

... E OLTRE

LA ‘RIPETIZIONE CREATIVA’

Roberto Pasanisi

Ut musica poesis: è questa l'intuizione di fondo da cui muove il fonologo e psicoanalista ungherese Ivan Fónagy nel suo denso saggio *La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica* (Bari, Dedalo, 1982). Lo studioso, partendo da una serie di testimonianze di artisti raccolte nella loro officina creativa, enuclea per l'opera letteraria due principi che pone alla base dei testi letterari come anche di ogni composizione musicale: ripetizione e tensione/distensione. L'Autore quindi, attraverso ferrati strumenti retorici, mette in luce come la pertinenza di figure centrali della scrittura letteraria quali il chiasmo e la *klimax* sia costituita dall'immanenza di tensione e distensione.

Sulle tracce di strutture logiche già proprie del pensiero classico propone un duplice approccio al testo: deduttivo, ossia dall'insieme alle parti, e induttivo, ossia dalla frase alle unità parafrastiche. Nel primo caso Fónagy fa sua la tripartizione aristotelica (*Poetica* 1450b) in *arché*, *méson* e *teleuté*, parallela a quella in protasi, epitasi e catastrofe, culminante nella *kátharsis* finale e fondata sul principio di tensione/distensione. Nel secondo caso l'Autore parte dal tropo della ripetizione (schema *per adiectionem*) per giungere fino alle *figurae sententiarum* della retorica classica Fónagy approfondisce poi la sua analisi retorico-strutturale in parallelo con concetti musicologici che

peraltro utilizza piuttosto metaforicamente: variazione sul tema, antitesi e contrappunto. D'altra parte gli innegabili rapporti che per l'Autore la *téchne* musicale intrattiene con la letteratura potrebbero ben estendersi ad altre arti: la musica verrebbe quasi ad essere l'arte allo stato puro, in cui è il significante – suggestivo e connotativo – a predominare di gran lunga sul significato – denotativo o simbolico che sia. Penso, ad esempio, ad un dipinto come lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* di Michelino da Besozzo: come non vedere, in quel quadro, la musicalità triste e gentile di un Gianni Alfani? Qui davvero la musica diventa il *tertium comparationis*. Penso, ancora, a quelle eisensteiniane cine-opere, a quelle epopee filmiche il cui motivo conduttore è una sorta di ritmo musicale in cui è l'uomo stesso a palpitare: *America America* di Elia Kazan o *Little big man* di Arthur Penn. Si può allora parlare di una sorta di 'pan-musicalità' dell'arte, o meglio di 'pan-armonia'.

Interessanti risultano pure le possibili applicazioni della teoria di Fónagy alla metricologia: di musicalità di un testo si sente fin troppo spesso parlare a livello puramente impressionistico, senza alcuna adeguata attendibile scientificità di analisi. Ugualmente foriera di fascinosi sviluppi potrebbe essere un'estensione alla metrica degli strumenti psicoanalitici usati da Fónagy nella parte finale del libro.

Ricordiamo anzitutto ciò che scrive Aldo Rossi: «Il ritmo, in senso generale, è movimento, ovvero tutto ciò che si succede nel tempo con un certo ordine. Il moto ordinato dei suoni, ossia la successione e regolare dei suoni nel tempo, costituisce il *ritmo musicale*.»¹

D'altra parte, Rubina Giorgi rileva: «Quando ha scoperto la pulsione di morte o il principio di un 'al di là del piacere', Freud ha postulato una regressività della pulsione verso primordi dell'inorganico o verso una fattura androgenica dell'animale uomo [tensione/distensione?],

¹ *Appunti di teoria musicale*, in P. Bona, *Metodo completo per la divisione* (Milano: Ricordi, 1975: 3).

piuttosto che risolversi ad accettare il legame della psiche col tempo».² Ma, come scrive Fónagy, «La ripetizione è l'immobilità nel movimento. Le strutture ripetitive, a tutti i livelli dell'opera letteraria, sono forme derivate della pulsione di morte postulata da Freud.» *Ergo*, se il ritmo è alterità dal silenzio e ritorno sistematico di un *quid*, esso è a mio avviso frutto della pulsione di morte, tentativo supremo di dominio sul tempo e di ritorno «allo stato di perfetto equilibrio che caratterizza la materia inerte».

Il piacere del verso (metro) è infatti determinato anche dal fatto che la ripetizione (costanza) ritmica consente il minimo dispendio di energia fisica (fonazione) e psichica (previsione, in quanto anche le connesse variazioni sono pur sempre nell'ambito dello schema).

Siamo con questo nel pieno della parte finale del saggio di Fónagy e alla domanda di prammatica sull'applicazione della psicoanalisi all'arte: fino a che punto è legittima l'analisi che lo studioso ungherese conduce sui piani strutturali di un'opera e su figure come il chiasmo e l'iperbato? Sono a questo punto necessarie due considerazioni: da un lato, la retoricità anche della più vieta *Umgangssprache*; dall'altro, la «nevrosi del genio»: «Se il fenomeno della sublimazione costituisce, già di per sé, una fuga preventiva da una eventuale nevrosi, una fuga verso valori, che solo alcuni uomini possono felicemente compiere, come possiamo spiegare quegli aspetti nevrotici che compaiono, senz'ombra di dubbio, nel comportamento d'un "genio"»?

Le nevrosi del genio, cioè le aliquote di nevrosi che vi troviamo onnipresenti, sarebbero, secondo quanto abbiamo detto, direttamente collegati al residuo di tendenza parziale che questi non è riuscito a sublimare (come soddisfazioni sostitutive di compromesso realizzate attraverso la sintomatologia morbosa); ed appunto, a loro volta, le idiosincrasie, che spesso troviamo riguardare il suo lavoro, al riassorbimento di un'altra porzione di tendenza parziale nel

² Prefazione a G. Pulli, *Il mondo della caducità. Il desiderio come linguaggio del tempo in Freud* (Napoli: Liguori, 1982: 6).

meccanismo delle formazioni reattive».³ Fondamentali sono anche le parole di Luigi Pareyson in quella che potremmo chiamare ‘estetica dell’equilibrio’: «fra la spiritualità dell’artista e il suo modo di formare c’è addirittura identità, e così la stessa materia formata è di per sé contenuto espresso. [...] Spiritualità e modo di formare, cioè *umanità* e *stile* s’identificano: nell’attività artistica esprimere e fare, dire e produrre sono la stessa cosa.» E più avanti lo stesso estetologo aggiunge: «E se nell’operare artistico la persona dell’artista è diventata essa stessa il suo proprio e insostituibile modo di formare, e se l’arte non ha altro contenuto che la persona stessa che ne è energia formante, si può ben dire che l’opera cui mette capo il processo artistico è la stessa persona dell’artista incarnatasi completamente in un oggetto fisico e reale, qual è, appunto l’*opera formata*»⁴. Già Hugo diceva, nel 1834, «Jusqu’à quel point le chant appartient à la voix, et la poésie au poète?». In una parola, una psicoanalisi dell’arte è senz’altro possibile, purché non si cada nell’ingenuità di considerare l’opera d’arte come le risposte del paziente sul lettino dello psicoanalista: non bisogna mai dimenticare – e ciò vale specialmente per l’arte classica greco-latina – quali e quanto grandi siano le convenzioni e le tecniche letterarie con cui l’artista è in un modo o nell’altro costretto a fare i conti, insomma la letterarietà dell’opera d’arte. Il principio di tensione/distensione, ad esempio, viene felicemente a inquadrarsi nel contrasto di *Eros* e *Thanatos* e nel conseguente «disagio della civiltà» di freudiana memoria. Si può stabilire questo triplice parallelo, che qui avanza come pura ipotesi: *Super-lo* → convenzioni e tecniche letterarie; *lo* → opera in quante identificantesi pareysonianamente con l’artista; *Es* → pulsioni istintuali dell’artista. Fónagy individua nella «situazione edipica il focolaio primitivo e naturale» del chiasmo e della

³ F. Manieri, *Psicoanalisi e arte*, Introduzione a S. Freud, *Psicoanalisi del genio* (Roma: Newton Compton Editori, 1977: 23).

⁴ Luigi Pareyson, *I problemi attuali dell’estetica*, in AA.VV., *Momenti e problemi di storia dell’estetica* (Milano: Marzorati, 1961: IV, 1845 e 1874).

struttura ternaria che è alla base di molte *pièce*: dimentica però di rilevare la classica tripartizione contrastiva dei movimenti di molte composizioni musicali (allegro-largo-allegro è il *typos* fondamentale). Del resto, il 3 è come il 7 un numero magico in tutto il Mediterraneo antico (si pensi anche alla configurazione ternaria di molte divinità). Il ‘complesso di Edipo’, una delle scoperte più fertili e sconvolgenti di Sigmund Freud, potrebbe rappresentare secondo me la chiave di volta per spiegare molte situazioni altrimenti oscure, come la teogonia greca: Crono, il Terribile figlio di Gea, che geloso della madre scatena la sua pulsione di morte contro la virilità di Urano, il Cielo stellato...⁵

Dunque, si vede bene come complesso edipico e pulsione di morte stiano alla base anche di *formae mentis* ancestrali, come i foschi miti che tanto facevano arrabbiare Platone.⁶ Non c'è dubbio, d'altra parte, che il libro di Fónagy si ponga sotto il segno dell'ipoteticità, come a più riprese dichiara l'Autore stesso: aperto soprattutto in direzione di sviluppi futuri, stimolanti seppur nebulosi.

Fónagy conclude il suo saggio – ovidiano *dulcis in fundo!* – con una considerazione ottimistica sulla «mente umana, che si dimostra capace di porre al servizio dell'evoluzione che deriva dalla pulsione di morte», vero, heideggeriano nume tutelare di tutta l'esperienza umana, che sotto il suo segno s'inscrive.

Libero Istituto Universitario Per Sranieri “Francesco De Sanctis”

⁵ Cfr. specialmente K. Kerényi, *Gli Dei e gli Eroi della Grecia* (Milano: Garzanti, 1981: 1, 25-28).

⁶ Cfr. *Platonis Opera*, recognovit brevisque adnotatione critica instruit Ioannes Burnet, tomus IV, Oxford, Oxford University Press, 1978; sorprendenti sul piano della ‘psicologia del profondo’ specialmente le pp. 376e-417b della *Politeia*.