperte che definiscono la pluralità del soggetto, diviso tra gli sforzi costruttivi e unificanti delle pulsioni di vita e l'attività distruttrice delle pulsioni di morte. Congresso dell'Aia
- 1921 Pubblica *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, uno studio sui comportamenti irrazionali della psiche collettiva
- 1922 Scrive *L'Io e l'Es* sulla struttura della personalità psichica che si articola in tre istanze fondamentali (Io, Es, Super-io). Congresso di Berlino
- 1923 Freud è sottoposto a due operazioni per un cancro alla mascella. Muore il diletto nipotino Heinz, figlio di Sophie
- 1925 Fondazione della Società psicoanalitica italiana. *Inibizione, sintomo e angoscia* è un saggio di ulteriore approfondimento teorico sui meccanismi sottostanti alla nevrosi. Anna Freud entra a far parte del «Comitato»
- 1926 Scrive *Il problema dell'analisi condotta da non medici*. Celebrazioni per il settantesimo compleanno di Freud. Fondazione della Società di Parigi. Freud si incontra a Berlino con Einstein



- 1927 *L'avvenire di un'illusione*. Si scioglie il «Comitato»
- 1929 *Il disagio della civiltà*, insieme con lo scritto del 1927, contiene attualissime riflessioni sulle illusioni, le ipocrisie e le violenze su cui poggiano le istituzioni della nostra convivenza
- 1930 Ultime vacanze fuori Vienna. Riceve il «Premio Goethe». Muore la madre
- 1932 Esce il primo numero della «Rivista italiana di psicoanalisi» diretta da Edoardo Weiss. Freud scrive la seconda serie di lezioni dell'*Introduzione alla psicoanalisi*, un necessario aggiornamento alle lezioni del 1915-17 con le successive fondamentali acquisizioni della dottrina freudiana
- 1934 Prima stesura di *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, che terminerà nel 1938: un «romanzo storico», secondo l'espressione dello stesso Freud, sulle origini del popolo ebraico
- 1936 I nazisti sequestrano a Lipsia il magazzino della casa editrice. Thomas Mann scrive un discorso per l'ottantesimo compleanno di Freud. Gli inglesi lo nominano membro della «Royal Society of Medicine». Prima recidiva del cancro
- 1938 Vienna è occupata dai nazisti. Freud si decide a lasciarla per raggiungere Londra. Ultima operazione. *Compendio di psicoanalisi* è l'opera estrema di Freud, rimasta incompiuta
- 1939 Sigmund Freud muore il 23 settembre