

GIORGIO RIMONDI

## IL FANTASTICO COME SINTOMO

ABSTRACT - In James Joyce's works we found a radical application of the freudian concept of *Unheimlich*, which is necessary to consider in the studies of the fantastic literature. The analysis of *Finnegans Wake*, where the otherness of language rules among anguish and enjoyment, authorizes us to interpret the fantastic as a symptom of the literature.

KEY WORDS - Fantastic, Enjoyment, Unconscious, Language, Symptom, *Unheimlich*.

RIASSUNTO - La nozione freudiana di *Unheimlich*, fondamentale per lo studio del fantastico letterario, trova la sua applicazione più radicale nell'opera di James Joyce. In particolare, l'analisi di *Finnegans Wake*, dove fra angoscia e godimento si accampa la perturbante alterità del linguaggio, consente di interpretare il fantastico come sintomo della letteratura.

PAROLE CHIAVE - Fantastico, Godimento, Inconscio, Linguaggio, Sintomo, *Unheimlich*.

Se il sonno della ragione partorisce mostri, come dicono i filosofi, nulla invero garantisce che il suo risveglio sia privo di ombre. Risulta infatti che l'età dei Lumi abbia promosso inedite figure dell'immaginazione, le quali, ancorché non prodotte da una fede assoluta né dalla forza della superstizione, non furono per questo meno inquietanti.

Come notava Maupassant, riflettendo sull'origine del fantastico, sembra infatti che alla fine del Settecento, abbandonata dalla fede e penetrata dall'incertezza, la letteratura si sia fatta più cauta e sottile, spingendo «lo scrittore a cercare le sfumature, ad aggirarsi nei pressi del sovrannaturale piuttosto che penetrarvi» <sup>(1)</sup>. Tale circospezione sarebbe uno degli esiti paradossali dell'Illuminismo, che imponendo una presa

---

<sup>(1)</sup> G. DE MAUPASSANT, *Le fantastique*, in «Chroniques», vol. II, Paris 10/18, 1980.

di distanza dal meraviglioso avrebbe rafforzato le categorie del dubbio e dell'esitazione, e inseguendo per ogni dove l'irrazionale avrebbe finito per renderlo ubiquo. All'epoca in cui mutano modelli culturali e modi di vita, mentre la scienza si separa dalla magia e la borghesia propone un'esistenza confortata dall'idea di un'undefettibile progresso, la sensibilità degli artisti si sarebbe dunque orientata verso le pieghe e le inquietudini della coscienza, segnalando così una crisi della ragione colta al suo primo apparire.

Visto da questa angolazione il fantastico cessa allora di rappresentare un genere letterario valido per tutte le stagioni, le cui radici affonderebbero nella metafisica antica, la prima a separare natura e sovrannatura, e il cui motivo archetipico andrebbe ritrovato addirittura nel mito letterario della catàbasi. Se è vero che a procedimenti epistemologici determinati si associano, per omologia o per contrasto, forme letterarie specifiche, ovvero, per dirla con Wittgenstein, che a una nuova vita corrispondono nuovi giochi linguistici, il fantastico andrebbe letto piuttosto come un modo storico di produzione letteraria, uscito allo scoperto allorché si acuisce il piacere della manipolazione e inizia a emergere la natura finzionale dell'operazione letteraria (2).

Del resto, che l'utopia razionalistica non fosse priva di contraddizioni divenne chiaro non appena ci si mise a scrutare dove non si doveva. È vero infatti che l'etica del Bene Supremo, come la s'incontra nella *Critica della ragion pratica*, può dirsi paradossalmente speculare a quella del Supremo Godimento, teorizzata dalla *Filosofia nel boudoir*. Mettere Kant con Sade indicherebbe allora che il rigorismo kantiano, mortificando l'amor di sé a favore della legge morale, mette in scacco il desiderio proprio mentre nel boudoir si rettifica la posizione dell'etica (3). Rettifica determinata da una sovversione del gusto (con introduzione del relativo disgusto) che mi sembra rilevante non tanto perché i testi sadiani sono prossimi ai terreni del fantastico, quanto piuttosto per la loro capacità di far riflettere sulla «funzione del bello» in relazione al godimento piuttosto che al sacrificio (4). E non è privo di interesse il fatto che il Sette-

---

(2) Su questi temi cfr. AA.VV., *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa 1983, con particolare riferimento agli interventi di L. Lugnani, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore* e R. Ceserani, *Le radici storiche di un modo narrativo*.

(3) Cfr. J. LACAN, *Kant con Sade*, trad. it. in *Scritti*, vol. I, Torino 1974.

(4) Cfr. J. LACAN, *Il paradosso del godimento*, trad. it. in *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi 1959-1960*, Torino 1994. Nell'ottica lacaniana il bello, più prossimo al male che al bene, si avvicina al cuore dell'esperienza morale ma, lungi dal rappresentare idealisticamente la luce del bene, segnala piuttosto la presenza della pulsione di morte. Per questo il soggetto è come sospeso di fronte alla bellezza, che lo acceca

cento, dopo quella del sacrificio e del godimento, s'incarichi di celebrare un'altra etica, particolarmente cara a una certa tradizione della psicoanalisi e a gran parte della letteratura occidentale: quella del desiderio. La quale, rovesciando l'istanza kantiana, anticipa nell'arte la scoperta freudiana dell'inesistenza del Sommo Bene, o quantomeno afferma che esso, identificandosi alla 'Cosa' e dunque alla madre, risulta inaccessibile. Tale la ritroviamo nel *Don Giovanni* mozartiano, dove, sotto le spoglie dell'opera comica si allestisce il tragico scontro fra giudizio sovrannaturale, per statuto transindividuale, ed etica del desiderio come principio di individuazione soggettiva. Quando la voce del Convitato di pietra chiama il libertino a rendere conto dei suoi peccati, questi resiste al pentimento, e paradossalmente comprende qualcosa di sé mentre si perde, nell'istante in cui, sprofondando fra le fiamme dell'inferno, sigilla il fondamento della propria etica: non cedere sul desiderio. Ed è in questo modo, sottraendosi a ogni mediazione possibile, che il desiderio esibisce la propria metonimica irriducibilità <sup>(5)</sup>.

Ecco per quali vie, al termine del XVIII secolo, ragione e sragione s'illuminano reciprocamente: il godimento coabita con la legge, l'immorale con la moralità e il desiderio tira i fili di una rete che avviluppa inestricabilmente etica ed estetica. Poiché è vero che Sade, come un certo Mozart, prende per mano l'*Unheimlich* e lo conduce verso il sublime, sublimando nell'arte la propria angoscia, ma è altrettanto vero che questo movimento non si configura come rinuncia pulsionale. Al contrario, grazie alla creazione di un supplemento di soddisfazione consente di contenere la perdita sempre implicita nella pulsione. Mettere Kant con Sade, o meglio Sade on Kant, dunque, non solo indica che la *Filosofia nel boudoir* apre sull'abisso il cui bordo la *Critica della ragion pratica* vorrebbe suturare: che si stia bene nel male; non solo afferma il diritto al godimento identificandolo alla legge; ma segnala altresì che il sublime non è altro che la più sottile metamorfosi dell'angoscia.

E quale miglior viatico che collegare angoscia, desiderio e godimen-

---

mentre gli offre l'estrema protezione. Cosicché si direbbe che nel fantastico in particolare essa evochi il rovescio del mondo in quanto visibilità, ragione per cui, dissociato da ogni riferimento al bello ideale di origine kantiana, il fantastico lascia brillare per un puro attimo, nell'apparizione dell'*Unheimlich*, lo spazio del reale come incontro mancato.

(5) Cfr. J. LACAN, *Il paradosso dell'etica* ovvero *Hai agito in conformità al tuo desiderio?*, in *Il Seminario. Libro VII* cit. Inseguendo fino alla morte il proprio desiderio, Don Giovanni mostra che il fine ultimo del desiderio è propriamente questo: l'annichilimento. In questo senso si potrebbe dire che egli coniuga heideggerianamente il sublime, l'angoscia e l'essere-per-la-morte. Per un confronto su questi temi cfr. F. Sossi, *Mentre l'angoscia si fa guardare. Lo spazio dell'oggetto in Freud, Heidegger e Kant*, Milano 1995.

to in vista di un 'piacere del testo' in grado di introdurre ai fasti del fantastico ottocentesco? Di un fantastico strutturalmente perturbante in quanto correlato alla dimensione immaginaria e al campo scopico? Si pensi all'hoffmanniana vicenda del *Mago sabbiolino*, alla perturbante captazione di Nathanael nelle immagini di Olimpia e Coppelius nel quadro di una visione che istituisce il rapporto strutturale del soggetto all'Altro, mostrando come sotto il desiderabile, che si vorrebbe nella sua forma tranquillizzante, sia sempre in agguato l'inatteso di un desiderante. La vicenda infatti insegna come l'eroe, nella sua ricerca della verità dia letteralmente corpo a quell'oggetto da Lacan nominato come oggetto (*a*) piccolo, facendosi lui stesso sguardo, per poi svanire come soggetto nella sequenza di allucinazioni che lo conducono alla morte. Oppure si connetta il sorgere dell'angoscia all'apparizione del doppio, ovvero del sosia, ossessivamente ricorrente nell'iconografia romantica. Tale apparizione, che opacizza lo schermo narcisistico col quale pensiamo di dominare la volontà, ha il potere di annientare le strutture soggettive lasciando emergere il godimento di un'alterità assoluta che non sopporta confronti <sup>(6)</sup>.

Stretto nel circuito delle immagini e della rappresentazione, il fantastico ottocentesco mantiene infatti caratteri spiccatamente romanzeschi, nel senso di un'incontenibile necessità di spettacolarizzare le figure e allineare gli oggetti inquietanti in una serie che va dal doppio all'auto-ma, dal fantasma alla statua animata, dallo specchio alla presentificazione della morte. Tale repertorio, ipostatizzando la fallacia di ogni mimesi e la correlativa verità testuale della menzogna, mentre disegna il profilo di quella che Segre direbbe una «grammatica dell'impossibile» <sup>(7)</sup>, costituisce un'ingombrante panoplia fantasmagorica, una parata a tratti carnevalesca – e comunque melodrammatica – di maschere dell'*Unheimlich*. Al contempo, tale fantasmagoria corrisponde al limite stesso dell'idea che la governa: evitare l'eccesso di mimesi affidandosi a un eccesso di immaginazione.

Della natura di tale fantastico, tuttavia, rende conto la nozione freudiana dell'arte come formazione dell'inconscio. Pensato come un contenitore interno al soggetto e colmo di rimosso, l'inconscio freudiano si configura innanzitutto come un pieno, particolarmente idoneo a fornire all'immaginazione ogni sorta di materiali. E se questa è la struttura, il

<sup>(6)</sup> Cfr. almeno O. RANK, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, trad. it. Sugarco, Milano 1987.

<sup>(7)</sup> C. SEGRE, *Finzione*, in AA. VV., *Enciclopedia*, Torino 1979, vol. VI, p. 213.

funzionamento è basato sull'abolizione delle categorie logiche tradizionali. Principio di non contraddizione, di negazione, di causalità, catena temporale degli accadimenti, prima e dopo: nell'inconscio niente resta al posto che la ragione vorrebbe assegnato, eppure tutto tiene in base a un inesplicabile ordine, che altera, rimuove o attualizza facendo coesistere ciò che sul piano della realtà è percepito come contraddittorio o successivo<sup>(8)</sup>. In questo senso la logica dell'inconscio è lo specchio (e il doppio) del fantastico ottocentesco: dal magazzino escono le rappresentazioni attraverso la porta del sogno, il quale, opportunamente rivestito di panni letterari, è variamente specificato nella sua identità di sogno ad occhi aperti o sogno mai sognato, sogno nel sonno o sogno nell'insonnia. Considerazione, quest'ultima, in grado di fornire qualche aggancio anche alla teorizzazione del fantastico novecentesco, se si accetta che il Novecento sia ossessionato dai propri sogni e il racconto onirico costituisca una modalità prevalente del fantastico moderno<sup>(9)</sup>.

Ma è pur vero che una certa staticità dell'inconscio freudiano non consente di interpretare adeguatamente i mutamenti sopravvenuti in rapporto al linguaggio e alla scrittura. Mutamenti che hanno messo a dura prova la possibilità stessa di teorizzare il fantastico, al punto da suggerire soluzioni radicali, fino all'ipotesi estrema della sua inesistenza. E, in verità, la possibilità di una teoria del fantastico si scontra oggi con una serie infinita di difficoltà, puntualmente segnalate dalla critica<sup>(10)</sup>. Occorre

---

<sup>(8)</sup> Si vedano i due saggi di Freud intitolati *Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni)* e *Compendio di psicoanalisi*, contenuti nel vol. 11 delle *Opere*, trad. it., Torino 1991. E si tenga presente che sviluppa i presupposti di tali argomenti I. MATTEBLANCO in *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, trad. it., Torino 1981.

<sup>(9)</sup> Cfr. M. FARNETTI, *Scritture del fantastico*, in AA.VV., *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di A. Asor Rosa, Torino 2000. La teoria freudiana può allora tornare di qualche utilità: si pensi alla ricerca dell'assurdo logico in Cortázar, o alla proposta borghesiana della letteratura come sogno guidato e volontario, che implica quella della psicoanalisi come lato oscuro del fantastico.

<sup>(10)</sup> La necessità di una teoria non generica del fantastico è segnalata da L. LUGNANI, *Verità e disordine* cit., alla nota 9 di p. 193. Pensabile come categoria estetica più che genere letterario, il fantastico non si lascia catturare dal procedimento idealistico che vorrebbe fissarne l'identità mediante la definizione delle caratteristiche. E ogni tentativo ulteriore non fa che riproporre le stesse difficoltà, dal momento che «ciò che chiamiamo *fantastico* è una evidente contraddizione, una ridondanza significativa» (A. SCARSELLA, *Profilo delle poetiche del fantastico*, «La rassegna della letteratura italiana», Anno 90°, serie VIII, ottobre 1986, p. 203). Meglio sarebbe allora limitarsi a constatare la ricorrenza di temi ed «oggetti» fantastici, comunque ritenuti efficaci solo in relazione ai relativi dispositivi testuali (Cfr. F. SECCHIERI, *Il coltello di Lichtenberg. Fantastico e teoria letteraria*, in AA.VV., *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, a cura di M. Farnetti, Firenze 1995).

dunque procedere per tentativi, misurandosi prima di tutto con l'emergenza costituita dalla pervasività del linguaggio, dal momento che il trauma fondamentale per l'essere parlante, come insegna Lacan, non è la nascita biologica, ma quella 'seconda nascita' costituita dall'incontro con il linguaggio.

Ora, quando la letteratura proclama la distanza incolmabile dal proprio oggetto non presuppone alcuna supremazia delle cose sulle parole; al contrario, essa tende a sussumere le prime nelle seconde, confermando la sua fiducia nel linguaggio quale unica realtà possibile. Così ad esempio un autore come Manganelli può sostenere che il linguaggio, puro «incantamento» o «evocazione allucinatoria», spinge la cosa a divenir parola e ad esistere «nel solo modo in cui può esistere: suono significante, arbitrio fonico, gesto magato ed efficace»<sup>(11)</sup>. E al testo, ridotto a uno «spazio mentale disegnato da una struttura verbale», sarà consentito abolire ogni referenzialità, promuovere la finzione quale proprio statuto ontologico e assorbire nella sua stessa nozione ogni possibile partizione in generi o famiglie. Collocata all'interno di una dimensione del linguaggio come entità senza origine, comunque preesistente, l'opera perde allora la sua identità di oggetto destinato a funzioni differenziate, per divenire pura possibilità di un indefinito attraversamento testuale. A tutto vantaggio del linguaggio, che inglobata la realtà può finalmente trasformarsi in soggetto, divenendo lo spazio elettivo del lavoro inconscio<sup>(12)</sup>. Ragione per cui all'autore, soggetto a sua volta scisso o barrato nella sua configurazione primaria<sup>(13)</sup>, non resta che produrre una scrittura continuamente sdoppiata, o raddoppiata, comunque segnata dall'impossibilità di dominare la trama della propria testualità. Nell'atto della scrittura ogni pretesa di dominio cede di fronte all'emergere dell'alterità testuale; il soggetto (e la sua nozione) arretrano a favore del linguaggio, che assume la connotazione *Unheimlich* di doppio inquietante, ovvero Altro del riconoscimento ma anche del godimento, grazie al fatto che «la lingua si presenta [...] come l'inde-

<sup>(11)</sup> G. MANGANELLI, *Per amor di troppità*, in *Il rumore sottile della prosa*, Milano 1994, p. 90. Per una ricognizione critica della posizione di Manganelli si veda V. CONTINI, *Riflessioni sulla scrittura di Giorgio Manganelli*, in AA.VV., *Geografia, storia e poetiche del fantastico* cit. Sul carattere fittivo del narrare si veda inoltre F. SECCHIERI, *Leggere la finzione*, Roma 1998.

<sup>(12)</sup> A questo proposito R. BARTHES (*Critica e verità*, trad. it. Einaudi, Torino 1975<sup>3</sup>, p. 58) scrive: «Il linguaggio non è il predicato di un soggetto inesprimibile, o che il linguaggio stesso servirebbe ad esprimere, ma è il soggetto».

<sup>(13)</sup> Cfr. J. LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, trad. it. in *Scritti*, Torino 1974, vol. I.

cidibile per eccellenza, familiare ed estranea al tempo stesso, secondo tracciati imprevedibili» (14).

Così accade, in molti autori del '900, che sia prevalentemente tematizzato proprio l'inquietante incontro/scontro con il linguaggio: da Samuel Beckett e dai Surrealisti fino al Nouveau Roman e oltre.

E tuttavia, a parere di Tzvetan Todorov sarebbe Kafka il primo a capovolgere i presupposti della letteratura fantastica ottocentesca, e a fare del fantastico la regola e non l'eccezione (15). Rovesciando i rapporti fra strano e normale, ovvero *Heimlich* e *Unheimlich*, egli trasformerebbe l'uomo nel vero oggetto fantastico, pur senza perdere fiducia nelle possibilità offerte dal linguaggio e nel ruolo svolto dalla letteratura. Di una significativa fiducia nelle parole, come notava Blanchot, offrono infatti testimonianza i diari kafkiani, dai quali emerge fortissimo il desiderio di assimilarsi alla letteratura, nella convinzione che solo l'arte oltrepassi i limiti della conoscenza (16). Dalla tensione a risolvere la vita nella scrittura discenderebbe la possibilità stessa di pensare la letteratura come totalità linguistica, rinunciando ormai a considerarla come immagine della realtà. E di conseguenza il carattere perturbante di Kafka consisterebbe «interamente nella sua linguisticità e nei suoi effetti di straniamento [...] linguistico» (17).

(14) J.-M. REY, *Il ricorso della psicoanalisi*, in AA.VV., *La critica freudiana*, a cura di F. Rella, Milano 1977, p. 109.

(15) Cfr. T. TODOROV, *Letteratura e fantastico*, in *La letteratura fantastica*, trad. it. Garzanti, Milano 1981, il quale, in relazione a Kafka riprende l'opinione espressa da J.-P. SARTRE in *Aminabad ou du fantastique considéré comme un langage*, in *Situations I*, Paris 1947, poi parzialmente tradotto in *Che cos'è la letteratura?*, trad. it. Il Saggiatore, Milano 1966.

(16) Cfr. M. BLANCHOT, *Kafka e la letteratura*, trad. it. in *Da Kafka a Kafka*, Feltrinelli, Milano 1983. Ne *Lo spazio letterario* (trad. it. Einaudi, Torino 1975), Blanchot aveva scritto che Kafka «appartiene a una tradizione in cui quel che c'è di più alto si esprime in un libro che è scrittura per eccellenza [...], dove è detto che il mondo delle lettere, quello dell'alfabeto, è il vero mondo della beatitudine» (p. 57). Ciò nulla toglie alle inquietanti conclusioni dello studioso francese, che nella vocazione kafkiana alla scrittura legge il destino di perdizione dell'autore praghese, poiché, se la letteratura per realizzarsi deve annullare il mondo – cosa di cui Kafka è ben consapevole –, la sua scrittura deve essere considerata alla stregua di un atto sacrificale, o una malattia, che prima lo isola, quindi lo consuma e infine l'inghiotte per potersi compiere.

(17) B. MAJ, *Das Un-Heimliche. Il fantastico nella letteratura tedesca*, in AA. VV., *Geografia, storia e poetiche del fantastico* cit., p. 21. Maj ritiene tale straniamento rilevabile anche solo dall'esame del termine-chiave della *Metamorfosi*, che definisce la natura di Gregor: *Ungeziefer*, tradotto nei modi più bizzarri, non è infatti lo scarafaggio o un qualsiasi essere mostruoso, ma indica la classe degli animali impuri secondo la tradizione tedesca del *Pentateuco*. Proprio questo legame biblico porrebbe «intraletterariamente e intralinguisticamente il racconto sul piano dell'*Unheimliche* e della metafora conti-

È pur vero che l'effetto angosciante in Kafka è sempre latente, non ha cause apparenti e non è reperibile in alcun luogo testuale, restando solamente deducibile sul piano stilistico. In questo senso è possibile considerare l'angoscia kafkiana alla stregua di un effetto letterario, che trascinando la penna dell'autore sulla pagina afferma la sua verità; o meglio, annoda sintomaticamente verità e godimento, se è vero che l'avviluppo significativo del sintomo inganna riguardo ciò che sta al suo cuore, dove s'incontra il godimento piuttosto dell'angoscia. Questa dunque la specifica declinazione kafkiana del cosiddetto «sintomo fantastico», nozione che a mia conoscenza, seppur ripresa da altri autori, viene per la prima volta utilizzata proprio da Todorov, ma in un'accezione negativa, poiché a suo parere la psicoanalisi avrebbe declassato la letteratura al ruolo di semplice sintomo delle patologie degli autori<sup>(18)</sup>.

Si tratta notoriamente di una lettura riduttiva, che non tiene conto della complessa elaborazione freudiana. Per Freud, infatti, il sintomo ha rappresentato il punto di partenza per giungere alla scoperta dell'inconscio, il cardine su cui costruire l'intero edificio della psicoanalisi. La pratica analitica ha quindi spostato la sua attenzione dalla sofferenza, al senso del sintomo, inteso come segnale di una verità rimossa, appagamento sostitutivo di un desiderio che si origina nel moto pulsionale ostacolato dalla rimozione<sup>(19)</sup>. L'elaborazione teorica successiva ha poi mo-

---

nuata o allegoria», consentendo di pensare Kafka quale «cifra dell'inquietante-fantastico in senso moderno proprio perché unisce l'*Unheimliche* all'allegorico» (p. 22). Diversamente da quanto pensa Maj, ricordo che a parere di M. Beutler (*Fantastico*, in AA.VV., *Enciclopedia*, Torino 1979, vol. 6) il fantastico letterario mantiene una sorta di incompatibilità con il senso metaforico e allegorico, e richiede una lettura in senso letterale. E aggiungo che G. DELEUZE e F. GUATTARI (*Kafka. Per una letteratura minore*, trad. it. Feltrinelli, Milano 1975, p. 36) affermano che Kafka sopprime «deliberatamente ogni metafora, ogni simbolismo, ogni significazione come ogni designazione. La metamorfosi è il contrario della metafora. Non c'è più né senso proprio né senso figurato, ma distribuzione di stati nel ventaglio della parola». Quanto al rapporto fra *Unheimlich* e angoscia, va notato che la teoria psicoanalitica smentisce il fatto che non ci siano possibilità di sovrapposizione, poiché l'angoscia sarebbe nient'altro che una proiezione immaginaria del perturbante (cfr. il mio *Dall'Unheimlich all'oggetto (a): il concetto di 'perturbante' in Freud e Lacan*, in AA.VV., *Geografia, storia e poetiche del fantastico* cit.).

<sup>(18)</sup> Cfr. T. TODOROV, *op. cit.* Ricordando che è stato Lacan a teorizzare l'angoscia come effetto letterario, segnalo i due interventi che a mia conoscenza affrontano il problema del sintomo fantastico: H. Belevan nel suo *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*, Anagrama, Barcelona 1976 e V. Fortunati e G. Franci in *Il fantastico: la letteratura come sintomo*, «Quaderni di Filologia Germanica della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna», Ravenna 1980, vol. 1.

<sup>(19)</sup> Cfr. S. FREUD, *Inibizione, sintomo, angoscia*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1992<sup>3</sup>, vol. 10. Quanto a Lacan, si veda principalmente il *Séminaire XXIII. Le sinthome*,



strato come il sintomo possa essere colto almeno su due registri: quello del messaggio inconscio e quello del godimento nella parola, per cui esso si risolverebbe per intero in un'analisi di linguaggio. Dalle nozioni di sofferenza e di senso si passa così a quella di soddisfacimento, inteso non come ciò che il sintomo ostacola, ma come ciò che esso implica. Il sintomo cessa quindi di segnalare una disfunzione per tramutarsi in un funzionamento, in qualcosa che funziona, «anzi, per il soggetto, [nel]la cosa che gli funziona meglio»<sup>(20)</sup>; insomma, in ciò che per così dire lo scorta lungo il cammino dell'esistenza consentendogli di stare bene al mondo.

È interessante il fatto che Lacan abbia dedotto lo statuto di godimento del sintomo dall'opera di Joyce. Nel *Finnegans Wake*, Joyce avrebbe fatto sintomo della propria scrittura portando la lingua a cortocircuitare, togliendo il respiro al «sogno» della letteratura: con lo strapparle il velo fantasmatico, la copertura immaginaria e la possibilità stessa della rappresentazione; abbandonando infine la significazione a favore di un godimento letteralmente 'intraducibile' e privato. Scrive Lacan:

Leggete *Finnegans Wake*. Vi accorgete che c'è qualcosa che scoppietta, non a ogni riga, ma a ogni parola, è un gioco di parole molto particolare [...], che produce scintille. È senza dubbio affascinante, anche se il senso, nel senso che noi gli diamo di solito, ci perde. [...]. Leggete le pagine di *Finnegans Wake* [...]. Se lo si legge [...], è perché si sente ben presente il godimento di chi scrive<sup>(21)</sup>.

Nel suo sforzo di verbalizzare il mondo, Joyce dunque dimostrerebbe che il godimento più radicale deriva dal puro rapporto con la lingua, senza bisogno di mediare con le immagini o la rappresentazione. Rap-

---

tuttora inedito, da cui derivano alcuni testi tradotti in italiano e pubblicati in rivista: *L'ego di Joyce*, «Ornicar?», nn. 1-11, trad. it. Marsilio, Venezia 1979; *Conferenza sul sintomo*, «La Psicoanalisi», 2, ottobre 1987; *Joyce il sintomo*, «La Psicoanalisi», 23, gennaio-giugno 1998. Per dichiarazione dello stesso Lacan, la nozione di sintomo viene inizialmente dedotta dal lavoro teorico di Marx sulla merce come feticcio (cfr. S. Zizek, *Marx, inventore del sintomo*, «La Psicoanalisi», 2, ottobre 1987, e il recente AA.VV., *Marx, Freud, Lacan. Le basi materialistiche nella Psichiatria e nella Psicoanalisi*, Roma 1999).

<sup>(20)</sup> A. DI CIACCIA, *Dal sintomo al sintomo*, «La Psicoanalisi», 23, 1998, p. 10. Non a caso tale nozione si accompagna a ciò che Freud stesso ha nominato come «disagio della civiltà», legato alla sofferenza ma anche a una serie di soddisfazioni paradossalmente ottenute grazie all'istanza che chiede la rinuncia al godimento. Per questa via, non è inutile sottolinearlo, si istituisce un legame tra il particolare del sintomo soggettivo e il campo del sociale, «fra soddisfazione funzionale del sintomo e imperativi paradossali del mondo contemporaneo» (M. MAZZOTTI, C. MANGIAROTTI, *Introduzione al convegno Sintomo, sofferenza e soddisfazione – nell'attualità dell'arte e della clinica psicoanalitica*, tenutosi a Bologna il 15 e 16 maggio 1999).

<sup>(21)</sup> J. LACAN, *Joyce il sintomo* cit., p. 15.

porto che si coglie fin dalla scelta del titolo, il quale, come si sa, è tratto da una ballata irlandese intitolata per l'appunto *Finnegan's Wake* – con l'apostrofo del genitivo sassone –, che invita a ballare durante la veglia sulla salma del vecchio Finn (si ricordi che il sostantivo inglese *wake* significa «veglia»). Nella versione joyciana, una volta abolito il genitivo sassone *Finnegans* diventa il soggetto del presente indicativo plurale del verbo *to wake*, che significa «risvegliarsi». La trasformazione del titolo, sottolineando questo effetto di risveglio, segnalerebbe allora l'invito rivolto a tutti i Finn-again, cioè alla stirpe dei Finn, alle nuove generazioni, perché si uniscano al desiderio di Joyce di risvegliare la letteratura <sup>(22)</sup>, di purificarla da ogni idealizzazione portandola alla sua verità, al punto estremo delle sue possibilità. Con questa scelta radicale egli si unirebbe al proprio sintomo – ne diventa il figlio, dice Lacan –, elevandolo alla potenza del linguaggio senza tuttavia renderlo analizzabile. Ciò prima di tutto conferma, se ancora ce ne fosse bisogno, che il vero nodo traumatico per il soggetto non è la nascita, la famiglia o l'Edipo, ma il rapporto con la lingua; secondariamente segnala che il sintomo non è solo supplenza, ma godimento, ed è questo che, secondo Lacan, troviamo al centro del processo di creazione artistica: un punto di convergenza del travaglio creativo con un'altra soddisfazione <sup>(23)</sup>.

Ora, se tematizzare l'alterità del linguaggio costituisse criterio condivisibile per una mappatura del fantastico novecentesco, anche Joyce rientrerebbe in quell'ambito letterario che si è storicamente costituito nella progressiva liberazione dalle figurazioni esterne dell'*Unheimlich*, mantenendo tuttavia un 'effetto d'angoscia' quale connotazione distintiva e tratto caratterizzante. Angoscia causata dalla domanda dell'Altro, il quale, abbandonate le maschere tradizionali, si presenta a un certo stadio evolutivo nella sua forma pura: diviene l'Altro del linguaggio, inaccessibile e paralizzante. A qualsiasi livello si ipotizzi il confronto con tale alterità, è chiaro a questo punto che occorre elaborare inedite strategie di mediazione e scambio. Per quanto riguarda la letteratura, nessuna delle possibili uscite del problema può prescindere dalla realtà del testo, il quale, come sappiamo, narcisisticamente elabora strategie che gli consentano di contemplare l'immagine infinitamente rifratta della propria identità; e ciò facendo si dispone a una relazione speculare, nel senso di una perturbante duplicazione dell'immagine dell'autore, se è

<sup>(22)</sup> Cfr. G. MELCHIORI, *Introduzione a J. Joyce, Finnegans Wake H.C.E.*, trad. it. Mondadori, Milano 1982, p. XX.

<sup>(23)</sup> Cfr. J.-A. MILLER, *Lacan con Joyce. Seminario di Barcellona II*, trad. it. «La Psicoanalisi», 23, gennaio-giugno 1998, p. 25.

vero che il testo ci guarda e «fa volto», come scrive Lyotard, per la sua collocazione frontale <sup>(24)</sup>. Anche in quella specifica forma linguistica che è la testualità è dunque riconoscibile una volontà di godimento. La formula lacaniana di un soggetto «parlato dal linguaggio» indica anche questo: mentre ci affascina e irretisce, il linguaggio gode. E questo godimento – che oltrepassa il soggetto in quanto gli preesiste – diviene la più intima e destabilizzante ragione di smarrimento, origine di un'angoscia che indica propriamente «il limite in cui si iscrive il trauma non della nascita biologica, ma della nascita al linguaggio» <sup>(25)</sup>.

Con Joyce, il fantastico assume dunque la sua configurazione più moderna e radicale. Non si tratta più di giocare sulla sorpresa, lasciando sullo sfondo l'impalcatura logica del discorso. L'*Unheimlich* esce dal piano dell'immaginario per entrare quasi senza mediazioni nel simbolico: lo straniamento diviene davvero linguistico, e la narrazione 'fantastica' in quanto continuamente sollecitata dalle possibilità offerte dalla scrittura, dalle infinite moltiplicazioni metaforiche e dalle interminabili sostituzioni metonimiche, che le consentono di ricostruire l'universo sotto specie linguistica. E proprio in quanto sintomo, tale narrazione si mostra per quel che è: pura eccedenza pulsionale, che dice e ridice sempre la propria verità, segnalando nel corpo metaforico della letteratura l'enigma di una frattura originaria, ma contribuendo altresì a organizzare il linguaggio attorno all'inaccessibilità del godimento <sup>(26)</sup>.

In quanto effetto della struttura, è vero infatti che il sintomo è un fenomeno di linguaggio, una metafora viva o, lacanianamente, il significante di un significante rimosso. Ma in quanto freudiana formazione di compromesso esso presenta una doppia emergenza: è insieme metafora che allude a qualcos'altro e luogo di godimento, luogo in cui piacere e

<sup>(24)</sup> Cfr. J.-F. LYOTARD, *Discours, figure*, Paris 1971, p. 213; ma si veda altresì M. FARNETTI, *Racconto speculare e narrazione fantastica*, in *L'irruzione del vedere nel pensare. Saggi sul fantastico*, Udine 1997.

<sup>(25)</sup> Cfr. A. BARBUI, M. FOCCHI, *Dovunque altrove. I topoi freudiani e il problema del soggetto nel pensiero psicoanalitico*, Milano 1990. Anche R. BARTHES (*Le uscite del testo*, in AA.VV., *Bataille*, Bari 1974) sostiene che le parole in quanto «feticci» rivelano la presenza del desiderio nel testo.

<sup>(26)</sup> È interessante sarebbe prendere a questo punto alla lettera l'ipotesi di un metaforico 'corpo' della letteratura, costituito dalle sue varie ma coordinate parti, per ripensare il fantastico come delirio paranoico che questo corpo attraversa cercando di ripristinare il legame oggettuale, e rimandando così a quell'oggetto fra tutti perduto che è la madre. Delirio che, rientrando nel campo della psicosi, può liberamente svolgersi senza una diminuzione delle capacità logiche e delle facoltà intellettuali. Il lucido delirio del fantastico diverrebbe allora il tentativo di ricongiungersi con la matrice originaria della letteratura.

interdizione si annodano inscindibilmente. Ed è proprio a causa della sua configurazione sintomatica che il fantastico restituisce un'immagine problematica della letteratura: irriducibile a una completa significazione, esso possiede la capacità di interrogare la struttura dal punto d'origine della sua specifica verità, che è pulsionale, segnalando al contempo uno spazio impensato, o indicibile, che ci invita a ripensare la nostra idea dell'arte. Uno spazio, forse il solo, che consente di riscattare il destino della letteratura in linea con la borgesiana *Invocazione a Joyce*:

Io sono gli altri. Sono quelli  
che ha riscattato il tuo ostinato rigore.  
Io sono quelli che non conosci e quelle che salvi <sup>(27)</sup>.

Bisogna dunque rovesciare il senso dell'affermazione di Todorov, a partire dal fatto che ogni lettura risulta comunque sintomatica, nella misura in cui procede da una evenienza significativa per riferirla a un quadro teorico <sup>(28)</sup>. Ben si vede allora quanto una lettura sintomale risulti pertinente al caso del fantastico, se non altro per la resistenza che esso offre alla teorizzazione, gli ostacoli di ordine logico ed epistemologico che si frappongono a una sua definizione, la difficoltà infine di conferirgli senso rendendo conto della sua stessa esistenza.

Ma c'è di più, se solo si consideri che nella teoria lacaniana il sintomo si qualifica per la difficoltà – ovvero l'impossibilità – di prestarsi a una riduzione significativa. Se in Freud, come abbiamo visto, resta circoscritto alla funzione di segnale patogeno, il sintomo lacaniano si presenta infatti privo di ogni aggancio sostanzialistico, e dato nella formula «*vérité qui se jouit*», implica una doppia emergenza di verità e godimento. Ma del godimento, come della verità, non è possibile dire, poiché l'uno è perduto per sempre e l'altra irraggiungibile. Da cui discende la configurazione geroglifica del sintomo, irriducibile a ogni ermeneutica.

Così, proprio al cuore del Novecento, quando i discorsi tendono a centrarsi sul soggetto dell'inconscio: diviso, latente o evanescente che lo si voglia, il fantastico muove dal punto più interno della soggettività per

---

<sup>(27)</sup> J.L. BORGES, *Invocazione a Joyce*, trad. it. in *Elogio dell'ombra* (1969) e ora in *Poesie (1923-1976) scelte da J.L. Borges*, Milano 1980.

<sup>(28)</sup> Cfr. G. PRODI, *Sintomo/diagnosi*, in AA. VV., *Enciclopedia*, Torino 1981, vol. 12. Ricordo che Louis Althusser nel suo *Leggere il Capitale* (trad. it. Feltrinelli, Milano 1980) propone una lettura centrata sulla nozione di sintomo, la quale tende a restituire senso al testo mediante l'elaborazione di un secondo testo costruito sui lapsus del primo. Discute questa interpretazione M. RECALCATI, *Sulla nozione di sintomo*, in *L'universale e il singolare. Lacan e l'al di là del principio di piacere*, Marcos y Marcos, Milano 1995, particolarmente nella sezione intitolata *Althusser lettore di Lacan. Quattro note*.

affermare la propria natura interlocutoria, sintomatica e pulsionale, luogo di un indicibile che, per essere tale, non di meno insiste nel dire.

Questo perché, come accade a certi ammalati, la letteratura non mostra alcuna seria intenzione di guarire, di cedere cioè all'interpretazione quell'enigma che la costituisce, cui essa per prima domanda (e domanda) di insistere, e insistendo segnalare quel tanto di godimento che resta, e probabilmente resterà a lungo, fuori di senso.

\* \* \*

Infine una precisazione di metodo. Nella convinzione che non si tratti mai di puntare alla pienezza del senso o indagare ciò che è stato «veramente detto», poiché ciò che interessa, semmai, è il punto in cui il senso di un discorso cede e si opacizza, ho prelevato da differenti contesti il concetto di sintomo, per orientarlo in una specifica direzione e conferirgli una diversa possibilità semantica.

