



Enthymema XXIV 2019

Ariosto e il Cardinale
Appunti critici su Freud e lo scrittore creativo

Gianantonio Trimarchi

Società di Psicoanalisi Critica

Abstract – L’atteggiamento di Freud nei confronti della fantasia è ambivalente. Per un verso egli segue il metodo positivista, per cui i prodotti fantastici sono “non provati” e quindi falsi. D’altro canto però egli si dimostra un buon letterato nel descrivere i suoi casi clinici (*Il caso di Dora, L’uomo dei lupi...*) al punto di ricevere nel 1930 il premio Goethe. Il suo insistere in molti casi sulla ricerca delle cause fu criticato fin dagli anni Venti, ad esempio da Vygotskij. La psicoanalisi di Freud tuttavia non si esaurisce in questo ambito, come si può ricavare da alcuni passi delle sue opere, in cui risulta che la fantasia e la scena onirica costituiscono una sorta di decostruzione capace di reinventare la realtà.

Parole chiave – Creatività; Immaginazione; S. Freud; L. Tolstoj; L. Vygotskij.

Abstract – Freud’s attitude towards imagination is ambivalent. On the one hand, he follows a positivist method and considers the products of the imagination as “unproven” and therefore false, on the other hand, however, in describing his clinical cases (*The Case of Dora, The Wolf Man ...*), he shows himself being a good writer to such an extent as to receive the Goethe prize in 1930. His insisting in many cases on looking for causes was criticized since the 1920’s, for example by L. Vygotsky. However, Freud’s psychoanalysis is not only bound to this context. We can see this aspect from some of his works’ passages which show that imagination and the dream scene constitute a sort of deconstruction apt to reinvent the reality.

Keywords – Creativity; Imagination; S. Freud; L. Tolstoy; L. Vygotsky.

Trimarchi, Gianantonio. “Ariosto e il Cardinale. Appunti su Freud e lo scrittore creativo”. *Enthymema*, n. XXIV, 2019, pp. 508-516.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/12604>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Ariosto e il Cardinale

Appunti critici su Freud e lo scrittore creativo

Gianantonio Trimarchi
Socio di Psicoanalisi Critica Milano

Freud inizia il suo saggio sul poeta e la fantasia (*Der Dichter und das Phantasieren*, 1908) parlando del cardinale Ippolito d'Este, il quale avrebbe chiesto ad Ariosto, suo segretario, «a quali fonti attinga il suo materiale quello strano essere che è il poeta» (Freud *Il poeta* 162). In realtà l'atteggiamento del cardinale era stato assai più arrogante di quanto Freud non volesse far intendere. La frase, pronunciata in risposta alla dedica scritta ne *L'Orlando furioso*, pare fosse: «Dove avete trovato, messer Ludovico, tante corbellerie?» In queste due diverse versioni di uno stesso fatto si condensano in sostanza i due atteggiamenti del grande psicoanalista. Quello riverente nei confronti dei poeti i quali «attingono a fonti che non sono ancora state aperte alla scienza.» (Freud, *Gradiva* 107) e quello di sufficienza nei confronti di un'attività considerata sostanzialmente estrinseca allo sviluppo del pensiero umano, che risulterebbe fondato sull'impiego di un rigoroso pensiero logico. La fantasia sarebbe, al più, una sorta di camera di compensazione, atta a far evadere provvisoriamente gli uomini dai disagi della vita quotidiana, ma non capace di dare qualcosa di realmente positivo. In questa prospettiva, paradossalmente, la creatività artistica, sembrerebbe destinata a non creare nulla nell'ambito della realtà.

Un bambino giocando si comporta come un poeta nel momento in cui riordina un mondo proprio, o mentre riordina in un mondo nuovo di suo gradimento le cose del suo mondo.
[...] Il poeta si comporta come il bambino che gioca. Egli crea un mondo di fantasia che prende molto sul serio, in cui investe una grande carica emotiva e che lo separa nettamente dalla realtà.
[...] Le persone felici non fantasticano mai. Lo fanno solo gli insoddisfatti
Diventando troppo potenti, le fantasie pongono le condizioni per la nascita di una nevrosi o di una psicosi. Inoltre le fantasie sono gli immediati predecessori psichici dei sintomi penosi lamentati dai nostri pazienti. (Freud, *Il poeta* 162-164)

Anche nel successivo saggio sul perturbante (*Das Unheimliche* 1919), dedicato a grandi narratori, come Hoffman, Schnitzler e altri, Freud sembra continuare a spiegare i fenomeni artistici volgendosi all'indietro, soffermandosi sui contenuti legati all'infanzia e ignorando la capacità della forma artistica di modificare la percezione della realtà presente.

È molto raro che uno psicoanalista si senta spinto a studiare argomenti di estetica, anche quando con estetica non si voglia intendere la teoria del bello, bensì la teoria delle qualità del sentimento. Egli lavora su altri strati della vita psichica e non ha molto a che fare con quegli impulsi emotivi controllati che, ostacolati nelle loro finalità, e sottoposti all'influenza di numerosi fattori concorrenti, sogliono fornire il materiale degli studi di estetica. (Freud, *Il perturbante* 1049).

In questo testo, Freud cita due volte Schelling, quando afferma che è perturbante ciò che doveva rimanere nascosto e invece viene alla luce (1052, 1062). Il perturbante, qui palesemente inteso come un'espressione del rimosso, risulta sempre legato a «un'impressione, che porta a nuova vita i complessi infantili rimossi» (1067) e non può far parte del pensiero adulto, in quanto «il regno della fantasia si fonda sull'impossibilità di verifica» (1068) e, per un certo Freud, non è pensiero.

Ariosto e il Cardinale Gianantonio Trimarchi

Quanto al silenzio, alla solitudine e all'oscurità, possiamo dire solamente che si tratta di fattori che contribuiscono all'insorgere d'angoscia infantile, della gli uomini non riescono a sbarazzarsi del tutto. (1070)

In vari casi, nell'autointendimento del padre della psicoanalisi, l'arte sembra avere questa funzione, di una sopravvivenza inutile, ma in realtà il suo discorso è ben più complesso. Freud ignorava la musica,¹ ma era affascinato dalle arti figurative, dalla letteratura e dalla poesia. Capiva bene il nesso fra la creazione artistica e il profondo, come del resto vediamo dal suo carteggio con Schnitzler (*Sulla Psicoanalisi*), ma ad un tempo prendeva le distanze da un modo di vedere che metteva in crisi il suo paradigma iniziale, a carattere scientifico. Va poi considerato che nelle opere di Freud il nome di Goethe compare oltre un centinaio di volte, così come è ben presente in esse la visione goethiana della natura, secondo la quale la dimensione organica non risulta spiegabile per chi volesse ridurla agli elementi semplici, secondo i canoni del «pensiero positivo».²

Il rapporto di Freud con il metodo scientifico risulta quindi molto ambivalente se non addirittura 'drammatico', in quanto contaminato da altri punti di vista inconciliabili con l'empirismo e con la logica dei dati di fatto, in cui per altro verso, egli non poteva non credere.

Fra i paradossi a cui assistiamo in questo ambito, c'è l'aspirazione di Freud al premio Nobel per la medicina, che gli venne negato, perché il suo lavoro fu considerato «privo di prove scientifiche». Venne candidato al Nobel per la letteratura per più anni, ma senza esito. Fu invece un evento per lui graditissimo, nel 1930, ricevere il premio Goethe, la massima onorificenza tedesca in campo culturale (Loreti). Il conferimento del premio fu motivato ad un tempo dall'eccellenza nello stile di scrittura dimostrata nei suoi saggi sui casi clinici. Freud fu apprezzato in particolare per «il clima schnitzleriano de *Il caso di Dora*, o per il piccolo spaccato tolstojano de *L'uomo dei lupi*» (Gosso, *Psicoanalisi* 1-2). Furono anche però sottolineati i grandi spazi che la psicoanalisi apriva nello spiegare i comportamenti dei vari personaggi che compaiono nella letteratura. Così infatti scriveva a Freud Alfons Paquet, segretario generale del fondo Goethe, nel 1930.

La sua ricerca ha aperto un percorso verso le forze istintuali dell'anima, creando così la possibilità di comprendere nel suo radicare la genesi e l'architettura di molte forme culturali e curare le malattie per le quali l'arte medica non aveva fino ad allora le chiavi. La sua psicologia non ha solo stimolato e arricchito la scienza medica, ma anche le rappresentazioni di artisti e pastori di anime. (St. Germain, *Lugar* 1).

Con tutto ciò Freud, insieme a Jung, fece un grosso scivolone nel 1907, quando scrisse a Jensen, a proposito della *Gradiva* chiedendogli se avesse mai avuto rapporti incestuosi con una sorella che «zoppicava con il piede equino ed è in seguito morta di tubercolosi» (!) (Lavagetto XV). In questo caso Freud si mostrava chiaramente un adepto dello psicologismo, che cercava a tutti i costi una causa dei fatti, là dove forse sarebbe stato più opportuno cercarne il senso.

¹ «[...] Le opere d'arte esercitano tuttavia una forte influenza su di me, specialmente la letteratura e le arti plastiche, più raramente la pittura. Sono stato indotto perciò a indugiare a lungo di fronte a tali opere ogni volta che mi si offriva l'occasione; volevo capirle a modo mio, cioè rendermi conto di come agiscono. Dove questo non mi è possibile, *per esempio per la musica*, sono quasi incapace di godimento. Una disposizione razionalistica o forse analitica si oppone in me a che io mi lasci commuovere senza sapere perché sono preso e che cos'è che mi prende» (Freud, *Il Mosé* 185)

² Va anche ricordato che Freud frequentò per due semestri un corso di F. Brentano, del quale conservò un ottimo ricordo. Questo autore parlava di *intention* e di *intelletto agente*, collocandosi in una prospettiva assai lontana dal «pensiero positivo» (Albertazzi 54)

Ariosto e il Cardinale Gianantonio Trimarchi

Qui il discorso di Freud si poneva nei termini di una fantasia, «non provata» alla quale Jensen rispose in forma lapidaria: «Non ho mai avuto sorelle» (XVII), deprecando fra le righe il fatto che l'arte dovesse venir ridotta a un'indagine puramente psichiatrica, prescindendo dai suoi aspetti intrinseci.

La Gradiva non rappresenta l'unico caso in cui per Freud la riduzione psicoanalitica dell'opera d'arte tende a soppiantare la considerazione dell'oggetto artistico.

Sappiamo da una lettera di Freud a Romain Rolland del 1936 (Vermorel 9) che egli, nel 1902, fece un viaggio ad Atene insieme a suo fratello. Questo non stupisce, dal momento che il desiderio di viaggiare era una delle sue caratteristiche. Colpisce tuttavia il fatto che nella lettera in questione Freud parli solo di una sua sintomatologia, che lo porta a non vedere quasi il fenomeno Acropoli nella sua maestosa grandezza.

Il desiderio di viaggiare si collegava a una certa insoddisfazione verso casa e famiglia, significava fare più strada del padre, che non aveva mai viaggiato, con il senso di colpa che questo superamento comporta. Nella permanenza ad Atene sembra si possa leggere il senso recondito di un superamento-profanazione. (Magherini 135-37)

Con tutto ciò l'oggetto artistico sembra restare fuori campo, rispetto al prorompere di passioni interiori pur suscitate dall'oggetto stesso. Come scrive Donald Meltzer:

Freud ha trattato come un sintomo la sua esperienza emotiva davanti all'Acropoli e la descrive come se si trattasse di un'esperienza aberrante d propria personalità. (cit. in Gosso, *Psicoanalisi* 122)

Il discorso fece un passo in avanti con M. Klein, secondo la quale l'arte non costituisce soltanto l'emergere del rimosso, ma anche una riparazione. Questo risulta ad esempio dalla storia di una donna che divenne una grande pittrice per riparare, con i suoi dipinti, all'aggressività precedentemente messa in atto contro sua madre (Voltolin, *Klein*, 68-70). Il discorso tuttavia si pone sempre nell'ambito della sofferenza legata alla malattia mentale, che non è quello del piacere estetico nell'adulto 'normale'. A questo proposito Meltzer fa una considerazione particolarmente significativa.

La psicoanalisi si è andata preoccupando del dolore mentale, ma molto poco di piacere mentale; [si studia] un'opera d'arte in base alla biografia psicoanalitica dell'artista, come se l'opera d'arte fosse una sorta di sintomo [...] questo approccio ha alienato una buona parte del mondo artistico dalla psicoanalisi. Gli artisti si sono sentiti profondamente offesi da questo modo di vedere. (cit. in Gosso, *Psicoanalisi* 122)

Negli stessi anni di Freud, anche un altro autore, Lev Vygotskij, (1896-1934), affrontava gli stessi temi, ma in una prospettiva molto diversa. Fondatore, insieme a Lurija, della società psicoanalitica moscovita, buon conoscitore di Husserl e di Freud, nella sua *Psicologia dell'arte* (1924) egli dedica un capitolo alla psicoanalisi, a cui troviamo vari riferimenti sia nelle *Lezioni di psicologia* che nel saggio su Piaget (*Vygotskij, Il problema*).³

Vygotskij è critico nei confronti di Freud a vari livelli. In particolare, per quanto riguarda l'analisi dell'arte, non condivide la ricerca delle cause efficienti, che contrasta nettamente con il paradigma fenomenologico, al quale lo psicologo russo fa riferimento Prendendo in esame il discorso di Freud (1910) sull'omosessualità di Leonardo da Vinci e sulla «sogneria dell'avvoltoio».⁴ Egli osserva «quanto poco dell'arte di Leonardo questa storia dell'avvoltoio riesca a

³ In questo saggio, di circa 60 pagine, il nome di Freud compare ben 15 volte.

⁴ Leonardo, nel *Codice Atlantico*, mentre parla del volo degli uccelli, inserisce un appunto riguardante un suo ricordo di quando era in fasce, che suscita l'attenzione di Freud. «Questo scriver si distintamente del nibbio par che sia mio destino, perché nella mia prima ricordanza della mia infanzia. Mi pareva che,

Ariosto e il Cardinale Gianantonio Trimarchi

chiarire» (Vygotskij, *Psicologia* 122). Analogamente egli si chiede se nel caso di Dostoevskij sia ragionevole far riferimento solo alle esperienze della prima infanzia e non ad esempio a quella traumatica della condanna a morte (123), che fu commutata in deportazione solo all'ultimo momento davanti al plotone di esecuzione. Uno dei suoi compagni di sventura incanutì all'improvviso e nel grande romanziere rimase una traccia lacerante, di cui egli ci racconta ad esempio ne *L'idiota*.

Il discorso di rilievo, per Vygotskij, non riguarda il passato solipsistico dell'artista, ma la vita vissuta degli spettatori, i quali si trovano a confrontarsi non con un semplice testo, ma con porzioni di vita irrealizzata, che si impongono attraverso l'opera d'arte offrendo al fruitore una nuova intuizione del mondo con cui confrontarsi. Su questi temi egli ci offre alcuni esempi.

Le favole della tradizione russa, in Vygotskij, non prevedono in nessun modo la ricerca di una causa efficiente, in quanto «La favola è uno stato di volontaria allucinazione in cui il lettore viene a porre se stesso». (165), trovandosi più davanti a un problema che davanti a una risposta. Questa situazione pone lo spettatore in stato attività in quanto gli diventa necessario trovare una soluzione, capace di trascendere la duplicità drammatica, a prescindere dall'anamnesi.

La *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj, su cui Vygotskij si sofferma (341-45), si presterebbe in vari modi ad una lettura legata alle cause. Basti pensare che la madre del grande scrittore, morta di tetano durante la sua prima infanzia, era una pianista particolarmente interessata alle sonate di Beethoven. L'atteggiamento di Vygotskij e di Tolstoj si pone però ad un piano completamente diverso da quello di Freud.

Il protagonista, ormai adulto, non cerca nel suo passato. È sconvolto da questi suoni da cui inizialmente non riesce a ricavare una chiusura gestaltica⁵ Si tratta, in certa misura, della “tortura dei sentimenti” che per Schiller rappresenta una delle regole per il poeta tragico. È un'esperienza profonda, capace di rinnovare il modo di vedere consueto allo spettatore, al di là del rutilare delle attrazioni, che però contempla una sintesi.

Tutto diverso da come pensavo e sentivo prima: era come se qualcuno mi sussurrasse nell'anima. Che cosa fossero quelle cose di cui andavo prendendo conoscenza non lo so, non potevo rendermene conto, ma la coscienza di quel nuovo stato mi dava un grande senso di gioia. (Tolstoj, *Sonata* 112)

Il discorso freudiano sull'arte sembra collocarsi invece ad un livello molto più semplice:

Ho notato spesso che il contenuto di un'opera d'arte esercita su di me un'attrazione più forte che non le sue qualità formali e tecniche, alle quali invece l'artista attribuisce un valore primario. Per molte manifestazioni e per più di un effetto dell'arte mi manca propriamente l'esatta comprensione (Freud, *Il Mosé* 185)

Ponendosi decisamente agli antipodi, Vygotskij rielabora la nozione di forma, che egli ritiene capace di attuare «l'annullamento del contenuto» (Vygotskij, *Psicologia* 220). Egli fa riferimento in particolare a *Un respiro leggero* di I. Bunin, il cui testo, particolarmente significativo, è riportato per intero in appendice alla *Psicologia dell'arte*. Si tratta di un racconto dedicato alla “vita disordinata di una studentessa di provincia” (217), la quale viene uccisa da un pretendente geloso. Il contenuto della storia non presenta nulla di particolarmente rilevante, ma possiede un

essendo io in culla, un nibbio venissi a me e mi aprissi la bocca con la sua coda e molte volte mi percoressi con la coda dentro le labbra» (Freud, *Un ricordo* 93).

⁵ Oggi il *Presto* della sonata a Kreutzer corrisponde in pieno al nostro gusto, ma il pianista Kreutzer, cui la sonata era stata dedicata da Beethoven nel 1807, si rifiutò di suonarla in pubblico, ritenendola un esempio di «terrorismo musicale»! Ancora nel 1889, quando Tolstoj scriveva, la sonata risultava un pezzo di difficile comprensione.

Ariosto e il Cardinale Gianantonio Trimarchi

particolare significato la forma narrativa scelta dall'autore, che inizia il suo racconto nel cimitero, là dove la storia si è ormai conclusa.

All'inizio di tutto, l'autore ci pone di fronte a una tomba. Se quella che noi via via veniamo a conoscere è la vita di una già morta, allora ci diviene ben chiaro come una tale "composizione" implichi lo scioglimento di quella tensione inerente agli avvenimenti in sé presi e come da parte nostra la scena dell'assassinio e quelle note sul diario vengano lette con tutt'altro sentimento da come avremmo provato, se gli avvenimenti ci si fossero srotolati innanzi a noi in una linea retta. (219)

In sostanza, secondo il nostro, non è il contenuto a farci vivere in un certo modo una storia. Il problema è sempre la forma che «è in guerra col contenuto, si batte con esso, lo domina, [...] e costringe l'orrendo a parlare nel linguaggio del respiro leggero. A questo contrasto dialettico si riduce il vero concetto psicologico della nostra reazione estetica» (226).

Un ulteriore terreno di confronto fra Vygotskij e Freud è dato dalla lettura dell'Amleto, opera che entrambi avevano lungamente studiato, ma con esiti ben diversi. Il grande psicoanalista ragiona anzitutto sui prodotti dell'immaginazione delle persone comuni, difficili da cogliere, dal momento che esse «le circondano con tanto mistero» vergognandosene molto. È però possibile conoscere questi contenuti,

grazie alle vittime di malattie nervose, che sono costrette a raccontare le loro fantasie al dottore. [...] Abbiamo trovato buoni motivi per credere che i nostri pazienti non ci dicano nulla che non potremmo sentir dire anche da persone sane. (Freud, *Il poeta* 163)

Il nesso fra arte e interpretazione psicoanalitica è determinato appunto da questo trascorrere fra le nevrosi dichiarate, e le tensioni nevrotiche latenti, che sussistono anche nelle persone "normali". Ad esempio, l'*Edipo re* possiede caratteri di universalità, in quanto

come allora anche oggi il sogno di avere rapporti sessuali con la madre è frequente in molti uomini, che lo raccontano indignati e sorpresi [...] Nell'Amleto, al contrario il dramma è costruito sull'esitazione di Amleto a compiere il compito di vendetta assegnatogli. (Freud, *Edipo* 28, 29)

In sostanza si tratta di un uomo precedentemente normale, che diventa nevrotico, a causa della particolare natura del compito assegnatogli. In lui cerca di farsi strada un impulso, [relativo all'incesto e al parricidio], che fino a quel momento era stato felicemente rimosso. [Nell'Amleto] l'impulso rimosso è di quelli che sono ugualmente rimossi in tutti noi, la cui rimozione è parte integrante della nostra evoluzione personale e nel contempo la situazione mina proprio questa rimozione. [...] Nell'Amleto il conflitto è tanto ben nascosto, che è toccato a me individuarlo per primo. (Freud, *Personaggi* 39-40)

Secondo Vygotskij, quanto sopra può giustificare il *fremito* creato dal dramma, non lo *straniamento* e la *catarsi*, sui quali invece egli si sofferma.

Ragionando dal punto di vista dello spettatore, egli osserva che il problema non è capire perché Amleto sia titubante, ma perché Shakespeare lo faccia titubare e lo collochi in un tempo che è uscito dai suoi cardini naturali. Shakespeare rappresenta qui un conflitto dissonante di passioni in cui proprio l'assenza di azione pratica costituisce la drammaticità e la sofferenza, ma anche un aspetto dinamico della narrazione.

In tanto può la tragedia operare con effetti incredibili sui nostri sentimenti, in quanto fa sì che di continuo questi si tramutino nei sentimenti opposti, si ingannino nelle loro attese, inciampino in contraddizioni, si sdoppino: e quando noi, nel nostro intimo riviviamo l'Amleto, ci pare di aver

Ariosto e il Cardinale Gianantonio Trimarchi

rivissuto migliaia di vite umane nello spazio di una serata e, di fatto, siamo riusciti ad ottenere un volume di sentimenti maggiore che in anni e anni della nostra vita consueta. (Vygotskij, *Psicologia* 266).

In sostanza l'arte ha modalità sue proprie, legate alla sintesi dialettica e all'esplosione gestaltica. Si tratta di «un singolarissimo, emozionale, processo dialettico di approccio alla costruzione della vita» (352), in cui gli aspetti essenziali non riguardano il contenuto, ma la forma.

Se dovessimo fermarci qui, sembrerebbe che Freud avesse consacrato la fantasia, ad un ambito ben circoscritto alla clinica, più vicino alle reminiscenze di cui soffre l'isterico, che non alla creatività delle persone "sane". Il discorso acquista tuttavia un'altra dimensione, se facciamo riferimento a Pietro Montani, non a caso filosofo, il quale, facendo un inedito parallelo fra Kant e Freud, arriva a conclusioni ben diverse.

Un primo riferimento è al sogno, che rientra nel nostro tema, dal momento che Freud stesso parla di una profonda analogia fra scena onirica e prodotti fantastici.

I nostri sogni notturni non sono altro che fantasie [...] Il linguaggio, con impareggiabile saggezza, ha da tempo chiarito la questione dell'essenza dei sogni, definendo "sogni ad occhi aperti", le aree di creazione della fantasia. (Freud, *Il poeta* 165)

In un paradigma squisitamente kantiano, per Montani la mente non si limita a raccogliere i dati dell'esperienza, come pensano gli empiristi, ma li legge, «aggiungendovi qualcosa che non è empiricamente ricavabile». Qui non è in azione l'intelletto, ma l'immaginazione, che «schematizza senza concetto» Non si tratta però degli aspetti patologici della «proiezione», che si sovrappone in forma nevrotica alla realtà dell'oggetto. Al contrario «l'immaginazione attraverso il dato», per scoprirne funzioni inedite, legate alle necessità reali della vita (Montani 21-30).

La bizzarria dei sogni va pertanto attribuita a un peculiare lavoro decostruttivo, come *nel mito di Penelope*, che la nostra immaginazione svolge ogni notte per quasi tutto il tempo in cui sogniamo. (11).

Questo processo di decostruzione viene descritto da Freud ne *L'Interpretazione dei sogni*:

Chiamiamo *regressione* il fatto che nel sogno la rappresentazione [logico-linguistica] si ritrasforma nell'immagine sensoriale da cui è sorta in un momento qualsiasi. Nel lavoro onirico tutte le relazioni logiche vanno perdute o trovano soltanto un'espressione travagliata [...] *Nella regressione la struttura dei pensieri del sogno viene disgregata nella sua materia prima.* (496)

In sostanza Freud, per quanto legato al «pensiero positivo», in vari passi come quello sopra indicato ha anche mostrato di intendere il sogno, o più in generale la fantasia, come un momento di vivace creatività, pertinente all'adulto sano, che ha bisogno di nuove risorse per adattarsi alla dinamica dell'ambiente.

In questa prospettiva l'artista non è più «ancorato al principio del piacere, prigioniero di una perpetua immaturità» (Gosso, *Psicoanalisi* 2), ma al contrario partecipa all'invenzione di nuove forme di vita, nella società e nella storia. In questo ambito Freud trascende varie etichette che gli sono state attribuite: non risulta né come medico né come letterato, ma esprime un nuovo modo di intendere la ragione. In questa prospettiva, la distanza tra Freud e Vygotskij sembra essere assai minore di quanto non potesse sembrare inizialmente, come rileviamo da un passo del grande pensatore russo, con il quale vorrei concludere il mio lavoro.

Ariosto e il Cardinale
Gianantonio Trimarchi

Se la musica non detta immediatamente gli atti che la devono seguire, da quell'orientamento che essa dà alla catarsi dell'animo dipende anche quali forze arrecherà alla vita, che cosa libererà e che cosa respingerà nel profondo. L' arte, più che altro, è un'organizzazione del nostro comportamento in vista del futuro, [...] che ci costringe a protenderci al di sopra della nostra vita reale, verso quello che giace al di là. (Vygotskij, *Psicologia* 344)

Bibliografia

- Albertazzi, Liliana. *Brentano*, Laterza, 1999.
- Freud, Sigmund. "Brevi analisi per W. Fließ." *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, a cura di Cesare Musatti, Boringhieri 1981, pp. 12-22.
- . "Edipo e Amleto." *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, pp. 23-32.
- . "Personaggi psicopatici sulla scena." *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, pp. 33-42.
- . "Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci." *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, pp. 73-159.
- . "Il Mosé di Michelangelo." *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, pp. 185-215.
- . "Il poeta e la fantasia." Traduzione di Antonella Ravazzolo, *Opere*, vol. 2, Newton Compton, 1992, pp. 162-68.
- . "Il perturbante." Traduzione di Celso Balducci, *Opere*, vol. 2, Newton Compton, 1992, pp. 1049-70.
- . *L'interpretazione dei sogni*. Traduzione di Renata Colorni, Boringhieri, 2011.
- Gerace, Eva, a cura di. *L'indicibile sottratto al nulla*. Reggio Città del sole, 2018.
- Gosso, Sandra, a cura di. *Paesaggi della mente*. Franco Angeli, 1997.
- . *Psicoanalisi e arte*. Mondadori, 2001.
- Jensen, Wilhelm e Sigmund Freud. *Gradiva*. Traduzione di Raffaele Oriani, prefazione di Mario Lavagetto, Studio Tesi, 1992.
- Loreti, Nadia. "1930: Il conferimento del premio Goethe a Sigmund Freud." *Agenzia Comunica*, Agosto 2016. www.agenziacomunica.net/2016/08/27/1930-il-premio-goethe-a-sigmund-freud
- Lualdi, Michele M., a cura di. «Non è vana curiosità» *Carteggio Freud – Jensen (1907)*. Youcanprint, 2019.
- Magherini, Graziella. *La sindrome di Stendhal*. Ponte alle Grazie, 1989.
- Meltzer, Donald. *La comprensione della bellezza e altri saggi di psicoanalisi*. Traduzione e cura di Anna Baruzzi, Loescher, 1981.
- Meltzer, Donald e Meg Harris Williams. *Amore e timore della bellezza*. Traduzione di Francesca Lussana, Borla, 1989.
- Montani, Pietro. *Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica*. Cronopio, 2017.
- St. Germain, Mark e Marcelo Alonso. *Lugar de intercambio sobre la historia de psicoanalysis*. Marzo 2014. psicologoignacio.blogspot.com/2014/03/premio-goethe-1930.html

Ariosto e il Cardinale
Gianantonio Trimarchi

- Spector Person, Ethel, Peter Fonagy et al. *Studi critici sul poeta e la fantasia*. Traduzione di Emanuela Zanchi. Cortina, 1999.
- Schnitzler, Arthur. *Sulla psicoanalisi, lettere a Schnitzler*. Traduzione di Luigi Reitani. SE, 2001.
- Tolstoj, Lev N. *La sonata a Kreutzer*. Traduzione di Mario Visetti. Rizzoli, 1994.
- Trimarchi, Gianantonio. *Lev Vygotskij, il dramma vivente del pensiero e le premesse della multimedialità*. Mondadori, 2007.
- . "Le marionette di Hoffmann." *Materiali di Estetica*, no. 1, 2010, pp. 403-13.
- Vermorel, Henry e , Madeleine Vermorel. *Sigmund Freud et Romain Rolland. Correspondance 1923-1936. De la sensation oceanique au trouble du souvenir de l'Acropole*. PUF, 1993.
- Voltolin, Adriano. *Melanie Klein*. Mondadori, 2003.
- Vygotskij, Lev S. *Psicologia dell'arte*. Traduzione di Agostino Villa, Editori Riuniti, 1972.
- . *Pensiero e linguaggio*. Traduzione di Luciano Mecacci, Laterza, 1990.