

ISSN: 0547-2121

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

Direttore: Augusto Guarino

Comitato scientifico: Maria Teresa Cabré, Anne J. Cruz,
Giovanni Battista De Cesare, Marco Modenesi, Amedeo Quondam,
Augustin Redondo, Claudio Vicentini, Maria Teresa Zanola

Comitato di redazione: Federico Corradi, Paola Gorla, Salvatore Luongo,
Lorenzo Mango, Teresa Gil Mendes, Encarnación Sánchez García, Carlo Vecce

Segreteria: Jana Altmanova, Giovanni Rotiroti

LX, 1

Gennaio 2018

Tutti i contributi sono sottoposti alla doppia revisione anonima tra pari (*double blind peer review*).

Gli studiosi che intendano proporre contributi per l'eventuale pubblicazione sulla Rivista possono inviarli all'indirizzo: annaliromanza@unior.it.

Per ulteriori informazioni si invita a consultare il sito:
www.annaliromanza.unior.it.



UNIVERSITA DEGLI STUDI DI NAPOLI
"L'ORIENTALE"

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

LX, 1

LETTERATURA E PSICANALISI

Numero tematico a cura di

Augusto Guarino e Giovanni Rotiroti

NAPOLI
2018

INDICE

Prefazione a cura di Augusto Guarino e Giovanni Rotiroti pag. 7

SAGGI:

Stefano Agosti, <i>Parola della poesia e parola dell'altro</i>	11
Mario Ajazzi Mancini, <i>Kafkiano? Ein bescheidener Beitrag zur „Kafkologie“</i>	25
Simone Berti, <i>Il testimone involontario e le parole dell'esilio</i>	31
Elen Botros El Malek, <i>Sublimazioni sadiane: 'cœur' e 'imagination'</i>	41
Irma Carannante, <i>La "dimensione" romena di Eugène Ionesco. Idee per un progetto di ricerca</i>	59
Ilaria Detti, <i>L'arte del racconto e il racconto ad arte</i>	75
Federico Fabbri, <i>Utopia della lingua</i>	83
Giulia Lorenzini, <i>Una verità che ha di menzogna sembianza</i>	89
Nicola Mariotti, <i>Il dado stellato. La scrittura libera la speranza in dote alla distruzione</i>	95
Marco Ottaiano, <i>Psicanalisi e creazione narrativa: il 'sacrificio' dello psicoterapeuta ne La mujer loca di Juan José Millás</i>	101
Anna Maria Pedullà, <i>Fusini e Serpieri lettori di Shakespeare</i>	109
Mattia Luigi Pozzi, <i>Solleticare la mancanza: Žižek e il soggetto scabroso</i>	121
Giovanni Rotiroti, <i>Resto di cenere. All'ascolto della parola ferita di Paul Celan</i>	145
Giovanni Sias, <i>L'impossibile abitare dell'uomo</i>	177
Carlo Vecce, <i>Un ricordo d'infanzia</i>	185
Alberto Zino, <i>"Avere un fuori, ascoltare ciò che ne viene". Inconscio e Blanchot</i>	197

RECENSIONI:

- Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, Edizione critica e commentata a cura di Bernardo De Luca, Quodlibet, Macerata 2018, 368 pp. (Margherita De Blasi) pag. 209
- Rosario Pellegrino, *Charles de Brosses, "Lettere dall'Italia"*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2017, 196 pp. (Michele Bevilacqua) 211
- Giuseppe Mazzocchi, *Molte sono le strade. Spiritualità, mistica e letteratura nella Spagna dei secoli d'oro (con un'appendice novecentesca)*, a cura di Paolo Pintacuda, Liguori, Napoli 2018, 402 pp. (Paola Zito) 213
- ABSTRACT DEI SAGGI** 219

SAGGI

ANNA MARIA PEDULLÀ

FUSINI E SERPIERI LETTORI DI SHAKESPEARE

Fu lo stesso Freud a stabilire una stretta analogia tra il lavoro dello scrittore e quello dello psicanalista: “Probabilmente – dice Freud – attingiamo alle stesse fonti, lavoriamo sopra lo stesso oggetto, ciascuno di noi con un metodo diverso; e la coincidenza dei risultati sembra costituire una garanzia che abbiamo entrambi lavorato in modo corretto”¹. Psicoanalisi e letteratura percorrono seppure con metodi diversi la stessa strada verso la verità, la conoscenza. Secondo J. Starobinski, “La *Traumdeutung*, sul piano del sapere, vuole essere l’equivalente di ciò che fu Amleto nello sviluppo dell’opera teatrale di Shakespeare. Il poeta è un sognatore che non si è analizzato, ma che, nondimeno, ha reagito drammaticamente; Freud è uno Shakespeare che si è analizzato”².

In realtà la letteratura, al pari della mitologia, non è solo un oggetto d’indagine ma una fonte – e di straordinaria importanza – per il sapere psicoanalitico. E non sono solo i contenuti, le scene, immagini o temi che siano, a essere importanti, ma specialmente le forme giocano un ruolo fondamentale. Lo ammetterà lo stesso Freud, quando scriverà che “le descrizioni in psicologia possono farsi solo con l’aiuto di similitudini”³. La psicoanalisi diventerebbe dunque *un’altra forma di letteratura*. La nuova scienza dei tropi fondata da Freud sarebbe dunque a sua volta tropo-

¹ Cfr. S. Freud, *Der Wahn und die Träume in Wilhelm Jensens “Gradiva”*, 1906; tr. it., in *Opere*, Vol. V, Torino 1972, p. 333.

² Cfr. Starobinski J., *Amleto e Edipo* (1967), in Id., *L’occhio vivente*, tr. it., Torino 1975, p. 326.

³ Cfr. S. Freud, *Die Frage der Laienanalyse. Unterredungen mit einem Unparteiischen*, Leipzig-Wien-Zürich, 1926; tr. it. in *Opere*, Vol. X, Torino 1978.

logica: essa insegna a riconoscere e a decifrare le stesse figure (metafora, metonimia, sineddoche ecc.) nel proprio oggetto. Di nuovo, le differenze metalinguistiche tra letteratura e psicanalisi sembrano svanire in un gioco di metamorfosi e di rispecchiamenti. In realtà, la questione è più complessa: la psicoanalisi è un 'sapere misto', da una parte concettuale, dall'altra figurale (o tropologico). Tale carattere ibrido ha suscitato le resistenze di chi, anche dopo il tramonto degli ideali positivisti, fu ed è affezionato a un'immagine della scienza come sapere omogeneo.

In Italia i giudizi e pregiudizi di Croce nei confronti della psicanalisi misero in forte difficoltà quanti cercavano prospettive alternative rispetto a quelle della critica idealistica di stampo crociano. Tra questi, Giacomo De Benedetti, nei *Saggi critici* e nel *Romanzo del Novecento*⁴, ritenne che l'opera di alcuni scrittori doveva essere ricondotta alla loro situazione psicologica. Le sue indagini sul personaggio – uomo in Proust, Svevo o Saba, gli diedero l'opportunità di diventare, come scrisse Baldacci, "uno psicanalista della poesia (ma sarebbe meglio dire un analista della situazione psicologica che è alla base della poesia".

La lezione di De Benedetti viene accolta e sviluppata da Mario Lavagetto: nei suoi studi su Saba e Svevo⁵ il critico ritiene che i temi e le forme letterarie presenti nelle loro opere possano essere interpretate alla luce degli stati d'animo dell'autore. Ma è negli anni Sessanta che avviene un processo di rinnovamento del rapporto tra letteratura e psicanalisi. Le teorie linguistiche di Jakobson e di Hjelmslev da un lato, e le teorie lacaniane sull'inconscio strutturato come un linguaggio, sono all'origine di tale importante e profonda innovazione, che avrà i suoi esiti più significativi nel decennio successivo con gli studi di Francesco Orlando⁶ e Stefano Agosti⁷.

⁴ Cfr. G. De Benedetti, *Saggi critici. Prima serie*, Il Saggiatore, Milano 1969 e *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971.

⁵ Cfr. M. Lavagetto, *La gallina di Saba*, Einaudi, Torino 1974 (collana "La ricerca letteraria") e 1989. *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Einaudi, Torino 1976 e 1986.

⁶ Cfr. F. Orlando, introduzione a S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (ibid. 1975); nonché il saggio *Letteratura e psicanalisi: alla ricerca dei modelli freudiani*, in *Letteratura italiana* (Einaudi), IV, *L'interpretazione* (ibid. 1985, pp. 549-587; già apparso in "Poetics", nel 1984, con il titolo *Freud and literature. Eleven ways he did it*).

⁷ Cfr. S. Agosti, *Modelli psicanalitici e teoria del testo* (1987); *Gli occhi le chiome: per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca* (1993); *Forme del testo: linguistica, semiologia, psicoanalisi* (2004).

Nella storia del rapporto letteratura-psicoanalisi si possono distinguere due atteggiamenti: il primo, letteralista e riduzionista, considera l'opera letteraria come un campo di esemplificazione della teoria; il secondo, figuralista e strategico, è indirizzato alla globalità del testo e alla sua eventuale densità.

Ai due tipi di atteggiamento ermeneutico non corrisponde esattamente una scansione cronologica; tuttavia è indubbio che il primo atteggiamento sia prevalso fino agli anni Sessanta, e risulti dominante anche negli scritti dedicati da Freud e da Jung alla letteratura. I limiti della critica psicoanalitica nella prima fase sono stati sintetizzati da Alessandro Serpiери⁸; essa si rivolgeva a 'falsi bersagli', e precisamente: *a*) la lettura testuale era un mezzo per psicanalizzare l'autore; *b*) il personaggio veniva considerato come un soggetto autonomo, separato dalla vita che gli è propria, quella del testo; *c*) alcuni schemi narrativi, intesi come replica di complessi universali (soprattutto dell'Edipo) o di archetipi relativamente disimpegnati dal quadro storico di riferimento, erano privilegiati. Si pensi al libro di M. Bonaparte su E.A. Poe (1933), a quello di Ch. Baudouin su V. Hugo (1943) o al saggio sul *Il doppio* di O. Rank (1914); ma anche alle rapide incursioni di Freud nelle opere di Shakespeare o di Dostoevskij. Il saggio sulla *Gradiva* offre invece un esame testuale più completo. Freud, pur confermando la propria teoria, manifesta altresì preoccupazioni di carattere estetico. La psicoanalisi si mostra così in grado di chiarire la 'verosimiglianza' di un racconto per taluni aspetti poco plausibile, e persino la necessità di alcune scelte stilistiche (per es., la preferenza di J.V. Jensen per i doppi sensi).

Dagli anni Sessanta in poi l'interesse degli studiosi di Freud non si rivolge agli scritti esplicitamente dedicati all'arte, bensì a *L'interpretazione dei sogni* (1900) e al *Motto di spirito* (1905). Un sogno, un lapsus, un motto di spirito sono delle costruzioni linguistiche, dunque dei testi. Inoltre, sono "formazioni di compromesso" tra modalità linguistiche eterogenee: la logica o la retorica della coscienza è separativa, quella dell'inconscio è confusiva. Tra i due linguaggi si stabilisce un campo di tensioni che mira al dinamismo e alla trasformazione.

⁸ A. Serpiери, *Retorica e immaginario*, Pratiche, Parma 1986, p. 50.

L'interpretazione adesso si fonda: *a)* sul rispetto della globalità di un testo; *b)* sull'analisi dell'implicito; *c)* sulla scomposizione dell'intreccio tra modalità di pensiero incompatibili e che tuttavia hanno trovato un 'compromesso'. Un testo non è altro che la sua superficie, che può essere in molti casi (quelli che interessano la psicoanalisi) *densa*.

Con quali strumenti si può analizzare la densità?

Nel decennio precedente, J. Lacan⁹ e due grandi linguisti, R. Jakobson ed E. Benveniste hanno offerto fondamentali risposte all'interrogativo cruciale anche per la critica letteraria. La tesi lacaniana, per cui l'inconscio sarebbe strutturato come un linguaggio, contiene sin dall'inizio un rinvio alla retorica. In una conferenza del 1954 Jakobson aveva indicato la possibilità di collegare i due grandi procedimenti freudiani, condensazione e spostamento, con le tecniche della metafora e della metonimia. Anche per Benveniste¹⁰ l'inconscio parla un linguaggio dominato dai meccanismi tropologici già descritti, sia pure approssimativamente, dalla retorica antica. L'affermarsi dello strutturalismo, che nella linguistica scorge la scienza-modello, il fiorire di una nuova retorica (Ch. Perelman, il Gruppo di Liegi, R. Barthes, G. Genette ecc.) fanno apparire estremamente proficuo il dialogo tra psicoanalisi, scienze del linguaggio e teoria letteraria.

Lo stesso Serpieri già negli anni Settanta si dichiara contrario a una psicoanalisi riduttiva, funzionale a una spiegazione definitiva del testo. Serpieri propugna, infatti, l'integrazione della psicoanalisi con altre discipline come la semiotica, la critica generativa, l'ermeneutica per un'indagine plurivoca e dinamica del testo letterario. Questa ha il fine di ricostruire l'immaginario testuale, (individuale, collettivo, ideologico, mitico e antropologico), parte latente del testo che l'analista ha il compito di porre in evidenza. I suoi studi su Freud e Lacan sono raccolti ora in *Retorica e immaginario*, Parma, 1986.

Ma veniamo a Shakespeare. Il teatro di Shakespeare è un teatro psicologico e, in quanto tale, ha subito gli attacchi delle avanguardie del Novecento. Antonin Artaud, ad esempio, considerava l'egemonia della

⁹ J. Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris 1966, tr. it. *Scritti*, vol. I e II, Einaudi, Torino 2002.

¹⁰ Cfr. É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1 (1966), tr. it. *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1971.

parola inconciliabile con le sue esigenze di profondo rinnovamento del teatro.

Di Shakespeare si era occupato lo stesso Freud, ma in particolare un suo allievo, Jones, aveva formulato per *l'Amleto* un'interpretazione che è rimasta indiscussa per molti anni¹¹. Jones analizza il solo personaggio di Amleto, isolandolo dalla complessa vicenda testuale. La sua "nevrosi" dipenderebbe da un complesso edipico non risolto. Amleto odia lo zio Claudio, come odia il Padre, ma, poiché crede che suo padre sia stato ucciso dal fratello per privarlo del regno e della madre, *non riesce ad agire*. I suoi desideri edipici sono stati già messi in atto dallo zio. Ad Amleto non resta che la "passione del dolore", espressione usata da Fusini nel recente volume *Di vita si muore* del 2010 su cui ritorneremo.

Serpieri¹², è noto nella critica shakespeariana a partire dal suo *Eros negato*, edito la prima volta nel 1976 per Coopli, poi due anni dopo per Il Formichiere e infine il 2003 per Liguori. Di Shakespeare Serpieri ha continuato a occuparsi durante tutta la sua ricca attività di studioso¹³.

Prenderemo qui in esame *Eros negato*, proprio perché è lo studio che più esemplifica il rapporto tra letteratura e psicoanalisi degli Anni Settanta. *Otello*, secondo Serpieri, è una tragedia dell'immaginario. Un'opera perturbante come il Doppio, che, smuovendo le stesse coordinate conoscitive e ideologiche dell'età elisabettiana, continua ad affascinare lettori, spettatori e critici del mondo contemporaneo. Quest'opera è infatti molto di più che una tragedia della gelosia, in quanto mette in gioco, nell'azione delle pulsioni distruttive di Iago, le stesse relazioni interrazziali e interpersonali. E, in una proiezione distruttiva di fantasmi indi-

¹¹ Cfr. E. Jones, *Amleto e Edipo*. Seguito da *Amleto e Freud* di J. Starobinski, ES, Milano 2008.

¹² Illustre studioso di anglistica, recentemente scomparso, fu Presidente dell'AISS dal '79 all'83.

¹³ Ha pubblicato nel 1987 *Mettere in scena Shakespeare*, Pratiche, Parma, nel 1988 *Nel laboratorio di Shakespeare. Dalle fonti ai drammi*, Pratiche, Parma, *On the Language of Drama*, trad. di A. Carusi, University of South Africa Press, Pretoria 1989 e *Polifonia shakespeariana*, Bulzoni, Roma 2002. Numerosissime sono le sue traduzioni e curatele di William Shakespeare: *Amleto*, Feltrinelli, Milano 1980; Marsilio, Venezia 1997; poi *Il Mercante di Venezia*, *Tito Andronico*, *Pericle, principe di Tiro*, *Giulio Cesare*, *Macbeth*, *Drammi romanzeschi*, *Misura per misura*, *La tempesta* e i *Sonetti* che gli sono valsi un celebre premio letterario, il Mondello.

viduali e collettivi, mette in scena la dannazione della diversità e la morbosa censura della sessualità.

Già dal primo atto si rende manifesta la pulsione distruttiva di Jago verso Otello, esponendolo a una pubblica discriminazione sul piano pubblico, col coinvolgimento di Roderigo e Brabanzio: Otello avrebbe violato le regole della repubblica di Venezia, preferendogli Cassio, sebbene tre nobili cittadini si fossero schierati a suo favore. Quest'odio si profila, a livello grammaticale-sintattico, in un'opposizione basica IO/EGLI/EGLI/PREFERITO. Il desiderio di Jago è quello di identificazione - proiezione con Otello: un desiderio negato che genera odio. In Jago è continuamente attivo un meccanismo perverso di *proiezione*, tipico di tutti i *villains* shakespeariani, per cui il nero Otello è un campione dannato di quel sesso di cui è egli stesso ad aver piena la bocca e turbata la mente. La frase, dal tono tenebroso e quasi demoniaco, *I am not what I am*, con cui rivela a Roderigo la sua falsa devozione per il Moro, mette in gioco qui il non essere e l'essere, dando inizio alla strategia di simulazione e di manipolazione di Jago.

Heaven is my judge, not I for love and duty,
 But seeming so, for my peculiar end:
 For when my outward action does demonstrate
 The native act, and figure of my heart,
 In complement extern, 'tis not long after,
 But I will wear my heart upon my sleeve,
 For doves to peck at: I am not what I am. (vv. 61-65)

Mi è giudice il Cielo, io non lo faccio/ né per amore né per dovere/
 ma fingendo di farlo, lo faccio per i miei personali fini/ poiché,
 quando i miei atti *esteriori* dovessero/ rivelare il segreto moto e disegno
 del cuore/ in una *esterna* mostra, non passerebbe molto/ che dovrei
 portarmi il cuore su una manica/ per farmelo beccare dalle cor-
 nacchie:/ io non sono quello che sono.

Dentro la sua dissimulazione Jago è colui che spia, mistifica e proietta sull'altro il *suo* male. Usa due volte il lemma *abuse* in forma verbale in senso di calunniare, ingannare, insinuare. Nel monologo che conclude I, 3, 386-7 decide la sua strategia: "Let me see/ After some times, to abuse Othello's ears/ That he (Cassio) is too familiar with his wife".

Vediamo, dopo un po' di tempo, insinuare nell'orecchio di Otello che lui è troppo in confidenza con sua moglie; e nel monologo conclusivo di II, 1, pensa di calunniare Cassio come lussurioso: "*abuse him to the Moor, in the rank garb*": "lo calunnierò al Moro come uno in calore". Anche Otello, come Iago, ha bisogno di rappresentare sé stesso: "*le mie qualità, il mio titolo e la mia anima si mostreranno per quelle che sono veramente*" (I, II, 31-2), ma in una coincidenza tra essere e apparire.

Fallito il piano di delegittimazione pubblica, Jago sposta la sua azione sul piano privato. Otello diviene il "nero montone" che sta abusando della nobile Desdemona, "la pecorella bianca". Fallisce anche questo secondo tentativo di distruzione, Otello, infatti, ha ottenuto l'amore di Desdemona che lo dichiara pubblicamente. Attraverso il racconto delle sue imprese e della sua storia personale, Otello conquista Desdemona: "*This is the only witchcraft I have used*".

Serpieri sottolinea il valore magico della parola. Tramite la parola l'ignoto irrompe nell'identità. La magia della parola è il tema centrale dell'opera, che assume però due diversi percorsi di senso e di forme discorsive. La magia discorsiva di Otello conduce all'amore, e i processi *introiettivi* assumono gli stilemi dell'*epos*; quella di Iago all'odio e alla morte attraverso processi *proiettivi* connessi agli elementi figurali delle reticenze e delle negazioni, delle litoti. C'è anche una figura di parallelismo in due opposte strategie discorsive: Otello "strega" Desdemona con il suo racconto, Jago "strega" Otello proiettando nella sua mente le ombre del "mostruoso". In questo terzo tentativo di eliminazione del "padrone", Jago non fallisce. Come nella dialettica servo-padrone, Jago, da servo, diventa padrone del padrone: costringe il Moro a rispecchiarsi in queste ombre, fino a renderlo la personificazione stessa di quel mostruoso e a fargli recitare la parte dell'Altro.

Nella straordinaria analisi dell'*Otello* Serpieri offre un'interpretazione del testo shakespeariano, conducendo alla coscienza del lettore e dello spettatore il suo complesso e latente immaginario, individuale, collettivo, mitico e antropologico. Le strutture dell'inconscio, quindi, non sono archivi di verità e di sapere, ma linguaggi complessi e figurali che interagiscono con il linguaggio della coscienza.

Anche Nadia Fusini è una studiosa di anglistica. Allieva di Agostino Lombardo, si è dedicata anche agli studi di linguistica e di psicoanalisi

freudiana e lacaniana. Nel volume *La passione dell'origine* (1981), Fusini indaga sulla modernità, ponendosi la domanda sull'origine. Si potrebbe dire che per la nostra autrice: "*In principio erat Amlet*" alla cui sofferta peripezia segue la costellazione dei tanti personaggi romanzeschi, come Robinson, Clarissa, Tom Jones, Tristram Shandy, giungendo fino alla terra desolata del Novecento in cui pone ascolto alle voci di Eliot, Joice, Woolf e Stein. La passione dell'origine ritorna come memoria di Amleto: fantasma dal quale esse sono possedute, fino a ripeterne-rievocarne alcune movenze essenziali.

Il dramma di Amleto per Freud non si differenzia da quello di Edipo, dice la Fusini. "Sono entrambi mito e come tali Freud li tratta". Mito vuol dire per Freud che i due racconti sono delle formazioni di linguaggio, entro le quali si manifestano delle modalità psichiche altrimenti ir-rappresentabili. "L'apparato psichico funziona con la modalità del 'mettere in rappresentazione'. Amleto rivela come nel pensiero, che è la sua azione, c'è un che di teatrale o più precisamente di tragico, e che la coscienza, almeno come il personaggio ce la presenta, è un teatro di conflitti drammatici, luogo di malattia e di crisi. Ma il pensiero cosciente conduce Amleto verso 'altre profondità', quelle del desiderio e della colpa, che, prive dello stato di latenza, annebbiano la volontà e turbano la coscienza". "Il teatro – scrive ancora Fusini – è metafora privilegiata per Shakespeare come per Freud... nell'arte, come nel gioco semplice, la messa in scena, mettendo in presenza, sostiene il soggetto in una finzione che è essa stessa traccia di ciò che in quella presenza abita come assenza". Amleto evidenzia come sia il Padre, fantasma o Forma da cui l'io è originato, a dargli senso. Quell'antieriorità paterna lo domina, e dominandolo lo rende soggetto, ma, per essere tale, da essa deve staccarsi. Incapace di dissolvere il fantasma del padre e quindi di dissolvere l'Edipo, Amleto si dà tutto alla rappresentazione. Quel fantasma, quel Tu di cui è prigioniero, gli impone di uccidere, condannandolo alla morte.

Nel 2010 Fusini pubblica per Mondadori uno studio dal titolo *Di vita si muore*, col sottotitolo *Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*. Il volume si compone di numerosi capitoli definiti 'atti' dall'autrice. Il primo è dedicato a Bruto e alla passione della ragione; il secondo ad Amleto e alla passione del dolore. L'atto terzo consiste nella lettura delle passioni di amore/odio presenti nell'*Otello*; il quarto riguar-

da il *King Lear* e le passioni di ira e pietà e il quinto analizza Macbeth e la passione della paura. “Bruto, Amleto, Ofelia, Otello, Desdemona, Lear, Cordelia, Macbeth e la sua Lady soffrono senza consolazione...e soffrono per la loro ‘grandezza umana’, perché sono grandi nelle loro passioni: ecco il punto nevralgico della concezione tragica shakespeariana”¹⁴. Ma queste grandiose passioni producono in queste tragedie tanta paura e tanta pietà. Shakespeare, secondo la Fusini, mette in scena alcune idee che germineranno nei secoli successivi, l’idea di libertà, volontà e responsabilità. L’autrice, in questo libro, è molto attenta alla funzione della letteratura e in particolare di quella dei grandi classici come Shakespeare. La rappresentazione delle passioni purifica la psiche umana. Il lettore si identifica e proietta sé stesso nelle vicende dei personaggi fittizi per conoscersi o riconoscersi nella sua dimensione reale. L’amato Shakespeare, letto e riletto nel tempo, non è più un oggetto di studio; è come un amico con cui confrontarsi, da cui ricevere consigli e sostegno.

Al centro del libro c’è l’intreccio tra le passioni e la ragione, una sorta di spirale che, avvolgendosi intorno ai personaggi shakespeariani per trarre da essi verità, spinge l’opera di Shakespeare all’interno delle contraddizioni della sua epoca. Così se per Fusini è indispensabile analizzare il rapporto tra corpo e linguaggio, in esso emergono anche i vari, e spesso contrastanti, influssi culturali dei quali si nutrivano Shakespeare, da Aristotele al *Principe*, da Galeno al *Leviatano*, dall’*Edipo a Colono* ai *Passion Plays* del medioevo cristiano, da Marlowe alle *Anatomie medico morali* degli elisabettiani. In *Di vita si muore* leggiamo così che Shakespeare cita da *The Anatomy of the mind* di Thomas Rogers, e che nell’*Amleto* sono presenti richiami al trattato *On Melancholy* di Timothy Bright; ci appare un poeta che riflette sulle controversie tra Lutero e i cattolici e che è vicino al pensiero della nuova scienza di Hobbes e Spinoza; e vediamo come questa materia divenga teatro. Questa sorprendente metamorfosi, che trasforma le idee e le ideologie in persone e vite, ha origine dalla natura doppia del teatro: il teatro, che mette in scena la finzione per smascherarla, crea una complessa, e non ovvia, dialettica tra bene e male, giungendo a quel culmine conoscitivo in cui l’emozione fa luce sul male per

¹⁴ N. Fusini, *Di vita si muore*, Mondadori, Milano 2010, p. 451.

scoprirne le ambiguità. E tale metamorfosi si fonda per la Fusini sul linguaggio, il luogo della conoscenza in Shakespeare:

È l'invenzione di una lingua che non è dialettica né discorsiva, ma è tesa nell'irriducibile contrasto dell'ossimoro, figura connaturata a questo linguaggio teatrale che nega la sintesi e, con essa, ogni idea di armonia degli opposti, operando piuttosto per congiunzioni di pensiero illegittime... Sì, questa lingua "sforza" le parole, le violenta... È così che un linguaggio, che dispera dell'ordine, inventa altri gradini per conquistare la torre di Babele. La sua disperazione è la sua forza, la sua povertà la sua grandezza¹⁵.

Ecco che il teatro di Shakespeare appare *barocco*: la scena dove il conflitto tra corpo e linguaggio, passione e ragione si duplica nello scontro tra tragico e comico e tra giusto e ingiusto, il luogo in cui è possibile porsi domande sul mondo che è *out of joints*, "fuori dai cardini", in succedersi di quinte molteplici e pluriprospettiche. Allora i drammi e le tragedie che la Fusini legge e interpreta in *Di vita si muore* ci appaiono con una luce nuova, e le intuizioni sono numerose e molto profonde: in *Macbeth* sono la paura e il desiderio di ignoranza di Macbeth come salvezza dalla lucidità del pensiero; in *Amleto* è l'indagine sottile sul Tempo a partire dalla pausa in cui la vicenda è un fantasma immaginato dalla mente di Amleto; in *Otello* c'è l'intuizione di Iago come uomo nuovo della Modernità fondata sull'Economico che "stupra l'anima" di Otello. E c'è uno Iago che "fa teatro con le parole" come Shakespeare. Bella è, poi, l'intuizione che è Otello e non Iago il vero traditore dell'amore, e quella che vede Otello crollare perché considera l'amore secondo il "principio di proprietà", e anche quella dell'amore di Desdemona come forza al di là del bene e del male borghesi.

Serpieri e Fusini hanno magistralmente analizzato il testo shakespeariano nella prospettiva psicoanalitica, semiotica, socio-antropologica, con particolare interesse per l'identità e le modalità di interrelazione tra gli individui. Il rapporto tra psicoanalisi e letteratura ha fornito, attraverso il loro studi, i frutti promessi: maggiore conoscenza dell'essere umano, del testo letterario e piacere della lettura. L'applicazione

¹⁵ *Ibid.*, p. 182.

dei metodi e delle teorie della psicoanalisi alla critica letteraria sfugge all'attuale problematizzazione della terapia analitica individuale. La corralità del testo letterario, offrendo una pluralità di possibili soluzioni, fornisce anche numerosi spunti *terapeutici*. In particolare, il testo shakespeariano, evidenziando tutte le passioni che affliggono l'individuo, suggerisce al lettore, tramite il meccanismo dell'identificazione e della proiezione e attraverso la riflessione, nuove e individuali interpretazioni e soluzioni.