



**CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE
XXX CICLO**

**CICLO DEL CORSO DI DOTTORATO
XXX**

Titolo della tesi

Meccanismi di difesa nella scrittura egosintonica di T.S. Eliot

Nome e Cognome del dottorando

Mirko Frollano

Firma

Docente Guida/Tutor: Prof.

Caterina Ricciardi

Firma

Coordinatore: Prof.

Fausta Antonucci

Firma

Al termine di questo percorso e di questi tre anni di dottorato, sento il bisogno di ringraziare tutte le persone, senza le quali questo lavoro sarebbe stato impossibile.

Voglio iniziare principalmente con la mia tutor, la Professoressa Caterina Ricciardi. Durante il mio primo anno del corso magistrale, seguii un corso monografico che lei insegnava su Emily Dickinson e Sylvia Plath. Rimasi affascinato e spesso commosso dalle sue letture, da quello scandagliamento sofferto e sempre delicato e mai invadente che la Professoressa ci ha regalato di Dickinson e Plath. È stato in quel momento che ho capito che avrei voluto lavorare con lei. Mi ha ispirato a indirizzare la mia ricerca in una dimensione autoriale che non avrei probabilmente mai preso in considerazione e che ha guidato questi anni. Mi ha insegnato cosa cercare, dove cercarlo. Mi ha sempre orientato con discrezione e pazienza, con incredibile competenza e professionalità, ma anche con un'impagabile umanità. A lei i miei primi più sentiti ringraziamenti.

Il mio ringraziamento va anche al Coordinatore del Dottorato di ricerca in Lingue, Letterature e Culture straniere, la Professoressa Fausta Antonucci. È stata un esempio di delicato e prezioso aiuto. Mi ha consigliato e guidato durante un periodo di stallo della mia ricerca, aiutandomi a riallacciare centralità e obiettivi.

Devo un altro particolare ringraziamento alle Professoresse Jo Anna Isaak del dipartimento di Storia dell'arte e Musica della Fordham University e Patricia R. Schroeder, docente di inglese dell'Ursinus College. Entrambe mi hanno insegnato ad avere più cura della forma e ad espandere le mie visioni su orizzonti che, altrimenti, non avrei mai avuto la possibilità di conoscere.

Ringrazio inoltre i miei colleghi di questo ciclo di dottorato, grazie alla cui compagnia, confronto continuo e umana onestà, mi sono sempre sentito di poter condividere con loro questo splendido e talvolta difficile percorso.

Ringrazio Piergiorgio, senza il cui costante aiuto, sostegno, comprensione e incalcolabile supporto, non mi sarei mai nemmeno sentito in grado di avvicinarmi alle discipline psicologiche. Ha aperto un mondo, fino ad allora, fatto solo di intuizioni non guidate e disordinate.

Mia madre e mio padre per avermi trasmesso la convinzione che occorra sempre portare avanti criticamente e con onestà le proprie opinioni.

E mia sorella, Monia per il supporto. Grazie alle nostre infinite chiacchiere e ai confronti tra i più svariati e incomparabili autori, ho trovato il

coraggio di avvicinarmi ad una figura tanto spaventosa e monumentale come quella di T.S. Eliot.

E ringrazio anche i miei più cari amici: Evi Shtrepi, Lia Pagliarani, Francesco Santoro, Federica Pasquale, Alessia Gasponi, Silvia di Piazza e Ida Matteucci che hanno sopportato e supportato questo percorso, e ai quali va tutta la mia riconoscenza e affetto.

Alla mia amica, Eliana.

*“I sit and wait
Does an angel contemplate my fate?
And do they know
The places where we go
When we’re grey and old?
‘cos I have been told
That salvation lets their wings unfold.
So when I’m lying in my bed,
Thoughts running through my head,
And I feel that love is dead,
I’m loving angels instead”*

INTRODUZIONE	6
 CAPITOLO UNO DALLA CRITICA PSICOANALITICA ALLA CRITICA	
PSICODINAMICA.....	11
1.1. CENNI BIBLIOGRAFICI DELL'ANALISI PSICOANALITICA ED ESEMPI APPLICATIVI.....	11
1.2. METODOLOGIA DELLA RICERCA.....	16
1.3. LETTURE E FONTI PSICOANALITICHE-EGODISTONICHE.....	18
1.4. L'INSUFFICIENZA DEL METODO PSICOANALITICO DOPO IL NEOSTORICISMO.....	30
1.5. FONTI E PROPOSTE DI LETTURE EGOSINTONICHE.....	38
 CAPITOLO DUE LA DEFINIZIONE DELLO SPAZIO EGOSINTONICO NELLA	
LETTURA DI UN'OPERA D'ARTE	47
2.1. CAMPI D'APPLICAZIONE E INCONCILIABILITÀ	47
2.2. LA PSICOLOGIA DELL'IO E LA SUA APPLICAZIONE ONTOLOGICA NELLA DETERMINAZIONE DELLA PROPRIA IDENTITÀ.....	53
2.3. LE DIFESE DELL'IO EGOSINTONICO.....	55
2.4. UNA LETTERATURA EGOSINTONICA TERAPEUTICA	60
2.5. IL "CONFLITTO" COME NECESSITÀ.....	64
 CAPITOLO TRE POESIA PERSONALE E IMPERSONALE.....	
3.1. LE POSIZIONI DI T.S. ELIOT SULLA PSICOANALISI E LA PSICOLOGIA.....	67
3.2. LA PSICODINAMICA E IL VALORE ESTETICO DELL'OPERA D'ARTE SECONDO T.S. ELIOT	69
3.3. POESIA IMPERSONALE, SELF-SACRIFICE, SELF-DENIAL E PURITANESIMO COME ORIGINI DI UNA POESIA EGOSINTONICA.....	72
3.4. LA POESIA PERSONALE.....	87
 CAPITOLO QUATTRO IL MECCANISMO DI DIFESA PSICODINAMICO IN T.S.	
ELIOT.....	96
4.1. DUALITÀ E PROIEZIONE NELL'OPERA DI T.S. ELIOT.....	97
4.2. LA COSTRUZIONE DELL'ALTRO TRA INTERNO ED ESTERNO NELLA LETTERATURA PSICODINAMICA.....	102
4.3. RAPPORTO TRA L'ESPULSIONE DI T.S. ELIOT E LA PROIEZIONE DI ANNA FREUD: IL RUOLO DEL POETA NELLA NEGOZIAZIONE TRA IL SÉ E LA TRADIZIONE	106
4.4. IL CORRELATIVO OGGETTIVO.....	110
4.5. IL CORRELATIVO OGGETTIVO: L'ESITO EGOSINTONICO DELLO SPOSTAMENTO E DELLA PROIEZIONE.....	118

SPOSTAMENTO : CORRELATIVO OGGETTIVO = CONTENUTO MINACCIOSO :	
EMOZIONE	121
4.6. IL SELF-DENIAL COME CAUSA DI SPOSTAMENTO EGOSINTONICO	122
4.7. NARCISISMO E PROIEZIONE EGOSINTONICA NELLO SPOSTAMENTO	125
 CAPITOLO CINQUE. ESEMPI DI UNA LETTURA DELLA POESIA	
EGOSINTONICA DI SPOSTAMENTO DI T.S. ELIOT	130
5.1. LO SPOSTAMENTO NELLA FORMA EPIGRAFICA COME LEGITTIMA METAMORFOSI DELL'EMOZIONE	131
5.2. L'EPIGRAFE DI THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK	134
5.3. L'EPIGRAFE DI PORTRAIT OF A LADY	139
5.4. L'EPIGRAFE DI GERONTION.....	143
5.5. LO SPOSTAMENTO IN MURDER IN THE CATHEDRAL	147
5.6. UN CASO DI PROIEZIONE E SPOSTAMENTO NEI FOUR QUARTETS	154
 CONCLUSIONI	 162
 BIBLIOGRAFIA	 169
 ARTICOLI E RIVISTE	 174
 SITOGRAFIA.....	 177

Introduzione

La ricerca investiga la proposta di un modello critico letterario che affonda le radici nella psicomodinamica e nel neostoricismo, senza in alcun modo negare l'enorme contributo della critica psicoanalitica freudiana, nel tentativo di definire la proiezione del sé autoriale di T.S. Eliot all'interno del suo corpus letterario.

Nei termini psicomodinamici, si parlerà dunque di *egosintonia* ed *egodistonia*, cercando di argomentare la stretta correlazione esistente tra la costruzione di un sé funzionale nel mondo esterno e la costruzione di un sé funzionale all'interno di un mondo scrittoria. In un primo momento si farà necessaria la distinzione dei caratteri di egosintonia ed egodistonia che, tuttavia, saranno trattati con più specificità nel corso del secondo capitolo. In seguito, verranno passati in rassegna alcuni preziosi contributi della critica psicoanalitica applicati alla lettura di opere letterarie, per poi disporre dei concetti ereditati dalla psicoanalisi in maniera da poter spiegare le dinamiche dei rapporti esterno/interno dal punto di vista psicoanalitico e psicomodinamico.

A sostegno dell'argomentazione, si tenterà poi di porre sotto la lente di altri studi scientifici – legati appunto alla psicomodinamica, inaugurata dalla stessa figlia di Sigmund Freud, Anna Freud – la lettura dell'opera letteraria di T.S. Eliot, spostando il focus dell'attenzione dalla costruzione del sé inteso come intrinseco rapporto del sé autodialogante con se stesso – tipico della lettura

psicoanalitica, al carattere inscindibile di complementarità che l'IO sviluppa invece con il contesto socio-politico e culturale – che appartiene tipicamente ai contributi della cosiddetta “psicologia dell'IO” o “psicodinamica” di Anna Freud e Melanie Klein.

Questo ulteriore passo renderà necessaria la contestualizzazione dell'autore nel proprio contesto socio-politico e culturale, condizione imprescindibile per la comprensione delle dinamiche conflittuali interiori e per l'applicazione del canone, che verrà creato *ad hoc* per il poeta. Partendo dal presupposto che la proiezione di sé avviene secondo specifici e ineluttabili conflitti con l'esterno, ci si avvarrà di un'analisi socio-culturale e politica dell'epoca di riferimento al fine di poter generare con chiarezza gli elementi necessari alla costruzione del canone eliotiano psicodinamico; ricercando e contestualizzando i seguenti elementi:

- 1) Il contesto socio-culturale come creazione dell'esterno all'interno poetico;
- 2) creazione di una proiezione di sé di tipo egosintonica nella scrittura;
- 3) Il meccanismo di difesa adottato nella scrittura.

All'interno del primo capitolo, si farà cenno ad una letteratura psicoanalitica, convenzionalmente identificati come le basi per gli strumenti di lavoro principali del critico psicoanalitico. Saranno successivamente presentati

degli esempi di lettura psicoanalitica di alcuni testi letterari e verrà posto l'accento sulle mancanze e sulle limitazioni che queste hanno presentato. Si affronteranno le critiche che la lettura psicoanalitica ha ricevuto nel corso del secolo precedente, proponendo una chiave di interpretazione prevista dalla psicologia dell'Io, presentando il carattere neostoricista necessario all'identificazione del contesto socio-culturale atto a sostituirsi a quello dell'indagine psicodinamica di analisi del "paziente".

Il secondo capitolo presenterà i caratteri della letteratura egosintonica. Verrà analizzato lo spazio dell'opera d'arte, il suo valore ermeneutico e il rischio di esautorazione che ogni contributo di lettura ex-generis provochi intrinsecamente quando è applicato all'arte. Saranno successivamente affrontati i concetti di "meccanismo di difesa" in chiave psicodinamica e quelli di conflitto, in un primo tentativo di avvicinare la terminologia psicodinamica a quella letteraria.

Contestualmente al terzo capitolo, si proietteranno i concetti approfonditi nei capitoli precedenti ad una primaria analisi del contesto socio-culturale di T.S. Eliot, partendo dalle affermazioni dello stesso autore presentate nei suoi scritti critici, con l'obiettivo di determinare, innanzitutto, le posizioni dell'autore in merito alla psicoanalisi – fenomeno scientifico ben noto all'autore e ai suoi contemporanei. In risposta a queste ricerche, si cercherà dunque di enucleare la definizione del valore estetico dell'opera d'arte secondo l'autore. Identificando queste posizioni, occorrerà contestualizzarle all'interno di una precisa formazione, analizzando le potenziali spinte di ispirazione socio-culturali che

abbiano determinato tali posizioni. Si affronteranno allora i caratteri del *self-denial* e *self-sacrifice* come caratteri insiti in un DNA genetico localizzato e generazionale per giungere ad una cauta definizione di personalismo all'interno della poesia eliotiana.

Nel capitolo quarto si attuerà lo spostamento necessario del concetto di meccanismo di difesa alla proiezione egosintonica scrittoria di T.S. Eliot all'interno della sua scrittura critica. Si rintracceranno quei manifesti programmatici di identificazione della figura e funzione del poeta come percepiti e canonizzati dall'autore durante la prima metà del secolo ventesimo, passando in rassegna le affermazioni programmatiche presenti nei diversi lavori di critica per giungere alla determinazione del meccanismo di difesa eliotiano.

Avendo affrontato le questioni metodologiche e della letteratura psicomodinamica relative alla rilevazione dei caratteri egosintonici del meccanismo di difesa, all'interno del capitolo quinto, si proporranno degli esempi di lettura di alcuni componimenti di T.S. Eliot, per mettere in luce il metodo psicomodinamico di analisi. A questo proposito dunque si esamineranno le epigrafi di *Prufrock*, *Gerontion*, *Portrait of a Lady* per poi, invece analizzare una dei più grandi spostamenti/correlativi di T.S. Eliot identificato all'interno dei *Four Quartets*.

La ricerca di un quadro di riferimento appartenente alla letteratura della psicologia dell'IO permetterebbe una lettura dell'opera d'arte tale da restituirle quel valore che, analizzando il quadro di riferimento biografico e individuale dell'autore, tuttavia, non neghi due prerequisiti fondamentali dell'opera d'arte:

1) che il contesto di appartenenza alla formazione di una proiezione di sé sia, di fatto, congiunto con i livelli di percezione per la formazione della propria identità e che; 2) l'opera d'arte abbia un suo valore intrinseco estetico che la psicologia dell'IO non intacca in quanto scienza psicologica, ma anzi, le aggiunge un valore ulteriore di lettura pur lasciando all'opera tutta la dignità programmatica prevista dall'autore in fase di elaborazione.

Capitolo Uno

Dalla critica psicoanalitica alla critica psicodinamica

1.1. Cenni bibliografici dell'analisi psicoanalitica ed esempi applicativi

In maniera retrospettiva, si ha spesso la tendenza manieristica di accogliere gli scritti contenenti le rivoluzionarie idee di Sigmund Freud come delle necessarie e positive rotture con il mondo positivistico ottocentesco. Indubbiamente, il metodo d'indagine psicoanalitico freudiano è di fatto “necessario” e di “rottura”, ma non tanto in ciò che concerne il metodo in sé, quanto piuttosto nelle idee stesse.

La psicoanalisi ha subito molte critiche durante lo scorso secolo, sia per ciò che riguarda il metodo investigativo dell'opera d'arte, sia per ciò che riguarda proprio la disciplina stessa al suo interno. Si tratta di un metodo ormai passatista che non riesce a tenere il passo con le più moderne strutture di ricerca che, al contrario, tengono in considerazione i livelli storico-sociali di cui la formazione dell'IO è necessariamente un prodotto. Un prodotto che nasce per negazione o per ubbidiente ottemperanza, ma di cui resta pur sempre un prodotto. La psicoanalisi freudiana concentrata sull'ES dimentica spesso l'importanza dell'inferenza dell'esterno, deducendo che ciascun individuo: *«avrebbe idealmente dovuto sottoporsi all'analisi perché questa l'avrebbe comunque*

*facilitato nel processo di maturazione»*¹. Questo principio, secondo il quale chiunque trarrebbe giovamento dalla psicoanalisi, è un'altra di quelle ragioni che spiegherebbero significativamente quella tendenza psicobiografica che parte della critica psicoanalitica ha tenuto durante lo scorso secolo, tentando di psicoanalizzare gli autori partendo da un'investigazione filologica di tratti nevrotici di personalità autoriale all'interno delle loro opere.

In realtà, il metodo impiegato da Freud per la scrittura dei suoi testi – sempre più narrativi che scientifici, non si distanzia significativamente dal metodo positivista. A pensarci bene, i criteri impiegati da Freud per illustrare tutte le psicopatologie registrate durante le sue sedute psicoanalitiche, non divergono nella sostanza dall'investigazione del secolo precedente. Di fatto, si è sempre di fronte ad un metodo che obbedisce ai dettami del rigore scientifico, che spiega per relazioni di causa-effetto gli atteggiamenti e i disturbi del paziente, poiché – occorre sempre ricordare che per Freud, l'intero genere umano è “paziente”. Si è spesso portati ad accettare che l'associazionismo – che, si ricordi essere alla base della conformazione dell'inconscio – sia stato un metodo rivoluzionario di argomentare i rapporti di causa-effetto. Inoltre, è necessario sempre ricordare quale fosse il pubblico a cui l'autore destinava i suoi scritti: la comunità scientifica. Una rigida comunità scientifica, formata proprio da quei

¹ CASONATO M., *Psicologia dinamica Vol 2. Dai pionieri della psicoanalisi alla Scuola inglese*, Bollati Boringhieri, 1992: Torino. P. 253

pensatori che si erano istruiti durante l'epoca vittoriana, seguendone i dettami, le richieste, le consegne... l'*establishment*.

Spesso ci si riferisce a *L'introduzione alla psicoanalisi* come ad un testo che scioccò la morale pubblica. Probabilmente fu così. E tuttavia, la storia ci insegna che molteplici altri autori avevano tentato di far breccia attraverso l'opinione pubblica tramite specchi miranti a riflettere l'ipocrisia vittoriana sia prima sia dopo l'uscita dei primi testi di Freud. Lo stesso James Joyce con il suo *Ulisse*, che finì di scrivere nel 1920, non riuscì a vederlo pubblicato se non prima a Parigi (nel 1922), e solo nel 1965 in Irlanda. Condannato per censura, il celebre romanzo rimase sugli scaffali dei magazzini molto più a lungo dei testi freudiani. Si tratta di un romanzo che, oltre alla scabrosità del linguaggio e alla feroce satira dei costumi irlandesi, non portava particolarmente scalpore scientifico, non riscriveva la mentalità analitica ottocentesca, ma semplicemente le si schierava palesemente contro e in maniera giudicante. Perché a Freud non seguì la stessa sorte? Cos'era riuscito a fare in più lo psicoanalista?

La pietra dello scandalo, il conflitto edipico, può pertinentemente rappresentarne un *case study*. Il celebre mito di Sofocle, l'Edipo re, fu radicalmente reinterpretato da Freud, basandoci sopra la stessa fondazione dell'intera società occidentale contemporanea. Di base, il complesso edipico si fonderebbe sul desiderio del bambino di congiungersi con la madre ed eliminare la figura del padre con cui s'identificherebbe, ma come concetto preso nella sua estensione e nelle sue più immediate conseguenze, implicherebbe anche il rifiuto di concedere quest'unione da parte dei suddetti genitori, il che, automaticamente

metterebbe il punto alle fantasie del bambino. Che la società moderna si fondi su un tabù è un'idea a cui ci si è abituati, ma se si rileggono attentamente le parole di Freud, è possibile scoprirne delle implicazioni ben più ingegnose di quanto ci si attenderebbe. Infatti, lo psicoanalista, in seguito alle critiche mossegli, scriveva:

«Egli non conosce ancora il grande abisso tra uomo e animale; l'orgoglio con cui l'uomo si separa dall'animale cresce in lui solo più tardi. Inizialmente non mostra alcun disgusto di fronte agli escrementi, ma lo apprende lentamente, indottovi dall'educazione; non dà alcun particolare valore alla differenza tra i sessi, e attribuisce anzi ai due sessi la stessa conformazione dei genitali; rivolge le sue prime brame sessuali e la sua curiosità sulle persone a lui più vicine e, per altri motivi, più care: sui genitori, sui fratelli, su chi ha cura di lui; e infine si evidenzia in lui - ciò che più tardi proromperà di nuovo al culmine del rapporto amoroso - il fatto che egli non si aspetta piacere solo dalle parti sessuali, ma che molte altre parti del corpo reclamano per sé la medesima sensibilità, permettono analoghe sensazioni di piacere e possono quindi svolgere il ruolo di genitali»².

A partire già da questo estratto, si possono riscontrare diversi strumenti retorici che Freud impiega per dimostrare la validità delle sue posizioni. Freud, infatti, avverte il bisogno di specificare che il bambino “non conosca *ancora* il grande abisso tra uomo e animale”. Chi è che invece conosce “già” questo abisso

FREUD, S., *Introduzione alla psicoanalisi, Prima e seconda serie di lezioni*, Boringhieri, Milano: 1978, pp. 188-189

se non l'adulto? L'adulto è dunque diverso dal bambino e, nel caso si pensasse si tratti solo di una pragmatica implicazione conversazionale, leggiamo la stessa conferma dell'autore stesso, che insiste: *“l'orgoglio con cui l'uomo si separa dall'animale cresce in lui solo più tardi”*, da adulto, dunque. Soltanto una riga dopo, troviamo un altro sostantivo di fondamentale importanza in questo tentativo di distanziare il “perverso polimorfo” che è il bambino, secondo Freud, dall'adulto: quello di “educazione”. Non è forse attraverso l'educazione, intesa non semplicemente come “studio”, ma anche nella sua valenza più estesa di “formazione”, che si ha la distinzione tra l'età infantile e quella adulta?

Poi vi è la riappacificazione tra “bambino” e “adulto”, giacché – ricordiamo – la famiglia era valore centrale dell'establishment vittoriano, *condicio sine qua non* della sua integrità morale, e lo psicoanalista afferma infatti che: *“[il bambino] rivolge le sue prime brame sessuali e la sua curiosità sulle persone a lui più vicine e, per altri motivi, più care: sui genitori, sui fratelli, su chi ha cura di lui”*. Con quest'ultimo punto, retoricamente Freud riconcilia le due entità di questa coppia binaria apparentemente scissa. Sono, infatti, il genitore, i fratelli o le sorelle maggiori che, dato il loro affetto e protezione nei confronti del bambino, diventano inconsapevoli recipienti di queste proiezioni. Poco possono fare infatti. Sono innocenti e inconsapevoli. Non hanno cioè colpe. La colpa è del “perverso polimorfo”. Trattasi di un tentativo apparentemente innocuo di simpatizzare da un lato con i valori vittoriani, dall'altro con lo stesso establishment che li caratterizza e li personifica.

Questo sagace uso della retorica – che non avviene solo una volta all'interno del testo, ma che generalizza, separa e continuamente riconcilia – rende possibile l'accettazione da parte di una società vittoriana in declino che, forse, non è colpa dell'adulto. L'adulto non è “polimorfo perverso”, l'adulto è vittima di pulsioni sessuali che lo precedono che, addirittura, risalirebbero ad un tempo storico classico, antico e passato, quello di Sofocle, società verso la quale, quella vittoriana, non ha alcuna colpa o responsabilità. Sembrerebbe fare l'eco al peccato originale e a quel principio, secondo il quale, ciascuno è peccatore, ma al contempo, ciascuno è redimibile.

Ed ecco posto il primo mattone della credibilità, della fama e della recezione del messaggio freudiano. Ancora una volta, ci troviamo di fronte ad un testo che si appoggia all'arte – più specificatamente a quella retorica argomentativa, per convincere, piuttosto che alla scienza. Le teorie riportate da Freud, almeno in questo caso specifico, non fanno seguire alcun caso, alcun metodo sperimentale di analisi, eppure sono convincenti e lo sono state per una gran parte del ventesimo secolo.

1.2. Metodologia della ricerca

Si cercherà di dimostrare l'importanza di uno studio di ricerca che sia interdisciplinare; che tenga, cioè, in stretta correlazione una derivazione della psicoanalisi, la psicodinamica come risposta meno statica e meno restrittiva del campione umano della scrittura egosintona – o egodistona, poiché

contestualizza la natura della proiezione del sé *anche e soprattutto* sulla base delle inferenze del mondo esterno.

La bibliografia di riferimento primaria da cui si partirà per argomentare la suddetta correlazione, sarà tratta dai testi di Anna Freud e Melanie Klein. Entrambi fondatrici di due scuole di pensiero antagoniste, nate in seguito alla morte del padre della psicoanalisi, e tuttavia entrambe sostenitrici della teoria dello spostamento d'interesse di ricerca dall'ES all'IO. Questo avveniva, secondo le due psicoanaliste e ricercatrici, a causa dell'impossibilità dell'IO di autodefinirsi e autoproiettarsi all'esterno senza che, di fatto, esistesse un esterno verso cui proiettarsi. Questa visione circolare in cui l'interno prende spunto dall'esterno, ma da cui ne è anche fortemente condizionato verrà debitamente trattata successivamente.

Ciò che a questo punto della ricerca si fa necessario, prima ancora di dimostrare la tesi dell'imperativo carattere dialogante dell'IO, è invece, concedere alla psicoanalisi freudiana e – più specificatamente – alla critica psicoanalitica i meriti e riconoscerne gli obiettivi raggiunti durante il secolo precedente, attraverso la presentazione di casi specifici dove la lettura dei critici ha effettivamente donato all'opera un livello di lettura ulteriore e diverso dai precedenti, senza tuttavia privare l'opera d'arte della sua semiotica.

1.3. Letture e fonti psicoanalitiche-egodistoniche

Si è già accennato alla necessità di definire le controverse vicende che hanno accolto e salutato gli scritti freudiani durante la fine del diciannovesimo e gli inizi del ventesimo secolo. Il primo passaggio da compiere è analizzare le ragioni per cui la critica psicoanalitica ebbe il successo meritato che ha avuto, ripercorrendo brevemente la fortuna della recezione dei testi freudiani durante la fine dell'età vittoriana e gli inizi di quella edoardiana.

Nel blog della Columbia University, nella sezione relativa agli scritti di Sigmund Freud, si legge:

«Freud's Austria of the second half of the nineteenth century was characterized by an even more rigorous form of Victorian sexual morality than England, whose sexual delicacy and frigidity is often caricatured. This rigorous sexual morality did not, however, prevent Victorians from speaking about sexuality»³.

Il parallelismo tra l'Austria e l'Inghilterra ottocentesca è probabilmente un aspetto a cui gli studiosi di letteratura anglo-americana hanno prestato poca attenzione. Ciononostante, i celebri *establishment* "vittoriani" sono proprio rinomati nei riferimenti quotidiani per la loro doppia morale. Non è un caso che gli scritti di Sigmund Freud siano oggi spesso definiti come "scandalosi" per la

³ <<https://www.college.columbia.edu/core/content/writings-sigmund-freud/context>>
[ultimo accesso 10.09.2016]

rezezione dell'epoca, e niente in realtà suggerirebbe il contrario, se non fosse per delle interessanti riflessioni che provengono da Florence Rush, un assistente sociale particolarmente attivo durante gli anni Settanta negli Stati Uniti. Nel suo celebre testo *The Best Kept Secret: Sexual Abuse of Children*, Rush sosteneva una teoria che giustificerebbe il motivo per una ricezione così combattuta, ma eventualmente collettivamente accettata. Si è già visto il modo in cui Freud si fosse strettamente attenuto ai dettami del determinismo positivistico, cercando di accentuare la necessità di un rapporto causa-effetto nella ricerca dell'indagine psicoanalitica, sostanziando tuttavia la ricerca sulla base delle dinamiche relative alla libera associazione d'idee. A questo punto, Freud sosteneva inoltre – sostiene Rush – che la sessualità, che era alla base della maggior parte delle ricerche freudiane – fosse sì tema archetipico (per dirla in maniera junghiana) della fondazione socio-culturale contemporanea, ma era pur vero che il celarla fosse una delle condicio sine qua non affinché la società continuasse a funzionare⁴. La nevrosi che ne cela le cause, non è mai vista da Freud come appannaggio di pochi, bensì di tutti. Come si è già detto, l'intera razza umana beneficerebbe dell'analisi nel proprio e individuale processo di maturazione. L'osservanza del silenzio e del nascondimento trovava grande riscontro nel pubblico vittoriano. Dopotutto, la società vittoriana non era immune a scandali,

⁴ cfr. RUSH, F., *The Best Kept Secret: Sexual Abuse of Children*, Sulzburger & Graham Pub Co, Denver: 1992

sapeva solo molto bene come nasconderli. Non era interessata al santo, ma, come sosteneva Rush, era tesa alla redenzione del peccatore.

Detto ciò, le ragioni che spingerebbero lo psicoanalista a dedicarsi alla lettura dell'opera d'arte, potrebbero essere direttamente prese dalle parole dello stesso Sigmund Freud che, nel celebre saggio del 1907, *Il poeta e la fantasia*, parlava della fascinazione del poeta, che da secoli l'uomo subisce inspiegabilmente. A Freud occorreva ovviamente elevare la statura del poeta a quella di paziente, e come tale, infatti, lo considerava quando investigava le cause che lo spingevano a produrre, scrivendo:

«Il fatto che il poeta stesso, se lo interroghiamo in proposito, non sappia risponderci o ci risponda in modo del tutto inadeguato, non fa che aumentare il nostro interesse al problema; e poco conta se sappiamo benissimo che anche la più completa delle spiegazioni sulle condizioni della scelta della materia poetica o sull'essenza della creazione artistica formale non potrebbe in alcun modo aiutarci a divenire noi stessi poeti»⁵.

Lo scopo della lettura psicoanalitica dell'opera è già svelato in prima battuta dallo stesso psicoanalista. Non occorre, dunque, ricercare oltre il testo stesso. Ciò che interessa allo psicoanalista non è il testo, è la persona. È lo

⁵ FREUD, S., *Opere Vol. 5: Il motto di spirito e altri scritti 1905-1908*, Boringhieri, Torino: 1999

scrittore stesso che agendo come fonte di fascinazione per l'uomo diventa ancora più interessante dell'opera stessa. A tal proposito sembrerebbe interessante ciò che Maddalena Pennacchia ha scritto nel suo articolo *Turismo letterario, adattamento filmico e wedding destination: 'marriage à la Wilde' in Costiera Amalfitana*, quando parlando del turismo scriveva che: «Tale turismo si sviluppa, cioè, intorno a luoghi descritti in famose opere letterarie, oppure rilevanti nella vita degli autori di quelle opere, o ancora intorno alla materialità del libro come oggetto»⁶.

Apparentemente turismo e psicoanalisi sembrerebbero avere poco a che fare l'una con l'altra, e tuttavia le ragioni che Freud spiega, motiverebbero una fascinazione collettiva nei confronti del poeta, che sarebbero più dettate dalla mera curiosità, piuttosto che da un reale tentativo di applicazione degli strumenti critici ad un'opera d'arte. È escluso che questa spinta edonistica della lettura di un testo possa essere definita “sbagliata”. Come ci ricorda Pennac, la lettura non è un obbligo, ma ciò non toglie che in seguito all'investigazione psicoanalitica del corpus letterario autoriale, si possano ottenere delle matrici di lettura ulteriori a quelle già possedute o, inoltre, sia possibile applicarne delle altre mediante strumenti messi a disposizione da altre discipline.

Altro elemento che emerge con evidenza è che, sin dall'inizio, la critica psicoanalitica aveva avuto un taglio psicobiografico – o almeno è

⁶ PENNACCHIA, M., *Turismo letterario, adattamento filmico e wedding destination: 'marriage à la Wilde' in Costiera Amalfitana*, in *Turismo creativo e identità culturale*, a cura di Marinella Rocca Longo e Maddalena Pennacchia, Roma TrE-Press, Roma: 2015 p.130

sufficientemente evidente nel caso di Freud. Nel 1925 Fülöp-Miller ed Eckstein stavano mettendo insieme materiale per un'edizione di opere inedite e postume di Dostoevskij e chiesero a Freud di collaborare con uno scritto da inserire nel volume.

Partendo da un percorso più ampio, Freud analizza l'opera del romanziere russo in maniera comparatista insieme all'Amleto di Shakespeare e all'Edipo re di Sofocle. Analizzando le opere di riferimento che Freud scelse, è chiaro sin dal principio a quale lettura lo psicoanalista si apprestasse a giungere. Basandosi sul complesso edipico, argomentava, dunque, che tutte queste tre grandissime opere della letteratura occidentale fossero ascrivibili all'identificazione da parte di ciascuno dei protagonisti con la figura paterna con la conseguente uccisione della stessa.

Come si evince già a partire dalle prime righe, lo scritto è organizzato in modo da toccare diversi punti della vita Dostoevskij: *«lo scrittore, il nevrotico, il moralista e il peccatore»*⁷. E inizialmente sembrerebbe che lo stesso Freud non abbia alcuna intenzione di psicoanalizzare la figura dell'autore, poiché rilevandone una personalità particolarmente complessa, precisa immediatamente: *«Come raccapezzarsi in questa sconcertante complessità? [...] Purtroppo dinnanzi al problema dello scrittore, l'analisi deve deporre le*

⁷ FREUD S., *Opere Vol. 10, 1917-1923: Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, Bollati Boringhieri Opere, Torino: 2013, p. 542

armi»⁸. Almeno inizialmente sembrerebbe che Freud avesse intenzione di concentrarsi principalmente su *I fratelli Karamazov* definendolo «*il romanzo più grandioso che mai sia stato scritto*»⁹ Di nuovo, parrebbe che la posizione di Freud sia spiccatamente letteraria, quindi che in un certo senso, almeno in questo caso, si esima dalla psicobiografia. Tuttavia, esattamente una riga successiva, scrive:

«L'aspetto più aggredibile di Dostoevskij è quello etico. [...] Colui che prima si macchia di una colpa e poi, una volta in preda al rimorso, pone a se stesso elevati obiettivi morali, può essere accusato di fare i suoi propri comodi»¹⁰.

Questo rappresenta probabilmente *il* caso di lettura psicobiografica di un'opera d'arte per eccellenza e, di fatto, prova tangibile del metodo scientifico impiegato da Freud; il quale, prima ricerca il materiale biografico dell'autore, poi ne analizza le implicazioni psicoanalitiche e poi e solo poi, cerca di riportarne il risultato della ricerca *all'interno* dell'opera d'arte. È lungi dall'essere testimonianza del metodo scientifico esperienziale; cioè dell'osservazione dei dati con conseguente deduzione. L'ipotesi nasce a priori e a priori trova conferma poi nella vita dell'autore senza interrogarne l'opera.

Al momento di spiegare i tratti caratteriali di Doestoevskij, Freud usa due metri che gli permettono di individuare poi anche i tratti caratteriali tipici del

⁸ *Ibid*

⁹ *Ibid*

¹⁰ *Ibid*

romanzo dostoevskijano; quali da un lato "l'egoismo illimitato" e dall'altro "la forte tendenza autodistruttiva", che riassumerebbero per Freud il carattere del criminale. Tuttavia, anziché rivolgersi all'esterno, come nel caso del criminale, Doestoevskij rivolge queste tendenze contro se stesso, interiorizzandole ed ecco che i personaggi nascono come proiezione di sé al negativo.

Si tratta di un caso molto interessante di applicazione del metodo scientifico all'autore, poiché mette in luce le visioni dello psicoanalista, il quale – si ricordi – ammetteva che il meccanismo di difesa – proveniente da un conflitto interno – non fosse a sostegno di una costruzione di sé positiva all'esterno (e quindi egosintonica), ma piuttosto tendeva sempre e comunque al negativo (e dunque era egodistonica). È chiaro che Freud non definisca in questi termini troppo recenti il rapporto né tra le tre topiche interne, né tantomeno in letteratura, ma costituisce comunque una base di ricerca preziosa e al contempo illuminante.

L'analisi psicoanalitica di un testo letterario è per la presente ricerca un materiale prezioso e ricco di spunti e strumenti pratici di cui comunque ci si avvarrà, almeno nella fase di individuazione degli elementi necessari alla costruzione del successivo canone.

È credibile che, come Freud rilevava, la psicoanalisi – così come poi sarà la critica psicoanalitica da lui iniziata – si muova su una base di resti dimenticati dalle altre discipline. Si prendano ad esempio gli atti mancati e i lapsus con cui Freud pensò necessario aprire la prima lezione di psicoanalisi nel 1915 all'Università di Vienna. È evidente, si tratti di elementi che nessuno avesse mai

preso in considerazione in precedenza, se non come delle pause, degli errori o delle sviste. Eppure, Freud esemplificò sin dall'inizio proprio questi due singoli concetti al fine di spiegare il modo in cui l'inconscio elabora i contenuti. Un mondo, dunque, che si sviluppa e si spiega non tanto in un rapporto di causa-effetto di per sé; ma piuttosto in virtù di un rapporto di causa-effetto non determinabile attraverso la semplice osservazione, che deve, dunque, necessariamente prendere in considerazione la libera associazione di idee, e in ultima analisi: l'ES, che diventa a tutti gli effetti l'obiettivo dell'indagine.

In realtà, il metodo sperimentale che soggiaceva alla psicoanalisi era sì basato sulle dinamiche di causa-effetto, che tuttavia non erano rintracciabili attraverso le antiche convinzioni positivistiche ottocentesche. L'inconscio è alimentato da timori, meccanismi di associazione involontaria, pulsioni, paure, desideri, ma mai deterministici, e, sviluppandosi a partire da queste premesse, dava adito a conseguenze, o "effetti". La nevrosi, come meccanismo di difesa principalmente trattato da Freud, in quanto esemplificazione della difesa del sé, non era casuale, era finalizzato alla preservazione degli equilibri anche se instabili, poiché spesso la condizione di percezione di sé avverte il bisogno di mantenere un assetto piuttosto che modificarlo.

Perciò, la critica psicoanalitica, muovendosi secondo i dettami del suo fondatore, ha finito per analizzare il testo letterario primariamente a partire da una ricerca filologica di ciò che Lavaggetto chiama "microspie"¹¹ o che Freud

¹¹ cfr. LAVAGGETTO M., *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Edizioni La Terza, Bari: 2007

chiamava "indizi". Si ripercorreva, cioè, un testo a partire dal metodo scientifico secondo cui, ogni cosa accade per una ragione che non è analizzabile secondo le strutture logiche prescritte precedentemente e in direzione della ricerca del lapsus. È ovvio che si tratti ancora di una ricerca, quella della microspia o dell'indizio, mirata alla conoscenza dell'inconscio come protetto e non funzionale e, dunque, si è sempre nel pieno campo della critica psicoanalitica-egodistonica.

Questo, della ricerca del lapsus, costituisce un blocco della critica psicoanalitica che s'interessa all'analisi dei personaggi romanzeschi mediante investigazione dell'inconscio per l'appunto.

Si prenda a tale proposito, la lettura del celebre critico francesista Francesco Orlando che, nel suo *Due letture freudiane, Fedra e Il Misanthropo*, ricostruiva l'intenzionalità della Fedra di Racine di negare il desiderio nei confronti del figliastro Hyppolite per mezzo di continue negazioni del desiderio. Secondo Orlando, infatti, Fedra non sarebbe in grado di gestire funzionalmente il conflitto interno tra ciò che non può essere – poiché socialmente inaccettabile e per altro un tabù, e ciò che invece nonostante tutto si desidera. Si tratterebbe in questo caso del complesso edipico rovesciato; dove non è più il figlio a desiderare la madre, identificandosi con il padre e volendoglisi sostituire, ma è la madre che desidera il figlio e di conseguenza la morte del padre/marito, ritenuto un ostacolo. Ovviamente, questo non spiegherebbe totalmente la

complessa e approfondita analisi di Orlando se non ricorressimo anche all'identificazione del concetto di negazione freudiana. Nel celebre scritto del 1925, *La negazione*, Freud scriveva: «*La negazione è un modo di prendere coscienza del rimosso, in verità è già una revoca della rimozione, non certo però un'accettazione del rimosso*¹²». Secondo questa implicita affermazione di auto-protezione, Fedra stessa non potrebbe che manifestare i sintomi della colpa, ma in modo inconsapevole, poiché la volontà, potenziata dalla negazione, le è rimossa negandola per sua stessa affermazione. In conclusione, ne consegue che l'unico modo che avrebbe Fedra per risolvere il suo conflitto tra il desiderio e la rimozione dello stesso sia solo attraverso la morte, poiché lo scontro tra il tabù e il 'socialmente accettabile' è insanabile, e in altri termini, poiché lo scontro tra Super-IO e l'ES non è risolvibile funzionalmente dall'IO.

Questo presentato da Orlando è un altro tipico caso di lettura egodistonica della tradizione critico-psicoanalitica, o forse si potrebbe anche iniziare a parlare di caso di lettura psicoanalitica di un'opera egodistonica. Ciò che, inoltre, occorre osservare è che non si tratta di un'applicazione della branca della psicobiografia. In questo caso la lettura dell'opera d'arte si avvale degli strumenti psicoanalitici e non contempla in alcun modo la figura dell'autore, distanziandosi dunque dalle letture che Freud stesso aveva precedentemente elaborato.

¹² FREUD S., *Opere Vol. 10, 1917-1923: Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, Bollati Boringhieri Opere, Torino: 2013, p. 197

Un altro interessante esempio di come la critica psicoanalitica abbia ragionato e scandagliato l'inconscio dei personaggi letterari sempre nel campo della ricerca della microspia, può essere rintracciato nella precisa e puntuale analisi fornita da Bottirolì su un passaggio di *Du côté de chez Swann*, primo volume della *Recherche* di Proust. Se l'analisi di Orlando si era espressa nella ricerca del contenuto rimosso attraverso il meccanismo di difesa della negazione, Bottirolì, al contrario, si concentra sull'identificazione di un'altra microspia, quella del lapsus. Ora, quando nel 1901 Freud pubblicava *Psicopatologia della vita quotidiana*, non definiva precisamente cosa fosse il lapsus – Freud era sempre più interessato ad esemplificare piuttosto che a teorizzare – ma lo divideva per canali; parlando dunque di lapsus verbale, scritto e di lettura, aggiungendovi poi quello della memoria, che lo psicanalista chiamava "atto mancato". In sostanza, può chiaramente essere annoverata come un'altra espressione involontaria dell'inconscio che, volendo rimuovere e negare, premeva affinché l'IO finisse per dimenticare di compiere una determinata azione ritenuta dolorosa.

Dunque, Bottirolì esamina il passaggio in cui Swann cerca di spiare Odette – poiché egli è in preda ad una terribile crisi di gelosia morbosa – dopo averla riaccompagnata a casa poche ore prima. Nell'appostarsi sotto quella che Swann crede di ricordare essere la finestra della stanza da letto di Odette, vede luci ed ombre e sente indistinte conversazioni. Lo scopo di Swann, così ci spiega Proust, era quello di conoscere la verità. Tuttavia, se il lapsus è, di fatto, un errore involontario che manifesta l'inconscio – si chiede Bottirolì: «Diremo ancora che

*quella sera Swann desiderava conoscere la verità?»¹³. Quel che Bottirolì argomenta essere la vera natura di ciò si cela dietro quel gesto di Swann, è assolutamente contraria all'intenzionalità espressa dal narratore e dal personaggio; ovvero, Swann *non* vuole conoscere la verità, ma piuttosto vuole conservare l'illusione che la donna amata ricambi i suoi sentimenti. In questo modo quel che Proust ci definisce essere uno “sbaglio”, in realtà sarebbe il tradimento dell'inconscio attraverso un atto mancato, che la critica psicoanalitica riconosce, individua ed analizza secondo i dettami freudiani.*

Per attribuire quindi anche l'analisi di Bottirolì ad una di queste due letture che si è definito “di proiezione del sé”, si potrebbe nuovamente annoverarla tra le scritture egodistoniche; nella misura in cui anche Swann in realtà starebbe cercando di costruire una realtà esteriore che avvalorerebbe il conflitto interno. In altri termini, mediante l'atto mancato o “l'errore”, Swann continuerebbe ad infliggersi quel grado di sofferenza a cui è ormai abituato e di cui in realtà non vuole realmente liberarsi, sempre al fine del mantenimento di quel celebre vantaggio primario della malattia, e di fatto costituendo la propria costruzione proiettiva come egodistonica, poiché non funzionale al benessere dell'IO, bensì al mantenimento del vantaggio primario della malattia.

¹³ BOTTIROLI, G., *Che cos'è la teoria della letteratura*, Einaudi, Torino: 2006, p.201

1.4. *L'insufficienza del metodo psicoanalitico dopo il neostoricismo*

Oggi, affermare che il campo d'indagine primario di una qualsiasi applicazione della critica testuale debba orientarsi sull'associazionismo di idee e relegare la ricerca delle "microscopie" freudiane al solo inconscio dell'artista – che sarebbe per altro spesso soltanto mediante presunta indagine che si rivelerebbe l'inconscio dei personaggi – equivale ad operare un'azione anacronistica e paradossale. Si è già spiegato in quale modo, la critica psicoanalitica possa ritenersi oggi "paradossale"; ovvero nella misura in cui indagare il sé equivale a scollarlo da ciò che lo compone, l'esterno.

Infatti, nonostante gli enormi contributi che sono stati dati dalla critica psicoanalitica – di cui si sono visti solo alcuni esempi – questi sono serviti ad aprire la strada a nuove possibili domande finalizzate alla lettura del testo letterario. Sembrerebbe tuttavia doveroso citare un breve passaggio di Bottirolì contenuto in *Che cos'è la teoria della letteratura*, nel capitolo concernente la psicoanalisi di Freud, dove afferma che:

«[...] per comprendere un fenomeno psichico occorre studiarlo da tre punti di vista, [...], e anche da un quarto punto di vista [...]. I quattro punti di vista – che dunque mettono in luce la struttura e la dinamica dell'apparato psichico – sono i seguenti: a) topico, b) dinamico, c) economico, d) logico-linguistico».¹⁴

¹⁴ BOTTIROLI, G., *Che cos'è la teoria della letteratura*, Einaudi, Torino: 2006, p.198

Ora, per quel che riguarda il sistema di osservazione mediante analisi della topica, è stato già sufficientemente espresso, attraverso le indagini dell'inconscio e del subconscio quando si è parlato della Fedra di Racine, dello Swann di Proust e del Dostoevskij di "Freud", ed è proprio in virtù di questi esempi, che si può affrontare più approfonditamente il tema del “paradossale”, poiché questo sistema di lettura risulta autoreferenziale. Per quel che riguarda invece gli altri due punti; ovvero il dinamico e l'economico, si rimanda ai paragrafi successivi con l'esame della dinamica dell'IO e dell'economia estetica del testo letterario.

Partire dal presupposto che l'IO sia solo la conseguenza ineluttabile delle dinamiche dell'ES e del SUPER IO è come ammettere che la psiche umana – senza nemmeno ancora entrare nella volontà di un autore di autorappresentarsi nelle sue opere o meno – sia relegata in una stanza e non avverta in alcun modo le influenze di un mondo esterno. Mondo orientato e scandito da leggi, da regole, da tabù, da consuetudini, da una storia, da un sistema politico più o meno liberale. Affermare che tutto questo non abbia influenza o conseguenza nel bisogno di rappresentarsi, equivale a negarne l'esistenza dell'uomo come prodotto del contesto in cui vive, e, soprattutto, equivale anche ad affermare che un'opera letteraria non manifesti alcun punto di contatto con il contestuale, con il circostanziale, risultandone eventualmente slegata. È, inoltre, anacronistico, in quanto non tiene in considerazione di altre proposte di lettura critica dell'opera d'arte; come ad esempio, quella neostoricista.

È probabile che, all'alba della fine della guerra fredda, le vecchie istituzioni socio-politiche risultassero inadeguate per una lettura canonica dei processi storici, tanto che – come afferma Luca Crescenzi nel suo articolo *Neostoricismo*:

«[...]il neostoricismo riaffermava il valore costitutivo, per l'arte e la letteratura, di quelle superfici dure dell'esistenza – la politica, l'economia, la religione, le dinamiche di ceto e di classe – a cui la pratica interpretativa corrente aveva smesso di attribuire un ruolo significativo e di cui non riusciva più a render conto»¹⁵.

I contributi, prima di Foucault e poi di Greenblatt, già di fatto pongono le basi per una nuova scienza ermeneutica in grado di leggere un'opera d'arte non solo sulla base della sua semiotica, ma anche – e soprattutto – combinando insieme un approccio interdisciplinare che si fonda sull'antropologia, così come sulla storia e sulla filosofia, senza necessariamente tralasciare l'investigazione psicologica.

Questo primo fondamentale tassello di costruzione del metodo neostoricista fu avvertito quasi immediatamente già quando Gallagher e Greenblatt scrivevano *Practising New Historicism* nel 1988. Descrivendo il modo in cui l'approccio stava prendendo piede nell'ambito accademico americano, i due autori raccontavano di riunioni “*among friends*” in cui si

¹⁵ <<http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/neostoricismo.html>> [consultato il 17-09-2016, 10:21]

discuteva continuamente di quali fossero le basi teoriche comuni da applicare a questa nuova scienza ermeneutica. Ciò che presto compresero, il punto di “debolezza” che riscontrarono, era il quasi totale e diffuso disaccordo su queste prime linee guida, ma che produttivamente ciò potesse in realtà costituire un saldo blocco ermeneutico di partenza e perciò scrivevano che:

«It turned out to be important that the participants in these bracingly frank discussions were not only theoretically diverse but also came from a range of disciplines, since it quickly became apparent that positions that served as stable footing in one disciplinary inquiry were shifting sands in another. There was no requirement, of course, that we all found common ground; the historical evolution of the disciplines made and continues to make such uniformity inherently unlikely.»¹⁶

L’approccio neostoricista – come molti altri del resto – rende possibile un’analisi che prende in considerazione più aspetti dell’opera d’arte; poiché, come si è visto, già di per sé dotata di schemi interpretativi, risultati da istanze diverse, e, nel caso specifico dell’approccio neostoricista, le istanze che risultano essere preziosi strumenti sono le analisi storico-culturali dell’epoca presa in riferimento – il XX secolo in questo caso – con la particolare attenzione rivolta ai processi che cristallizzano i conflitti tra classi sociali, di genere o politiche all’interno di un contesto globale possibile.

¹⁶ GALLAGHER C., GREENBLATT, S., *Practicing New Historicism*, University of Chicago Press, Chicago: 2000. pp-2-3

In seconda battuta, un altro punto fondamentale ampiamente discusso riguardo l'approccio psicoanalitico della lettura del testo, è stato rivolto alla psicobiografia. Tracciandone le basi metodologiche a partire da Sigmund Freud stesso, la psicobiografia si è mossa in due direzioni trasversali. Da un lato, si è interessata a rilevare la pertinenza autobiografica dell'autore all'interno delle produzioni letterarie, dall'altro, invece, si è risolta all'utilizzo del testo letterario come pretesto contingente per psicoanalizzare l'autore.

A questo punto, l'annosa questione assume una duplice connotazione. Se, da una parte è possibile analizzare un autore, in quanto sviluppa la propria coscienza secondo le tre istanze psicoanalitiche freudiane di Io, Super-Io ed ES proprio come chiunque altro, dall'altra però, ciò non giustifica l'invasione e l'appropriazione di uno spazio non concesso da parte dell'autore. La linea di confine è stata superata già agli albori e da Freud stesso quando, avendo sviluppato un metodo, non si è mai interrogato sulla maniera in cui quel metodo dovesse essere applicato e quali fossero i confini da non superare e perché.

Sembrerebbe calzante allora ciò che scrisse Sandra Gosso in *Psicoanalisi e arte, il conflitto estetico*, quando riflettendo sul livello estetico dell'opera d'arte, avvertiva che la psicoanalisi glielo avesse indebitamente sottratto:

«Il saggio sul poeta e la fantasia, [saggio scritto da Sigmund Freud] che si propone di accostarsi scientificamente alla personalità creativa, finisce per asserire un'estraneità del

poeta nei confronti del mondo reale, vedendo l'artista, mai disancorato dal principio di piacere, prigioniero di una perpetua immaturità»¹⁷.

E subito dopo continuava, scrivendo:

«Ha iniziato qui la "psicobiografia", consistente in un'indagine psicoanalitica dell'artista a partire dalla sua opera. Un indirizzo critico che, iniziato da Freud, ha avuto una lunga vita, resa difficile dalle critiche del mondo letterario che si ribellava alla giustapposizione di psicoanalisi e arte in quanto sostanze sovrapposte, l'una delle quali (l'opera d'arte) veniva "interpretata" secondo i criteri dell'altra, spesso non diversamente da quanto accade nel corso dell'analisi al materiale presentato dal paziente».¹⁸

Più che una questione di carattere etico-morale – che comunque Gosso non nega quando polemicamente paragona l'autore ad un paziente – è la questione del valore estetico dell'opera d'arte ad essere messo seriamente in discussione dalla psicobiografia.

Non si tratta chiaramente di una voce fuori dal coro. Sandra Gosso probabilmente aveva ben chiare le posizioni di H.E. Erikson, quando indignato dall'invasività psicobiografica, la definiva – non senza sarcasmo – come una «*originology*», definendola: «*a habit of thinking which reduces every human*

¹⁷ GOSSO, S., *Psicoanalisi e arte. Il conflitto estetico*, Milano: 2001, p.2

¹⁸ *Ibid*

situation to an analogy with an earlier one, and most of all to that earliest, simplest, and most infantile precursor which it's assumed to be its 'origins'»¹⁹

In questo caso specifico, non è difficile dedurre cosa sia quel “*earliest, simplest, and most infantile precursor which it's assumed to be its origins*”. Partendo dal presupposto che il meccanismo di difesa maggiore dell'individuo, secondo Freud non sia mai funzionale e sia spesso a difesa contro il complesso edipico; probabilmente Erikson doveva aver trovato riduttivo che potesse esistere un'unica e sola chiave di lettura in grado di aprire i forzieri di qualsiasi opera d'arte sin dagli albori dell'arte stessa.

A sostegno della psicoanalisi, tuttavia, occorre ricordare che solo uno dei casi presentati e concessi a favore della critica psicoanalitica nei paragrafi precedenti, si sia in realtà interessato all'analisi del conflitto edipico; il caso di Orlando con la Fedra, ma ad essere onesti, la storia della pulsione amorosa di una madre verso il proprio figliastro richiamerebbe in molti quel conflitto edipico così aspramente criticato da Erikson.

Si tratta, certo, di posizioni e di punti di vista. Nulla vieterebbe alla psicobiografia, ad esempio, di ampliarsi e diventare interdisciplinare, così come nulla vieterebbe alla critica letteraria di appropriarsi dell'indagine delle microspie testuali psicoanalitiche di cui parla Lavaggetto, pur sempre mantenendo un approccio euristico di ricerca rivolto alla scoperta del nuovo e allo svelamento del valore estetico dell'opera d'arte.

19 ERIKSON, E.H., *Young Man Luther*, Norton & Co., New York: 1962, p.18

Con il primo tassello metodologico costruito, il secondo necessario a questa proposta di lettura dell'opera letteraria è quello della psicomodinamica, intesa, appunto, come analisi del rapporto tra l'IO e l'esterno; tra l'IO e la storia, la società, la classe sociale, la politica e l'appartenenza geografica dell'autore.

1.5. Fonti e proposte di letture egosintoniche

«È solo su un piano di metodologia pregiudiziale che il lavoro dello storico può fornire allo psicoanalista un paradigma: la mossa di apertura è apparentemente simile, ma ben diversi sono i mezzi, le risorse, i protocolli di cui l'uno e l'altro possono servirsi»²⁰.

Nella sua analisi della critica psicoanalitica, Lavaggetto cercava di conciliare insieme la lettura psicoanalitica e le critiche ad essa implicitamente mosse durante il secolo scorso. L'autore aveva ben chiara la relazione d'interdipendenza delle discipline nella lettura di un'opera d'arte. Piuttosto che avallare la teoria secondo la quale la psicoanalisi tenterebbe di forzare sul testo letterario delle chiavi di lettura che sono proprie della disciplina scientifica, dimenticando che la critica letteraria possiede già di partenza schemi di lettura applicabili all'arte, Lavaggetto proponeva che gli strumenti a disposizione delle due discipline si unissero al fine di rendere il testo letterario analizzabile a partire dagli strumenti proposti da entrambe le due discipline; l'una, arricchendo l'altra.

“Analizzabile” nella misura in cui la storia – intesa qui anche in senso più esteso, come storia dei costumi, dell'uomo, del suo pensiero, del suo contesto socio-culturale – sia in un rapporto dialogico complementare all'uomo e al modo in cui la psicoanalisi ce ne ha reso ritratto. È su tale proposta d'indagine che questa ricerca intende investigare; laddove il ruolo della coscienza umana e della

²⁰ LAVAGGETTO M., *Il testo letterario, istruzioni per l'uso*, Edizioni La Terza, Bari: 2007, p.189

sua proiezione non sembrerebbero più essere sufficienti a motivare delle scelte scritte nel poeta. Laddove, intervengono anche dei fattori esterni – il contesto, ad esempio – che non sono dopotutto realmente esterni. Filosoficamente si tratterebbe di un paradosso considerare esterno il contesto nel processo di formazione del sé, dal momento che regola, costituisce e pone le fondamenta dell'IO stesso, essendogli contemporaneamente contorno ed avendo ormai penetrato quegli stessi meccanismi di difesa da cui per definizione l'IO sente il bisogno di difendersi, avvertendoli come interiorizzati.

Successivo all'approccio psicoanalitico freudiano, occorre ora occuparsi di un altro aspetto fondante il metro del canone egosintonico della poesia Novecentesca; quello psicodinamico o della psicologia dell'IO.

Le poco rassicuranti teorie freudiane che guardavano alla nevrosi come ad un meccanismo ineluttabile di difesa negativa del sé, non sono di fatto prodotte e generate dalla psicodinamica, o "psicologia dell'IO" – come è più comunemente definita. Infatti, nascono già a partire dagli studi di Sigmund Freud stesso che, nel 1894, all'interno del celebre scritto *Le psiconevrosi di difesa*, scriveva:

«[...]nella loro vita ideativa si era presentato un caso di incompatibilità [...] che aveva suscitato un affetto talmente penoso, che il soggetto aveva deciso di dimenticarlo, convinto di non avere la forza necessaria a risolvere, per lavoro mentale, il contrasto esistente tra questa rappresentazione incompatibile e il proprio IO»²¹

²¹ FREUD, S., *Le neuropsicosi di difesa*, in *Opere 2*, Boringhieri, Torino: 1968, p.123

In realtà, Freud aveva già identificato il meccanismo di difesa come modello di protezione dell'IO dall'inconciliabilità pulsionale dell'ES. Ciò su cui lo psicoanalista insisteva, tuttavia, era ancora quel carattere di centralità dell'analisi dell'inconscio, riducendo l'esterno ad un elemento circostanziale ed immutabile, quasi non determinante le reazioni ad esso, e concentrando tutta l'attenzione e lo studio sull'ES. L'IO, di fatto, rimaneva solo un'istanza di compromesso tra ES e Super-IO, relegandolo al ruolo che Platone riservava all'anima; ovvero quello di auriga di due cavalli.

Uno studio documentato e critico del modo in cui la psicoanalisi ha per circa trent'anni interpretato e osservato il meccanismo di difesa, è quello della psicologa romana Silvia Montefoschi nel testo *Il senso della psicoanalisi. Da Freud a Jung* del 2004.

Montefoschi poneva l'accento sulla metodologia freudiana di trattare il paziente. Commentando un caso descritto dallo stesso Freud in *Osservazioni di un caso di nevrosi ossessiva*, la psicologa romana trovava interessante che, al momento dello scambio tra paziente ed analista, il secondo facesse notare al primo come la dinamica di evitamento nell'affrontare la nevrosi, fosse dovuta a ciò che Montefoschi ricorda essere il *vantaggio primario della malattia*, per cui il paziente, al fine di mantenere intatto l'equilibrio creatosi per timore di non riuscire ad affrontare il cambiamento, preferisce rimanere ancorato alle proprie

difese e al dolore stesso. Al di là della specificità psicoanalitica del contenuto di evitamento che qui interessa relativamente, ciò che invece emerge come conseguenza del discorso è che, stando a quanto espresso, lo psicoanalista non prendesse in considerazione l'ipotesi di meccanismi di difesa a *favore* dell'IO, bensì solo a svantaggio. Questo punto, apparentemente di poca rilevanza, è tuttavia fondamentale. Partendo dal presupposto che non sia più necessario che esistano soltanto meccanismi di difesa a sfavore dell'IO, devono necessariamente esistere degli altri che invece vi siano a favore. Cioè che, invece di contribuire alla strutturazione di una proiezione di sé negativa (egodistonia) come sintomo di incapacità di risoluzione del conflitto – che a questo stadio freudiano, si ricordi, è sempre e solo interno – esista la possibilità di meccanismi di difesa atti ad una funzionale e positiva proiezione di sé (egosintonia).

In seguito alla morte di Sigmund Freud nel 1939, la scuola di psicoanalisi da lui fondata si trovò di fronte ad una scissione. Da un lato, Anna Freud, la figlia, si fece portavoce delle teorie paterne per filo di diretta eredità e continuò la scuola di Vienna paterna, pur non senza apportare significative modifiche al pensiero paterno; tanto che, già all'alba del passaggio di testimone, le idee freudiane apparivano profondamente passatiste ed anacronistiche. Dall'altro, invece, Melanie Klein che, trasferendosi a Londra, fondò la cosiddetta "Scuola di Londra". Al di là delle specificità di ricerca delle due psicoanaliste, ciò che qui è necessario è riconoscere il contributo comune nei confronti del rapporto IO-esterno.

Il passaggio fondamentale da cogliere è che, nonostante le idee freudiane risultavano superate, nessuna delle psicologhe all'epoca si definì qualcosa di diverso dall'essere "psicoanalista". La psicoanalisi freudiana reggeva ancora, ma le ipotesi teoriche proposte dalle due fondatrici puntavano in direzioni diametralmente opposte rispetto a quelle di Freud. Ciò da cui si partiva, era il concetto di "meccanismo di difesa" che, come si è visto, era stato già teorizzato da Sigmund Freud.

Nel 1936 Anna Freud scriveva *L'io e i meccanismi di difesa*, ed è evidente già dall'introduzione la volontà della psicoanalista di distanziarsi dalle idee paterne sui medesimi argomenti, tanto che scriveva:

«Much has changed in this respect in the thirty years which have elapsed since then until, by now, the ego as a psychic structure has become a legitimate object of psychoanalytic study»²².

Di fatto, Anna Freud definiva brevemente una spaccatura con la precedente psicoanalisi, spostando l'attenzione dell'investigazione non più sull'ES, come suo padre aveva fatto, bensì sull'IO. Ma questo non era sufficiente. Trattando il periodo dei precedenti "*thirty years*" in maniera del tutto scollata e quasi apparentemente facendo riferimento a studi che non implicavano

²² FREUD, A., *The Ego and the Mechanisms of Defence*, Hogarth Press, London: 1993, p.V

assolutamente il padre, Anna Freud cercò di distanziarsi ancora di più da quello studio così autoriferito paterno, aggiungendo inoltre che:

«The view held was that the term psychoanalysis should be reserved for the new discoveries relating to the unconscious psychic life, i.e., the study of repressed instinctual impulses, affects, and fantasies. With problems such as that of the adjustment of children or adults to the outside world, with concepts of value such as those of health and disease, virtue or vice, psychoanalysis was not properly concerned»²³.

Per la prima volta nella storia della psicoanalisi, due immensi pilastri erano stati sgretolati. Innanzitutto l'IO non era allora solo la superficie dell'acqua e la biga che traina i celebri due cavalli (L'ES e il Super-IO) e, inoltre, la formazione dell'IO e dei suoi meccanismi di difesa doveva rendere conto alla presenza di un mondo esterno dal quale, perciò, sentiva il bisogno di doversi difendere.

Per giustificare questa necessità, Anna Freud continuava spiegando che, nonostante i differenti approcci psicoanalitici dati in relazione con “i primi studiosi”, in realtà lo studio dell'ES, per quanto così teorizzato, aveva un altro scopo, in altre parole: «*the correction of these abnormalities and the restoration of the ego to its integrity*»²⁴.

Si tratta ovviamente solo di generalizzazioni delle differenze del campo applicativo della psicoanalisi. Anna Freud continua a scendere nel dettaglio di

²³ *Ibid*, p.4

²⁴ *Ibid* p.5

questa variazione di ricerca, apportando esempi puntali e specifici dei modi in cui il rapporto tra l'Io e l'*outside world* s'influenzano vicendevolmente. Eppure, anche fino a questo punto, ciò che si è raggiunto è la presenza di un determinante influsso esterno che spiegherebbe la necessità, nell'ottica di una lettura psicomodinamica, della considerazione almeno parziale del periodo socio-storico e culturale di riferimento dell'autore. Ciò che ancora occorre "conquistare" è la legittimazione dell'Io di proteggersi da quel doloroso mondo esterno in maniera funzionale ad una propria proiezione di sé, che, quindi, nel caso della scrittura, possa tramutarsi, essa stessa in un primario meccanismo di difesa.

Nel definire il meccanismo di difesa, Anna Freud, al contrario di Sigmund Freud, elabora un'argomentazione che è più tipicamente scientifico-divulgativa. Non affronta, cioè, la questione presupponendone la fattispecie nota ai più, ma argomenta in maniera graduale tutte le istanze attraverso cui un conflitto viene avvertito come tale in maniera chiara. Nell'insorgenza di un conflitto, infatti, l'ES sferrerebbe attacchi "a sorpresa" all'Io nel tentativo di deporlo dal suo trono di osservazione e mediazione tra l'ES e il Super-IO. L'IO, sentendosi sotto attacco, risponderebbe con un contrattacco mirato alla cancellazione totale delle pulsioni provenienti dall'ES, assumendo delle posizioni difensive e contrastanti al fine di mantenere intatti i limiti indefiniti; il tutto in un movimento dinamico e mai a turnazione. Non esiste, cioè, secondo Anna Freud, un momento in cui una delle tre istanze si muova alla ricerca dell'invasione dell'altra, che le altre due istanze non percepisca e attivi contemporaneamente e a sua volta per autodifesa.

Descrivendo poi l'obiettivo dell'analista come osservatore dei meccanismi di difesa che si tramuterebbero in indicatori della lotta interna tra le due istanze, Anna Freud per la prima volta postula l'ipotesi che spesso, nonostante il meccanismo di difesa sia una manovra difensiva contro l'ES dell'IO, questo non significhi che non sia funzionale e scrive:

«In the course of his work he abolishes repressions, which have been laboriously achieved and destroys compromise formations, whose effect, indeed, was pathological but whose form was perfectly ego syntonic»²⁵.

Per la prima volta nella storia della psicoanalisi, il termine “ego sintonico” viene impiegato. La pretesa psicoanalitica freudiana che ciascun essere umano beneficerebbe di una psicoanalisi, abbandonata, la comprensione dell'esistenza di un mondo esterno fortemente influenzante è riconosciuta.

Poste le basi del metodo scientifico, la ricerca si muoverà nell'enucleare i concetti di “egosintonico” ed “egodistonico”, ripercorrendo gli studi della psicologia dell'IO. In un secondo momento, sarà necessario distinguere i meccanismi di difesa egosintonici da quelli egodistonici, ricostruire una lettura socio-politico-economico culturale del contesto di riferimento all'autore e, successivo allo studio biografico, cercare di identificare sia il conflitto eliotiano riscontrato, sia il relativo meccanismo di difesa messo in atto, sempre previo

²⁵ Ibid, p.29

effettivo riscontro all'interno nel testo poetico; elemento imprescindibile di questa proposta di lettura.

Capitolo Due La definizione dello spazio egosintonico nella lettura di un'opera d'arte

2.1. Campi d'applicazione e inconciliabilità

Nel tentativo di delineare un approccio di lettura psicodinamico alle scienze letterarie, il primo passaggio probabilmente imponente è quello della rilevazione di uno spazio che sia d'"intercapedine" tra le due discipline, definire i caratteri dell'egosintonia poetica per poter dimostrare come il meccanismo di difesa presente nella scrittura eliotiana possa indurre nel lettore un meccanismo di difesa corrispondente ed egodistonico, tale da tradursi in una ricezione del testo poetico "affettiva".

Laddove le scienze psicodinamiche – come la psicologia in genere, si occupano dell'uomo, la scelta di alienare alla tecnica psicoanalitica il suo obiettivo primario potrebbe apparire, di fatto, inconciliabile. D'altronde, un prodotto artistico finito è, per definizione catulliana, un *labor limae*. Corrisponde, cioè, ad una determinata e ricercata volontà espressiva dell'autore. L'immagine prodotta, il riflesso autoriale – se mai presente e talvolta discutibile – nell'opera d'arte risponde a delle necessità di rappresentazione, qualsiasi esse

siano. L'unico punto argomentabile a priori, se mai, sarebbe l'obiettivo psicoanalitico.

Se la psicoanalisi, infatti, fondata su di una libera associazione di idee – si presupponga – sia operabile solo a patto che il paziente decida di collaborare, proponendo come output ad uno stimolo suggerito dal terapeuta, una serie di catene di pensiero, queste sarebbero un prodotto non arbitrario, non ricercato, non voluto, non determinato da una causa stabilita, e dunque un naturale riflesso ad essa. Tale condizione rispecchia pienamente quella che è la struttura della psiche umana post-freudiana; un accumulo di esperienze che si uniscono e si legano alle risposte emozionali, determinando delle reazioni. In quale modo dunque un personaggio di un romanzo potrebbe rispondere a queste esigenze imprescindibili?

In un certo modo, psicoanalizzare un personaggio letterario equivale ad elevarne la sua condizione di *fictional character* fino a quella di essere umano in carne ed ossa e dotato di una psiche autonoma e armonicamente strutturata, capace di produrre flussi di pensiero analizzabili secondo gli strumenti proposti dalla psicoanalisi. Questo è spesso il passaggio mai sottolineato e mai discusso, che permette all'opera d'arte di essere effettivamente analizzata da un punto di vista psicoanalitico.

D'altro canto, tuttavia, se per necessità si deve escludere l'operabilità di un tale metodo su di un "soggetto" di fatto incompatibile, allora occorrerebbe spostare l'attenzione sull'autore. Ottemperare, cioè, ad una proprietà commutativa, laddove i due addendi risulterebbero alternabili e deviare verso lo

studio psicobiografico autoriale. In vista di questa possibile, ma non del tutto auspicabile, opzione, occorre inoltre, concedere all'interpretazione psicoanalitica della vita autoriale che diversi avanzamenti sono stati mossi nella direzione correttiva di alcuni vizi di forma. Tali disparità e scarti tra l'analisi psicobiografica e il testo sono espresse chiaramente in un articolo di William James Anderson, della facoltà di Psichiatria e scienze comportamentali della Northwestern University di Feinberg, *The Methodology of Psychological Biography*, il quale parlando delle sfide della disciplina, mette in guardia contro il rischio di *reductionism* di due falsi presupposti,

«The first assumption is that a one-dimensional analysis can explain all of the complex psychological dimensions of a subject's life history. The second assumption is that psychological factors by themselves are fully determinative of the subject's personality and that other factors – sociological, cultural, or historical – do not matter»²⁶.

Queste premesse, di fatto, scoraggianti non sono, tuttavia, il punto di approdo di Anderson, il quale analizzando le disparità e gli scarti ritenuti oggettivi, afferma anche che la disciplina si stia muovendo in tale senso, proprio al fine di trovare il modo di minimizzare la perdita: “minimizing and lessening” sono i due termini che impiega il ricercatore.

²⁶ ANDERSON, WILLIAM JAMES, *The Method of Psychological Biography*, in *The Journal of Interdisciplinary History*, vol. 11, n° 3 (Inverno 1981), The MIT Press, p. 456

Per spiegare il modo in cui un riduzionismo psicobiografico potrebbe limitare e dunque – come si è già spiegato in precedenza – alienare il valore estetico di un’opera d’arte, Anderson fa l’esempio di un’analisi psicobiografica relativa a Gogol e la sua presunta omosessualità. A tale proposito, non è tanto il problema della veridicità dell’affermazione/analisi a mettere in difficoltà o a limitare un testo o a privarlo del suo livello estetico, piuttosto il problema risulterebbe qualora la suddetta presunta analisi psicobiografica s’imponesse a voler definire e annotare l’intera opera di Gogol, e, a tal proposito, la critica mossa alla psicobiografia da parte di Erikson di potersi considerare una “originology”, avrebbe effettivamente motivo di essere.

Eppure, mettere in guardia contro i rischi di un percorso non equivale in alcun modo ad escluderlo come percorso possibile. Nonostante il rischio semi-presente del riduzionismo, Anderson dà ciò che, a suo dire, sia l’unica possibile via di confutazione in itinere della ricerca psicobiografica:

«Explanations on different levels, such as psychological, economic and cultural explanations, are generally not competing; rather, they point to “coexisting or corresponding processes»²⁷.

E nonostante l’interdisciplinarietà della ricerca, queste categorie sembrano mal rispondere ad alcune specifiche casistiche, dove un’applicazione di una lettura, sia egodistonica sia tantomeno egosintonica, risulterebbero

²⁷ *Ibid* p. 458

inconciliabili o, quantomeno, paradossali. Si pensi, a proposito, all'intera produzione letterario-romanzesca che è propria dei secoli XVIII o XIX anglo-francese. La propedeuticità della ricerca dei romanzi naturalisti francesi di Zola, o dei realisti inglesi come Richardson, non consentono una spontaneità di espressione di un personaggio. La natura che li anima soggiace ad una precisa volontà estetica di rappresentare "*flat characters*"²⁸, ma si tratta comunque di *topoi* letterari, atti a dimostrare un contenuto, avvalorare una ricerca.

La proposta di questa ricerca non è dunque quella di una lettura psicoanalitica degli svariati personaggi presenti nell'opera di T.S. Eliot né, tantomeno, delle sfaccettature di personalità rintracciabili nel suo corpus poetico, poiché, ipotizzando anche che tale ricerca sia fruttuosa; che porti a dei risultati e che, effettivamente sia possibile individuare all'interno di ciascun componimento poetico un *autre-moi* rimbaudiano di T.S. Eliot, ciascun risultato non potrebbe contribuire, tuttavia, ad altro che alla determinazione di numerosi "microspazi" conclusi in loro stessi, non dialoganti e assolutamente non interconnessi l'uno all'altro, violando in un certo qual modo quel carattere dialogico dell'opera d'arte eliotiana, che – ricordiamo, sia centrale nella sua poetica, come egli stesso affermava nel celebre saggio del 1921, *Tradition and the Individual Talent*:

²⁸ cfr. FORSTER, E.M., *Aspects of the Novel*, Mariner Books, Boston Massachusetts: 1995, pp. 103-104 "*Flat characters were called 'humours [...] and are sometimes called types and sometimes caricatures. In their purest form, they are constructed around a single idea or quality: when there is more than one factor in them, we get the beginning of the curve towards the round. [...] they are easily recognized whenever they come in—recognized by the reader's emotional eye, not by the visual eye.*"

«The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not one-sided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them».²⁹

Nel caso particolare di una letteratura egosintonica, dunque la ricerca si concentra sull'identificazione di un campo di applicazione comune, piuttosto che distinto che tenga in considerazione di questo spazio non negoziabile di dialogo tra autore e opera, tra opera presente e opere passate, e soprattutto tra opera e lettore. E, tuttavia, posto anche che la determinazione del campo psicodinamico-egosintonico sia effettivamente applicabile, questo non risolverebbe affatto un corpus così plastico com'è quello di T.S. Eliot.

Seguendo queste direttive, si potrebbe presentare una prima divisione utile in grado di razionalizzare la distinzione tra queste due potenziali categorizzazioni: una presunta letteratura egodistonica – di cui si è già ampiamente trattato nel capitolo precedente – ed una, egosintonica, giungendo alla conclusione che, anche laddove si distinguesse la poesia in egodistonica ed egosintonica, sarebbero stati creati soltanto due generi dai quali sarebbe necessario poi far partire altri sottogeneri, tanti quanti sono i meccanismi di difesa che intervengono nel separare l'Io da ciò che è avvertito come nocivo o

²⁹ ELIOT, T.S., *Tradition and the Individual Talent*, in *The Sacred Wood*, Bartleby.com, London: 1999

comunque doloroso. Si parlerebbe ad esempio allora di poesia egosintonica sublimante o di annullamento retroattivo o ancora di poesia egosintonica di lapsus.

Una volta definito ciò che può essere ascrivibile all'obiettivo; una volta identificate le sezioni cui la lettura si applica, si rende dunque necessario affrontare la questione centrale della ricerca riguardante lo spostamento dei concetti psicodinamici e applicarli alla letteratura.

Al fine di fare ciò, si fornirà una previa chiarificazione del concetto di "meccanismo di difesa" e in qual modo questo sia diversamente interpretato dalla psicologia dell'io in raffronto alla psicoanalisi esclusivamente egodistonica.

2.2. La psicologia dell'io e la sua applicazione ontologica nella determinazione della propria identità

In virtù di quella spaccatura interna che la psicoanalisi aveva attraversato durante i primi anni del secolo scorso, ciò che si rivelò essere il focus di interesse maggiore nell'analisi psicoanalitica furono le tre topiche, e, tuttavia, piuttosto che reinventarle o ridefinirne i confini, l'attenzione della psicologia dell'IO si rivolse primariamente alla ritualizzazione dei momenti di sviluppo nell'età evolutiva, le porzioni di intersezione e gli elementi che ne determinano lo sviluppo.

Da questo punto di vista le fondamenta della ricerca furono poste da Anna Freud che, con *The Psychoanalytic Study of the Child*, per la prima volta affermava che la presenza dell'influsso esterno sulla crescita di un bambino avesse una rilevanza tale da far ipotizzare che l'IO in realtà non si formasse in relazione all'ES, ma agli influssi che dall'esterno recepiva. Tale inferenza con l'esterno permetteva di riammettere all'analisi psicoanalitica un elemento che Sigmund Freud aveva continuamente ignorato; quello del contesto. Questo è l'elemento centrale che permette alla ricerca di far afferire le categorie psicoanalitiche di meccanismi di difesa a quei modi gerenti le complessità biografiche e scritte all'interno dell'opera letteraria.

A questo punto, una ricerca della propria proiezione egosintonica all'interno della costruzione di un sé terapeuticamente accettabile nasce dalla necessità della creazione di un'identità, di costruire e affermare un senso del sé che sia il risultato con il confronto tra il sé interno, quello esterno e quello altrui. Interessantemente, Ricœur, in uno scritto del 1990, *Soi-même comme un autre*, analizzava e interpretava l'analisi, la scoperta e la determinazione della propria identità non solo nei termini filosofici di comparazione con l'esterno e con l'altro, ma anche in quelli di comparazione tra i vari sé attraverso il tempo³⁰. Nominando i caratteri del sé nel tempo, il filosofo sosteneva che, al fine di costruire e comprendere la propria identità, l'individuo abbia bisogno di analizzare attitudini, comportamenti, pensieri ed emozioni su una scala

³⁰ cfr. RICŒUR, P., *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris: 1990

temporale che è quella della propria vita ritracciando i propri passi nel passato, nella propria storia individuale.

A tale proposito, il teologo e docente, Micheal P. Jensen, nel suo *Martyrdom and Identity: The Self on Trial*, argomentava che oltre a questa dimensione temporale della temporalità ricœuriana, occorresse aggiungervi quella spaziale. Nell'ottica di una lettura della psicologia dell'Io dell'opera letteraria, queste due dimensioni devono intendersi sovrapponibili e l'una dipendente strettamente all'altra, poiché una "self-narrative" deve opportunamente tener conto anche dello spazio che ha prodotto la propria identità. Non si può infatti, considerare né la ricerca, né tantomeno la formazione del senso identitario all'interno di un determinato contesto, se prima non vi sia stata una negoziazione del sé con lo stesso. Prescindere da questo passaggio equivale a privare il processo di costruzione di un tassello fondamentale e imprescindibile.

2.3. Le difese dell'io egosintonico

Come si è già avuto modo di notare, inoltre, il grande momento di passaggio fu caratterizzato dalla presa di coscienza che all'interno dei meccanismi di difesa, ve ne fossero alcuni "a favore dell'Io". Nel tentativo di ridefinire questo concetto, Anna Freud, lo annoverava come: "*the protection of*

the Ego against instinctual demands"³¹. Ed è evidente si trattasse di un primo tentativo di distinguere la psicologia egosintonica da quella egodistonica a cui Sigmund Freud aveva prestato voce praticamente monocoriale.

All'interno dello scritto *Neuropsicosi da difesa* del 1894, S. Freud aveva per la prima volta introdotto il concetto di *meccanismo di difesa*, pur associandolo quasi esclusivamente a quello di negazione e rimozione. Fu durante questa rivoluzione della storia del pensiero psicoanalitico che Anna Freud avanzò un'audace assunzione, deducendo che i contesti esterni – intendendo nello specifico, quello culturale, sociale e familiare – fossero assolutamente centrali all'interno della formazione dell'Io. Non è infatti un caso, dunque, se – sempre riferendosi alle inferenze del contesto esterno, Casonato scriveva: "*influiscono in modo tangibile sulla formazione e l'evoluzione dell'Io e del Super-Io*"³². Di conseguenza, se ne deriva che lo stesso sviluppo dell'Io avverrebbe attraversato la continua negoziazione dei significati emotivi con quelli esterni. Questo sembrerebbe stabilire un interessante parallelismo tra la materia biografica di un autore e le tecniche, ritenute necessarie alla messa in opera di una letteratura che sia dunque in prima battuta "terapeutica"; e che abbia allora quel valore di meccanismo di difesa mirato a rendere l'Io, funzionale e non più "malato" o ancor peggio "bisogno di psicoanalisi".

³¹ FREUD, A., *The Ego and the Mechanisms of Defence*, Hogarth Press, London: 1993, p.43

³² CASONATO M., *Psicologia dinamica Vol 2. Dai pionieri della psicoanalisi alla Scuola inglese*, Bollati Boringhieri, Torino: 1992, p. 257.

Allo stesso modo in cui Sigmund Freud aveva presentato all'intelligenza scientifica del XIX-XX secolo il concetto di egodistonia, Anna Freud invece lo preparava a quello di egosintonia. Sempre all'interno del prezioso volume di Casonato sulla psicologia dinamica, sono elencati meccanismi di difesa che, a tutti gli effetti, si pongono come ascrivibili al tentativo di normalizzare il rapporto dell'Io con l'esterno in maniera da ottenere un livello di funzionalità del sé adeguato e non conflittuale.

Secondo questa preziosa apertura da parte del mondo psicoanalitico, la seguente ricerca mira a colmare quella necessaria spaccatura – precedentemente invalicabile – tra il contenuto esterno come elemento modificatore di quello interno. In tale misura, la relazione da stabilire resta quella della rete che sostiene il meccanismo di difesa verso l'obiettivo della costruzione di un Io funzionale che resista al doloroso, al difficile e allo spinoso, sempre nei termini della funzionalità del sé nella scrittura. In questo senso, dunque, la scrittura – e come si avrà modo di vedere – la scrittura eliotiana potrebbe rappresentare un tentativo autoterapeutico, sotto il modello ascrivibile alla psicologia dell'Io del meccanismo di difesa egosintonico.

A tal proposito, Casonato ci ricorda la presenza di alcuni meccanismi di difesa che sono a tutti gli effetti normalizzanti e funzionali – ergo, egosintonici – come la sublimazione o lo spostamento della meta pulsionale³³ – per citarne alcuni. E allora, nel caso in cui lo studio psicoanalitico-dinamico si rivelasse

³³ Cfr. CASONATO M., *Psicologia dinamica Vol 2. Dai pionieri della psicoanalisi alla Scuola inglese*, Bollati Boringhieri, Torino: 1992, p. 261

sovrascrivibile a quello letterario, ci si potrebbe trovare di fronte alla necessità di dover definire delle categorie da applicare al testo poetico e, attraverso le quali, leggere di volta in volta il tentativo del meccanismo di difesa di rispondere ad una specifica difficoltà emotiva, ad uno specifico conflitto riscontrato.

Per riuscire a comprendere un caso di applicazione di un meccanismo egosintonico alla vita quotidiana, Casonato presenta l'esempio di una paziente che, riscontrando un'invidia inaccettabile nei confronti dell'affetto materno particolarmente riversato nei confronti dei fratelli, tenterà di spostare quest'invidia – tramutata allora in odio, nei confronti di se stessa attraverso lo spostamento della meta pulsionale. E, tuttavia, essendo questa soluzione insoddisfacente per sostenere il carico emotivo disfunzionale che ne deriverebbe, occorre che trovi una via di fuga maggiormente funzionale verso l'esterno. Dunque lo spostamento in questo caso non potrebbe essere finalizzato ad una proiezione egosintonica di sé, bensì ad una egodistonica. Risolvendosi nella sublimazione dell'odio, alla fine decide di estendere questo sentimento di per sé doloroso e inaccettabile nei confronti di altre donne, sottraendolo alla figura materna, verso la quale invece, riverserà un amore apparentemente incondizionato e devoto di cure e attenzioni soprattutto se finalizzate alla salute medica.

Questo è solo uno dei molteplici casi presentanti dalla psicologia dell'Io, dove il contenuto emotivo-effettivo doloroso e difficile da gestire, trova un'espressione funzionale all'interno di una proiezione egosintonica, poiché è solo questa che permetterebbe un'armonica rappresentazione dell'immagine di

sé all'esterno, e dunque – avvertendola come accettabile, non creerebbe eccessive difficoltà di gestione del contenuto emotivo.

Lievemente differente appare invece essere l'identificazione proiettiva, che viene così definito dalla Dottoressa Sara Breschi:

«In questa difesa il soggetto proietta su qualcun altro un affetto o impulso per lui inaccettabile, come se appartenessero all'altro, e, a differenza della proiezione, resta consapevole di provare lo stesso affetto o impulso ma lo crede una reazione a quello stesso affetto o impulso che ritiene presente nell'altro, senza rendersi conto di aver attribuito egli stesso all'altro quell'affetto o impulso stesso». ³⁴

La condizione che sembrerebbe non essere sovrapponibile alla lettura dell'opera d'arte all'interno di questi primi esempi, è il presupposto per cui la psicoanalisi tenterebbe di applicare alcuni meccanismi di difesa – come quello, ad esempio, dell'identificazione proiettiva – a due 'soggetti' e non 'oggetti'. E sebbene la risultanza di un'applicazione da parte di un autore ad un "soggetto" esulerebbe la sfera della creazione intima di un'opera d'arte da parte di uno scrittore, questo apparente impedimento potrebbe essere semplicemente spiegato nel momento stesso in cui si decida di abbandonare la sfera psicoanalitica per sé, e, invece di usarne gli strumenti per ricontestualizzarli nel testo letterario.

³⁴ <http://www.sarabreschi.it/I%20meccanismi%20di%20difesa.pdf> [consultato il 27/12/2016, ore 14:15]

Un altro esempio di manifestazioni egosintoniche ed egodistoniche di un determinato desiderio possono essere tratte da un pratico esempio proposto nel blog *LessWrong*, dove lo scrittore definisce in questo modo due casi di esplicitamento di un desiderio:

«Both the addict and the astronaut have desires: the addict wants to take heroin, the astronaut wants to fly in space. But the addict's desires manifest as an unpleasant compulsion from outside, and the astronaut's manifest as a genuine and heartfelt love»³⁵.

Sempre in questi termini, si spiegherebbe la scrittura come strumento difensivo contro una spinta pulsionale egodistonica, trasformando quindi la scrittura in un meccanismo di difesa egosintonico, poiché egosintonico-sublimante.

2.4. Una letteratura egosintonica terapeutica

Già nel 1989, Walter S. Minot nel suo articolo *Personality and Persona: Developing the Self*, esplorava i reami della scrittura come mezzo terapeutico per lo scrittore. La posizione di partenza piuttosto esaustiva nella sua comprensione di diversi punti di osservazione della scrittura, si strutturava a partire dalla

³⁵ <http://lesswrong.com/lw/6nb/ego_syntonic_thoughts_and_values/> [consultato il 27/12/2016, ore 14:40]

relazione che si sarebbe potuta trovare tra un'auto-rappresentazione di sé e il sistema percettivo, e a tal proposito scriveva, infatti che: « *we could use help from psychologists to study the relationships among self-image, cognitive style, perceptual system, and writing abilities [...]*³⁶» L'unica questione che sembrava tuttavia essere elusiva in questo caso, era invece una condicio sine qua non, ovvero, proprio quel “cognitive style”; con il quale l'autore intendeva, più che analizzare la struttura, rimodellare l'immagine che dalla scrittura si evince di un autore, attraverso l'applicazione di esercizi cognitivi sull'autore stesso.

Nonostante questo non possa considerarsi accettabile poiché violerebbe quel principio di cui si è già parlato precedentemente, e cioè, quello dell'economia dell'opera d'arte, vi è, tuttavia, uno spunto di riflessione che può essere centrale. Nel definire le modalità attraverso cui uno scrittore sceglierebbe di autorappresentarsi attraverso la propria scrittura, Minot spiega che il livello di funzionalità del sé permetterebbe all'autore di costruire una *persona* funzionale e speculare all'Io. Più l'Io sarebbe funzionale, più la *persona* che ne deriverebbe sarebbe auto-edificante. In questo schema di riferimenti, Minot non fa alcun riferimento ad una letteratura egosintonica, e, tuttavia, questo chiaro riferimento alla scrittura ideativa di una rappresentazione di sé costruttiva e funzionale potrebbe porre le fondamenta della ricerca in questo senso.

Una volta individuate le mozioni “necessarie” della scrittura, un altro step necessario all'acquisizione degli elementi estrapolabili dalla scrittura per creare

³⁶ S. MINOT, WALTER, *Personality and Persona: Developing the Self*, in *Rhetoric Review*, vol. 7, n° 2, (Spring 1989), pp. 352-363

una griglia da mettersi a disposizione dell'analisi del testo eliotiano, è ancor prima quello della spinta che soggiace a questa necessità autorappresentante, ovvero l'eziologia.

Se si parte dal presupposto che una rappresentazione di sé funzionale sia necessaria in quanto terapeutica, perché si avrebbe bisogno di generare un'immagine funzionale di sé? A cosa si oppone questa necessità?

Seguendo il pregevole lavoro di Linda S. Maier, *Mourning Becomes Paula: The Writing Process as Therapy for Isabel Allende*, l'autrice esaminava la scrittura autobiografica di Isabella Allende, con un *close-up* sul romanzo autobiografico dedicato alla figlia. Il caso che l'articolo presenta è il carattere terapeutico dell'autobiografia di Allende, laddove attraverserebbe, secondo Maier, i celebri *Five Stages of Grief* di Elizabeth Kübler-Ross, la quale studiosa sosteneva che, al fine di elaborare una dolorosa esperienza, all'essere umano occorra attraversare cinque fasi di elaborazione: il rifiuto e l'isolamento, la rabbia, la negoziazione, la depressione e l'accettazione. Questo modello— che sembrerebbe soggiacere a qualsiasi forma di scrittura terapeutica— ha i caratteri dell'universalità di una scrittura che presupponga alla sua base, una necessità di auto-rappresentazione di sé funzionale e quindi positiva e che risponda dunque ad un preciso bisogno. Tuttavia, se così fosse, non vi sarebbe alcun bisogno per la scrittura di un'opera d'arte e ci si potrebbe domandare perché invece non si scelga la scrittura un *journal intime*?

Questo passaggio di fondamentale importanza ricalca le lezioni ricevute da Minot, certo, ma anche e soprattutto da Rimbaud, quando, in una lettera datata

15 maggio 1871 e indirizzata a Paul Demeny, affermava «*Je est un autre*»³⁷, e proseguiva scrivendo: «*J'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute*»³⁸. Se già la forma di separazione del polo identitario *je* con la non corrispondenza morfologica del verbo *est*, dovrebbe suggerire il grado di scissione che vi è tra una parte e l'altra del sé. D'altro canto, la nascita del prodotto di ciò che, per ovvie ragioni, Rimbaud non avrebbe potuto chiaramente chiamare il “sé”, è visto nascere ed è osservato così come se il punto di osservazione si trovasse al difuori, rivelando un grado di separazione che è sì tale, ma parte comunque da una base di rifiuto di riconoscerlo come appartenente al proprio. Ed è in questo rifiuto netto, che si determina dunque questo secondo valore dell'equazione, cioè la creazione di una *persona*.

Fino ad oggi la *persona* è stata solo sottolineata in quanto tale o misurata in base alle motivazioni che la spingevano ad essere impiegata, ma un'analisi di una *persona* come meccanismo di difesa necessario alla terapeutizzazione della creazione di un sé funzionale-egosintonico nella letteratura potrebbe permettere una lettura diversa del testo.

³⁷ RIMBAUD, ARTHUR, *Lettres du voyant*, 1975, Droz, Paris

³⁸ *Ibid*

2.5. Il “conflitto” come necessità

Quando Sigmund Freud parlava della nevrosi, ovviamente identificava questo meccanismo di difesa come il tentativo di eludere o circoscrivere i danni – o i presunti tali – riscontrati da un soggetto nei confronti di un “conflitto”³⁹.

Non è di alcuna sostanziale originalità euristica sostenere che alla base di una proiezione di sé all'interno del testo letterario, vi sia alla base un conflitto o una precisa identificazione dell'immagine che del sé, l'autore tenderebbe a voler riprodurre. Aristotele stesso all'interno della *Poetica*, argomentava la necessità che soggiace all'imitazione dell'esterno all'interno di un testo drammatico e scriveva:

«But most important of all is the structure of the incidents. For Tragedy is an imitation, not of men, but of an action and of life [...] “Dramatic action, therefore, is not with a view to the representation of character: character comes in as subsidiary to the actions”⁴⁰»

Occorre altresì ricordare che, nella premessa alla poetica, Aristotele sosteneva una stretta correlazione tra la poesia e la tragedia, dal momento che entrambe erano in realtà scritte in versi. Partendo da queste basi, considerare il tentativo dell'autore di riprodurre nell'opera d'arte il rapporto tra l'esistenza e un'azione non è particolarmente distante dall'estendere questo concetto ed

³⁹ cfr. MONTEFOSCHI S., *Il senso della psicoanalisi. Da Freud a Jung e oltre*, Zephyro Edizioni, Milano, 2004. Pag. 107

⁴⁰ ARISTOTLE, *The Poetics*, The Project Gutenberg, 2008

affermare che è nelle facoltà autoriali produrre un testo poetico all'interno del quale si cerchi di rappresentare il rapporto esistente del sé con l'esterno. Va poi da sé che, nel tentativo di rappresentare questa relazione con l'esterno, occorra definire ciò che l'esterno è e ciò che l'esterno non è.

Per ragioni puramente logiche, si dirà perciò che, l'esterno è definibile come quell'insieme di caratteri che comprendono il contesto socio-culturale e politico di cui il sé autoriale è un prodotto in comunione con i tratti biografici e i tentativi e le metodologie applicate per rispondere in maniera funzionale al conflitto. Data la determinazione di un sé – che è dunque sempre unico ed irripetibile per definizione – la necessità imitativa del carattere aristotelico insito nel bisogno umano corrisponderà ad una resa poetica affine a ciò che si è definito essere il meccanismo di difesa impiegato. Il processo di scrittura risulterà essere il compromesso adottato per l'elaborazione del conflitto e il testo poetico, la sua voce.

Secondo questo approccio al testo letterario, una riproduzione microcosmica potrebbe rifletterne una dunque più largamente macrocosmica. Nel tentativo di riprodurre una funzionale e caratterizzante versione dell'uomo all'interno del testo letterario, il conflitto stesso diverrebbe parte integrante di una precisa e voluta raffigurazione umana. D'altro canto, come sarebbe possibile sviluppare verosimilmente una rappresentazione del sé se non attraverso la stessa rappresentazione di ciò che eziologicamente si trova alla base della necessità stessa? In altre parole, se il conflitto si trova effettivamente alla base della necessità di rappresentazione – sia essa di natura terapeutica od estetico-imitativa

– poco cambi ai fini della lettura di un'opera d'arte che ne sottintende il valore che le è sempre implicito.

A questo proposito la determinazione del conflitto avviene secondo diverse scale di rilevazione; si tratti di scale di natura sociale, culturale, economico-politica o – e soprattutto – individuale. Ed è in questo che l'interdisciplinarietà della ricerca entra in atto. È facilmente inferibile dunque che, il meccanismo di difesa verrà analizzato dal punto di vista della psicologia dell'Io, ma che questo meccanismo di difesa sarà il risultato dell'analisi del contesto socio-culturale e politico-economico del periodo di riferimento dell'autore.

Capitolo Tre

Poesia personale e impersonale

3.1. *Le posizioni di T.S. Eliot sulla psicoanalisi e la psicologia*

Questo capitolo si propone di definire e valutare le implicazioni del canone eliotiano di poesia impersonale espresso dall'autore nel 1919 all'interno del celebre saggio *Tradition and the Individual Talent* e analizzarne le inferenze di *self-denial* e *self-sacrifice* di una poetica man mano, al contrario, sempre più "personale" che si intreccia con radici culturali ben radicate nel contesto storico dell'autore. Si argomenterà, inoltre, che le posizioni eliotiane riguardanti il ruolo della psicoanalisi nella letteratura o, comunque, dell'emozione all'interno della sua scrittura poetica siano state quanto mai volubili e in divenire con il passare degli anni e delle esperienze, tali da poter permettere ad un'analisi psicodinamica uno spazio di riflessione.

Al fine di elaborare questi contenuti, saranno presentate le visioni di T.S. Eliot riguardo il carattere estetico di un'opera d'arte scisso da ciò che l'autore definiva come inferenze psicoanalitiche, il carattere di impersonalità e personalità della poesia eliotiana – analizzato attraverso percorsi sia psicodinamici sia neostoricisti che inevitabilmente sembrano ripresentare schemi culturali e storici proprio del puritanismo anglo-americano, e

l'operazione di trasformazione dell'esperienza emotiva primaria in altro da sé nella poesia, come definizione di una poesia, di fatto, egosintonica.

In posizione contrastante a quella adottata dalla presente ricerca, in un celebre scritto del 1926, *The Contemporary Novel*, T.S. Eliot passava in rassegna il romanzo della prima metà del XX secolo. Aprendo con una citazione di un passaggio scritto da Henry James su Hawthorne, Eliot per la prima volta si esprimeva in maniera chiara – e non senza lesinare su giudizi negativi – a proposito dell'influenza della psicologia (o meglio, della psicoanalisi) all'interno della narrativa dell'epoca.

Nell'esprimersi sull'annosa questione dell'inferenza da parte della psicoanalisi freudiana nella letteratura – Eliot scriveva:

«All that I wish to affirm is that nearly every contemporary novel known to me is either directly affected by a study of psycho-analysis, or affected by the atmosphere created by psycho-analysis, or inspired by a desire to escape from psycho-analysis; and that, in each case, the result is a loss of seriousness and profundity, of that profundity which Henry James, if he did not always get it, was at least always after»⁴¹.

Sembrerebbe interessante innanzitutto notare come Eliot non sembri tenere in minima considerazione l'influenza della psicoanalisi all'interno della scrittura poetica di inizi secolo, e scelga invece di rivolgersi esclusivamente alla produzione del romanzo per cui egli stesso, a più riprese, si era modestamente espresso come non sufficientemente competente.

⁴¹ <<https://longform.org/posts/the-contemporary-novel>> [consultato il 16/05/2017 ore 16:40]

Questa posizione sembrerebbe del tutto curiosa se si pensa all'immensa posizione centrale che ebbe la psicoanalisi all'interno della produzione poetica delle avanguardie francesi, soprattutto considerando il rapporto collaborativo che intrattenne con André Bréton per la traduzione in francese dell' "AnnaLivia Plurabelle" di James Joyce, per cui verrebbe effettivamente da domandarsi come mai Eliot non si fosse mai espresso né a favore, né a sfavore nei confronti de *Les Champs Magnétiques* di Bréton, che – di fatto – impiegavano come mezzo programmatico quello della libera associazione d'idee per la manifestazione e svelamento dell'inconscio, facendo un uso massiccio e assolutamente centrale delle tecniche psicoanalitiche freudiane.

3.2. La psicodinamica e il valore estetico dell'opera d'arte secondo T.S.

Eliot

Ciononostante, questa posizione così – nemmeno troppo velatamente – negativa sull'influenza della psicoanalisi nella letteratura novecentesca, conduceva Eliot alla necessità di stabilire una distinzione semantica che s'instaurava al momento di dover definire cosa la psicologia fosse stata prima e dopo lo psicoanalista viennese: «[...] *not psychology for the psychologists, for that is a science with the right to go where it likes, but psychology in its popular*

inferences [...]»⁴². Ovviamente in questo passaggio Eliot non negava l'innegabile valore e contributo che la psicologia avesse avuto già a partire dall'Ottocento, al contrario, riteneva che la psicoanalisi avesse svuotato la letteratura del suo valore estetico e l'avesse in un certo qual modo asservita e tenuta in scacco.

Sempre presupponendo la tesi anti psicoanalitica nella letteratura, si ricordino anche le perplessità che Gosso aveva espresso circa le pericolose invasioni da parte della psicoanalisi a scapito della compromissione del valore estetico di un'opera d'arte. E in quest'ottica, sembra doveroso concedere che, seppur la psicoanalisi abbia conferito all'opera d'arte uno spessore emotivo, l'abbia tuttavia privata di un suo valore intrinseco e al contempo irrinunciabile.

Nel celebre saggio *Della Interpretazione* del 1965, Paul Ricœur aveva scritto proponendo una lettura filosofica del ruolo dello psicoanalista come demistificatore del "senso" – termine con il quale intendeva il *signifié* piuttosto che il *signifiant*, e come il filosofo aveva acutamente osservato, il senso è un demistificatore; si cela, cioè, tra le pieghe per chi, invece, il senso lo deve svelare: lo psicoanalista⁴³. Per la psicoanalisi il senso da demistificare non sarebbe allora contenuto all'interno del valore estetico dell'opera d'arte, quello, di fatto, resterebbe una *condicio sine qua non* dell'opera a lei non sottraibile. La psicoanalisi non esautora un'opera di un qualcosa che non può toccare. Il senso resta all'opera d'arte alla stessa maniera in cui le può essere riconosciuto o

⁴² *Ibid*

⁴³ Cfr. RICŒUR, PAUL, *Della Interpretazione*, Il Saggiatore, Milano: 2002

privato dal demistificatore soltanto. Lo spazio – dove il senso giacerebbe allora, sarebbe situato in quello dell'inconscio dell'ES. Lo spazio risiederebbe nella coscienza dell'autore, ma per definizione non all'interno della sua opera, che in questa analogia, prenderebbe allora il posto dell'agito.

E tuttavia, come si è già avuto modo di dimostrare, questo non è lo spazio prediletto invece dalla psicodinamica. Non è, cioè, lo spazio in cui il senso di una lettura psicodinamica è nascosto e dove occorre cercarlo. L'ES è, per sua definizione, irrazionale, pulsionale e involontario, mentre la tesi su cui poggia quest'argomentazione resta su delle basi che le sono obbligatoriamente e ontologicamente contrarie. Affermando che un'opera d'arte sia analizzabile nel suo "ES", non si sta forse affermando allora che l'opera d'arte e il suo valore siano di fatto "involontarie"?

È esattamente questo il punto di redenzione che la psicodinamica potrebbe rilevare nei confronti dell'offesa opera d'arte. Affermare che una lettura psicodinamica preveda la lettura dell'IO, equivale a definire allo stesso modo che l'IO sia una precisa e volontaria rappresentazione di sé all'esterno della produzione letteraria, con tutte le implicazioni socio-culturali e biografiche necessarie; che, nonostante le critiche mosse alla psicoanalisi, restano dei dati di fatto non sottraibili all'equazione. Ma, in ultima analisi, affermare che l'IO sia una voluta e determinata manifestazione di un intento e applicare questa equazione ad un'opera d'arte, di fatto le si sta restituendo l'indiscutibile valore estetico che le appartiene, nella sua precisa, voluta e calcolata progettualità, e,

anzi, le si sta aggiungendo un ulteriore valore etico, di precisa autorappresentazione funzionale e autosostenuta.

Per dirla in altri termini, si potrebbe citare una delle più semplici ed esaustive definizioni poetiche di W.B. Yeats sull'equilibrio e "mixtum" alchemico tra la matassa autobiografica e la precisa volontà di autorappresentazione e rappresentazione di un'idea del poeta:

«Even when the poet seems most himself...he is never the bundle of accident and incoherence that sits down to breakfast; he has been reborn as an idea, something intended, complete»⁴⁴.

Del resto, semplificando, il poeta è: idea, intenzione, volontà e programma.

3.3. Poesia impersonale, Self-Sacrifice, Self-Denial e Puritanesimo come origini di una poesia egosintonica

Questa argomentazione non è tuttavia ancora sufficiente per spiegare il modo in cui funziona la relazione tra meccanismo di difesa e canone eliotiano di poesia impersonale. Non basta la dichiarazione di intenti per armonizzare una chiara e precisa affermazione di T.S. Eliot riguardante cosa sia lo spazio poetico

⁴⁴ YEATS W.B., *Essays and Introductions*, Macmilan, London: 1961 pp. 522-523

e quale ruolo ricopra il suo "demistificatore" con un meccanismo di difesa psicomodinamico. Occorre innanzi e prima di tutto delineare quello che è lo spazio poetico per l'autore.

Si prenda a tale proposito in riferimento il già citato saggio *Tradition and the Individual Talent* di T.S. Eliot. All'interno dello scritto, il poeta e critico americano argomentava due elementi centrali della sua poetica, che poi estendeva a caratteri necessari per la ricerca e scrittura poetica, quali quelli di tradizione e di talento del poeta all'interno della cornice del XX secolo e scriveva: «*The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality. [...] It is in this depersonalization that art may be said to approach the condition of science*»⁴⁵. Questo motto che finì per definire per lunghi anni non solo la poetica eliotiana, ma un'intera generazione di poeti, fu a lungo anche il metro attraverso il quale basava i suoi giudizi sui suoi colleghi e contemporanei, come si legge all'interno della lettera del 17 ottobre 1925 indirizzata a Herbert Read, dove Eliot si congratulava con lo scrittore per la sua recensione del *The Travel Diary of a Philosopher* di Hermann Keyserling, poiché il recensore aveva osservato in che modo la mancanza di spirito di sacrificio nei confronti del proprio sé, equivalesse a privare la conoscenza della sua scientificità⁴⁶.

⁴⁵ ELIOT, T.S., *Tradition and the Individual Talent*, in *The Sacred Wood*, Methuen & Co. London: 1920, pp. 27-28

⁴⁶ cfr. ELIOT, T.S., *Letters of T. S. Eliot, Volume 2: 1923-1925*, Yale University Press, New Haven: 2014 p. 749

Estensioni interpretative di questa precisa progettazione poetica non solo come lettura del proprio, ma anche come riflesso proiettivo nell'altro, potrebbero avere degli interessanti sbocchi, soprattutto se legati ad altri interessi dello stesso poeta.

Si prenda ad esempio l'interessante cameo che sembrerebbe avere la figura di Michelangelo all'interno di *The Lovesong of J. Alfred Prufrock*. Tutto ciò che si sa di un presunto rapporto o interesse da parte di Eliot su Michelangelo sono poche parole spese all'interno delle sue lettere su Michelangelo-poeta – piuttosto che pittore – e ciò che i biografi riportano esser stata la reazione di Eliot alla *Pietà* di Michelangelo nel 1926 a Roma, quando, incontrando la statua per la prima volta, vi si era inginocchiato di fronte. Si hanno notizie certe sul fatto che durante la sua permanenza ad Harvard, Eliot avesse seguito dei corsi sulla pittura fiorentina del Cinquecento⁴⁷, nonostante Gordon informa che durante l'estate del 1914 e quella del 1926 avesse anche viaggiato in Belgio e di nuovo in Italia, e avesse approfondito la sua fascinazione per la pittura cinquecentesca⁴⁸. Molte sono state le interpretazioni riguardanti la presenza di Michelangelo in *Prufrock* come uno "stream of consciousness" poetico oppure un'opposizione alla superficialità con la quale la sua arte veniva affrontata dalle donne che «*in the room [...] come and go. Talking of Michelangelo*⁴⁹».

⁴⁷ cfr. HARGROVE, NANCY D., *T. S. Eliot's Year Abroad, 1910-1911: The Visual Arts*, South Atlantic Review, Vol. 71, No. 1 (Winter, 2006), Published by: South Atlantic Modern Language Association, pp. 89-131

⁴⁸ cfr. GORDON, L. *The Imperfect Life of T.S. Eliot*, Hachette Digital, London: 1988 p. 118

⁴⁹ <<http://www.bartleby.com/198/1.html>> consultato il 7/06/2017 16:45

A differenza, se si decidesse di affrontare quest'apparentemente fugace apparizione di Michelangelo contestualmente alla sua precisa posizione nel testo in seguito a quest'analisi psicomodinamica del *self-denial*, si potrebbe ottenere ben altro.

Si osservi allora la posizione all'interno della quale Michelangelo si affaccia in *The Lovesong of J. Alfred Prufrock*. Prufrock presenta un «*insidious intent*», una domanda che non osa porre e che tace, e subito dopo l'arrivo di Michelangelo, la poesia avanza con ciò che è probabilmente una delle più celebri testimonianze di correlativo oggettivo, come la chiara immagine della nebbia ingiallita fatta sinonimo di senso di degrado sia fisico, sia emotivo, che si unisce al fumo, che è della stessa colorazione e della stessa degradata natura. Chiare allusioni ad un'interpretazione sessuale sono state fornite su questi passaggi, eppure la presenza di Michelangelo in questo contesto potrebbe essere più stilistica che tematica.

Si ricordi inoltre che la pittura michelangiolesca di forte stampo neoplatonico, fondata sull'ispirazione interiore, sul furore dell'animo, muovesse le sue fondamenta sulla celebre pittura *per levar*. Fonti di questa meticolosa quanto anche simile poetica di Michelangelo alla visione depersonalizzante eliotiana, sono riscontrabili all'interno della lettera che Michelangelo stesso indirizzò a Benedetto Varchi, dove scriveva: «io intendo scultura quella che si fa per forza di levare; quella che si fa per via di porre è simile alla pittura⁵⁰».

⁵⁰ BUONARROTI, M., *Il carteggio*, ed. postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi e di R. Ristori, Sansoni, Firenze: 1965-1983 p. 522

Questa raffigurazione scultorea di un'opera d'arte che è possibile ottenere solo attraverso la rimozione del superfluo sembra echeggiare all'interno della poetica del *denial*, o di quella imagista poundiana, della presenza di immagini precise, necessarie e mai barocche. Allo stesso tempo e in maniera compensatoria, la scultura del levar condivide con la poetica eliotiana un grande significato; quello del togliere. Mentre Michelangelo riteneva la sua opera già a priori presente e neoplatonicamente sviluppatasi per mezzo di una riproduzione di un qualcosa di pre-esistente, per Eliot, chiaramente, non vi è un influsso neoplatonico per sé. Non esiste, infatti, una creazione di qualcosa che esista iperuranamente o aprioristicamente; esiste, invece, la programmaticità del togliere ciò che è superfluo. Per entrambi il superfluo ha inferenze totalmente diverse, come diverse sono le epoche e i riferimenti culturali che tengono fissi al loro orizzonte, eppure tale associazione non può far che pensare al dialogico rapporto con la tradizione. Laddove Michelangelo toglie per dare forma al pre-esistente, Eliot scava nel pre-esistente – di cui per definizione è parte integrante – e trova altro materiale da intessergli, scegliendo di togliere se stesso, permettendo alla tradizione di attraversarlo come mezzo e strumento per una causa maggiore e più nobile.

Questo tratto del *self-denial*, oramai ben noto alla critica del poeta, è in realtà un interessante tassello se osservato ancora da un'altra prospettiva, dunque; quella dei caratteri di impersonalità come *heritage* di una più profonda influenza: familiare e storico-etica.

Già Michael Levenson aveva osservato come la forte critica di Eliot nei confronti dei caratteri dell'individualità all'interno dell'opera critica shakespeariana, avesse rappresentato un fondamentale tassello alla costruzione di un'immagine di sé insostituibile al ritratto dell'autore che è giunto fino ai nostri giorni⁵¹ e anche Lyndall Gordon, nella sua celebre biografia di T.S. Eliot argomenta che vi fosse un legame speciale tra il figlio e la madre, che si fosse sviluppato ben oltre un rapporto fatto di intese e somiglianze, sottolineando questo carattere di individualità in un modo certamente contestualizzato in altri termini.

A tal proposito, infatti, prima di diventare moglie e madre, Charlotte Champe Stearns era stata poeta, e, viste le restrizioni sociali che il XIX secolo del New England le avevano imposto, non aveva mai potuto ricevere l'educazione superiore che avrebbe desiderato e aveva dovuto a più riprese insegnare per mantenere la sua famiglia durante i periodi di difficoltà economiche. In un carteggio che Gordon cita all'interno della biografia di Eliot, nota tratti di un mutuo rispetto basati, innanzitutto, sulla convinzione che vi fosse una necessità di ritenere il "valore" come reale solo se condiviso e scriveva:

⁵¹ Cfr. LEVENSON, M., *The Role of Intellectual*, in *T.S. Eliot in Context*, a cura di Jason Harding, Cambridge University Press, New York: 2011 p.64

«I believe that you and I understand each other and are like each other perhaps more than we know. And whenever I have done anything that the world has thought good.... I have always felt that it was something that you and I did together»⁵².

Questa intesa che madre e figlio condividevano può essere ritrovata anche in una celebre lettera che la prima scrisse al secondo durante i suoi studi ad Harvard, in cui lo incitava a ricercare la meritata fama poetica come lei stessa non era stata in grado di fare⁵³, spingendo il figlio a dedicarsi alla scrittura.

Ma questo "special bond" tra i due ha anche una connotazione che non può solo essere ristretta sotto lo spettro emotivo-affettivo, ma che si spinge ben oltre il legame materno fino a permeare ciò che è lo stile di scrittura di T.S. Eliot. Gordon osserva come la poetica di madre Eliot mantenga degli elementi di «*preacher*»⁵⁴ e porta ad esempio uno dei suoi componimenti:

ye who despair
of man's redemption, know, the light is there,
though hidden and obscured,
again to shine...
*(Saved!)*⁵⁵.

⁵² GORDON, L. *The Imperfect Life of T.S. Eliot, cit.*, Hachette Digital, London: 1988 p. 26

⁵³ *Ibid* p. 24

⁵⁴ *Ibid* p. 28

⁵⁵ *Ibid* p. 30

Sostenendo questa tesi, Gordon sembrava anche suggerire un'influenza più mistica che avrebbe permeato negli scritti di un Eliot più maturo; quello dei *Four Quartets*. Eppure questo rapporto è solo un canale attraverso il quale altre riflessioni possono emergere. Sempre Gordon affermava che:

«Charlotte revered her father-in-law and brought up her children to observe two of his laws in particular, those of self-denial and public service. T.S. Eliot acknowledged that his early training in self-denial left him with an inability to enjoy even harmless pleasures. He learnt, for instance, that it was self-indulgent to buy candy, and it was not until he was forced to stop smoking in his sixties that he could bring himself to eat it as a substitute»⁵⁶

Tale passaggio sembra fornire prova di una precisa volontà etica di autorappresentazione di sé attraverso la poetica – più che la poesia, si potrebbe argomentare – combinata ad un *upbringing* di sacrificio dei propri bisogni. Nonostante sarebbe semplice giustificare l'estrema dedizione al *self-denial* come imposta educazione materna ed applicarla alla necessità di autorappresentarsi poeticamente come argomentazione sostenitrice dell'artista portatore sano di «*self-sacrifice*⁵⁷», ciò non è sufficiente a giustificare completamente questo dettame.

⁵⁶ *Ibid* p. 32

⁵⁷ ELIOT, T.S., *Tradition and the Individual Talent*, in *The Sacred Wood*, Methuen & Co., London: 1920 pp. 27-28

Da un punto di vista specificatamente storico-etico, questo concetto di Self-denial non sarebbe una caratteristica rintracciabile solo all'interno dell'educazione ricevuta da T.S. Eliot o all'interno della sua famiglia. In realtà, prove di questo voto morale ed etico possono essere rintracciate all'interno di una più ampia comunità, quella propria del New England, e non come carattere generale proprio del XIX-XX secolo, bensì come un tratto distintivo comunitario e quasi archetipico della spazialità culturale di riferimento. A questo punto, un bisogno di autorappresentazione egosintonico dell'autore non deriverebbe semplicemente dalla casuale discendenza – o al contrario, scegliendo il suo opposto punto di vista, da un determinismo calviniano – dal suo "romanzo familiare", dal suo *heritage*, a meno che nei termini di "heritage" o "romanzo familiare" non si sia disposti ad estendere l'influenza sulla sua specifica poetica come il risultato di correnti socio-morali e familiari, ma sarebbe possibile rintracciare anche elementi archetipici ben strutturati nel proprio spazio di appartenenza.

Se si rintracciano infatti queste radici nel contesto culturale proprio del New England, è possibile leggerne testimonianze ben argomentate all'interno di un celebre scritto di Samuel Hopkins datato 1793, *The System of Doctrines*. Il teologo congregazionalista, infatti, spiegava il concetto di self-denial in questi termini:

«By many there is not a proper distinction made, and kept in view, between self-love, and that regard which the benevolent person must have for himself and his interest and happiness, which is necessarily included in disinterested affection. Disinterested,

impartial benevolence, to being in general that is capable of good and happiness, regards and wishes well to every being and creature in the system, according to the degree of his existence, worth and capacity of happiness, so far as all this comes into the view of the benevolent person, and so far as the good and happiness of each is, or appears to be, consistent with the greatest good of the whole. And as he himself is one individual part of the whole, he must of necessity be the object of this disinterested, impartial benevolence, and his own interest and happiness must be regarded and desired, as much as that of his neighbour, or any individual of the whole society; not because it is himself, but because he is included in the whole, and his happiness is worth as much and as desirable as that of his neighbour, other circumstances being equal»⁵⁸.

La visione teologica che riportava l'autore aveva un peso specifico all'interno del tessuto sociale. Il *self-denial* si intrecciava insieme ad un completo abbandono di sé in favore del prossimo, nella spinta verso la ricerca della felicità. Lo stesso individuo diventa egli stesso una parte individuale che collabora con l'intero e, attraverso gli atti di devozione e di auto cancellazione, si impegna per il benessere comunitario tutto e consequenzialmente anche per il proprio. Questo testo sembra essere l'applicazione teologica di altre celebri teorie economiche molto in voga in quel periodo con cui certamente s'intrecciavano per dare un'immagine armonica e coerente all'epoca, come quella della *mano invisibile* di Adam Smith; la cui teoria dell'individuo che si muove per sé al fine di contemplare il bene ultimo determinava la stessa posizione dell'individuo come parte integrante del suo tutto, per cui si annulla, ma dal quale si arricchisce.

⁵⁸ HOPKINS, S., *System of Doctrines*, Lincoln and Edmands, Boston: 1811 p. 467

Di fatto, questa celebrazione del self-denial come strumento utile congregazionale e aggregazionale era strumento fondamentale per la definizione del concetto di “comunità”, a cui il puritanesimo era inestricabilmente connesso.

Questo passaggio sembra riecheggiare – seppur in chiave umanitaria e non propriamente poetica, anche un altro importante elemento della poetica eliotiana; quello che egli stesso aveva definito “metodo mitico⁵⁹”. Interpretando la realtà storica in chiave vichiana, Eliot aveva argomentato che il compito del poeta fosse dettato da ciò che lui definiva la necessità del *new* e dell’*old* di dialogare:

«The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not one-sided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new»⁶⁰.

L’interessante posizione che T.S. Eliot assume in questo celeberrimo manifesto non solo della poesia, ma di buona parte della letteratura modernista

⁵⁹ <<http://people.virginia.edu/~jdk3t/eliotulysses.htm>> [consultato il 7/06/2017 14:44]

⁶⁰ ELIOT, T.S., *Tradition and the Individual Talent*, in *The Sacred Wood*, Methuen & Co., London: 1920, p. 26

degli anni Venti, riguarda naturalmente il rapporto dialogico tra la tradizione e il poeta, che, trovandosi nel mezzo di un percorso già esistente, gli si rapporta in modo da modificarla e da cui essere modificato a sua volta, toccando in realtà anche un altro aspetto; quello del famoso *whole*. Essendo il poeta parte stessa ed integrante del rapporto dialogico, egli si pone in maniera proporzionale alla tradizione, alla stessa misura in cui egli stesso è voce in un coro di altri poeti che non gli sono sopravvissuti, ma a cui, tuttavia, si unisce dando nuova forma ai contenuti preesistenti, presupponendo a sua volta una vasta e profonda erudizione.

Persino questo atteggiamento di completa remissione del sé e di “spersonalizzazione” all’interno del *whole* letterario sembra essere un’altra manifestazione coerente del manifesto della poesia impersonale.

All’interno di *Prufrock*, è evidente si tratti di una percezione puritana di sé che differisce enormemente da altre rappresentazioni della medesima cultura, espresse da altri poeti. In un certo qual senso, il punto di partenza del celebre verso di Whitman in *Song For Myself*, «*Every atom belonging to me as good belongs to you*» è lo stesso in Eliot; per cui ciò che è parte del singolo è strumento integrante della comunità, senza la quale l’individuale non ha alcuna possibilità d’espressione consentita dalla cultura puritana. Ciò che differisce è chiaramente la conseguenza di una tale riflessione in Eliot. Ciò che è identità ed è anche parte della comunità, si realizza come dono in Whitman, mentre diventa responsabilità culturale in Eliot. Il poeta vede il suo rapporto con una comunità che trascende l’immediato *hic et nunc*. La sua comunità è espressa dalla letteratura tutta e dai

letterati tutti, ed è in questo contesto che la voce del poeta trova un'identità; mettendosi al servizio del collettivo, aggiungendo il proprio contributo. Quasi una scrittura corale, a cui Eliot aggiunge la propria voce, mai senza dimenticare l'importante compito di autonegazione nel contesto.

Questo elemento, che allora sembra essere intracconnesso con quello dello spirito di sacrificio, che avrebbe potuto sembrar solo riguardare il lato più meramente spirituale e religioso, estenderebbe il grado contestuale, non solo ai livelli biografici, ma anche a quelli più specificatamente poetici e storico-culturali, unendosi così alla trama che avrebbe portato T.S. Eliot alla sua celebre svolta più intimista-religiosa, come unica altra direzione possibile al fine di una resa di sé pienamente egosintonica tra questi tre diversi settori, ora finalmente armonizzati.

Eppure, vi è un altro importante tassello da aggiungere che riguarda la componente biografica e familiare di cui inevitabilmente T.S. Eliot è un risultato, il quale è pertanto visibile all'interno della sua programmatica poetica. E, in effetti, nonostante Lynda Gordon bolli la poesia di Charlotte Stearns come «*didactic (and lacking) the inventiveness and imaginative freshness of the great poet*»⁶¹, in realtà, a partire dalla sua poetica, è possibile determinare un altro elemento di proiezione anche all'interno della vita del figlio, in termini che pongono l'accento, non solo sull'evidente rapporto con la figura genitoriale materna, ma soprattutto lo inquadrano come il prodotto di una precisa risposta

⁶¹ *Ibid*

ad un'architettura sociale determinante il carattere necessario di rappresentazione di sé. La costruzione del sé come facente parte di un "romanzo familiare"⁶² è senz'altro un importantissimo elemento della scrittura eliotiana, uno che non può essere limitato al ruolo di "background story", ma acquisisce un rilievo superiore se intarsiato all'interno di un tessuto dialogico con la *propria* tradizione e il *proprio* "heritage". E se si leggono quelle righe che Eliot avrebbe scritto alla madre, non dovrebbe sorprendere affatto che la legittimità della sua voce vate nella *The Waste Land* possa provenire anche dalla proiezione del suo rapporto materno al suo interno; e dunque della loro influenza cristiana e della loro necessità di redenzione.

La relazione, infatti, che sembrerebbe suggerire una fortunata unione tra la poetica eliotiana e il bisogno di redenzione, si tradurrebbe nei caratteri tipici della retorica del sermone, che sono da sempre evidenti alla critica del poeta. Si prenda a tale proposito la celebre *Gerontion*. Nella lirica, l'autore si lancia alla ricerca di vizi e virtù, impiegando parole come *forgiveness*, *vanities*, *vices*, *heroism* e profetizzando l'arrivo di un Cristo, temerario come una tigre⁶³. Non si tratta di una mera coincidenza. Sempre nell'ottica di un'attenta costruzione di sé biografico-egosintonica, che si rispecchierebbe in un'altrettanta costruzione di sé poetico-egosintonica, durante gli anni in cui componeva *Gerontion*, Eliot aveva iniziato ad approfondire le sue letture su John Donne e sulla poesia

⁶² cfr. FREUD S., Opere Vol. 5, 1917-1923: *Il motto di spirito*, Bollati Boringhieri Opere, Torino: 2013 p. 465, nel saggio *Il romanzo familiare dei nevrotici*, Freud spiegava come spesso il paziente si trovi a ridisegnare tracciati di miti familiari per far fronte a vissuti difficoltosi.

⁶³ <<http://www.bartleby.com/199/13.html>> [consultato il 3/06/2017: 18:12]

metafisica inglese ed aveva trovato degli elementi che, riletti in chiave psicomotivazionale, motiverebbero una così proficua fascinazione.

In *The Preacher as Artist* Eliot analizzava criticamente l'opera sotto forma di sermoni di John Donne e la definiva come la più alta forma di poesia applicata, scrivendo inoltre che: «[...] *perhaps this knowledge will supply a clue as to why the sermon is a difficult, perhaps the most difficult form of art*⁶⁴». Dopo aver passato in rassegna comparatista – come spesso l'autore si muoveva nel caso di analisi di un'opera d'arte o di artisti⁶⁵, i sermoni – rispettivamente – di Pearshall Smith, Hugh Latimer e John Donne, giungeva alla conclusione che i sermoni di Donne fossero nettamente superiori rispetto a quelli sia di Smith sia di Latimer, sebbene non per ragioni stilistiche. A tal proposito, infatti, Eliot fornisce prova lui stesso di precisa abilità metrica e stilistica, marcando con accurata attenzione tutti i tratti retorici dei sermoni dei tre autori e giustapponendoli fino ad ottenerne un'analisi che non lascia spazio al dubbio. Non si tratta di una superiorità stilistica da parte di Donne. Al contrario, se mai, probabilmente da quel punto di vista sia Latimer che Smith possedevano una più chiara costruzione frastica, disposizione degli elementi e abilità retoriche per poter giungere al proprio scopo. Ciò che caratterizza Donne come maggior

⁶⁴ ELIOT, T.S., *The Preacher as Artist*, Athenæum, 4674 (28 November 1919) pp. 1252-53.

⁶⁵ cfr. soprattutto con i due scritti encomiastici scritti e pubblicati su *The Criterion* da Eliot su Sarah Bernhardt e Marie Lloyd. T.S. ELIOT, *Dramatis Personæ*, in «The Criterion», I, n. 3, aprile 1923, pp. 303-306, e T.S. ELIOT, *In Memoriam*, in «The Criterion», I, n. 2, gennaio 1923, pp. 192-195.

artefice di scrittura sermonica e la eleva ad arte per eccellenza, secondo Eliot, giace proprio nel fatto che «*At all events he was something else; and it was an Ego which nowhere in his works finds complete expression*»⁶⁶.

Ancora una volta Eliot rimarcava il suo manifesto organicista di referenzialità nei confronti del sacrificio di sé all'interno della poetica, proiettandolo egosintonicamente anche all'interno del suo ruolo di critico, arricchendolo di quel valore di "levar" che era proprio anche della sua stessa poesia.

3.4. *La poesia personale*

Nonostante la varia ed argomentata propositività del poeta di definire la poesia moderna come necessariamente dialogante con la tradizione che la precede e con la negazione di uno spazio terapeutico dell'io al suo interno, si tratta spesso di una generalizzazione che ha interessato la ricezione dell'autore per lungo tempo. In effetti, sostenere che l'opera di T.S. Eliot abbia avuto per lui stesso un carattere terapeutico, seppur di origine recente, non dovrebbe stupire, poiché non è assolutamente una novità. Si legga a tal proposito uno scritto di quattro psichiatri, Moritz E. Wigand, Hauke F. Wiegand, Nicolas Rüschi e Thomas Becker sulla funzione terapeutica della *Waste Land* di Eliot, dove argomentano che, oltre all'inevitabile e ben nota lettura della crisi dei valori del

⁶⁶ ELIOT, T.S., *The Preacher as Artist*, Athenæum, 4674 (28 November 1919) pp. 1252-53.

ventennio pre-guerra, possa affiancarsene una che interpreti la poesia come mezzo di risoluzione di un conflitto emotivo di forte rilevanza e significatività⁶⁷.

Per quel che riguarda la ricezione del corpus poetico eliotiano come “eccessivamente” impersonale, al contrario, si rimanda al sin troppo conosciuto rapporto che Richard Aldington ebbe con Eliot e al suo repentino cambio di opinione nei confronti della poesia di quest’ultimo. Se, di fatto, era stato proprio Aldington uno dei maggiori sostenitori di Eliot e della sua poesia in un primo momento e, insieme ad Ezra Pound, aveva tentato in ogni modo di trovare lui un vitalizio che potesse permettere al poeta di lasciare il suo lavoro in banca e di concentrarsi sulla scrittura delle sue poesie, ad un certo momento il loro rapporto si raffreddò a tal punto che Aldington nell’estate del 1919, decise di indirizzare una lettera ad Eliot, scrivendogli: «[...] *with complete sincerity, I feel compelled to add that I dislike your poetry very much; it is over-intellectual and afraid of those essential emotions which make poetry*»⁶⁸.

Curiosamente, Eliot non rispose mai direttamente alle critiche avanzategli da Aldington, ma mesi dopo è possibile leggere altri scambi tra i due, i cui toni sono evidentemente pacati ed amichevoli, ma non amicali, tanto da spingere Eliot ad esortare Aldington a scrivere per la rivista *Statesman*,

⁶⁷ cfr. MORITZ E. WIGAND, HAUKE F. WIEGAND, NICOLAS RUSCH, THOMAS BECKER, *Personal suffering and social criticism in T. S. Eliot’s The Waste Land and A. Ginsberg’s Howl: Implications for social psychiatry*, International Journal of Social Psychiatry 2016, Vol. 62(7) pp. 672–678

⁶⁸ ELIOT, T.S., *Letters of T. S. Eliot, Volume 1 : 1898-1922 (Revised)*, Yale University Press, New Haven, US: 2008

sottolineando sottilmente che il suddetto periodico al tempo fosse cresciuto in stima specialmente tra «*the 'intellectuals'*⁶⁹», facendo un ironico uso della parola intellettuale e rimandando probabilmente a quell' "over-intellectual" con cui Aldington aveva bollato la sua poesia.

Chiaramente, questa non è l'unica fonte che riscontra un diffuso senso di malreazione da parte dei contemporanei della poesia di T.S. Eliot. Trattandosi di recensioni che rimanevano ancorate su una visione probabilmente pre-modernista, condiviso era il senso che la poesia di T.S. Eliot fosse asettica e priva delle principali emozioni per cui un'opera era stata lodata soprattutto nei secoli precedenti. A tal proposito, si legga anche un'altra recensione anonima, questa volta pubblicata sul *Times Literary Supplement* del 1919, dove l'idea generale era in realtà più o meno la medesima:

«Mr. Eliot . . . is fastidiously on his guard against echoes. There shall not be a cadence in his few verses that will remind anyone of anything. His composition is an incessant process of refusing all that offers itself, for fear that it should not be his own. The consequence is that his verse, novel and ingenious, original as it is, is fatally impoverished of subject matter. For he is as fastidious of emotions as of cadences". He seems to have a "phobia" of sentimentality, like a small schoolboy who would die rather than kiss his sister in public⁷⁰».

⁶⁹ *Ibid* p. 550

⁷⁰ BROOKER, JEWEL SPEARS, *T. S. Eliot: The Contemporary Reviews*, Cambridge University Press, Cambridge: 2004

È solo di recente che la critica eliotiana si è mossa in una dimensione completamente nuova ed ha iniziato a ricontestualizzarlo alla luce della pubblicazione della sua corrispondenza privata. Ciò che si argomenta è che, oltre alle rivisitazioni critiche nate a seguito di una nuova luce puntata sulla sua biografia, vi siano in realtà già delle interessanti – quanto auto-esplicative – citazioni dello stesso T.S. Eliot rilasciate nel corso della sua carriera o all'interno di riviste o interviste.

Si ha già avuto modo di leggere come tutte queste critiche di eccessiva spersonalizzazione poetica siano state mosse ad Eliot in seguito alle sue dichiarazioni su *Tradition and the Individual Talent* riguardo l'impegno di *self-sacrifice* del poeta nei confronti della matassa emotivo-affettiva, che avrebbe dovuto essere sacrificata nell'obiettivo di servire una causa superiore. Ciò che probabilmente i suoi contemporanei non ebbero avuto modo di leggere, è una importante dichiarazione che Eliot accluse in una sua lettera indirizzata a John Gould Fletcher del 23 settembre 1920:

«Certainly I don't deny the importance of emotion. I often find it present to me when other people find only frigidity – or vice versa. One writes about the world one has experienced: and experience without emotion (of some kind) is almost a contradiction. I think there is an important distinction between the emotions which are in the experience

which is one's material and the emotion in the writing – the two seem to me very different»⁷¹.

Eliot era naturalmente ben consapevole delle critiche che gli erano state mosse e si adoperava al fine di reiterare un concetto che in realtà aveva già espresso in *Tradition and the Individual Talent*, ma che evidentemente non era stato ben recepito da molti. Se, infatti, si rilegge il celebre saggio, si noterà che la teoria di impersonalità immaginata da Eliot non aveva mai negato il ruolo dell'emozione. In tutta franchezza, l'emozione diventava una parte di una complessa, ma ben designata equazione, destinata a traslarsi per divenire altro in una nuova combinazione con altri elementi:

«The other aspect of this Impersonal theory of poetry is the relation of the poem to its author. And I hinted, by an analogy, that the mind of the mature poet differs from that of the immature one not precisely in any valuation of "personality," not being necessarily more interesting, or having "more to say," but rather by being a more finely perfected medium in which special, or very varied, feelings are at liberty to enter into new combinations⁷²».

L'emozione non è una realtà che è aliena al processo poetico; poiché è già condizione d'esistenza dell'esperienza stessa che precede la scrittura,

⁷¹ ELIOT, T.S., *Letters of T. S. Eliot, Volume 1: 1898-1922 (Revised)*, Yale University Press: New Haven, US: 2008 p. 503

⁷² ELIOT, T.S., *Tradition and the Individual Talent*, in *The Sacred Wood*, Methuen & Co., London: 1920, p. 28

sebbene in questo passaggio giunga ad affermarne una diversità all'interno della poesia. Non si tratterebbe dunque dell'assenza di emozione, quanto piuttosto di una sua trasformazione.

Non è, infatti, un caso se nel suo *Where Is the Real T.S. Eliot? The Life or the Poet*, James Olney, sosteneva:

«We can be sure that the major emotional events of Eliot's life are all there in the poems, but so thoroughly transformed into the emotion of the particular poem that they are hardly recognizable and can scarcely be traced back to the life, at least in any one-to-one way. It is the emotion of the poem that makes the poetry quick with life [...]»⁷³.

Questa trasformazione seguirebbe in maniera coerente quelli che sono i dettami della già precedentemente citata poesia che si fa attraverso il “levar” –, ma le cui forme finali sono state programmaticamente già stabilite e decise e simbolicamente si trovano già all'interno della pietra – nel caso di Michelangelo – e dell'intenzionalità autoproiettiva – nel caso, naturalmente, di T.S. Eliot.

Seguendo l'immagine del poeta proposta da Gordon, la scrittura eliotiana risulta essere molto più complessa delle sue affermazioni. Lo stesso Eliot non sempre manteneva un reale e stoico atteggiamento impersonale nei

⁷³ Olney, J., *Where Is the Real T.S. Eliot? The Life or the Poet*, contained in *The Cambridge Companion to T.S. Eliot*, edited by A. David Moody, Cambridge University Press, Cambridge: 2009

confronti della poesia. Molto spesso era più importante la creazione di un canone, di un metodo espressivo per canalizzare l'emozione; ma ciò non significa che l'emozione non giocasse un ruolo fondamentale. La stessa definizione del correlativo oggettivo ne è di fatto prova schiacciante. Eliot non ha mai affermato che l'emozione non possa o non debba trovare espressione all'interno della poesia, e, anzi, dispose in modo tale da trovare un meccanismo canonizzato per inserirla all'interno della sua poetica. Per quanto si può osservare, l'emozione trova la stessa centralità all'interno della sua scrittura quanto quella della precisione metrica o del puntuale uso delle immagini.

«I know that I may have come very near to drifting (if you would use the word drift – err is perhaps better) into something rather similar, though with very different dogmas; it begins with having intelligence and not applying it to some subject matter which should be at once personal, and solid enough to let one's personality develop freely without allowing it to wander into freaks and vagaries. Anyway, I have had for several years a distrust of strong convictions in any theory or creed which can be formulated. One must have theories, but one need not believe in them!⁷⁴»

In questo passaggio fu lo stesso Eliot a difendere una filosofica apologia del credo piuttosto che il suo seguirlo pedissequo. Il *leitmotiv* di queste espressioni sembrerebbe essere la continua e quasi insanabile duplicità che si troverebbe a metà strada tra Eliot-poeta e Eliot-uomo, tra l'umile accettazione

⁷⁴ ELIOT, T.S., *Letters of T. S. Eliot, Volume 1: 1898-1922 (Revised)*, New Haven, US: Yale University Press, 2008

delle difficoltà emotive e una volontà autorappresentativa all'interno della sua opera: funzionale, ordinata, programmatica e colta, ma mai sentimentale e casuale.

Seppur queste affermazioni dello stesso autore sembrerebbero decisamente puntare verso un'apertura nei confronti della sfera affettivo-emotiva all'interno della sua poetica, occorre ancora determinarne il collegamento con l'aspetto terapeutico.

Un importante passo avanti sembrerebbe costituirlo una decisiva svolta che egli ebbe durante gli anni delle lezioni tenute da lui stesso presso l'Università di Harvard, quando, di ritorno da una delle sue lezioni, scriveva al fratello a proposito della recezione critica della sua *The Waste Land*:

«Various critics have done me the honour to interpret the poem in terms of criticism of the contemporary world, have considered it, indeed, as an important bit of social criticism. To me it was only the relief of a personal and wholly insignificant grouse against life; it is just a piece of rhythmical grumbling⁷⁵».

Se inizialmente Eliot cedeva a queste posizioni con reticenza, con il passare degli anni e dopo l'emotivamente consumante relazione con Vivienne Haigh-Wood, queste posizioni iniziarono ad armonizzarsi sempre di più. È chiaro, non si possa mai parlare di “therapeutic poetry” alla stregua di un manifesto letterario o di un approccio confessionale in quanto tale per Eliot. Si

⁷⁵ <<http://people.virginia.edu/~sfr/enam312/tsehp.html>> [consultato il 14/06/2017, 10:40]

pensi che, nell'arco della sua carriera, il poeta non abbia mai fatto uso di questa parola in senso esplicito. Ma ancora una volta, in un'altra delle sue lettere indirizzate a Stephen Spender del 28 marzo 1931, discutendo il quartetto in A minore di Bethoven, notava come il musicista avesse infuso all'interno della sua musica un senso di gaiezza e allo stesso tempo di «*relief after immense suffering*⁷⁶» concludendo che avrebbe anche lui voluto fare qualcosa del genere prima di morire.

È chiaro che le posizioni intransigenti di poesia impersonale iniziavano a vacillare. Non solo l'emozione aveva fatto breccia, combinandosi con gli altri elementi della poetica eliotiana, ma finalmente anche la scrittura nei termini del "relief" iniziava a prendere forma nella sua mente, come possibile proiezione di sé più egosintonica almeno all'interno della sua arte, pur tuttavia senza scordare la strenua lotta all'impersonalità.

Lungi dall'affermare che Eliot maturo sembri più bendisposto verso la presa di coscienza di un ulteriore livello estetico all'interno della poesia che coincida con quello emotivo-affettivo, opponendolo ad un Eliot più giovane e più "tecnico", si potrebbe invece decidere di leggere queste affermazioni come una matura presa di coscienza di una tendenza egosintonica sin da sempre messa in atto, sin da sempre esistita, ma con la quale fu sempre in un doloroso conflitto.

⁷⁶ ELIOT, T.S., *The Letters of T.S. Eliot, Volume 5 1930-1931*, Faber&Faber, 2014: Londra p. 1077

Capitolo Quattro Il meccanismo di difesa psicodinamico in

T.S. Eliot

All'interno del presente capitolo si cercherà di mettere in luce quel carattere di interdipendenza della dualità psicodinamica di T.S. Eliot, ricercandole nelle fonti di tipo critico scritte dallo stesso autore, al fine di riconoscere il meccanismo di difesa impiegato dall'autore per far fronte al conflitto e ad una egosintonica proiezione di sé nella scrittura.

Per far ciò, si analizzeranno i concetti di dualità e proiezione all'interno delle affermazioni di T.S. Eliot, attraverso l'identificazione del concetto del "doloroso" nella letteratura psicodinamica e psicoanalitica. Riprendendo i concetti della psicologia dell'Io di costruzione identitaria dell'IO, si ricercheranno allora questi caratteri di identificazione e valutazione dell'altro da parte di T.S. Eliot come fonti di negoziazione del proprio IO attraverso il riconoscimento dell'altro.

In ultima analisi, si proporrà una sovrapposizione terminologica appartenente al concetto di "correlativo oggettivo" di T.S. Eliot con quella psicodinamica di un preciso meccanismo di difesa, al fine di analizzare il modo in cui tale sovrapposizione condizioni la formazione identitaria del sé nella scrittura.

Dopo aver definito questi concetti, si analizzerà per ultimo, invece, l'altro estremo della dualità eliotiana del Self-Sacrifice/Narcisismo e le implicazioni egosintoniche della stessa.

4.1. Dualità e proiezione nell'opera di T.S. Eliot

Come si ha già avuto modo di osservare, il termine “meccanismo di difesa” veniva per primo impiegato da Sigmund Freud all'interno del testo del 1894 *Neuropsicosi da difesa*, e come aveva poi spiegato Anna Freud, esso veniva usato per descrivere il modo in cui l'Io lotti contro idee dolorose o insopportabili⁷⁷. Si è già accennato al modo in cui la psicologia dell'Io abbia esteso il concetto di meccanismo di difesa, di fatto, giungendo a due importanti conclusioni; e cioè che: 1) il contesto di riferimento con cui un soggetto si confronta è in realtà determinante ai fini delle reazioni psico-affettive nel processo di formazione della propria proiezione di sé all'esterno e che; 2) qualsiasi meccanismo di difesa impiegato per la difesa dell'Io, non sia necessariamente egodistonico, e cioè, non sia necessariamente a sfavore di una funzionale espressione di sé all'esterno, ma possa anche essere egosintonico, ed essere armoniosa espressione del sé all'esterno.

Ciò che a questo punto resta da definire ed identificare, è quali siano gli elementi psicotomici attendibili in una loro applicazione letteraria, quale sia il

⁷⁷ cfr. FREUD, A., *The Ego and the Mechanisms of Defence*, Hogarth Press, London: 1993, p. 42

meccanismo di difesa impiegato da T.S. Eliot all'interno della sua scrittura e come questo si presenti nelle sue opere, quali siano le fonti identificabili come illustrative e in che modo tutto ciò si rifletta nella sua scrittura.

Prima di affrontare la questione del meccanismo di difesa, occorre considerare allora che il principale presupposto da non dimenticare è che, seppur un meccanismo di difesa – per definizione – "difenda" da qualcosa e che, quel qualcosa, sia già stato annoverato, classificato e diagnosticato da Sigmund ed Anna Freud e da Melanie Klein, questo non significa assolutamente che al fine della presente ricerca sia necessario diagnosticare all'autore un qualsiasi disturbo da cui poi il meccanismo di difesa si sarebbe generato. Ciò che invece risulta essere più adeguato, è la semplice e irreversibile condizione umana come motivo freudiano di necessità di difesa dall'esterno, il contesto storico-culturale determinante quella particolare predisposizione e la volontà di creare un canone poetico che sia allora di risposta a questi fattori primari.

È chiaro che, una valutazione diagnostica sull'autore non sarebbe pertinente; non in quanto rischierebbe di risultare obiettabile, ma solo poiché inutile ai fini dell'analisi del testo letterario. A tal proposito, la posizione di partenza discussa nel corso del capitolo due era che, seppur l'Io reagisca in maniera egosintonica o egodistonica di fronte a ciò che viene rilevato come un conflitto, ciò che si è aggiunto all'interno del capitolo terzo è che, la programmaticità – anche terapeutica – di proiezione di sé all'interno di un'opera d'arte non può essere varata come "casuale". Per questa ragione, l'analisi psicodinamica potrebbe rappresentare uno specchio adeguato secondo il

principio per cui: se l'Io sceglie il modo in cui manifestarsi all'esterno esattamente in virtù dell'esterno da cui è condizionato, così la poesia eliotiana può essere interpretata come programmatica volontà espressiva dell'autore, sia dal punto di vista contenutistico, sia soprattutto da quello formale, aggiungendo a tale livello tutto il background storico-culturale ed ideologico che inevitabilmente si ritroverebbe nella scrittura.

La scrittura rappresenta allora un preciso excursus, come spesso argomentava lo stesso T.S. Eliot. La poesia deve aver ben chiaro cosa voglia dire prima ancora di pensare a come dirlo. Persino la scrittura di testi che programmaticamente si erano posti il preciso obiettivo di esplorare l'inconscio umano attraverso la poesia, ed erano di fatto e per definizione "inconoscibili"⁷⁸ – come i già citati *Champs magnétiques* – fallirebbero questo banco di prova, poiché di fatto, la sola condizione d'esistenza per cui esista uno scopo e ne segua un approccio, nullificherebbe l'ipotesi per cui vi sia una scrittura incontrollata, inconscia, non conoscibile e indeterminata.

In questo modo, si rafforza l'idea che l'opera d'arte sia programmatica, abbia delle risultanze biografiche emotive ma, come affermava lo stesso Eliot, quest'emozione entrerebbe nella poesia in modo da combinarsi ad altri elementi per non esser più ricondotta alla sua precedente matrice originale (alla quale resterebbe comunque inestricabilmente legata), ma si miscelerebbe ad un

⁷⁸ cfr. con «Chiamiamo inconscio un processo psichico di cui dobbiamo supporre l'esistenza – per esempio, perché la deduciamo dai suoi effetti – ma del quale non sappiamo nulla». FREUD, S., *Introduzione alla psicoanalisi, Prima e seconda serie di lezioni*, Milano: Boringhieri, 1978, p. 46

progetto che la superi fino ad ottenere qualcosa che è armoniosamente al contempo sé e altro da sé.

Chiaramente, sarebbe sin troppo semplice identificare i momenti biografici che Eliot deve aver vissuto come "conflittuali" attraverso le lettere che spesso scriveva ai suoi amici, familiari e colleghi. Se si volesse percorrere questa strada, come si legge all'interno del volume terzo delle lettere pubblicate dalla Yale Press, quando il disturbo mentale di Vivien diventò evidente per via delle manifestazioni persecutorie e suicidarie, entrambi i coniugi Eliot si ricoverarono al Sanatorium della Malmaison⁷⁹ e da questo momento in poi il loro rapporto inizierà un lungo deterioramento fino alla sin troppo nota rottura del febbraio 1933.

Tuttavia, il conflitto a tal proposito risulta essere sì biografico, ed ha evidentemente delle ripercussioni psicologiche sull'autore, ma ciò che più conta è come la dualità – che anche Gordon aveva rilevato – abbia dominato una buona parte dei suoi anni insieme a Vivien e che sembrerebbe essersi proiettata necessariamente all'interno della sua scrittura. La dualità, in termini probabilmente riduttivi, riguardava la percezione di un fallimento, l'incapacità di portare a termine quel *self-sacrifice* con il quale si era così devotamente e affettuosamente dedicato alla moglie, così come alla sua stessa poesia. Quel *Hollow Man* diventava sempre più *hollow*, perché svuotato della precisa

⁷⁹ cfr. ELIOT, T.S., *The Letters of T.S. Eliot Volume 3: 1926-1927*, Yale University Press: New Haven & London pp. xix-xiv

speranza che vi fosse qualcosa da raggiungere, una realizzazione positiva di ripresa dopo una lunga, interminabile e logorante attesa.

Come si legge nei versi 322-330 della *Waste Land*

«After the torchlight red on sweaty faces

After the frosty silence in the gardens

After the agony in stony places

The shouting and the crying

Prison and palace and reverberation

Of thunder of spring over distant mountains

He who was now living is now dead

We who were living are now dying

*With a little patience».*⁸⁰

Il narratore della *Waste Land* chiama a sostegno della sua proiezione nella terra desolata, emozioni che sono tutt'altro che univoche e riflettono duplicemente l'ambiguità delle torce rosse accese sopra visi sudati e l'ossimorico silenzio dei giardini che si inaridiscono di una espressa e chiara agonia dei luoghi rocciosi. Oltre ciò che spesso si è fatto notare e, cioè, di come segni di un'impotenza sessuale avrebbero tenuto la mente di Eliot in scacco, ciò che una narrazione egosintonica potrebbe suggerire, sarebbe la terapeutica manifestazione della duplicità all'interno della stessa poesia, dove l'agonia e il

⁸⁰ ELIOT, T.S., *Collected Poems 1909-1962*, Harcourt, Brace & World, Inc., New York: 1963 p. 66

desiderio che si uniscono e rendono visi sudati, si traducono in gelidi giardini pietrosi, sarebbero in realtà al contempo *prigione* e *palazzo* dove l'eco del fallimento riverbera. Dove quel sogno di libertà – ancora all'epoca della *Waste Land* forse nemmeno coscientemente sviluppato, è un'esplosione, un fulmine che però si erge sopra la fertilità della primavera, ma che resta, tuttavia, a sorvegliare montagne distanti, senza poter dar materia – sia essa distruttiva o costruttiva – al nulla.

La duplicità dell'emozione è incarcerata nella poesia. Ciò che dovrebbe essere valle rigogliosa, valle limbo per l'attesa delle celebri parole che il fulmine non dirà mai, sono qui diventate un'arida e polverosa sterpaglia. La primavera è ancora feconda oltre le montagne, e se Eliot avesse condiviso il confessionarismo dei *Tulips* di Sylvia Plath, forse avrebbe potuto lui scrivere «*and come[s] from a country far away as health*»⁸¹.

4.2. La costruzione dell'altro tra interno ed esterno nella letteratura psicodinamica

Come è già noto, il celebre testo *Tradition and the Individual Talent* aveva posto l'accento sul ruolo del poeta e su quello della tradizione. Diviso in tre parti, in *Tradition and the Individual Talent*, Eliot tratta la formazione del

⁸¹ PLATH, S., *Selected Poems*, edited by Ted Hughes, Faber & Faber, 1985: London p. 142

poeta nella prima, del ruolo dello stesso nella seconda e nella terza, giunge alla conclusione che l'emozione abbia un posto nella "history" della poesia, ma non in quella del poeta.

Senza, di fatto, negare l'emozione – come si è già abbondantemente argomentato, e senza divulgarsi oltre riguardo alla posizione del *self-sacrifice* nella poesia dell'autore, resta da affrontare l'ultima argomentazione espressa da Eliot; quella riguardante la formazione del poeta, dove, in realtà, si cela l'ultimo tassello per la costruzione di questa proposta di lettura psicodinamica.

Nel definire cosa fosse la tradizione, Eliot approfittava dell'occasione per descrivere anche in quale modo un poeta dovesse formarsi, e scriveva:

«Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity⁸²».

⁸² ELIOT, T.S., *Tradition and the Individual Talent*, in *The Sacred Wood*, Methuen & Co., London: 1920, p. 26

In questo passaggio appaiono diverse rilevanti questioni da poter porre sotto la lente di una lettura psicomodinamica, specialmente se si isolano dei fattori ritenuti da Eliot come fondamentali e li si compara con altre definizioni psicomodinamiche della letteratura contestuale.

La prima permutazione necessaria, vista la pregressa correlazione stabilita tra mondo interno e necessità autorappresentativa in quello esterno, richiede il compimento di un ulteriore passo in avanti atto a sottolineare un'altra relazione micro/macro-cosmica; quella della definizione di contesto per la formazione di un Io psicomodinamico e quella, invece, di uno poetico.

Infatti, a tale proposito, Eliot ha particolare cura di specificare che occorra una differenziazione nel corso della formazione di un poeta tra ciò che è sé e ciò che è altro da sé⁸³. Chiaramente, in un contesto di formazione poetica e di espressività all'interno dello stesso, un poeta secondo Eliot deve tenere in salda considerazione il suo contesto di riferimento; in questo caso "the dead". I poeti del passato sono la contestualità all'interno della quale un poeta è chiamato a sviluppare la sua personalità, non come entità distaccata e particolare, ma come particolare risposta ad un preciso e sofferto percorso di scoperta. Non è un caso che Eliot parli di accettabilità di un'ignoranza da questo punto di vista, soltanto nei termini dell'età adolescente e che non perda l'occasione di sottolineare che si tratti di un "labour".

⁸³ cfr. «No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead» Ibid

Si ricordi a questo proposito ciò che Anna Freud aveva introdotto come elemento di frattura con le teorie psicoanalitiche a lei precedenti; la necessità di una formazione di un Io esistente, solo a patto di una previa e sofferta negoziazione del proprio sé con il mondo esterno. Di fatti, Anna Freud aveva aggiunto all'equazione della formazione dell'Io un elemento che Sigmund Freud non aveva mai preso in considerazione. Aggiungendo il mondo esterno come specchio di fronte al quale dover negoziare il sé, la psicoanalisi si tingeva di nuove possibilità. Per iniziare, l'introduzione della rilevanza di un contesto culturale, creerebbe la possibilità di poter confrontare un individuo, non solo con il proprio mondo di riferimento (e dunque, la sua personale e individuale storia) come aveva da sempre operato Freud padre, ma specialmente e in maniera innovativa, tutto quel riferimento di coincidenze specifiche nazionali, regionali e di classe a cui inevitabilmente appartiene e di cui è altrettanto inevitabilmente un prodotto inalienabile.

Tale procedimento non è che un altro grande pilastro di quest'argomentazione, ma ancora una volta, non basterebbe a giustificare la formazione di *un* preciso meccanismo di difesa a favore dell'Io per schermarsi dall'esterno e per proiettarsi armoniosamente nella poesia. Difatti, questo discorso è oggi alla base di una qualsivoglia analisi letteraria neostoricista; ricontestualizzare l'autore all'interno del suo contesto socio-politico e storico-letterario per trarre delle inferenze sulle influenze determinanti. Ciò che qui interessa, invece, è il modo in cui questa negoziazione e formazione del sé si determinino in T.S. Eliot e a quale combinazione difensoria, sembrano alludere.

Si ha già avuto modo di affrontare la questione della dualità eliotiana tra interno/esterno, tra forma/contenuto, tra altro e sé, questo passaggio non dovrebbe in alcun modo stupire, allorché Eliot sembra dipingerne un altro tra individualità e contesto; tra – cioè – interno ed esterno, sé e proiezione di sé. L'intero saggio sembra pervaso da un senso di predilezione nei confronti dell'esterno piuttosto che dell'interno, tanto che Anna Freud, sempre all'interno di *The Ego and the Mechanisms of Defence*, ad un certo punto annotava: «Similarly we might suppose that projection and introjection were methods which deepened on the differentiation of the ego from the outside world»⁸⁴, lasciando a successive riflessioni, quali tra l'introiezione e la proiezione determinassero un carattere di rifiuto dell'esterno o di un rifiuto dell'interno.

4.3. Rapporto tra l'espulsione di T.S. Eliot e la proiezione di Anna Freud: il ruolo del poeta nella negoziazione tra il sé e la tradizione

Stabilita la primaria connessione tra esterno e interno come manichee espressioni del sé e del fuori di sé, del ruolo del poeta e del “non” ruolo del poeta, questa operazione di negoziazione del sé con l'esterno, come affermava Anna Freud, porterebbe a restringere l'applicazione dei meccanismi di difesa a quelli della proiezione e dell'introiezione.

⁸⁴ FREUD, A., *The Ego and the Mechanisms of Defence*, Hogarth Press, London: 1993, p. 113

Le sovrapposizioni dei termini e delle definizioni psicomodinamiche con i termini e le definizioni – e si aggiungano anche i manifesti e la programmaticità eliotiana – denotano una certa tendenza a voler credere che queste specifiche manifestazioni psicomodinamiche di negoziazione del sé con l'esterno –che si rilevano attraverso la separazione delle due dimensioni pubblica e privata– si traducano altrimenti all'interno della manifestazione di questa necessità anche all'interno della poesia. E, poiché la rappresentazione è mirata ad una specificità di armonizzare il sé con l'esterno, non si potrà che dire che questa tipologia di approccio con il sé non sia egosintonica.

A sostegno ulteriore di questa affermazione, si legga inoltre un altro passaggio fondamentale – sempre argomentato da Anna Freud – relativamente alla necessità di espellere l'interno sull'esterno solo e solo dopo che la distinzione tra ciò che è interno e ciò che è esterno è stata negoziata:

«The expulsion of ideas or affects from the ego and their relegation to the outside world would be a relief to the ego only when it had learned to distinguish itself from that world⁸⁵»

Il caso specifico dell'espulsione è già accennato all'interno di *Tradition and the Individual Talent*, quando Eliot esortava i giovani poeti a fare la propria esperienza personale ed individuale, ma di sollecitarsi poi alla ricerca dell'esterno e del contesto fuori ed altro da sé. E seppure questo bastasse a giustificare la distinzione, resterebbe piuttosto vaga la questione dell'espulsione, sebbene logicamente inferibile dalle affermazioni.

⁸⁵ *Ibid*

A tal proposito, in un altro scritto, *The Perfect Critic*, Eliot affrontava un'altra questione; quella della posizione del critico all'interno della tradizione critico-letteraria dove si può notare come le stesse visioni che il poeta-critico adottava per quel che riguardava la scrittura poetica, riservasse alla scrittura critica. Ammonendo primariamente la figura di Symons come critico, lo definiva come appartenente ad una corrente che egli stesso denominava “impressionistic criticism⁸⁶”, che l'autore associava ad una condensazione di pensieri, emozioni e sensazioni riguardanti le arti e l'espressione attraverso questi fino alla creazione di un nuovo e secondo testo, assolutamente “originale” – e in tal senso non “tradizionale” –, ma che superava ed esulava la costruzione critica del testo letterario e a tale proposito, scriveva:

« The disturbance in Mr. Symons is almost, but not quite, to the point of creating ; the reading sometimes fecundates his emotions to produce something new which is not criticism, but is not the expulsion, the ejection, the birth of creativeness⁸⁷.»

Qualora messe a paragone, quest'ultima affermazione di T.S. Eliot contenuta in *The Perfect Critic* e quella prodotta da Anna Freud in *The Ego and the Mechanisms of Defence*, appaiono delle somiglianze non trascurabili. L'elemento principale che potrebbe risultare evidente è che esista una corrispondenza tra termini impiegati dalla psicomodinamica che definisce degli specifici atteggiamenti e quelli impiegati da Eliot per esprimere delle visioni e

⁸⁶ ELIOT, T.S., *The Perfect Critic*, in *The Sacred Wood*, Methuen & Co., London: 1920, p. 6

⁸⁷ *Ibid* p. 8

degli approcci sull'arte. In questo caso, si legga e si osservi la posizione del termine *expulsion* in entrambi i testi.

Anna Freud parla di “espulsione” delle idee e degli affetti dall'Io e la loro relegazione nel mondo esterno. In questo testo, T.S. Eliot, invece, rimprovera Mr. Symons di non riuscire ad “espellere” dalle sue analisi critiche tutto ciò che è parte della sua creatività, quando fino a poco prima, aveva definito questa creatività nei termini delle idee, pensieri ed emozioni dell'autore. Se si pensa alla sede che queste particolari espressioni occupano, questa non sarà di certo l'esterno. Non risiedono, cioè, chiaramente in quel mondo di tradizione, passato e morti verso cui Eliot aveva tentato di istradare la poesia del Novecento. Al contrario, si trovano in quel mondo interiore contro il quale il poeta aveva più volte ammonito nel corso della sua carriera. L'interno è emozione ed è fonte di scrittura, ma l'emozione si mistifica nell'arte per farsi portavoce della struttura che la occupa come luogo preferito dal poeta, la forma.

In altri termini, Eliot non denuncia apertamente – non a questo stadio almeno – la creatività nell'opera critica, ma di certo ne discerne le competenze. Spetta all'autore creare e al critico, analizzare. Un *mélange* delle due non è pensabile e a tal proposito, infatti, l'emozione come motore propulsore dell'oleata macchina letteraria è nuovamente reiterata nella sua funzionalità “trasformanda”:

«The question is not whether Mr. Symons' impressions are "true" or "false." So far as you can isolate the "impression," the pure feeling, it is, of course, neither true nor false. The point is that you never rest at the pure feeling; you react in one of two ways, or, as I believe Mr. Symons does, in a mixture of the two ways. The moment you try to put the

impressions into words, you either begin to analyse and construct, to "ériger en lois," or you begin to create something else»⁸⁸.

Così facendo, Eliot boccia e cancella dal mansionario del critico anche le categorie soggettive interne del "vero" e del "falso", poiché solo riconducibili all'unico e inutile segmento che è quello dell'impressione emotiva imposta alla capacità analitica di trasformarla in qualcosa che è altro e fuori da sé.

E con queste basi fondate, la soluzione finale che ne deriva potrebbe essere interpretabile nella misura in cui, qualora il poeta, il critico o l'autore in generale si basino sulla scrittura dell'interno come manifesto programmatico, rifiuterebbero di servire il bene maggiore che è quello dell'esterno, verso il quale sacrificialmente dedicarsi, ma nel caso in cui scelgano, invece, di costruire sull'emozione l'unico perno poetico, allora non saranno più "poeti", "critici", o "autori".

4.4. Il Correlativo Oggettivo

Nel celebre scritto del 1919 di Eliot, *Hamlet and His Problems*, come spesso l'autore faceva, impiegava un tema centrale attorno al quale concentrava una serie di riflessioni ben assestate sulla critica contemporanea.

⁸⁸ *Ibid* p. 10

La linea che attraversa questo scritto in maniera piuttosto uniforme riguarda la sua chiara ed aperta critica a tutti quegli autori che, affrontando il suddetto testo shakespeariano, fossero caduti nella trappola della proiezione di sé all'interno dell'opera teatrale alla stessa maniera in cui Symons si era avvicinato e aveva affrontato il lavoro di critica:

«These minds often find in Hamlet a vicarious existence for their own artistic realization. Such a mind had Goethe, who made of Hamlet a Werther; and such had Coleridge, who made of Hamlet a Coleridge; and probably neither of these men in writing about Hamlet remembered that his first business was to study a work of art. The kind of criticism that Goethe and Coleridge produced, in writing of Hamlet, is the most misleading kind possible. For they both possessed unquestionable critical insight, and both make their critical aberrations the more plausible by the substitution—of their own Hamlet for Shakespeare's—which their creative gift effects»⁸⁹.

Nuovamente Eliot rimproverava i vari Goethe e Coleridge di aver proiettato all'interno del loro lavoro di analisi critica molto più che un'immagine emotiva. Nel caso di Goethe, Eliot si limitava a rinvenire i dolori del suo Werther, ma nel caso di Coleridge, Eliot ritrovava addirittura degli aspetti della personalità propri all'autore stesso. Per Coleridge, tuttavia, non si tratta di un qualche intricato meccanismo psicoanalitico.

⁸⁹ ELIOT, T.S., *Hamlet and His Problems*, in *The Sacred Wood*, Methuen & Co., London: 1920, p. 47

Se si collega quest'affermazione a quelle precedentemente elicitate, non sorprende affatto questa posizione. In effetti, durante il Romanticismo, com'è ben noto, spesso i poeti si erano catarticamente calati nel proprio contesto naturale, fino al momento in cui non era più questo a causare in loro umori e comprensibili reazioni proiettive, ma diventava la stessa natura, un narcisista specchio-contenitore dove poter riversare le proprie copiose emozioni. A cosa si riferiva dunque Eliot nello specifico, rilevando una costruzione di Hamlet fondata sulla personalità di Coleridge?

Sembrerebbe doveroso ricordare che, quando Eliot si riferiva al Romanticismo con acerba negatività, probabilmente non si riferiva nello specifico a Coleridge. È risaputo, infatti che nelle *Lyrical Ballads*, la maggior parte degli scritti rispecchianti un sentimento trabordante e precisa rappresentazione – o meglio, proiezione – delle emozioni del poeta sulla natura fossero più un carattere distintivo di Wordsworth piuttosto che del celebre collega. A tale proposito, si pensi a liriche come *It Was an April Morning*, dove il poeta definiva antropomorficamente la natura, come il ruscello “*delighting in its strength*”⁹⁰. Oppure, si pensi a *The Oak and the Broom*, dove Wordsworth riserva un'intera strofa al discorso che fa la quercia, spiegando le sue radici, la sua discendenza, parlando di padri che l'avrebbero preceduta e proiettandovi

⁹⁰ cfr. WORDSWORTH, W., *The complete Poetical Works of William Wordsworth, Vol. II: 1798-1800*, Cosimo Classics, New York: 2008 p. 299

antropomorficamente la ricerca ottocentesca della necessità di riscoperta delle proprie radici:

Disasters, do the best we can,
Will reach both great and small;
And he is oft the wisest man,
Who is not wise at all.
For me, why should I wish to roam?
This spot is my paternal home,
It is my pleasant heritage;
My father many a happy year,
Spread here his careless blossoms, here
Attained a good old age⁹¹.

È evidente che la natura romantica di Wordsworth sottintendesse una fine e alquanto indistinta linea tra il potere catartico della natura sull'uomo e quello proiettivo dell'uomo sulla natura. Ma di quale proiezione nello specifico Coleridge si era "macchiato" nel proporre una chiave interpretativa dell'Amleto di Shakespeare?

Nella collezione *Coleridge's Lectures on Shakespeare and Other Poets and Dramatists*, e in particolare nell'analisi dell'*Hamlet* shakespeariano, Coleridge premetteva che il dramma shakespeariano fosse da trattarsi in maniera assolutamente convergente e sovrapponibile al personaggio di Hamlet stesso,

⁹¹ WORDSWORTH, W., *The Collected Poems of William Wordsworth*, Wordsworth Editions Limited, Hertfordshire: 1994 p. 156

specificando che lo stesso Shakespeare probabilmente avesse la specifica intenzione di studiare la mente umana e che, di conseguenza: «*In order to understand him, it is essential that we should reflect on the constitution of our own minds*⁹²» In perfetta adesione allo stile romantico proiettivo, attraverso questa premessa, Coleridge trasformava non solo Hamlet in una proiezione di sé, ma anche lo stesso Shakespeare in una sua propria estensione, nel momento esatto in cui esemplificandone le ragioni che lo avrebbero spinto a scrivere il dramma, sosteneva che:

«In Hamlet, he seems to have wished to exemplify the moral necessity of a due balance between our attention to the objects off our senses, and our meditation on the workings of our minds, – an *equilibrium* between the real and the imaginary worlds. In Hamlet, this balance is disturbed: his thoughts and the images of his fancy, are far more vivid than his actual perceptions, and his very perceptions, instantly passing through the *medium* of his contemplations, acquire as they pass, a form and a colour not naturally their own⁹³»

Di fatto, Coleridge proiettava sull'autore – più che sul personaggio di per sé almeno in questa fase, la propria rappresentazione poetica della *fancy* e dell'immaginazione, del potere dell'immaginazione che amplifica il sensorio significato letterale come semiotica della pura immagine.

Eppure questa specifica posizione di Coleridge, a questo specifico segmento del discorso, sembra condividere molto con il tentativo eliotiano di applicare al giovane e adulto poeta la propria esperienza di riduzione del mondo

⁹² COLERIDGE, S., *Coleridge's Lectures on Shakespeare and Other Poets and Dramatics*, J.M. Dent and Sons, London: 1914 p. 135

⁹³ *Ibid*, p. 136

affettivo alla poesia stessa. Lo stesso grado di proiezione che Eliot critica in Coleridge è, ironicamente, ciò che soggiace e motiva Eliot a scrivere che Coleridge abbia peccato di aver trasformato l'Amleto in una versione di sé. Se, infatti, rifiutando di trattare la materia conflittuale del sé all'interno della sua poetica, Eliot la estende a punto inargomentabile per essere considerati poeti all'interno del XX secolo, la scelta di ammonire Coleridge non dovrebbe stupire per due ragioni specifiche: la prima è che rimproverando ad altri ciò che egli stesso per spirito di *self-denial* e *self-sacrifice* ha imposto a se stesso, è così in grado di riaffermare e autovalidare le proprie posizioni e rafforzarle, e la seconda ragione è che tutto ciò che ovviamente esuli o si allontanano da questa posizione sia di fatto tacciabile di "incorretto" o "non pertinente", quando, se lo si legge con uno sguardo più obiettivo, ci si rende presto conto che è solo "incorretto" e "non pertinente" poiché non conforme al *self-denial* e al *self-sacrifice*, caratteri propri del background di Eliot e non di Coleridge, caratteri che lo stesso Eliot aveva innalzato ad *exemplum*.

E ciononostante, le coincidenze in cui le sovrapposizioni psicodinamiche e socio-culturali a cui l'autore si riallacciava sembrerebbero essere nuovamente talmente puntuali da non poter essere semplicisticamente bollate come casuali. Alla luce di questi parallelismi, questo altro segmento potrebbe essere un ennesimo elemento su cui è interessante soffermarsi.

E paradossalmente allora, l'analisi di Eliot alle precedenti letture, potrebbe essa stessa essere letta ed interpretata come una proiezione del proprio e personale contesto, del proprio vissuto e del proprio manifesto organico-

poetico. Quando l'autore inizia a spiegare il modo in cui, a suo avviso, Hamlet sarebbe di fatto la sovrapposizione non solo delle azioni di un solo unico uomo, ma di un uomo che si impegnava ad aggiungersi a tutta una serie di uomini a lui precedenti⁹⁴, riecheggia non di certo vagamente la discussione che aveva affrontato in *Tradition and the Individual Talent* e in *Order and Myth* a proposito della posizione dell'autore in rapporto alla tradizione; quella delicata e intricata intelaiatura all'interno della quale il poeta doveva inserirsi e ascrivere al fine di produrre un'opera che fosse il risultato delle opere a lui precedenti. E, se questo è vero, non si potrebbe allora affermare che Eliot proietti su Hamlet la necessità di astrazione dall'interno e la produzione di un ordine universalizzante che tenda alla creazione del nuovo solo nella misura in cui provenga dall'antico? Tale posizione è pertanto possibile solo a patto che vi si legga e sottenda la stessa critica che Eliot aveva mosso a Coleridge e perciò: non è forse anche Eliot a criticare Hamlet, rendendolo una proiezione della sua proiezione, fino a diventare un riflesso a sua immagine e somiglianza?

Questo semplice passaggio, di fatto, è riprova ennesima di come Eliot proiettasse se stesso non più solo nell'opera, ma proiettasse in altri, ciò che era stato il suo proprio scarto, il contenuto inaccettabile, quello rimosso. In altri termini, riallacciandosi alla questione del *self-sacrifice* o *self-denial*, questo spazio di innaturale rimozione di sé da se stesso, non poteva che doversi esprimere in altro da cui la proiezione all'esterno di una necessità interna.

⁹⁴ cfr. *Ibid*, p. 49

E sembrerebbe ironico che subito dopo questa arguta riflessione sulla proiezione e la sua *stessa* proiezione, finalmente Eliot giunga a definire ciò che ha forse influenzato gli anni subito successivi: il correlativo oggettivo. Per necessità di comparazione tra le parole eliotiane e quelle psicomodinamiche, si legga di seguito la definizione dello stesso autore di tale meccanismo poetico:

«The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked»⁹⁵.

In questa prima parte, finalmente ciò che fino ad ora era stato semplicemente inferito dal testo, qui viene esplicitato a chiari caratteri. Per correlativo oggettivo, si intenda, allora, lo spostamento, la manipolazione di quell'emozione primaria – che soggiace alla parola poetica, in qualcosa che sia una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi. Si tratta di fatti esterni all'emozione sensoriale e che, nonostante la loro natura esterna, sono comunque in grado di evocare l'emozione che li ha generati.

⁹⁵ ELIOT, T.S., *Hamlet and His Problems*, in *The Sacred Wood*, Methuen & Co., London: 1920, p. 50

4.5. il correlativo oggettivo: l'esito egosintonico dello spostamento e della proiezione

La premessa necessaria di cui ci si era avvalsi all'inizio della ricerca riguardava il carattere di anacronismo di una forma di applicazione della critica psicoanalitica al testo letterario in un periodo storico-culturale in cui le barriere scientifiche che Sigmund Freud aveva presentato nel XIX secolo, erano state – spesso – significativamente superate da altri approcci psicodiagnostici nel secolo contemporaneo. Sembrerebbe allora, altrimenti anacronistico, cercare di classificare un meccanismo di difesa oggi con strumenti diagnostici che appartengono al secolo precedente.

Indubbiamente si deve molto al contributo che Anna Freud abbia aggiunto ai tasselli fondamentali della costruzione di criteri di lettura per la determinazione dei meccanismi di difesa, come è altresì evidente che questo sia stato possibile grazie agli studi condotti da Sigmund Freud. E ciononostante, sembrerebbe più coerente oggi avvalersi di strumenti diagnostici più recenti e aggiornati, al fine di discernere analiticamente le frange divisorie tra i vari meccanismi di difesa.

Se, ad esempio, si prende in analisi uno dei testi della letteratura psicodiagnostica italiana più esaustivi, come *I meccanismi di difesa, teoria clinica e ricerca empirica*, del Dottor Lingiardi, membro del Centro italiano di psicologia analitica, alla voce “proiezione”, si articola una definizione che, si troverebbe chiaramente in linea con le direttive psicoanalitiche degli esordi, nonostante apporti delle significative e alquanto distanzianti differenze:

«L'individuo affronta conflitti emotivi e fonti di stress interne o esterne attribuendo erroneamente ad altri i propri sentimenti impulsivi o pensieri non riconosciuti. Il soggetto rinnega i propri sentimenti, le proprie intenzioni, la propria esperienza attribuendoli agli altri, di solito a coloro dai quali si sente minacciato o che sente in qualche misura affini»⁹⁶.

Si noti che la base empirica di partenza resti sostanzialmente la stessa di quella che aveva proposto Anna Freud e cioè; vi sono condizioni di esistenza che sono sovrapponibili, quali: condizioni interne o esterne di stress e un'attribuzione erronea di tali contenuti ad altro all'infuori di sé. Ciò che oggi sembra essere criticamente differente, tuttavia, è che nel caso della proiezione il meccanismo di difesa si verificherebbe come "inconsapevole", non violando particolarmente quel che abbiamo visto fare da T.S. Eliot.

Tuttavia, se si legge la definizione del meccanismo di difesa dello spostamento, allora si troverà:

«L'individuo affronta conflitti emotivi e fonti di stress interne o esterne generalizzando o indirizzando su un soggetto di solito meno minaccioso, un sentimento, una risposta primitivamente indirizzati a un altro oggetto. L'individuo che usa lo spostamento può o non può essere consapevole che l'affetto o l'impulso espressi verso l'oggetto su cui sono stati spostati erano in realtà rivolti a qualcun altro»⁹⁷.

Questa rappresentazione crea internamente delle implicazioni proporzionali da non sottovalutare. In questo caso, il soggetto coincidente con il

⁹⁶ LINGIARDI V., MADEDDU F., *I meccanismi di difesa, teoria clinica e ricerca empirica*, Raffaello Cortina Editore, Milano: 1994 p.145

⁹⁷ *Ibid* p.270

poeta sposterebbe su un oggetto poetico le immagini emotive, mirate a divenire altro da sé – pur conservando la loro natura iniziale; poco importa se questa traslazione sia effettivamente volontaria o meno, ciò che ne consegue è la creazione di qualcosa che differisce dalla sua essenza originale, fino a trasformarsi in altro che resta familiarmente simile all'originale; mantenendone i caratteri primordiali ed emotivi, ma li trasla in qualcosa che è loro dimensionalmente distante.

Non si è più nell'ambito di T.S. Eliot persona, ma in quella della proiezione egosintonica di T.S. Eliot. Non importa a questo punto se le immagini rappresentate, le analogie così spesso risonanti barlumi di autobiografia si rispecchino nell'immagine che ne restituisce la storia, la realtà scrittoria è un'altra: lo spostamento si trasla in poesia per dar luce al meccanismo di difesa del correlativo oggettivo, al fine di rendere auto-terapeuticamente accettabile quell'immagine di sé, altrimenti conflittuale.

Per questa ragione, si potrebbe quasi affermare che la necessità egosintonica di rappresentazione di sé nell'arte, traduca T.S. Eliot come il più grande e involontario poeta confessionale dell'avanguardia poetica. Occorre, tuttavia, precisare che non si tratta di una poesia confessionale direttamente proporzionale alla volontà del poeta di esprimere le proprie emozioni e mettersi come catalizzatore universale dell'esperienza raccontata. A questo riguardo, si

legga il tentativo di diversi critici di interpretare diverse sezioni della poesia eliotiana come confessionale⁹⁸.

Queste posizioni sicuramente invitanti dal punto di vista di una lettura critica dell'opera eliotiana rischiano però di confondere l'autore con la sua proiezione letteraria. Se da un lato, è inoppugnabile – per diretta affermazione dello stesso autore – che l'emozione sia fonte di ispirazione, questa determina un'alterazione al momento della sua traduzione nell'opera. Considerare dunque questo come uno spostamento, consente di alienare la figura dell'autore in quanto paziente dell'analista e considerarlo come funzione programmatica di una costruzione della sua estetica poetica, poliedricamente analizzabile nelle diverse *personae* che caratterizzano i suoi scritti. In questo modo, il correlativo oggettivo e lo spostamento possono essere letti come meccanismi di difesa di una proiezione dell'Io poetico e non dell'Io reale, dov'è possibile finalmente identificare la seguente proporzione qui proposta:

Spostamento : Correlativo oggettivo = Contenuto minaccioso : Emozione

Questa proporzione, tuttavia, non ha ancora rilevato la sua implicazione maggiore e ultima e cioè che; nel ritenere l'emozione un contenuto minaccioso, questo viene “spostato” all'interno di un oggetto o «di una catena di oggetti»⁹⁹

⁹⁸ cfr. BROWN, D., *T.S. Eliot's 'Ash-Wednesday' and 'Four Quartets': Poetic Confession as Psychotherapy*, in *Literature and Theology*, Vol. 17, n° 1 (Marzo 2003), pp. 1-16, Oxford University Press, Oxford: 2003. Nell'articolo Brown sostiene la tesi della terapeuticità della poesia in un duplice senso: come comunicazione interpersonale tra Dio e sé e come il rapporto del counseling terapeutico con l'analista.

⁹⁹ ELIOT, T.S., *Hamlet and His Problems*, in *The Sacred Wood*, Methuen & Co., London: 1920, p. 50

chiudendo finalmente il cerchio di quella proiezione di sé egosintonica autoriale, filtrata dal meccanismo di difesa. Chiaramente le implicazioni di una simile affermazione, saranno più ampiamente discusse all'interno del capitolo successivo.

4.6. Il Self-Denial come causa di spostamento egosintonico

A questo punto, si fa necessario riallacciare il concetto precedentemente analizzato del *self-denial* con quello del meccanismo di difesa dello spostamento nei termini dell'emozione mistificata dal contenuto nella forma. Al momento della produzione poetica di Eliot, sembra molto spesso che questi due caratteri si uniscano insieme come procedimenti necessari l'uno all'altro. Dunque, nonostante, da un lato, il sacrificio di sé di stampo puritano e retaggio di convinzioni culturali e religiose – nonché familiari e biografiche, sia alla base della fondazione del tema poetico e della ricerca dello stile impersonale che cancelli il sé e l'emozione confessionale dalla poesia sotto un profilo psicodinamico, tuttavia, dall'altra, questo senso di alienazione del sé dal poetico spesso si autocompensa attraverso il meccanismo della sostituzione.

Il procedimento da riassumere sembrerebbe allora circolarmente svolgersi in questo modo: l'emozione primaria dà la spinta necessaria alla necessità di scrittura motivata dal conflitto interiore. Il conflitto interiore,

scontrandosi con l'emozione come ostentazione di sé, rifiuta di accontentare questa tendenza, vivendola come narcisistica espressione del sé, preferendo spostarla all'infuori, in qualcosa/qualcuno che è altro ed è percepito come meno spaventoso e più accettabile. Così facendo, l'emozione primaria – a questo punto giustificata e filtrata al setaccio del Super-Io inquisitore, può permettersi di proiettarsi funzionalmente all'interno dei propri scritti che, seppur mantenendo una dimensione intima e personale nella scrittura, la relegano ad un *autre-moi* che è in grado così di farsi portavoce della propria capacità funzionale di essere sé all'interno della scrittura.

Per riallacciare ed ampliare i concetti qui presentati, occorre a questo punto soprattutto ridistribuire i seguenti caratteri ad un'applicazione contestualizzata alla scrittura e al contesto di Eliot in maniera da ottenere l'ultimo tassello che giustifichi questa proposta di lettura.

Come si è già detto, in tal senso, in un quadro che sia dunque psicodinamico e di applicazione e proiezione di sé funzionale all'interno della scrittura, l'emozione primaria è da intendersi, non tanto come esperienza unica e irripetibile, e cioè come emozione unica e primordiale che caratterizzerebbe il paziente nella sua proiezione egosintonica funzionale nel proprio *environment* quotidiano, e con le conseguenti implicazioni nei rapporti interpersonali e biografici, bensì come molteplice e differenziata; ovvero, per quanti *autre moi* poetici si sviluppino a partire da una precisa e momentanea volontà di *self-fashioning* egosintonico nell'*hic et nunc*.

Occorre ricordare che la sublimazione di tale operazione si estende su due lati, a questo punto, intraconnessi tra loro, in modo da poter abbracciare non solo il contenuto della poesia, ma anche la sua stessa forma; laddove l'uno e l'altra s'intessono in un rapporto di necessaria interdipendenza. Se fino ad adesso si è tentato di mettere in luce l'impatto che una tale lettura potrebbe avere sulla scrittura impersonale intesa come scelta dei temi, di fatto, si è solo accennato alla vasta implicazione che questa otterrebbe nella scelta della forma di scrittura e in quale modo, seppur prevedibile, esse siano legate tra loro.

Nei termini del conflitto interiore, percepito come auto-realizzazione narcisista, si leggano le già riportate citazioni dell'autore nei riguardi della poesia impersonale e se ne seguano a ritroso le analisi presentate rispetto al concetto di self-denial e self-sacrifice. In questo caso, quel senso di self-denial, come derivato di un profondo stampo puritano, sarebbe alla base di quel che è la negazione del soggettivismo nella poetica eliotiana ritenuto e percepito come insufficiente per affrontare le necessità culturali e letterali con cui si confrontava¹⁰⁰. Questo schiacciante *self* che, inevitabilmente però, essendo centro delle pulsioni, avverte la necessità di non essere represso, crea in Eliot un'ambivalenza non solo evidente nella condotta, ma anche all'interno della scrittura. Rifiutando il self, sacrificandolo e negandolo, non può tuttavia rinnegarlo, ma lo avverte come narcisistica manifestazione di un sé scomodo e ingombrante che deve essere ridirezionato altrove. Così facendo, una proiezione

¹⁰⁰ Cfr. GORDON, L. *The Imperfect Life of T.S. Eliot*, Hachette Digital, London: 1988

di sé egosintonica può esistere attraverso la scrittura, dove piegando il *self* alla dimensione impersonale, lo mette a disposizione della comunità letteraria nella sua totalità, riscattandolo dalla meschinità auto-inflessa.

Spostare l'emozione e il sé allora non è più inaccettabile e finisce per armonizzarsi con la propria proiezione in modo da favorire una scrittura programmatica e relativamente impersonale, seppur sufficiente per affrontare il rifiuto della grandiosità narcisista anti-puritana.

4.7. Narcisismo e proiezione egosintonica nello spostamento

Il seguente paragrafo si pone di affrontare, a questo punto, l'intricato rapporto esistente tra il narcisismo citato – inteso come base del conflitto derivato dalle spinte puritane – e la soluzione proiettivo-egosintonica dello spostamento, come meccanismo riversato nel correlativo oggettivo di T.S. Eliot.

Sostenendo la tesi che il narcisismo sia, di fatto, il motore propulsore di reazione e risposta a quanto il correlativo oggettivo possa offrire l'autore (in quanto sollievo terapeutico da un senso di oppressione e schiacciamento derivato dalla forte cultura di stampo puritana a cui fu naturalmente esposto durante gli anni della formazione) non si dovrebbe confondere il concetto di narcisismo, inteso come amore di sé sopra ogni cosa, e dovrebbe invece essere ricollegato al concetto di una personalità narcisista. In questa specifica casistica, si prenda in considerazione l'idea di grandiosità da sempre associata al disturbo narcisistico promulgata fino alla quarta edizione del Manuale diagnostico e statistico dei

disturbi mentali DSM ¹⁰¹ . Con l'aggiornamento al DSMV, tuttavia, le caratteristiche associate al disturbo narcisistico sono state ulteriormente sviluppate ed approfondite fino ad ottenere una visione che – d'insieme – abbracci anche la controparte della grandiosità, il senso di profondo sconforto dovuto al fallimento. Su *The Psychiatric Times*, celebre rivista online di stampo psichiatrico, si legge un approfondimento a tal riguardo, laddove lo psichiatra Giancarlo di Maggio commenta:

«NPD manifests as anger triggered by feelings of social rejection and tendencies to derogate those who give negative feedback. Persons with NPD often feel hampered in pursuing goals and blame others for being inept, incompetent, or hostile. States in which the self-image is extremely negative are important but are so hard to bear that fighting with others and blaming them for any personal flaws is a more suitable defensive maneuver»¹⁰².

In questo estratto, si legge un concetto che sembra echeggiare i comportamenti di Eliot messi in luce all'interno del capitolo quarto per quel che riguarda le posizioni dell'autore nei confronti di coloro i quali non sembrano agire od operare all'interno della prescrittività dell'impersonalità letteraria da lui identificata come *conditio sine qua non* per il poeta che, dopo i vent'anni, decide

¹⁰¹ <https://it.wikipedia.org/wiki/Manuale_diagnostico_e_statistico_dei_disturbi_mentali> [consultato 2/10/2017: 10:50]

¹⁰² <<http://www.psychiatrictimes.com/personality-disorders/narcissistic-personality-disorder-rethinking-what-we-know>> [consultato il 2/10/2017: 10:55]

di continuare questo mestiere. È evidente che, nell'applicare all'altro il proprio specifico e programmatico sistema operativo poetico e critico, Eliot applichi ai suoi contemporanei (e non solo) quei metodi che lui stesso ha impiegato per sfuggire al narcisismo, derogando sull'altro il senso di egodistonia insopportabile e, perciò, da alienare.

Questo passaggio è solo comprensibile e spiegabile se si tiene conto del meccanismo di difesa impiegato al fine di premunirsi degli strumenti necessari finalizzati a crearsi uno spazio scrittoria all'interno del quale muoversi. Limiti e prescrizioni sono solo identificabili se si accetta e si decide di considerarli complementari alla scrittura per spostamento. In questa maniera, lo spostamento può esistere solo nella misura in cui può essere traslato all'interno di un particolare oggetto che è – come si è visto – quello del correlativo oggettivo. E cosa accade al narcisismo in questo caso?

Il narcisismo viene in questo modo sublimato in un suo sostituto produttivo, in grado di far fronte ed affrontare quel senso di privazione del sé che è invece imposto dal Self-Denial e Self-Sacrifice, pur mantenendosi alla radice rigidamente dogmatico e, dunque, da applicarsi anche all'altro che sceglie di non affrontare lo stesso conflitto interiore alla stessa maniera.

Per quanto riguarda il fenomeno della sublimazione associato a quello dello spostamento, non occorre dover cercare fonti di una tale corrispondenza molto più lontano che all'interno delle parole dello stesso Eliot. E, nuovamente, non serve nemmeno doverle interpretare o ridisporre in modo da spiegare la

sovrapposizione dei due vocaboli, l'uno secondo T.S. Eliot, l'altro secondo la psicomodinamica.

E a tale proposito, all'interno di una lettera indirizzata all'editor de *The Listener*, argomentava una sua posizione obiettata dal Professor Pear, riguardante le sue idee di coincidenza tra psicologia e psicoanalisi. Si tratta di idee che si sono già affrontate all'interno del capitolo terzo e di cui si riportano brevemente le posizioni. Eliot sosteneva che la presenza di psicologia e psicoanalisi avessero "infettato" il mondo letterario, sostituendosi alla possibilità di uno spazio che fosse loro esterno. Quando aveva scritto queste parole nel 1927 all'interno dello scritto *The Contemporary English Novel*, tuttavia, Eliot le aveva pensate nello specifico tentativo di proporre l'idea secondo cui la psicoanalisi occupasse uno spazio eccessivamente centrale all'interno della letteratura romanziera a lui contemporanea. Nel definire psicologia e psicoanalisi due sinonimi mutualmente interscambiabili, si era però attirato le ire di psichiatri e psicologi che, vedendo la loro disciplina così semplicisticamente definita, gli si erano scagliati contro. In questo modo, quando nel 1933 rispondeva indirettamente al Professor Pear, in un certo qual modo, rivedeva anche le sue posizioni e cercava allora di ricontestualizzarle all'ambito disciplinare di riferimento psicoanalitico, dimostrando di aver approfondito la questione— se non altro in quell'ambito specifico — e di aver fatto personali ricerche al riguardo e aggiungeva un tassello per questa lettura psicomodinamica fondamentale:

«I ought also to explain to Professor Pear the point of my joke about 'sublimation'. The joke is, of course, that, as he says, sublimation was invented 'in relation to the sexual

instincts'. Professor Pear has not controverted my point that 'sublimation' means practically 'substitution'»¹⁰³

Fu, infatti, egli stesso ad unire insieme due concetti che qui sembrano essere indissolubili l'uno dall'altro; quello di spostamento e sublimazione. È chiaro che Eliot non stesse probabilmente cercando di definire la propria poesia in termini di sublimazione e spostamento, ma è pur evidente che questi due concetti trovino un'applicazione tale, qualora possano essere impegnati in un quadro di lettura più ampio e psicodinamico.

Tutti i sopraccitati contenuti sono ritenuti indispensabili secondo i canoni psicodinamici per poter parlare di egosintonia, e ciononostante nessuno di essi sarebbe applicabile senza un filtro e una distanza necessaria a T.S. Eliot uomo e un avvicinamento a T.S. Eliot poeta come catartica scelta di *self-fashioning*, senza la quale distanza leggere l'opera critica di Eliot equivarrebbe a cercare di ritrovare tracce di un biografismo all'interno di ogni singola scelta semantica, morfosintattica, retorica o metrica.

¹⁰³ ELIOT, T.S., *The Letters of T.S. Eliot, Volume 6: 1932-1933*, edited by John Haffenden Faber & Faber, London: 2014 p. 89

Capitolo Cinque. Esempi di una lettura della poesia egosintonica di spostamento di T.S. Eliot

Il seguente e ultimo capitolo tenderà ad unire i concetti di egosintonia e meccanismo di difesa dello spostamento per identificare gli effetti concreti rintracciabili all'interno della scrittura di T.S. Eliot. Avendo già affrontato il contesto tematico di applicazione dei termini e della ricerca all'interno di alcuni saggi critici del poeta, si proseguirà analizzando i temi del *self-denial* e *self-sacrifice* all'interno sia della forma scelta dall'autore, sia dei contenuti affettivo-emotivi rielaborati dalla proiezione autoriale in alcuni componimenti scelti e individuati come più esplicativi. Per poter mettere in pratica la proposta di lettura qui presentata, si affronteranno dunque le relazioni tra Self-Denial/Self-Sacrifice e lo spostamento attraverso diversi componimenti suggeriti.

Dopo aver allacciato la catena argomentativa di tutti i concetti psicodinamici alla vita, alla storia e alla necessità egosintonico-proiettiva di Eliot all'interno della sua poetica nel corso dei capitoli precedenti, si procede qui ad una lettura analitica di alcuni testi e passaggi, applicando questa proposta al testo poetico, al fine di enucleare i possibili contributi che una lettura psicodinamica possa aggiungere alla già preziosa intelaiatura critica.

5.1. *Lo spostamento nella forma epigrafica come legittima metamorfosi dell'emozione*

Nel tentativo di stabilire in quali modi lo spostamento influenzi anche la forma nella poesia di T.S. Eliot, si ricordi che tra senso e musica, secondo lo stesso autore, intercorreva necessariamente una relazione di mutua inscindibilità. Come si leggeva in *On Poetry and Poets*: “*music of poetry is not something which exists apart from the meaning. Otherwise, we could have poetry of great musical beauty which made no sense, and I have never come across such poetry.*”¹⁰⁴

Chiaramente, in quanto massimo rappresentante del Modernismo, T.S. Eliot era un grande sostenitore del *mélange* dei generi. È ben nota l'importanza nel corso della formazione del simbolismo di Baudelaire, Laforgue e Mallarmé, ma in quanto cultore della disciplina come realtà indispensabile alla formazione di ogni poeta e alla sua importanza come base solida di intertestualità rielaborata e riattualizzata, il senso, inteso in maniera ricœuriana, non avrebbe mai potuto trascendere la mera musicalità del verso. Come per ogni altro aspetto della poetica eliotiana, anche la musica deve trovare il suo preciso posto nell'intricata e ordinata intelaiatura strutturale e concettuale della sua poesia. È, cioè,

¹⁰⁴ ELIOT, T.S., *Music in Poetry*, in, *On Poetry and Poets*, Farrar, Straus and Giroux, New York: 2009, p. 21

anch'essa un pieno caso di spostamento uniformante che scaturisce dalla necessità egosintonica di proiezione funzionale e policorale, come risposta al narcisismo ritenuto inappropriato secondo gli standard previsti dai valori del Self-Sacrifice e Self-Denial.

Sempre in *Music and Poetry*, Eliot argomentava che, se si fosse esposti ad una recitazione poetica composta in una lingua sconosciuta in maniera così musicale da affascinare, questo provocherebbe comunque un piacere o una fascinazione che, però, presto decadrebbe alla scoperta che si trattava in realtà di una lingua inventata. Questo catalizzatore che è la musicalità poetica è, secondo lo studioso Robert J. Nikolosi, una rievocazione di una precisa disciplina musicale ben diffusa durante il diciannovesimo secolo, chiamata *Affektenlehre*¹⁰⁵, dove l'espressione di una precisa musicalità deve esprimersi attraverso una serie di normative espressioni stilistiche in grado di evocare l'emozione, ma non di esprimerla direttamente. Chiaramente, allo studioso di T.S. Eliot, anche quest'altro passaggio sembrerà familiare, ricordando probabilmente il meccanismo del correlativo oggettivo con il suo "evocare" l'emozione, senza doverla esprimere direttamente.

Nuovamente, ci si trova in un campo di una tale circolare referenzialità che è quasi impossibile non notare, persino dal punto di vista dell'inserimento della musicalità nella poesia. È chiaro allora che, allo stesso modo in cui non era

¹⁰⁵ cfr. NICOLOSI, R.J., *T. S. Eliot and Music: An Introduction*, The Musical Quarterly, Vol. 66, No. 2 (Apr., 1980), Oxford University Press, pp. 192-204

possibile parlare di “unica” emozione per la costruzione della proiezione egosintonica per spostamento comune ad ogni singolo componimento poetico, così non sarà possibile identificare un’unica struttura musicale come *leitmotiv* dell’intero corpus poetico eliotiano. Questo perché, se si argomenta che ogni preciso componimento non può rappresentare la voce poetica nella sua complessa e intricata natura umana, bensì una proiezione, una *persona* poetica come risposta ad una precisa emozione mistificata poi successivamente nel corso del componimento, non avrebbe alcun senso ridurre quest’emozione ad una sola ed unica espressione.

Ed è per questo che in questo contesto, si limiterà l’applicazione della proposta egosintonica di lettura ad una emozione primaria per componimento, per analizzarne le dirette applicazioni sulla costruzione del sé autoriale. La traduzione più ovvia e visibile di quest’applicazione musico-emotiva, come eco di un’emozione all’interno dei componimenti eliotiani, potrebbe essere osservata nelle epigrafi che lo stesso autore impiegava spesso.

Lungi dall’essere una musica in senso stretto, si tratta ancora una volta della scelta di evocare l’umore della composizione attraverso uno strumento interdisciplinare, allo stesso modo in cui, all’interno della musica, l’umore viene spesso evocato dalla particolare giustapposizione o contrapposizione strumentale prima ancora che dalla parola musicale stessa. Non si può certo escludere che l’epigrafe in quanto tale sia una cornice di referenza ai versi. Li introduce, dettandone caratteri generali o specifici influenzando la lettura in un modo o in un altro, ma così facendo, pone le basi “musicali” per il suggerimento

dell'emozione primaria che poi trova mistificazione e spostamento all'interno della *persona* del componimento stesso.

In conclusione, l'epigrafe – laddove fornita– diventa di fatto essenziale chiave di lettura per l'interpretazione del *leitmotiv* emotivo dell'opera, che, trovandosi confrontato con il conflitto che una chiara espressione della stessa porterebbe, si fa allora terapeuticamente meccanismo di difesa attraverso lo spostamento/correlativo oggettivo/ *Affektenlehre* all'interno della persona poetica, scegliendo di esprimersi formalmente piuttosto che emotivamente.

5.2. *L'epigrafe di The Love Song of J. Alfred Prufrock*

Il primo esempio che si vuole produrre a tale proposito è quello dell'epigrafe a *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, componimento scritto dal poeta tra il 1910 e il 1911 e apparso per la prima volta nel 1917 all'interno del volume *Prufrock and Other Observations*, dedicato a Jean Verdenal, amico ucciso durante la Prima Guerra Mondiale. Il componimento presenta due elementi che, per intertestualità, occorre analizzare in ordine, al fine di recuperare l'emozione primaria celata all'interno del componimento per mezzo proiettivo-egosintonico: il primo relativo al richiamo del componimento di Rudyard Kipling, *The Love Song of Har Dyal* e il secondo relativo all'epigrafe.

Com'è noto, infatti, il titolo del celebre componimento eliotiano prestava omaggio a quello di Kipling, se non altro almeno, per quel che riguardava la

forma della ballata d'amore. Chiaramente, molte parole sono state spese riguardo alla differenza degli amori cantati tra i due poeti. Alla base di entrambi i componimenti, tuttavia, l'emozione del desiderio appare chiara. Un desiderio che ha come riferimento scenico quello dei cieli esotici di Kipling e quelli fuliginosi e squallidi di Londra. I cieli fulminati sono entrambi presenti attraverso il firmamento di Kipling e i lampi dovuti agli effetti dell'anestesia di Eliot. Tra campi semantici fortemente rielaborati, rivisitati, ricontestualizzati e reinterpretati, il desiderio è comunque un tema comune, seppur generando emozioni secondarie profondamente asimmetriche.

Questo senso di *longing* non potrebbe esser meglio interpretato, se non attraverso la lettura dell'epigrafe che Eliot stesso appone al componimento:

*«S'i' credesse che mia risposta fosse
a persona che mai tornasse al mondo,
questa fiamma staria senza più scosse;
ma però che già mai di questo fondo
non tornò vivo alcun, s'i' odo il vero,
senza tema d'infamia ti rispondo»¹⁰⁶.*

La seguente epigrafe è una citazione del XXVII Canto dell'*Inferno*, v.61-66 di Dante Alighieri. All'interno del Canto, Dante e Virgilio che hanno appena

¹⁰⁶ ELIOT, T.S., *Collected Poems 1909-1962*, Harcourt, Brace & World, Inc., New York: 1963 p.3

lasciato Ulisse, vengono richiamati da un'altra anima che, all'inizio è restia a rivelare il suo nome ma, esortata da Dante che, inizialmente per buona educazione gli risponde, l'anima poi palesa il suo desiderio di parlare e si presenta come Guido da Montefeltro.

È chiaro, infatti, sin dall'inizio che Guido da Montefeltro provi imbarazzo nel manifestarsi apertamente nonostante sia lui stesso a richiamare l'attenzione della compagnia. Non si tratta propriamente di una vergogna atavica che riguarda il suo peccato – il che dimostrerebbe quanto ancora il politico e, successivamente francescano, non sia realmente riuscito a pentirsi del suo ultimo peccato – quanto piuttosto Guido promette di parlare poiché *“di questo fondo/ non tornò vivo alcun, s'i' odo il vero,/ senza tema d'infamia ti rispondo”*. Ovvero, si illude che Dante sia in realtà morto e che non possa proferire ad anima viva delle proprie confessioni di cui evidentemente prova un profondo imbarazzo, dimostrando quanto il timore archetipico dell'infamia sia molto più paralizzante del senso di colpa per il peccato. Infatti, Guido da Montefeltro era stato trasportato da Minosse all'inferno – dopo che Francesco d'Assisi aveva cercato di intercedere per lui – poiché aveva prestato consiglio fraudolento a Bonifacio VIII, di cui però non aveva avuto il tempo di pentirsi a causa del repentino sopraggiungere della sua morte.

A conti fatti, Guido da Montefeltro è già stato giudicato per il suo peccato e sta già scontando la giusta pena del contrappasso per i suoi atti. Eppure, il politico sembra molto più preoccupato all'idea che qualcuno possa infamarlo piuttosto che di ciò che ha commesso.

È chiaro che, come nel caso del riferimento al componimento di Kipling, anche il senso di vergogna e imbarazzo di Guido da Montefeltro, debba esser letto e analizzato come una mistificazione all'interno di *Prufrock*, ma è altrettanto vero che questa epigrafe e il contesto di cui si fa portavoce segnino un precedente nella lettura del componimento intero.

Nell'ottica di una proiezione egosintonica all'interno della *persona* di Prufrock, dunque, si sceglie di seguire la lettura dell'emozione primaria dell'imbarazzo e della vergogna per vederne gli effetti correlati ad essa nell'ottica di uno spostamento armonico.

Prufrock, che si rivolge ad un anonimo *you*, invita il suo destinatario a seguirlo per strade che sono descritte tanto infernali quanto quelle del Canto XXVII di Dante: ristoranti in segatura, hotel dalle finestre ingiallite dai fumi sia all'interno sia all'esterno. E tutto questo pone solo l'antefatto – il celebre correlativo oggettivo esteriorizzato nelle immagini – del degrado. Si potrebbe argomentare che, nello spostamento effettuato del degrado interno, ne segua uno invece che sia esterno. Lontano dal doverlo affrontare, Eliot lo dà in pasto a Prufrock che, per demistificarlo, lo trasforma in un visibile e tangibile – quanto la nebbia gialla che gratta sulle finestre – senso di squallido e marcio.

Tuttavia, occorre ricordare che questo senso di squallore non sia l'emozione primaria. Lo squallore può difficilmente essere considerato un'emozione, se mai una percezione, una reazione all'esterno o all'interno e, nel caso dell'esterno, lo squallore è ben presto motivato dal contesto che lo evoca, ma l'interno è tutt'altra questione.

Detto ciò, sono la vergogna e l'imbarazzo ad essere considerate emozioni primarie¹⁰⁷. E di cosa avrebbe imbarazzo Prufrock? Il componimento si apre con il narratore che invita il suo destinatario a seguirlo fino ad una stanza d'albergo per strade che sono insidiose. Si tratta di un'insidia che, ancora una volta non è solo esteriore. Questa tortuosità delle strade, il loro degrado sembra fare da sfondo ad un altro correlato spostamento; quello dell' "overwhelming question" che non osa chiedere. Molti critici hanno già notato come questa *overwhelming question* che non viene mai effettivamente prodotta, sia spesso ridiretta verso domande a cui si associa lo stesso livello di imbarazzo, legato alla vecchiaia, come "I grow old... I grow old [...] Shall I part my hair behind? [...] I shall wear white flannel trousers, and walk upon the beach". Come Roger Mitchell notava, infatti, Prufrock sembra girare intorno a quel senso di frustrazione sessuale che lo porta poi a non affrontare direttamente la questione¹⁰⁸, cercando invece, si potrebbe argomentare, di intellettualizzarne le cause piuttosto che agire sulle conseguenze.

Ciò che si può inoltre aggiungere è che l'imbarazzo derivato dalle confessioni che Prufrock non fa apertamente, ma a cui accenna più di una volta, siano relative ad una percezione della materia sessuale che, Eliot avverte come inadeguata e inesprimibile direttamente a causa del suo personale background

¹⁰⁷ cfr. EKMAN, P., *Basic Emotions*, in Dalglish, T; Power, M, *Handbook of Cognition and Emotion* Sussex, UK: John Wiley & Sons: 1999 pp. 45-47

¹⁰⁸ cfr. MITCHELL, R., *A Profile of Twentieth-Century American Poetry*. Ed. Jack Myers and David Wojahan, Southern Illinois UP: 1991

puritano e che quindi delega a Prufrock di rappresentare. Alla stessa maniera in cui Guido da Montefeltro parla a Dante con l'errata convinzione che nessuno sulla Terra verrà mai a conoscenza delle sue parole, dal momento che nessuno ha mai fatto ritorno dall'Inferno, così Eliot, ben schermato dalla sua poesia impersonale, proietta sul suo correlativo oggettivo formale e contenutistico la propria personale emozione primaria che subisce una trasformazione sostanziale attraverso la voce del suo personaggio che è, allora, lasciato libero di esprimere una proiezione dell'autore che gli permette egosintonicamente di trovare un equilibrio armonico con se stesso, evitando la spinosa questione direttamente, confidando nella dissimulazione del mezzo scrittorio.

5.3. *L'epigrafe di Portrait of a Lady*

Portrait of a Lady apparve per la prima volta nel 1915 nel periodico *Others: A Magazine of the New Verse* e ripubblicata ancora nel 1916 e nel 1917, per essere poi finalmente inclusa nella raccolta *Prufrock and Other Observations* del 1917.

In questo componimento, Eliot raffigura una storia di un mancato rapporto di amicizia in tre parti specifiche nel tempo. La prima trae spunto da una sera trascorsa dopo la visita ad un concerto nell'appartamento della *Lady*, dove i due protagonisti si scambiano esperienze ed opinioni sul concetto di amicizia seppur trovandosi ad avere idee piuttosto divergenti. Nella seconda

parte, i due affrontano il concetto del rimpianto e del conforto che si trae da diverse circostanze che alleviano l'emozione, mentre nella terza e ultima parte, la signora si rammarica del fatto che in realtà i due non siano diventati amici, ma chiede comunque al protagonista di scriverle dopo la sua partenza.

L'epigrafe che apre questo componimento appartiene al dramma *The Jew of Malta* di Marlowe. Precisamente si tratta di una citazione dell'atto IV, scena i, vv.41-43. In questa scena, Barabas risponde di numerosi crimini commessi e quando il frate sta per insinuare quello di fornicazione: "*Thou has committed—*¹⁰⁹", Barabas risponde terminando la sua frase con leggerezza: "*Fornification: but that was in another country,/ And besides, the wench is dead*".

È chiaro che il rapporto raffigurato in *Portrait of a Lady* e in quello di Barabas in *The Jew of Malta* siano di natura alquanto diversa. Nonostante il narratore del componimento di Eliot non abbia desiderato probabilmente instaurare un significativo rapporto di amicizia con la *Lady*, di certo non liquida con tanta freddezza il pensiero che la donna possa un giorno morire. Ciò che invece colpisce è il commento machiavellico di Barabas che, non solo non ha alcun rimorso, ma anzi sembra trovare delle ridicole scuse per scagionarsi dalle accuse che gli sono rivolte, impiegando la morte della donna in maniera strumentale e sminuendola al pari di una *wench*. Dove si trova dunque il collegamento tra l'attenzione del personaggio eliotiano, quella timida socievolezza e la cinica spietatezza di Barabas?

¹⁰⁹ Eliot, T.S., *Collected Poems 1909-1962*, Harcourt, Brace & World, Inc., New York: p. 8

A differenza dell'epigrafe posta a capo di *Prufrock*, quella di *Portrait of a Lady* sembra riferirsi specificatamente ad un passaggio in particolare, quello in chiusura. È chiaro che, trattandosi di una poesia che attraversa tre incontri in tre momenti specifici nel tempo, l'ultima riflessione che il narratore fa sulla possibile morte della Lady e sul come sarebbe più opportuno per lui reagire, sembra echeggiare direttamente l'epigrafe di Marlowe in maniera circolare e conclusiva. Tuttavia, la risposta di Barabas potrebbe avere una maggiore influenza sul pensiero del personaggio per intero.

A più riprese, il narratore sembra voler sottolineare una serie di suoi specifici comportamenti di perfetta adesione sociale, quando dice “*I smile, of course, / And go on drinking tea*”¹¹⁰, o anche più tardi quando esplicitando questo senso di posatezza e amabilità, dice: “*I keep my countenance, / I remain self-possessed*”¹¹¹.

Il narratore è perfetto esempio di puritanesimo e self-countenance. Sa comportarsi, sorride educatamente, ma non approfondisce in alcun modo il rapporto di amicizia con la sua compagna. La ascolta e conversa con lei degli argomenti che lei stessa produce, ma quando la donna tenta di affrontare argomenti più impegnativi cercando di stabilire un contatto umano ed emotivo con il narratore, questi non si concede e sorride, tace, resta immobile, perfettamente *socially-acceptable*, ma mai affettivamente partecipativo.

¹¹⁰ *Ibid* p. 9

¹¹¹ *Ibid*

Al contrario di Barabas che ha commesso *fornification*, qui più che pensare alla *Lady* con bramosie pulsionali, il personaggio accarezza un'altra macabra idea; quella della morte della sua interlocutrice, della donna con la quale non è stato in grado di intessere una relazione più profonda, più significativa. Tuttavia, al pensiero che questo possa accadere, il pensiero si intorbidisce ulteriormente, assumendo anch'esso delle tinte machiavelliche, seppur generalmente incontrollabili dall'ES, "*Not knowing what to feel or if I understand/ Or whether wise or foolish, tardy or soon.../ Would she not have the advantage after all?*"¹¹² La perifrasi per censura verbale "*Or whether wise or foolish, tardy or soon...*" lascia inferire che stia pensando al momento della morte, termine inaccettabile dalla *Self-Countenance*, che dunque viene censurato, pur nonostante risultando assolutamente chiaro al lettore. Questo momento di scandagliamento psicologico, di monologo interiore, lascia trasparire un'ordinaria associazione di idee che, tuttavia, viene percepita come inaccettabile e machiavellica dal narratore.

Il pensiero che, se la donna dovesse morire ("*Well! And what if she should die some afternoon*"¹¹³), probabilmente avrebbe un qualche vantaggio sui vivi, viene vissuto come inaccettabile e dunque doloroso, non in linea con la proiezione di sé egosintonica. Per questo allora, Eliot ricorre ad un'esacerbazione del pensiero autopunitivo attraverso lo spostamento di tale incresciosa rivelazione nelle parole di Barabas. È chiaro si tratti di

¹¹² *Ibid* p. 12

¹¹³ *Ibid* p. 12

un'esagerazione, di un pensiero e non di un'azione, e ciononostante il correlativo oggettivo anche in questo caso si sposta sull'emozione della *persona* per renderlo più accettabile, più digeribile, facendolo passare al setaccio da chi aveva addirittura strumentalizzato la morte per tirarsi fuori da gravi accuse.

La percezione della gravità del pensiero è allora equiparata a chi la strumentalizza. Non c'è una via di mezzo tra le due posizioni. Il pensiero e l'azione sono strettamente connesse e il primo non è giustificabile nemmeno senza che esista il secondo. Il senso di colpa che ne consegue porta l'autore a chiedersi in chiusura se sia accettabile per lui addirittura sorridere.

5.4. *L'epigrafe di Gerontion*

Gerontion pubblicato per la prima volta nel 1920 all'interno di *Aras Vos Prec*, merita probabilmente un lavoro di interpretazione che deve trascendere la semplice epigrafe pubblicata nella versione finale che si ritrova nei *Collected Poems*. Nonostante quest'ultima veda iscritta l'epigrafe proveniente da *Measure for Measure* di Shakespeare (III, i, vv. 32-34), come riporta James E. Miller Jr. nel suo T.S. Eliot, *The Making of an American Poet*, nella prima trascrizione di questo componimento vi era in realtà anche una seconda epigrafe tratta dal

XXXIII canto dell'Inferno¹¹⁴. La prima citazione, quella tratta da *Measure for Measure* di Shakespeare, legge:

Thou hast nor youth nor age

But as it were an after dinner sleep

Dreaming of both...¹¹⁵”

In questo contesto il Duca spiega a Claudio come in realtà vecchiaia e gioventù non abbiano alcuna importanza, poiché entrambe possano essere ricondotte alla stregua di un sogno e alla stessa attività del sognarle. Questa epigrafe che segna il tono di *Gerontion*, sembra evocare lo stato di dormiveglia dove i pensieri si susseguono rapidi l'uno dopo l'altro, assumendo come conforto che la stessa età della gioventù – così come quella della vecchiaia, siano in realtà nient'altro che un'illusione.

Tale epigrafe accompagna il pensiero quasi ossessivo che la vecchiaia porti via molte capacità, tra cui i sensi, e la non esclusa potenza sessuale. Tanto che Gerontion si domanda: “*I have lost my passion: why should I need to keep it/ Since what is kept must be adulterated?*”¹¹⁶Questo tema che si riallaccia a quello temuto da Prufrock, ha permesso più volte di interpretare il personaggio di Gerontion come quello di Prufrock più avanti con l'età.

¹¹⁴ cfr. MILLER JAMES E. JR., T.S. *Eliot, The Making of an American Poet*, The Pennsylvania State University Press, University Park, PA: 2005, p. 353

¹¹⁵ ELIOT, T.S., *Collected Poems 1909-1962*, Harcourt, Brace & World, Inc., New York: p. 29

¹¹⁶ *Ibid* p. 21

Scritta nel periodo del tradimento di Vivienne e Bertrand Russell, quest'ultima frase si colora di più significati contemporaneamente, laddove anche la passione che si tenta mantenere viva, viene poi spenta e “adulterata”. Adulterata è la passione poiché deve essere sofisticata, rimodellata e ridiretta, ma “adulterata” è anche perché lo è stata letteralmente.

L'emozione primaria dell'alienazione e dello straniamento mista alla tristezza viene qui spostata sull'immagine di un corpo che è ormai talmente vecchio, quasi da sembrargli irriconoscibile: “*I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch*”¹¹⁷ E tutti quei mezzi attraverso i quali poteva giungere a comprendere, sono ormai inutilizzati, sterili e improduttivi.

Chiaramente, questa sensazione di improduttività è ancora una volta legata non solo al senso di vitalità sensuale, ma anche a quello più morale e intellettuale: “*Neither fear nor courage saves us. Unnatural vices/ Are fathered by our heroism. Virtues/ Are forced upon us by our impudent crimes*”¹¹⁸. Questo passaggio rileva uno spostamento molto più sottile di quello sui sensi. Come rilevava anche Lyndall Gordon¹¹⁹, in questo passaggio ciò che viene messo in discussione è anche la pretesa di virtuosità puritana e soprattutto quella consapevolezza di fare esperienza del fallimento di fronte alla morte. Le stesse virtù che dovrebbero essere salvifiche in questa valle di polvere, in realtà si rivelano essere nutrite dagli stessi vizi che tentano di combattere. Si tratta di un

¹¹⁷ *Ibid*

¹¹⁸ *Ibid*

¹¹⁹ cfr. GORDON, L. *The Imperfect Life of T.S. Eliot*, Hachette Digital, London: 1988 p. 234

senso di fallimento a tutto tondo, come essere umano, come puritano e come amante. Gerontion è vecchio perché di fatto è morto per fallimento.

Questo coeso senso di libera associazione di idee e immagini è solo evocato dall'epigrafe che resta in calce al componimento, ciò che potrebbe risultare interessante è, in realtà, analizzare ciò che vi è stato rimosso o sottratto – unendo insieme un'analisi filologica del testo ed unirla a quella psicoanalitica del valore del 'rimosso'.

Si legge allora che l'epigrafe riportata in una prima versione del componimento apparteneva al canto XXXIII dell'Inferno di Dante (vv. 122-123).

“Come il mi corpo stea

Nel mondo su, nulla scienza porto¹²⁰”.

In questo canto diviso a metà in due parti quasi equivalenti, Dante incontra altri due traditori: Ugolino e frate Alberigo. La citazione è estratta dall'incontro con il secondo. Nel corso di questo dialogo, anche Frate Alberigo come Guido da Montefeltro, non si rivela immediatamente, entrambi sono ingannati da Dante che si presta al gioco, fingendo di essere un'anima dell'Inferno che non potrà riferire a nessuno ciò che verrà detto. Così facendo,

¹²⁰ MILLER JAMES E. JR., T.S. *Eliot, The Making of an American Poet*, The Pennsylvania State University Press, University Park, PA: 2005, p. 353

anche *Gerontion* rientra in quel genere di poesia anticipata da un'epigrafe che sembra richiedere al lettore una segretezza per le spostate confessioni, pur sapendo si tratti di una fiducia che verrà inesorabilmente tradita.

Al momento delle presentazioni, Dante è sconvolto perché è certo che Alberigo in realtà non sia ancora morto. A questa rivelazione, Alberigo racconta un fatto agghiacciante – che mette sotto l'occhio di un'analisi dottrinale questo passaggio della *Commedia* – e cioè che, in realtà il suo corpo sia governato da un demone, mentre la sua anima è scesa prematuramente all'inferno.

Questa epigrafe, in realtà, sembra prestare supporto alla teoria dell'emozione di fallimento e svuotamento se si interpreta come lo spostamento quasi letterale dell'anima all'inferno lasciando un corpo sulla Terra che, seppur tecnicamente ancora in vita, è in realtà privo di anima. In questo caso lo spostamento sembra avvenire attraverso l'immagine del corpo inanimato, un *Hollow Man*, svuotato di se stesso che continua a vivere pur sapendo di essere in realtà già morto.

E secondo quest'ottica, cosa dovrebbe farsene un uomo senza anima dei sensi? Cosa potrebbe mai compiere con delle virtù che non appartengono che all'anima di cui è però privato?

5.5. Lo spostamento in Murder in the Cathedral

Come quarto esempio di lettura egosintonica di un'opera di T.S. Eliot, nell'ottica dello spostamento/correlativo oggettivo, si propone la lettura di una

parte di *Murder in the Cathedral* e nello specifico, la parte riguardante la quarta voce delle tentazioni rappresentata dallo "*spiritual pride*".

Il dramma che Eliot mise in scena per la prima volta nel 1935 rappresentava l'assassinio dell'arcivescovo Thomas Becket nella cattedrale di Canterbury nel 1170. Come già espresse nella conferenza tenuta ad Harvard e poi raccolta (da Faber & Faber), sotto il titolo *Poetry and Drama*, si trattava di un dramma strutturato su base poliorale che permise ad Eliot di servire contemporaneamente più obiettivi specifici. Innanzitutto, come si legge, in primis c'era l'onesto tentativo di alleviare il suo timore di non essere in grado di gestire perfettamente la materia drammatica, ma al contempo scriveva:

«I wanted to concentrate on death and martyrdom. The introduction of a chorus of excited and sometimes hysterical women, reflecting in their emotion the significance of the action, helped wonderfully»¹²¹.

La circolare programmaticità della scrittura eliotiana aveva trovato un altro modo di espressione del correlativo oggettivo anche all'interno del genere drammatico e, specificamente, nella sua forma. Spostando, infatti, un altro contenuto emotivo all'interno della polioralità delle donne, trovava un espediente formale e al contempo musicale per trasferire anche nel dramma il suo spostamento/correlativo. Un gruppo di donne fuori dagli eventi, ma a cui è

¹²¹ ELIOT, T.S., *Poetry and Drama*, Faber & Faber, London: 1950 p.25

affidata la vox populi, la paura, la rabbia del ritorno dell'arcivescovo in Inghilterra, che loro avvertono come pericolosa per loro.

Per quel che riguarda la questione della scelta del tema, le ragioni potrebbero essere molteplici e tutte abbondantemente già investigate da diversi critici. A tal proposito, si rimanda a ciò che sostenne Cooper, quando scriveva: “*Charlotte Eliot’s Victorian obsession with prophets and visionaries had found in her son a concrete embodiment in the Becket character*”¹²². In questo modo, tale collegamento rimanderebbe inevitabilmente a quel concetto di necessità di espressione e spostamento di quel bagaglio puritano come parte di un retaggio non solo culturale, ma anche e soprattutto legato al proprio e unico romanzo familiare.

Eppure, tra le voci del *Murder in the Cathedral*, come si anticipava, ve n'è una che forse meriterebbe un'analisi sotto questa lente della psicologia dell'IO, quella dello "spiritual pride". Come già Lyndall Gordon aveva osservato nella sua *The Imperfect Life of T.S. Eliot*, fu proprio il poeta ad accettare di dare vita a questa voce. Come si legge dai resoconti della scrittrice, per un istante Eliot considerò l'ipotesi di impersonare il santo nella raffigurare il santo in una sua messa in scena, ma scartò presto l'idea, scegliendo piuttosto di prestare voce a quella della quarta tentazione, quella dell'orgoglio¹²³. E infatti, questa ultima tentazione, Eliot aveva immaginato e richiesto, fosse recitata con la massima

¹²² COOPER, J.X., *The Cambridge Introduction to T.S. Eliot*, Cambridge University Press, Cambridge: 2006, p. 16

¹²³ cfr. GORDON, L. *The Imperfect Life of T.S. Eliot*, Hachette Digital, London: 1988, p. 381

attenzione e competenza più delle altre¹²⁴. Separata dalle precedenti, giunge inaspettata e allo stesso tempo è la voce che più echeggia i desideri dell'arcivescovo, non a caso infatti alla domanda dell'arcivescovo di presentarsi, risponde:

«As you do not know me, I do not need a name,

And, as you know me, that is why I come.

You know me, but have never seen my face.

To meet before was never time or place»¹²⁵

Si tratta dello *spiritual pride* e si descrive come mai visto dall'arcivescovo, ma come da sempre conosciuto. L'orgoglio, è di fatto, il più letale dei sette peccati capitali ed è quello per cui, anche nel bene, il benefattore cerca principalmente la gratificazione e gli applausi piuttosto che l'altruista bene dell'altro. E nella scelta del personaggio, infatti, Eliot dipinge un Thomas Becket che, a differenza di altri santi, non ha vissuto una vita dedicata sin dagli esordi al ritiro religioso o al martirio. Non è un San Sebastiano, né una Santa Lucia. Thomas Becket, ambasciatore per l'arcivescovo di Canterbury prima e cancelliere di re Henry II, era stato un uomo che, per la maggior parte della sua vita, si era dedicato alla politica, alla retorica, alla laicità del mondo terreno. Spesso causa di fascino tra gli studiosi, la vita di Thomas Becket fu tutt'altro che una vita da tracciarsi con uno spartiacque. Non si tratta di Thomas Becket, uomo

¹²⁴ *Ibid*

¹²⁵ ELIOT, T.S., *Murder in the Cathedral*, Faber & Faber, London: 1969 p. 37

di corte prima e, Thomas Becket, uomo religioso, poi. Biografie del santo, infatti, ce lo riportano come un uomo che, sebbene ambizioso e desideroso di far carriera, si era sempre mantenuto casto e aveva sempre pregato tutta la sua vita, fino al momento in cui questi due poli intorno ai quali aveva costruito la sua vita finirono con l'assestarsi su uno solo dei due¹²⁶.

Ed è questo che sembra interessare più al poeta; la figura di un uomo che è condannato dai suoi tormenti interiori, che vive una religiosità convessa, piegata dal passato e dall'orgoglio. È ovvio che queste determinate caratteristiche sembrano condividere molto con la rappresentazione dello stesso Eliot che, da sempre dilaniato tra il piacere e il dovere, ha finito per risolversi nel tentativo di proiettare un'immagine di sé egosintonica all'interno della sua opera. Thomas Becket rappresenta l'assoluzione del sé dal peccato. È assoluzione del peccato, poiché è voce *persona* di Eliot, una delle sue stesse proiezioni. Ma è anche assoluzione al peccato, poiché sarà la sua controfigura psicologica di anglicano a redirmelo dal peccato stesso.

Tuttavia, c'è dell'altro. Come scrive, infatti, Lyndall Gordon, analizzando i sospiri e le voci del santo in *Murder in the Cathedral*, giunge ad affermare:

«The last and most dangerous is the whisper of spiritual pride: to die for immortality on earth, to dream of the saint's tomb and pilgrims in the centuries to come or, even more

¹²⁶ cfr. <<http://erenow.com/biographies/thomas-becket-warrior-priest-rebel/20.html>> [consultato il 28/07/2017 ore 15:30]

insidious, to die [,] to stand high in heaven. These dreams are the 'higher vices', Thomas the Archbishop understands well that to seek glory is the route to hell»¹²⁷.

In altre parole, cercare la gloria, la visibilità, apparire, sono strade verso l'inferno. Queste parole sembrano echeggiare lo stesso concetto su cui ci si è già soffermati innumerevoli volte. Non riuscire a sganciarsi da sé, non essere in grado di produrre self-sacrifice nella vita così che nella poesia, è inferno. E come avrebbe potuto T.S. Eliot riprodurre se stesso e la sua necessità di orgoglio, considerandolo come conflittuale con il diktat del self-sacrifice? Anche solo proiettare se stesso all'interno di un personaggio che avrebbe riprodotto le sue ambizioni, sarebbe stato impossibile e avrebbe peccato di *ubris*, violando così l'indispensabile bisogno di *Self-Sacrifice*. E dunque, decide invece di scindere questi due (umani) bisogni in due voci distinte. E, da questo punto di vista, la scelta che Eliot aveva fatto, cioè che l'ultima voce della tentazione fosse recitata da un uomo simile a Thomas Becket per fisicità, non dovrebbe affatto stupire. *Doppelgänger* di sé stesso e manifestazione sulla scena dello spostamento del suo peggior nemico: la dualità tra bisogno di affermazione narcisistica e castigo e punizione. Uno il doppio dell'altro. Nuovamente, l'uno, l'emozione e l'Es, e l'altro, se stesso, all'interno della voce castigatoria:

«You know and do not know, what it is to act or suffer.

You know and do not know, that action is suffering,

¹²⁷ GORDON, L. *The Imperfect Life of T.S. Eliot*, Hachette Digital, London: 1988, p. 381

*And suffering action. Neither does the agent suffer
Nor the patient act. But both are fixed
In an eternal action, an eternal patience
To which all must consent that it may be willed
And which all must suffer that they may will it,
That the pattern may subsist, that the wheel may turn and still
Be forever still»¹²⁸.*

La sostanza finale è simile a quella presentata nei *Four Quartets*. La voce di Thomas Becket, ricorda alla tentazione – dunque a se stesso – che non vi sia possibilità di redenzione che non contempi la sofferenza. Ma la sofferenza, così come la punizione, è effetto di una volontà; un atto di auto-induzione verso la sofferenza è avvertito come unica via di risoluzione del conflitto in un personaggio martire che mette la sua vita a servizio della redenzione.

In questo modo lo spostamento è completo, Thomas Becket e lo Spiritual Pride sono il correlativo oggettivo di un conflitto narcisistico e il sogno dell'assoluzione che solo tramite il Self-Sacrifice può vedersi espedito e realizzato.

¹²⁸ ELIOT, T.S., *Murder in the Cathedral*, Faber & Faber, London: 1969, p. 43

5.6. Un caso di proiezione e spostamento nei *Four Quartets*

Un ultimo interessante caso di spostamento di *persona* egosintonico viene proposto in un altro enigmatico lavoro di T.S. Eliot, *i Four Quartets*. I *Four Quartets*, a differenza di molti altri lavori precedenti, non sono vere e proprie proiezioni o spostamenti della personalità dell'autore nell'opera, ma più personalità dell'autore raccontate a più voci come sostiene anche Cooper¹²⁹. In realtà, come si è già ammesso nel corso del capitolo secondo, ciò che occorre ricordare sempre è la necessità di un self-fashioning letterario che, non ammettendo una piena riduzione della personalità del personaggio a quella dell'autore nell'opera come un'involontaria espressione delle tre topiche (ES, IO, Super-IO) non sia traslazione di un soggetto reale in un contesto quotidiano. Tale espressione rende di fatto impossibile ammettere si tratti di una precisa incarnazione armonica della stessa personalità dell'autore senza, in realtà, sostenere che vi sia una precisa progettualità estetico-artistica nell'opera che il personaggio o il narratore incarnano. Eppure, i *Four Quartets* rappresentano probabilmente una delle opere eliotiane dove le voci sono molto più vicine a quelle del poeta. Seppur ammettendo un velo di mistificazione molto più sottile che lo separi dalla sua persona, questo velo è pur sempre esistente ed è rappresentato dal valore dell'opera che lo stesso Eliot decide chiaramente di infondergli. Sempre secondo Cooper, dunque, si tratterebbe in realtà di una felice coincidenza di intenti. A differenza di *The Waste Land*, dove le voci si

¹²⁹ COOPER, J.X., *The Cambridge introduction to T.S. Eliot*, Cambridge University Press, Cambridge: 2006 p.96

fonderebbero insieme sotto forma di un pastiche modernista, e dove il poeta iniziava, volendo dare voce ai drammi di un'epoca, universalizzando i temi di cui si faceva allora inevitabilmente portavoce, finiva invece per diventare in buona parte poema personale, i *Four Quartets* assurgono al ruolo di "confortatore" per un'epoca attraverso la confessione di un uomo a più voci.

Tuttavia, occorrerebbe anche ricordare come l'idea di una *Waste Land* creata per dare voce alla disillusione di una generazione dopo gli orrori della Prima Guerra Mondiale, non fu mai pienamente accolta dallo stesso autore che, infatti, in un celebre testo del 1931, *Thoughts after Lambeth*, scriveva:

«When I wrote a poem called the Waste Land some of the more approving critics said that I had expressed the "disillusionment of a generation", which is nonsense. I may have expressed for them their own illusion of being disillusioned, but that did not form part of my intention»¹³⁰.

Ancora una volta, Eliot trovava il modo di criticare la scrittura critica di altri, sottoponendola sotto la lente della proiezione del sé nell'altro. E, dunque, se già nel 1931, nel pieno della ricezione da parte dei contemporanei della sua programmatica poesia impersonale ed oggettiva, Eliot rifiutava la posizione a cui la *Waste Land* era associata, non sarebbe del tutto impensabile supporre che, nei *Four Quartets*, poema tipicamente più confessionale e personale, la

¹³⁰ ELIOT, T.S., *Thoughts after Lambeth*, Faber & Faber, London: 1931 p. 9

progettualità implicasse volutamente un'apertura ed un'espressione emotiva più matura.

Diviso in quattro sezioni, scritte in un arco temporale tra il 1935 – anno in cui scriveva anche *Murder in the Cathedral* – e il 1943 – anno di pubblicazione dell'opera completa (per la casa editrice Harcourt), *Four Quartets* si compone di: *Burnt Norton*, *East Coker*, *The Dry Salvages* e *Little Gidding*.

Burnt Norton investigava il concetto del tempo, della non pragmaticità filosofica del rimpianto, sostenendo la sovranità indiscussa del presente su passato e futuro, dell'onnicomprendività del primo che inglobava e conteneva al contempo gli altri, in una dichiarazione del vivere nell'*hic et nunc*. In *East Coker* il narratore vede la fallacità dell'uomo incapace di ricomporsi e di essere solo in grado di portare allo stato di guerra con la sua scienza e la sua ragione – attaccando coerentemente anche qui il pensiero positivista fine ottocentesco-inizio novecentesco, giungendo a invocare l'accettazione di Cristo come redentore per l'umanità. Nella terza sezione, *Dry Salvages*, Eliot riprende il tema del tempo, riallacciandosi inoltre anche a quello di tradizione, suggerendo che nel passato vi siano le tracce di un percorso che intraconnetta gli esseri umani nell'obiettivo di trovare un significato esperienziale solo attraverso i momenti di rivelazione. All'interno dell'ultima sezione, *Little Gidding*, stabilisce il punto di soluzione finale della cooperazione e unione tra il mondo occidentale e la fede nello Spirito Santo.

I *Four Quartets* sono, se si vuole, probabilmente il maggiore e ultimo caso di spostamento egosintonico della poesia terapeutica eliotiana di ricerca e

assorbimento degli estremi. In questa chiave di lettura psicodinamica, l'opera rappresenta la percezione del conflitto di un ego scomodo da dover liquidare, il tentativo di trovare l'estremo spostamento della percezione di sé attraverso il potere salvifico del divino come "confortatore" degli uomini e, soprattutto, come Incarnatore degli estremi.

Il contesto biografico che occorre qui ricordare e menzionare, è quello del rapporto con Emily Hale. *Burnt Norton*, infatti, rappresenta e mistifica il giardino dove Eliot e la Hale si ritrovarono a passeggiare e conversare lontani da sguardi indiscreti¹³¹. Questo senso di serena speranza si manifesta attraverso le immagini di un narratore che vede riconciliare gli estremi della sua realtà come un passaggio di testimone attraverso le stagioni. Questa linfa che torna ad invigorire alberi, rami e arterie, avvicina interessatamente il corpo di un albero a quello di un uomo:

The trilling wire in the blood

Sings below inveterate scars

Appeasing long forgotten wars.

The dance along the artery

The circulation of the lymph

Are figured in the drift of stars

Ascend to summer in the tree

We move above the moving tree

In light upon the figured leaf

¹³¹ cfr. GORDON, L. *The Imperfect Life of T.S. Eliot*, Hachette Digital, London: 1988 p. 475

And here upon the sodden floor
Below, the boarhound and the boar
Pursue their pattern as before
*But reconciled among the stars*¹³².

Lo stato di riassorbimento degli estremi tra la “figured leaf”, alta espressione di un morale senso figurato e quelle dei più terreni “boarhound and the boar” inizia attraverso la cicatrizzazione delle “scars” che non scompaiono, ma restano come acquietamento delle guerre passate. In questa proiezione di sé, il narratore egosintonico le descrive come “long forgotten”, nel tentativo di conciliarle con una più funzionale immagine di sé. Questa “guarigione” sola però non può bastare.

Il senso di ritrovata serenità e speranza per il suo futuro si dipingono in un Eliot più contemplativo, alla ricerca allora della pace nella fede e nella sua visione filosofico-sociale della riunione degli estremi all’interno della figura di Cristo, mai nominata direttamente, ma solo attraverso metonimia del Suo sangue e corpo:

The dripping blood our only drink,
*The bloody flesh our only food.*¹³³

¹³² ELIOT, T.S., *Collected Poems 1909-1962*, Harcourt, Brace & World, Inc., New York: 1963, p. 177

¹³³ ELIOT, T.S., *Four Quartets*, in *Collected Poems 1909-1962*, Harcourt, Brace & World, Inc., New York: 1963

Così, l'Eucarestia diventa lo spostamento egosintonico che gli permette di concentrare lontano dalla vita privata, quel bisogno e quella necessità di una proiezione di sé che possa infine mitigare quel senso di conflitto avvertito come incombente. È chiaro che, a questo stadio, il senso di conflitto maggiore sia rappresentato dal Conflitto mondiale, dai bombardamenti, dalla paura, ma anche e soprattutto dal bisogno di una ritrovata speranza. Per cui, quel tempo che in *Burnt Norton* avvertiva come da riassorbirsi nell' "ora e adesso", in *East Coker* ammette solo l'eccezione del Redentore, poiché eterno e unico a non essere limitato dalle contraddizioni vitali. Non è un caso infatti se il protagonista suggerisca: "So here I am, in the middle way, having had twenty years –/ Twenty years largely wasted, the years of l'entre deux guerres"¹³⁴. Attraverso queste parole possono essere ascoltate quelle dello stesso autore. Questa "middle way" ha risonanze che accompagnano il lettore di Eliot dalla "middle age" di *Prufrock* fino a quella di *Gerontion*, per arrivare alle voci della *Waste Land*. Quello stato centrale, identificato spesso nell'età, è solo un'altra delle proiezioni della percezione di sé autoriale all'interno della sua poesia e che, nei *Four Quartets*, trova conforto finale spostandosi nella cristianità.

Tuttavia, non bisogna dimenticare mai il retaggio puritano di Self-Sacrifice che nei *Four Quartets* si adatta armoniosamente con il desiderio di

¹³⁴ *Ibid*

redenzione e la sua possibilità, nonostante non si tratti di una redenzione che Cristo concede generosamente senza condizioni:

The chill ascends from feet to knees,

The fever sings in mental wires.

If to be warmed, then I must freeze

And quake in frigid purgatorial fires

*Of which the flame is rose, and the smoke is briars*¹³⁵

Quell'ancestrale e culturale senso di "undeservingness" non può da Eliot essere spostato semplicemente attraverso la sublimazione della percezione della propria conflittualità in Cristo senza sottoporsi ad un'estrema, ultima ed altra privazione: solo, cioè, attraverso la punizione di un Dio vecchio testamentario e purgatoriale è possibile riconoscere che la rosa ha le sue spine, che l'espiazione ha cioè il suo prezzo da pagare. Metaforicamente immaginando una rosa avvolta da spine, Eliot immagina sé e l'umanità avvolta in una necessaria punizione auto-indotta capace di ristorare quel legame intrinseco tra il sé e l'altro, tra la società occidentale e la figura divina, spostandovi all'interno la speranza di salvezza previa ultima ed estrema privazione e sofferenza.

¹³⁵ *Ibid* p. 188

Tutti questi testi scelti e analizzati sotto il profilo della poesia egosintonica, sono solo delle proposte di lettura di una minima parte dell'immenso corpus raccolto e pubblicato di T.S Eliot. La realtà è che, un'analisi psicodinamica dell'IO che si fondi sulle basi del contesto storico e biografico, della rilevazione del conflitto avvertito con il proprio background e l'applicazione degli strumenti psicoanalitici solo in seguito alla ricerca e alla presa in considerazione di tale contesto, è possibile grazie proprio al rispetto in primis dovuto al valore estetico che è proprio, intrinseco e sempre programmatico dell'opera d'arte, condizione senza la quale, un'opera d'arte diverrebbe solo una rappresentazione di un disturbo da psico-diagnosticare.

Conclusioni

La ricerca fondata sulla letteratura della psicologia dell'IO sull'opera di T.S. Eliot ha prodotto dei risultati attendibili ed altri, chiaramente, meno attendibili. Secondo l'ipotesi di base che prevedeva la scrittura di sé come metodo auto-terapeutico di trattare la materia affettivo-emotivo conflittuale, le scoperte evidenziate dalla ricerca hanno messo in luce delle realtà psicologico-storiche relative alla formazione dell'identità dell'autore non attese e che hanno fatto approdare la ricerca a delle posizioni riguardanti il meccanismo di difesa presunto, diverse da quello invece rilevato.

Se all'interno del primo capitolo, si erano enucleati quelli che erano i principi secondo i quali la psicoanalisi aveva spesso operato, si era altresì messo in luce il modo in cui spesso i testi psicoanalitici scritti da Sigmund Freud riguardo diverse opere letterarie, fossero basati su una psicobiografia autoriale che, invece, differivano notevolmente dal metodo con cui la critica psicoanalitica degli anni Sessanta e Settanta avevano operato. Invece, di consegnare analisi che fossero dirette agli autori delle opere analizzate, questi ultimi avevano in realtà cercato di applicare i metodi della psicoanalisi direttamente ai personaggi delle opere letterarie (perlopiù) romanzesche.

Tuttavia, quest'analisi psicoanalitica partiva dal presupposto, purtroppo errato, che un personaggio sia rappresentazione coesa e strutturalmente simile

alla personalità di un singolo soggetto che, lasciato operare inconsciamente e consciamente si muoverà inconsapevolmente in direzioni dettate dai propri vissuti in maniera del tutto armoniosa – seppur dolorosa – con i vissuti stessi e con l'esterno. Di conseguenza, l'applicazione degli strumenti psicoanalitici che invece osservano i comportamenti e li contestualizzano sulla base dei vissuti, risultavano uno spostamento psicobiografico non sull'autore – di fatto, psicoanalizzabile poiché, reale, ma su un personaggio fittizio. Perciò, si era trovato indispensabile la delineazione di un contesto storico-biografico dell'autore, tale da poter sostenere la ricerca.

Durante la ricerca condotta nel secondo capitolo, si sono approfonditi quindi questi "limiti" della ricerca messi in luce nel corso del capitolo secondo. Questo spazio di "inapplicabilità" della lettura psicoanalitica ha fatto emergere il bisogno di trovare un nuovo spazio in cui condurre la ricerca. Tracciando le sostanziali innovazioni prodotte dalla letteratura della psicologia dell'Io della scuola fondata dalla figlia di Sigmund Freud, Anna Freud, si è scoperto che la psicoanalista aveva sottolineato più volte due elementi innovativi: a) che il contesto storico-culturale di riferimento ad un soggetto non potesse essere sottovalutato e che dovesse essere, anzi, preso in considerazione nel momento della valutazione clinica; b) che i meccanismi di difesa non fossero tutti egodistonici – e cioè a sfavore dell'Io, ma fossero anche egosintonici e quindi, a favore e sostegno dell'Io in una proiezione di sé esterna funzionale e armoniosa.

Per conseguenza, si era giunti a definire la possibilità di creare metodologie di lettura di un'opera letteraria fondate su due macro-categorie,

quelle di "Letteratura egodistonica" e "Letteratura egosintonica". Trovando però le due categorie troppo stilizzate per poter accogliere una variazione di produzioni letterarie, si era allora proposto che ciascuna di queste macro-categorie potesse essere a propria volta, suddivisa in Letteratura Egodistonica o Egosintonica, seguite dal meccanismo di difesa impiegato nella scrittura al fine di presentare una proiezione di sé nella scrittura.

Per cui, il terzo capitolo aveva posto l'attenzione su quello che era il rilevamento del contesto storico-culturale e del romanzo familiare nella biografia dell'autore, nella speranza di ritrovare degli elementi che potessero mettere in luce: un conflitto (socio-culturale, ma anche individuale) e una strategia di *coping* ad esso. Partendo dal presupposto che si sarebbe trovato tale conflitto all'interno del rapporto coniugale con Vivienne Haigh-Wood, in realtà le lettere dell'autore e le diverse biografie consultate hanno portato alla luce il carattere di "ereditarietà" familiare del Puritanismo come *leitmotiv* ricorrente all'interno della scrittura.

Approfondendo questo aspetto socio-culturale nella vita dell'autore, sono emersi dei valori puritani del *self-sacrifice* e *self-denial* che, in realtà, coincidevano anche con quel grado di conflittualità che l'autore sembrava dimostrare all'interno della sua dualità: sacrificio e riduzione del sé, da un lato, e bisogno di auto-espressione dall'altro. Questi caratteri così fortemente in conflitto, hanno permesso di portare alla luce tutto un lato di saggistica autoriale, che si è definita allora "personale" proprio in virtù delle stesse affermazioni

dell'autore – specialmente all'interno delle sue lettere, dove confidenzialmente spiegava le reali motivazioni auto-terapeutiche di scrittura.

La ricerca condotta all'interno del quarto capitolo ha, invece, posto l'attenzione sulla rilevazione del meccanismo di difesa di T.S. Eliot attraverso i preziosissimi e prolifici contributi critici dell'autore. Ovvero, attraverso l'analisi di alcuni saggi critici, tra cui: *Tradition and Individual Talent*, *Hamlet and His Problems*, *Dramatis Personae*, *The Perfect Critic* e *The Preacher as Artist*, si è messo in luce il modo in cui alcune dinamiche di poesia o critica "personali" siano state negate dall'autore come valide.

Ricostruendo allora un filo che teneva in considerazione tutto questo *self-sacrifice* e *self-denial* non solo nella propria poesia, ma anche nell'opera critica dei suoi contemporanei, è stato possibile estrapolare una felice sovrapposizione terminologica tra la definizione data dallo stesso autore di "correlativo oggettivo" e quella del meccanismo di difesa dello "spostamento".

L'inaspettato meccanismo di difesa messo in luce, anche grazie alla consultazione di una più moderna letteratura sull'argomento permessa grazie anche alla concomitante uscita del DSM V, ha permesso di rilevare che lo spostamento in realtà fosse dovuto alla conflittualità vissuta tra la duplicità delle radici puritane con quelle di una personalità narcisistica che si evince per senso di fallimento.

Questo ha poi conseguentemente permesso di poter analizzare i testi proposti all'interno dell'introduzione: *Prufrock*, *Gerontion*, *Portrait of a Lady*, *Murder in the Cathedral* e *Four Quartets*, con il tentativo di identificare

l'emozione primaria espressa dalle varie *personae* dell'autore sotto varie modalità rilevate. Per i primi tre componimenti, si è deciso di applicare il metodo psicodinamico alla lettura delle epigrafi come strumenti musicali dell'*Affektenlehre*, riscontrando che anche la scelta di scrittura epigrafica sia in realtà un'altra felice coincidenza musicale con la definizione di correlativo oggettivo. Per quel che riguarda l'analisi dei *Four Quartets*, ha aperto un altro grado di lettura che è quello del processo di costruzione del sé assimilabile al processo di conversione all'anglicanesimo.

Trattandosi di una fase temporale posteriore a quella esaminata con *Prufrock*, *Gerontion* e *Portrait of a Lady*, i *Four Quartets* hanno permesso un parallelismo con la scrittura più tarda e matura che ha in qualche modo permesso di affrontare la questione dello spostamento egosintonico al suo maggiore apice, con la proposta dell'autore di integrare il suo self-sacrifice in una nuova dimensione: quella religiosa e auto-punitiva, in vista però dell'assoluzione e assorbimento della duplicità avvertita come conflittuale all'interno del divino.

Questa nuova dimensione ha concesso gli strumenti ultimi per ritrovare una coincidenza nella formazione proiettiva per spostamento anche all'interno di un'altra opera: *Murder in the Cathedral*, all'interno della quale si è messo in luce come una serie di scelte di rappresentare la voce dello *spiritual pride* da parte dell'autore, possa essere interpretata come la resa dei conti in un visivo e drammatico vis-à-vis tra due proiezioni di sé: una egodistonica e una egosintonica nel trionfo ultimo dell'egosintonia sull'egodistonica.

Indubbiamente, un autore tanto prolifico come T.S. Eliot non si ritiene nemmeno sufficientemente studiato per quel che riguarda questa proposta di lettura della ricerca. Leggendo, ad esempio, *The Waste Land* – volutamente lasciata fuori da questa analisi, si è probabilmente intuito come la policoralità dell'opera possa in realtà presentare una lettura che non sia affatto "uni-emozionale", che, cioè, non abbia un unico meccanismo di difesa, ma che anzi, possa avere diversi meccanismi di difesa per ciascuna voce, ciascun personaggio, lasciando di fatto, aperta la questione della suddivisione in micro-categorie proposta all'interno del capitolo secondo, immaginando suddivisioni ancora più subordinate.

Inoltre, si ritiene che, buona parte della presente ricerca abbia necessariamente dovuto muoversi alla volta di fonti che giustificassero e argomentassero la possibilità di applicare un modello psicomodinamico all'opera di T.S. Eliot, in quanto accettabile in una certa misura e con dei determinati limiti, suggerendo che, attivare una simile lettura su poeti che già di per sé si sono definiti "confessionali", potrebbe avere dei più fortunati risultati, risultando più semplicemente applicabile.

In vista di questo studio, dunque, sarebbe probabilmente interessante approfondire se tale metodo possa o meno essere applicato ad altre opere letterarie e ad altri autori e scoprire quali implicazioni potrebbe portare, se presenti, all'interno di un quadro psicomodinamico.

Come ultimo spunto, si fa notare inoltre come la presente ricerca possa in realtà anche lasciare un certo spazio di riflessione ad altri studi comparatistici

che prendano in considerazione diversi altri punti di partenza sempre nell'ambito della ricerca psicodinamica o anche psicoanalitica. Nello specifico, ci si riferisce al contributo della critica post-strutturalista russa – nella fattispecie quella di Michail Michajlovič Bachtin, per quel che riguarda il rapporto dialogante dell'Io con l'esterno, da sostituirsi alle definizioni di Anna Freud. Si potrebbe allora prevedere che questi risultati possano attraversare i caratteri di letteratura plurale di Roland Barthes, per mezzo di una lettura dell'opera sostenuta dal linguaggio non inteso "saussurianamente", come limpida e felice corrispondenza di significato e significante, bensì come pluralità di significati. In questo modo, si potrebbe allora approdare ad un'indagine lacaniana; volta più ad esplorare – a questo punto – oltre il rapporto dell'Io con l'esterno, anche quella dell'ES con l'Io. Ciò potrebbe portare ad un ulteriore avvicinamento del meccanismo di difesa egosintonico di T.S. Eliot con un suo spostamento sotto il profilo delle figure retoriche lacaniane rielaborate a partire dai meccanismi di difesa. Così facendo, si potrebbe cercare di verificare se, effettivamente, questi meccanismi di difesa possano tradursi in un significativo uso retorico preferito e in quale modo.

Bibliografia

ARISTOTLE, *The Poetics*, The Project Gutenberg, 2008

BOTTIROLI, G., *Che cos'è la teoria della letteratura*, Torino: Einaudi, 2006

BRODY, P., *T.S. Eliot: A Biography*, Bookcaps, Anaheim CA: 2014

BROOKER, JEWEL SPEARS, *T. S. Eliot: The Contemporary Reviews*, Cambridge University Press, Cambridge: 2004

BUONARROTI, M., *Il carteggio*, ed. postuma di G.Poggi, a cura di P. Barocchi e di R. Ristori, Sansoni, Firenze: 1965-1983

CASONATO M., *Psicologia dinamica Vol 2. Dai pionieri della psicoanalisi alla Scuola inglese*, Torino: Bollati Boringhieri, 1992

COLERIDGE, S., *Coleridge's Lectures on Shakespeare and Other Poets and Dramatics*, J.M. Dent and Sons, London: 1914

COOPER, J.X., *T.S. Eliot and the Ideology of Four Quartets*, Cambridge University Press, Cambridge: 2004

COOPER, J.X., *The Cambridge introduction to T.S. Eliot*, Cambridge University Press, Cambridge: 2006

ELIOT, T.S., *Collected Poems 1909-1962*, Harcourt, Brace & World, Inc., New York: 1963

ELIOT, T.S., *Four Quartets*, in *Collected Poems 1909-1962*, Harcourt, Brace & World, Inc., New York: 1963

ELIOT, T.S., *Letters of T. S. Eliot, Volume 1: 1898-1922 (Revised)*, New Haven, US: Yale University Press, 2008

ELIOT, T.S., *Letters of T. S. Eliot, Volume 2: 1923-1925*, Yale University Press, New Haven: 2014

ELIOT, T.S., *Murder in the Cathedral*, Faber & Faber, London: 1969

ELIOT, T.S., *Poetry and Drama*, Faber & Faber, London: 1950

ELIOT, T.S., *The Contemporary Reviews*, edited by Jewel Spears Brooker, Cambridge University Press, Cambridge: 2004

ELIOT, T.S., *The Letters of T.S. Eliot Volume 3: 1926-1927*, Yale University Press: New Haven & London

ELIOT, T.S., *The Letters of T.S. Eliot, Volume 5: 1930-1931*, Faber&Faber, London: 2014

ELIOT, T.S., *Thoughts after Lambeth*, Faber & Faber, London: 1931

ELIOT, T.S., *Tradition and the Individual Talent*, in *The Sacred Wood*, Bartleby.com, London: 1999

ERIKSON, E.H., *Young Man Luther*, New York: Norton & Co., 1962

FLORENCE R., *The Best Kept Secret*, Denever: Sulzburger & Graham Pub Co, 1992

FORSTER, E.M., *Aspects of the Novel*, Mariner Books, Boston Massachusetts: 1995

FREUD S., *Opere Vol. 10, 1917-1923: Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, Torino: Bollati Boringhieri Opere, 2013

FREUD S., *Opere Vol. 5, 1917-1923: Il motto di spirito*, Bollati Boringhieri Opere, Torino: 2013

FREUD, A., *The Ego and the Mechanisms of Defence*, Hogarth Press, London: 1993

FREUD, S. *Introduzione alla psicoanalisi, Prima e seconda serie di lezioni*, Milano: Boringhieri, 1978

FREUD, S., *Le neuropsicosi di difesa*, in *Opere 2*, Torino: Boringhieri, 1968

FREUD, S., *Opere Vol. 5: Il motto di spirito e altri scritti 1905-1908*, Torino : Boringhieri, 1999

FREUD, S., *Psicopatologia della vita quotidiana*, Torino: Boringhieri, 1971

GALLAGHER, C., GREENBLATT, S., *Practicing New Historicism*, Chicago : University of Chicago Press, 2000

GENETTE G., *Figure III*, Torino: Giulio Einaudi Editore, 1976

GORDON, L. *The Imperfect Life of T.S. Eliot*, Hachette Digital, London: 1988

- GOSSO, S., *Psicoanalisi e arte. Il conflitto estetico*,: Milano, Garzanti, 2001
- HOPKINS, S., *System of Doctrines*, Lincoln and Edmands, Boston: 1811
- JENSEN, M.P., *Martyrdom and Identity: The Self on Trial*, T&T Clark International, London: 2010
- LAVAGGETTO M., *Il testo letterario, istruzioni per l'uso*, Bari: Edizioni La Terza, 2007
- LEHER J., *Proust was a neuroscientist*, Boston: Mariner Books, 2007
- LINGIARDI V., MADEDDU F., *I meccanismi di difesa, teoria clinica e ricerca empirica*, Raffaello Cortina Editore, Milano: 1994
- MILLER JAMES E. JR., *T.S. Eliot, The Making of an American Poet*, The Pennsylvania State University Press, University Park, PA: 2005
- MITCHELL, R., *A Profile of Twentieth-Century American Poetry*. Ed. Jack Myers and David Wojahan, Southern Illinois UP: 1991
- MONTEFOSCHI S., *Il senso della psicoanalisi. Da Freud a Jung e oltre*, Milano: Zephyro Edizioni, 2004
- ORLANDO, F., *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino: Einaudi, 1990
- PLATH, S., *Selected Poems*, edited by Ted Hughes, Faber & Faber, 1985: London p. 142
- RICCEUR, PAUL, *Della Interpretazione*, Il Saggiatore, Milano: 2002
- RICCEUR, P., *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris: 1990

RIMBAUD, ARTHUR, *Lettres du voyant*, Droz, Paris: 1975

WORDSWORTH, W., *The Collected Poems of William Wordsworth*, Wordsworth Editions Limited, Hertfordshire: 1994

WORDSWORTH, W., *The complete Poetical Works of William Wordsworth, Vol. II: 1798-1800*, Cosimo Classics, New York: 2008

YEATS W.B., *Essays and Introductions*, Macmilian, London: 1961

Articoli e riviste

ANDERSON, W.J., *The Method of Psychological Biography*, in *The Journal of Interdisciplinary History*, vol. 11, n° 3 (Winter 1981), The MIT Press

BROWN, D., *T.S. Eliot's 'Ash-Wednesday' and 'Four Quartets': Poetic Confession as Psychotherapy*, in *Literature and Theology*, Vol. 17, n° 1 (Marzo 2003), pp. 1-16, Oxford University Press, Oxford: 2003

EKMAN, P., *Basic Emotions*, in Dalglish, T; Power, M, *Handbook of Cognition and Emotion*, John Wiley & Sons, Sussex, UK: 1999

ELIOT, T.S., *Dramatis Personæ*, in «The Criterion», I, n. 3, aprile 1923

ELIOT, T.S., *Hamlet and His Problems*, in *The Sacred Wood*, Methuen & Co., London: 1920

ELIOT, T.S., *In Memoriam*, in «The Criterion», I, n. 2, gennaio 1923

ELIOT, T.S., *Music in Poetry*, in, *On Poetry and Poets*, Farrar, Straus and Giroux, New York: 2009

ELIOT, T.S., *The Perfect Critic*, in *The Sacred Wood*, Methuen & Co., London: 1920

ELIOT, T.S., *The Preacher as Artist*, Athenæum, 4674 (28 November 1919)

ELIOT, T.S., *Tradition and the Individual Talent*, in *The Sacred Wood*, Methuen & Co., London: 1920

HARGROVE, N. D., *T. S. Eliot's Year Abroad, 1910-1911: The Visual Arts*, South Atlantic Review, Vol. 71, No. 1 (Winter, 2006), Published by: South Atlantic Modern Language Association

LEVENSON, M., *The Role of Intellectual*, in *T.S. Eliot in Context*, a cura di Jason Harding, Cambridge University Press, New York: 2011 p.64

MAJOR, J.M., *Eliot's "Gerontion" and As You Like It*, in *Modern Language Notes*, The Johns Hopkins University Press Vol. 74, No. 1 (Jan., 1959), pp. 28-31

MINOT, S.W., *Personality and Persona: Developing the Self*, in *Rhetoric Review*, vol. 7, n° 2, (Spring 1989)

MORITZ E. WIGAND, HAUKE F. WIEGAND, NICOLAS RUŠCH, THOMAS BECKER, *Personal suffering and social criticism in T. S. Eliot's The Waste Land and A. Ginsberg's Howl: Implications for social psychiatry*, International Journal of Social Psychiatry 2016, Vol. 62(7)

NICOLOSI, R.J., *T. S. Eliot and Music: An Introduction*, The Musical Quarterly, Vol. 66, No. 2 (Apr., 1980), Oxford University Press, pp. 192-204

PENNACCHIA, M., *Turismo letterario, adattamento filmico e wedding destination: 'marriage à la Wilde' in Costiera Amalfitana*, in *Turismo creativo e identità culturale*, a cura di Marinella Rocca Longo e Maddalena Pennacchia, Roma: Roma TrEPress, 2015

WORTHINGTON, J., *The Epigraphs to the Poetry of T.S. Eliot*, American Literature, Vol. 21, No. 1 (Mar., 1949), Duke University Press, pp. 1-17

Sitografia

<<http://divinacommedia.weebly.com/inferno-canto-xxvii.html>> [consultato il 9/10/2017 11:36]

<<http://erenow.com/biographies/thomas-becket-warrior-priest-rebel/20.html>> [consultato il 28/07/2017 ore 15:30]

<http://lesswrong.com/lw/6nb/ego_syntonic_thoughts_and_values/> [consultato il 27/12/2016, ore 14:40]

<<http://people.virginia.edu/~jdk3t/eliotulysses.htm>> [consultato il 7/06/2017 14:44]

<<http://people.virginia.edu/~sfr/enam312/tsehp.html>> [consultato il 14/06/2017, 10:40]

<<http://thebatterseareview.com/critical-prose/241-bilman-eliot>> [consultato il 7/10/2017 12:30]

<<http://www.bartleby.com/198/1.html>> [consultato il 7/06/2017 16:45]

<<http://www.bartleby.com/199/13.html>> [consultato il 3/06/2017: 18:12]

<http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/eliot/prufrock.htm> [consultato il 29/09/2017 17:30]

<http://www.istitutobeck.com/corsi/c_disturbo-narcisistico-dsmv> [consultato il 9/10/2017 11:00]

<<http://www.journal-psychoanalysis.eu/la-negazione-1925/>> [consultato il 18/09/2016, 3:14]

<<http://www.psychiatrictimes.com/personality-disorders/narcissistic-personality-disorder-rethinking-what-we-know>> [consultato il 2/10/2017: 10:55]

<<http://www.sarabreschi.it/I%20meccanismi%20di%20difesa.pdf>> [consultato il 27/12/2016, ore 14:15]

<<http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/neostoricismo.html>> [consultato il 17-09-2016, 10:21]

<http://www.treccani.it/enciclopedia/proiezione_%28Dizionario-di-Medicina%29/> [consultato l'8/09/2017, 11:21]

<https://en.wikipedia.org/wiki/The_Freudian_Coverup> [consultato il 17/09/2016, 04:34]

<https://it.wikipedia.org/wiki/Manuale_diagnostico_e_statistico_dei_disturbi_mentali> [consultato 2/10/2017: 10:50]

<<https://longform.org/posts/the-contemporary-novel>> [consultato il 16/05/2017 16:40]

<<https://longform.org/posts/the-contemporary-novel>> [consultato il 16/05/2017 ore 16:40]

<<https://www.college.columbia.edu/core/content/writings-sigmund-freud/context>> [consultato il 10/08/2016, 10:50]

<<https://www.poemhunter.com/poem/the-oak-and-the-broom/>> [consultato il
5/09/2017 15:18]