

Abraham Arden Brill

Poesia e soddisfazione orale (1931)*

Nota introduttiva

Il passo che segue muove ovviamente da alcune osservazioni freudiane, relative fra l'altro al piacere che il bambino trae dal giocare con le parole come grado preliminare del motto di spirito. Come si conviene ad un seguace zelante, Brill estende e radicalizza la portata del rilievo freudiano tentando di stabilire un legame, o almeno un punto di contatto, fra la poesia in senso generico e le

varie forme di soddisfazione orale. Ne risultano accostamenti inediti e per il lettore contemporaneo lievemente comici: se l'arte poetica può essere vista come espressione dei misteri di una Erotica orale, il rapporto poeta-buongustaio non può che essere dei più stretti. Per definire e circoscrivere l'ambito dell'appagamento orale che si realizza nella poesia, Brill passa in rapida rassegna le varie forme che tale appagamento assume nei nevrotici, negli psicotici, nel bambino, nel primitivo. Le conclusio-

ni, purtroppo, sono assai generiche: molti poeti non vanno oltre la fase orale e danno chiari segni di una fissazione dello sviluppo libidico a tale stadio. Goethe deve essere stato uno straordinario mangiatore e Poe, per parte sua, beveva moltissimo.

Sono, come si vede, conclusioni di sapore lievemente lombrosiano, seppur mascherate, nel testo, da formule di modestia, forse in ossequio agli inviti alla prudenza rivolti da Freud agli allievi desiderosi di abbandonare il terreno relativamente sicuro della clinica.

L'ingenuità di Brill sembra insomma notevole, e un po' superiore persino a quella degli altri pionieri. Il passo tratto dallo Zarathustra, per esempio, al di fuori di ogni riferimento a un qualsiasi contesto che non sia quello dei "disturbi sessuali" di Nietzsche fornisce una prova davvero troppo fragile. Oltretutto l'unico risultato che Brill può vantare, di avere cioè dimostrato l'esistenza di un legame fra poesia e oralità è singolarmente rimesso in

causa laddove lo stesso Brill ammette che le differenze fra un poeta vero e uno mediocre o "moderno" (un riflesso dei noti pregiudizi freudiani?) sono dovute al diverso grado di talento e ingegno.

Il saggio, nonostante i limiti che abbiamo evidenziato con qualche enfasi è comunque indicativo, se non altro della buona volontà e dell'entusiasmo con cui i primi seguaci di Freud tentarono l'applicazione della psicoanalisi al piano dell'arte rischiando di finire, e in qualche caso finendo senza meno, in un vicolo cieco – non sembra per esempio che la via indicata da Brill sia stata seguita da altri teorici della "estetica" freudiana. A questo proposito si potrebbe dire che il contributo dato dal presente saggio si è rivelato prezioso almeno nella misura in cui ha indicato – involontariamente – lungo quale direzione lo critica e l'estetica di ispirazione non muoversi.

Fra le attività pregenitali dell'individuo, quella legata alla zona orale non è solo la prima nel tempo ma anche la più importante. Quando il poppante comincia a succhiare dal seno materno, scopre ben presto che non acqueta solo la fame ma ricava anche piacere orale. Questo piacere primario è così efficace che il poppante tenta subito di ripeterlo succhiandosi il pollice. La suzione del pollice prolunga l'impressione di quella al seno; ma si distingue in quanto il succhiare al seno rappresenta la massima intensificazione, nella sua unione di fame e amore, del rapporto madre-bambino, mentre la suzione del pollice è la suzione autoerotica per eccellenza e può esser vista come la prima estrinsecazione della lotta per l'autonomia infantile. Il bambino vuole adesso fare tutto da sé e non dovere più ricorrere alla madre. Più tardi la suzione del pollice viene sostituita da altri stimoli, che possono contribuire o non contribuire al nutrimento ma procurano in ogni caso piacere. Così, da tempi immemorabili, il desiderio

dell'uomo si indirizza verso il piacere del gusto (in forma di dolciumi, tabacco, ecc.), verso tutto ciò che è capace di stimolare la zona orale. Questa tendenza al piacere orale diventa con la progressiva civilizzazione, più intensa. I francesi tengono in così alta considerazione l'arte del gusto che a due dei loro geni gastronomici, Closé e Marie Harel, vennero erette addirittura delle statue per aver dato al mondo il pasticcio di fegato d'oca e il formaggio Camembert, leccornie non certo necessarie a togliere la fame.

Se noi pensiamo quanto strettamente siano legati gli organi che ospitano le cellule del gusto a tutto il sistema muscolare della bocca e a tutte le parti del corpo ad esso connesse, naso, denti, laringe, polmoni, che hanno tutti una loro parte in ogni soddisfazione orale, allora dobbiamo ammettere che la Francia non è il solo paese che abbia curato l'appagamento orale. E non è anche l'arte poetica espressione dei misteri di un'Erotica orale, non è un ap-

pagamento sensuale o mistico, paragonabile al masticare e succhiare belle parole e frasi? Il poeta gioca con le rime e il ritmo delle parole come un buongustaio con cibi raffinati e inebriante vino vecchio. A leggere Longfellow, Shelley o Whitman, si può approvare la definizione che l'Enciclopedia britannica dà della "arte poetica": "L'arte poetica libera è l'espressione concreta e artistica dello spirito umano tradotta in lingua emozionale e ritmica". Comunque non si può dimenticare che si tratta, per ciò che riguarda questi poeti, di un'arte nella sua massima espressione e che c'è una gran differenza tra arte poetica e arte poetica. È infatti dubbio che questa definizione possa valere per tante «poesie» create negli ultimi venticinque anni, e soprattutto è dubbio che sia esatta. Perché per definire l'arte poetica bisognerebbe risalire fino ai primordi del suo sviluppo. Porre come base di giudizio sull'essenza e la formazione della poesia la conoscenza di Omero, Shakespeare, Goethe, Dante, Emerson, Byron o Longfellow,

sarebbe illusorio e privo di senso, all'incirca come il tentativo di far consistere l'indagine sulla natura dello sviluppo del traffico nell'esame dei meccanismi di un motore dei nostri più veloci aerei. Perciò restiamo nell'ambito dei nostri binari psicoanalitici, e cerchiamo il materiale sulla formazione di questo appagamento orale nei nevrotici, negli psicotici, nel bambino e nel primitivo.

Osservando lo sviluppo dell'uso del linguaggio nel bambino, vediamo che molto prima dell'uso di parole socializzate in un contesto, egli si rivolge alla madre in una lingua che appartiene solo a lui e la usa quando vuole esprimere i suoi desideri riguardanti il nutrimento o l'evacuazione. Le madri e coloro che conoscono i bambini sono in grado di discernere perfettamente questi differenti desideri, che il bambino esprime nel grido. Secondo Jespersen¹ lo sviluppo della lingua del bambino si suddivide in tre periodi: gridare, emettere suoni indistinti o balbettare e parlare. Il grido del bambino richiama i genitori nelle sue vicinanze

e il bambino impara presto a farne uso quando non si trova a suo agio o desidera qualcosa. Più tardi il bambino si serve di questo medium orale per tiranneggiare i genitori. In seguito emette anche suoni allegri, simili al tubare e al mugolare oppure balbetta, a partire talvolta già dalla terza settimana di vita, talaltra solo dalla settima o dall'ottava. Però, anche molto tempo dopo aver appreso l'uso delle parole, prova piacere nell'emettere questi suoni privi di senso. Dal secondo anno sino all'età scolare il bambino dimostra una spiccata tendenza a giocare con le parole come puri suoni. I genitori all'inizio sono entusiasti di queste prodezze, poi le accolgono con irritazione. Ogni tanto una parola o una frase viene afferrata, trasformata in gergo incomprensibile e ripetuta per minuti e ore. Così, un bambino di tre anni ascoltava con evidente divertimento la baby-sitter che pronunciava la parola "rye bread" [pane di segale]. Egli la ripeteva sempre e continuamente, finché suonava come ryebredryebred; dopo diciot-

to minuti, si era ridotta allo stereotipo Rybrrrrrrrbrrrrd, che il bambino continuò ancora per lungo tempo a pronunciare e a cantilenare. Jespersen cita le seguenti frasi, rispettivamente di Hawthorne e di R. L. Stevenson, a sostegno delle sue osservazioni:

“Pearl gli mormorava nell'orecchio qualcosa che suonava come lingua umana, ma era solo il bla bla infantile, come si può sentire nei bambini, che con esso si divertono un mondo” (*Scarlet Letter*); e “I bambini preferiscono l'apparenza alla realtà. Quando potrebbero parlare fra loro in modo comprensibile, blaterano per ore in un gergo incomprensibile e sono assolutamente felici nell'esprimere la pretesa di parlare in francese” (*Virginibus puerisque*).²

Una volta mi misi a osservare un gruppo di bambini, tutti fra i quattro e i sei anni, che giocavano nel Central Park; il bambino leader che attirava la mia attenzione aveva, co-

me seppi dall'istitutrice, poco più di cinque anni. Il piccolo brigante prendeva ogni frase e la cantava facendola rimanere con tutte le possibili sillabe senza senso. Una delle governanti per esempio gridava al suo bambino: "Don't run up the rock" [non salire sulla roccia] ed ecco che il futuro *poeta laureatus* si metteva a cantilenare:

Don't run up the rock
 Don't run up the dock
 Don't bun bon the nock
 Don't don't don't the dock...

Gli altri bambini dovevano aver notato queste capacità poetiche, perché lo guardavano entusiasti e ridevano a crepapelle. Il gioco durava parecchio tempo, finché la baby-sitter, annoiata dal *nonsense*, interrompeva il bambino. All'osservazione di queste prestazioni orali, si capisce che per il bambino, talvolta per anni, le parole hanno

più o meno lo stesso significato di quelle pronunciate da un pappagallo addestrato o da uno storno. Il nostro storno, Ned, non appena si mise a volare, non solo imparò a fischiare "Yankee Doodle" ed altri motivetti, ma acquistò anche un patrimonio di circa una dozzina di frasi e parole, che pronunciava molto bene. Ora sa dire per esempio "Hello Ned, hello sweet Neddie, hello Neddie boy, come on, water, bath, worms" [ciao Ned, ciao caro Neddie, vieni, acqua, bagno, vermi]. Di tanto in tanto coglieva queste parole e le ripeteva automaticamente. Così si abituò ben presto a fare il bagno tutte le mattine; noi dicevamo "Come on, get your bath" [su, fai il bagno] e a poco a poco queste parole divennero per lui un condizionamento in un certo qual senso. Quando eventualmente ci capitava di preparargli il bagno un po' più tardi, era capace di venire nella nostra stanza e dire: "Bath, bath". Analogamente collegava la parola "Worms" [vermi] con la sua colazione, che appunto consisteva sempre di vermicelli della farina.

Per quanto ci risultava, a questo proposito si comportava come un bambino. Ma se ha voglia di cantare ripete una dietro l'altra le parole e le canzoni che ha imparato; evidentemente non è capace di distinguere fra il canto da un lato e lo star bene e il bisogno dall'altro. Se è arrabbiato e imbronciato becca tutti gridando "Hello! Hello! Come on!". Queste parole significano per lui necessità, divertimento e rabbia anche adesso che ha ormai cinque anni. Così si comportano anche i bambini, finché sono piccoli. Un bambino di due anni e mezzo esprimeva la sua rabbia contro i genitori chiamandoli «arancia, sedia, cioccolata». Ma la differenza fra lo storno e il bambino consiste nel fatto che il bambino normale, diversamente strutturato anatomicamente e intellettualmente, sviluppa a poco a poco la sua lingua in una forma più ampiamente articolata. Il bambino ritardato, a seconda della gravità del suo difetto, non può, a causa del suo handicap, andare oltre l'emissione di suoni semplici e incolore, o, come nel caso

di certi imbecilli, oltre l'esibizione di una certa povertà di parola o di un uso difettoso del patrimonio linguistico.

La gioia del bambino nel giocare con le parole³ è la fonte di innumerevoli filastrocche infantili, nonché di opere – si veda ad esempio *Alice nel paese delle meraviglie* in cui neologismi privi di senso e rime svolgono un importante ruolo. Ma anche più tardi l'individuo normale si trova in circostanze in cui realmente si diverte con parole come con suoni privi di senso. Lo dimostrano con sufficiente chiarezza le grida di scolari e collegiali – Rah, rah, rah, boom, boom, Zoopolica, boomalika. Reiterandosi vengono coniate nuove parole e espressioni prive di senso, provviste di uno speciale significato, nella maggior parte dei casi suggestivo, e presto trovano la loro collocazione nel nostro linguaggio di tutti i giorni, talvolta addirittura nel dizionario. Così ad esempio la parola "Whoopee" è diventata molto popolare. Giovani e vecchi la usano per designare qualcosa di illecito e temerario. E molti anni fa già

da tempo erano popolari neologismi senza senso del tipo “Hey tiddle-dee didle-dee yum-ti-dum-deeda” e “Tarara-boom-deay”. Che tutte queste espressioni facciano pensare a uno sprigionarsi del piacere orale, lo si può chiaramente constatare dai vezzeggiativi che vengono dati al bambino e alle persone amate. Quando una madre chiama i suoi ragazzi “Honey boy” [letteralmente «ragazzo miele»], così palesemente, ci si trova senza dubbio nell’ambito della percezione del gusto. Soprattutto il linguaggio dell’amore accosta volentieri attributi mielati e sillabe prive di senso ai nomi; rivolgersi alla persona amata con parole come “sweetheart, honey, sugar-plum, snokey-wookey” [letteralmente: dolce cuoricino, miele, zucherino ecc.] è pratica straordinariamente diffusa. Inoltre in queste “normali” regressioni a fasi di organizzazione pregenitale, come in quelle anormali, prevalgono le manifestazioni linguistiche. Gli innamorati regrediscono spesso alla lingua infantile, soprattutto le donne.

Secondo Jespersen, la donna è

più veloce nel parlare, più veloce nell’imparare, più veloce nell’udire e più veloce nel rispondere. L’uomo è più lento, tentenna, rimugina per accertarsi del sapore delle parole, scoprendo così similarità e differenze nel suono e nel senso delle varie parole e in questo modo si prepara ad un appropriato uso di sostantivi e aggettivi adatti.⁴

In altre parole, la donna muove la lingua più facilmente, ma in modo più superficiale dell’uomo; in essa gli elementi emozionali prevalgono su quelli intellettuali. Molti uomini mi hanno già chiesto una spiegazione dei motivi per cui le donne nell’amore si rifugiano volentieri nella lingua infantile, soprattutto nelle situazioni intime. La risposta è che indubbiamente ci si trova di fronte ad una regressione al periodo primario pregenitale, quando il più

grande desiderio della fanciulla – avere il padre tutto per sé – non poteva realizzarsi interamente. Gli uomini in questione erano per la maggior parte di mezza età, mentre le donne erano piuttosto giovani. La lingua puerile è un modo inconscio di rivivere le esperienze pregenitali con il padre della prima infanzia.⁵

Sia chiaro che tutti questi tentativi di portare gli investimenti orali alla scarica sono operazioni attuate dall'inconscio. Potrebbe sembrare che in questo ambito abbiamo a che fare con automatismi che s'impongono alla coscienza in particolari situazioni affettive. Molti anni fa ho avuto una paziente con gravi attacchi isterici che, durante gli accessi, automaticamente scriveva e parlava. Dondolava il corpo, o semplicemente la testa, da una parte e dall'altra, e parlava e scriveva parole o frasi che nessuno comprendeva. Quando era normale la paziente era molto dotata e componeva anche poesie notevoli. Un esempio caratteristico delle sue produzioni durante un at-

tacco era “Dub-jumble-bumble-dumble-dill-dolldoll-dell-ell-ill-hill-hill-jill-go-gu-giu-ju-jup” e così via. L'analisi dimostrò che queste sillabe senza senso si riferivano alle note filastrocche infantili “Jack and Jill” e “Rub-a-dub-dub”. Tale gergo infantile veniva prodotto abitualmente quando, dopo una qualche forte emozione, la donna cadeva in uno stato come trasognato. Naturalmente la paziente, che subiva l'attrazione dello spiritismo, trovava in queste sue produzioni tutti i possibili significati mistici.

L'ecolalia e le altre forme di glossolalia, su cui esiste una voluminosa letteratura, appartengono alla stessa categoria della soddisfazione orale.⁶ I casi da me analizzati e osservati dimostrano chiaramente che persino queste produzioni del tutto senza senso possono essere sottoposte ad analisi proprio come i sogni e le verbigerazioni schizofreniche. A questo proposito Jung fornisce una gran messe di esempi. Eccone uno: “Un catatonico di tanto in tanto si metteva a cantare per ore e ore una canzone religiosa

con il ritornello 'Alleluia'. Piano piano il ritornello si riduceva ad un "Allo-ha", infine ad 'Ha-ha-ha', il tutto accompagnato da un riso convulso".⁷ Uno degli schizofrenici esaminati da me chiudeva le sue risate con «parole comiche» che gli si imponevano contro il suo volere. Le parole "stipulate", "tripodate", "manipolate" [letteralmente: stipulare, treppiedare, manipolare] e simili espressioni ricorrevano continuamente nel suo pensiero e lo facevano ridere benché non fossero affatto comiche. L'analisi scoprì che egli, all'età di cinque o sei anni, aveva sentito una canzone⁸ in cui la sequenza delle sillabe del refrain, "Mississippi" veniva scomposta e sillabata nel modo seguente: "Mis-sis-sip-pi". Quando per la prima volta ascoltò questa canzone, si divertì molto e rise in modo così smodato da disturbare ben presto i suoi genitori. Quello che più lo divertiva erano le ultime sillabe, che gli suonavano come "as I pee, pee I'..." [mentre io piscio...]. Ancora a distanza di settimane, solo il pensiero della parola Mississippi lo co-

stringeva al riso, e quando finalmente riuscì a dimenticare la canzone, la sostituì con altre parole e sillabe che di tanto in tanto gli passavano ritmicamente per la mente. "As I pee, pee I'" era per lui una frase tanto comica da non riuscire a trattenere la vescica. Questa difficoltà era legata, nel suo pensiero, ad un notevole disagio, ed egli tentava con grandi sforzi di rimuoverla. La parola Mississippi con le sue suggestive sillabe finali doveva agire come parola stimolo, liberando immediatamente e sciogliendo la quantità di energia psichica che fino a quel momento era stata legata all'investimento opposto.⁹ Gli automatismi che in seguito vennero alla luce costringendolo abitualmente al riso contenevano la sillaba "ip" e si riferivano di regola a cose di natura sessuale o genitale, che venivano pensate per lo più in modo deformato. Così si spiegava "stipulate" (da "to stand up late" [alzarsi in ritardo]), che si riferiva alla sua potenza indebolita; "tripodate" si scioglieva in "tripod" e "date" [treppiede e data] e si riferiva a

qualcosa che rinasce ed esiste nel presente, mentre “manipolate” era legato alle sue “manipolazioni” proibite. Ho osservato e analizzato molti altri automatismi del genere in casi occasionali di catatonia.

Ma anche individui normali ricordano che nell’infanzia il suono di determinate parole e frasi li faceva ridere. Un uomo di quarantacinque anni non riusciva a spiegarsi perché da giovane si metteva sempre a ridere quando sentiva le parole “scarlet macaw” [macao scarlatto]. In qualche modo i genitori se ne accorsero e presero a servirsi sempre di queste parole per farlo smettere di piangere; bastava dire “scarlet macaw” che subito si sentiva costretto a ridere. Una giovane donna di venticinque anni non poteva fare a meno di ridere quando sentiva la parola “Candida”.¹⁰ In questi e altri analoghi casi si poteva facilmente ricollegare la causa del ridere ai piaceri proibiti durante l’infanzia, che in seguito dovevano esser stati repressi; gli individui in questione mostravano forti fissa-

zioni pregenitali. Analoghi meccanismi sono alla base dei disturbi orali degli psicotici. Nelle cartelle cliniche dei miei pazienti dell’istituto si trovano parecchi esempi di stereotipie linguistiche e verbigerazioni. Un catatonico di ventisei anni ripeteva ritmicamente, giorno dopo giorno, per anni:

I didn’t do it
 You didn’t do it
 I didn’t do it
 You didn’t do it
 [Io non l’ho fatto,
 tu non l’hai fatto...]

E si doveva fare molta attenzione per riuscire a distinguere il suono delle parole; il ritmo monotono assomigliava quasi al frinire del grillo, “Katy-did-it”¹¹ che si sente così spesso nelle serate autunnali. Un altro paziente ripeteva

continuamente “Hochee, hochee, notchee, datchee, mutchee, mutchee, pratchee, lachee, whatchesay, watchesay”. Queste e analoghe produzioni schizofreniche assomigliano straordinariamente alle ripetizioni stereotipate che si sentono nei bambini e negli ecolalici. Cutten ha visto chiaramente che, per l’ecolalia, si tratta di infantilismo e di aspetti psicopatologici, quando asserisce che una caratteristica spiccata degli esempi verbali nella ecolalia è l’allitterazione e la ripetizione, per esempio: “prou, pray, praddy”, “pa palassate pa pan pu pe”, “telli, teratte, taw”, “terrei ,te te-te-te”, “wole wirt wum”. Queste reiterazioni ci ricordano le sillabe prive di senso con cui i bambini contano i loro giochi; “enee menee minee mo” era sicuramente in origine un tentativo di parlare in una lingua straniera.¹² Lo stesso metodo di esprimersi si ritrova anche nelle lingue inventate dai bambini e nelle glossolalie degli psicopatici. Tempo fa visitai una corista nel reparto degli psicopatici del Bellevue-Hospital (New York), che

credeva di essere una principessa egiziana e sosteneva di parlare solo egiziano. La mia fama di conoscitore di lingue indusse il direttore dell’ospedale (M. S. Gregory) a interpellarmi per visitare la paziente. Le chiesi come si dice in egiziano “dammi del pane” ed essa rispose “Jimman jum-jum mimi”. Uno stenografo fissò le sue risposte foneticamente e lei con qualche leggera variazione di suono fece richiesta, usando le stesse sillabe senza senso, di pane, amore, denaro.

Dagli esempi finora prodotti sembra risultare che disturbi emotivi possono causare espressioni orali che apparentemente mancano di ogni logica e ordine linguistico e nelle quali l’accento psichico viene spostato dal senso al suono della parola. Ciò risulta evidente nelle ripetizioni senza senso del bambino, nelle stereotipie degli schizofrenici, nelle manifestazioni dell’ecolalico e in analoghe produzioni psicotiche. Ma poiché tutte queste manifestazioni o sono manifestazioni di erotismo orale infantile proibito o

sono regressioni, si dovrebbe considerare con attenzione come si esprimano i primitivi in analoghe situazioni emotive.

[...]

Benché si sia parlato tanto di psicologia della poesia, nessuno, almeno che io sappia, ha analizzato con maggiori dettagli gli stadi orali nello sviluppo del poeta; io neppure, d'altra parte. Per vari motivi non è stato possibile analizzare i casi che sono venuti a mia conoscenza. Ma dopo l'esposizione del materiale considerato credo di poter dire che per la psicologia del poeta il significato della fase pre-genitale è essenziale. Alcuni non vanno oltre la (prima o seconda) fase orale, mentre altri, anche se raggiungono la fase genitale, presentano tuttavia i segni di una fissazione dello sviluppo libidico alla fase orale, uretrale e sadico-anale. Secondo le osservazioni sin qui condotte, sono

completamente d'accordo con Wissler quando afferma: "Ai nostri giorni prevale l'idea ingenua che la poesia e il canto appartengano a stadi culturali progrediti; eppure ci si avvicina di più alla verità definendo la poesia come forma autenticamente primitiva dell'espressione artistica".¹³ Sicuramente la forma poetica dei popoli civilizzati è da valutare in modo diverso da quella dei primitivi. Millenni di evoluzione hanno apportato molti cambiamenti alla sua struttura. Una strofa di Emerson e Browning può solo in parte esser paragonata ad una produzione poetica primitiva; ma il meccanismo è lo stesso in entrambi i casi. Tutti i miei pazienti che dimostravano un certo talento poetico e un notevole piacere nel fabbricar rime e che erano riconosciuti come poeti rivelavano chiare fissazioni orali-erotiche, e le loro nevrosi erano costruite su regressioni orali o assenza di sublimazione dell'orale. Ripeto che la mia esperienza in questo campo è molto limitata, ma uno sguardo, per superficiale che sia, alla storia della no-

stra letteratura conferma la mia convinzione. Molti dei maggiori poeti denotano chiaramente polimorfe visioni orali-erotiche. In questo ambito Goethe deve essere stato uno straordinario mangiatore.¹⁴ Secondo Möbius, che da questo punto di vista è attendibile, Goethe era ciclotimico. Se riconosciamo nell'alcoolismo una forma di soddisfazione orale, ciò che a noi analisti pare plausibile, non si può sorvolare sulla preferenza data all'alcool da molti poeti. In Poe abbiamo uno dei casi più chiari di bevitore dipso-maniaco. Poe non pervenne mai al livello di una relazione d'oggetto e la sua vita come le sue opere dimostrano che rimase ad uno stadio orale e sadico-anale. La sua personalità era decisamente schizo-maniaca, le sue irresolutezze affettive ricordano il tipo di reazione epilettico. L'opera di Poe è piena di putredine e orrore, ed egli sembra ricavarne piacere. La fissazione orale si manifesta con evidenza in *Berenice*, in cui l'eroe penetra con la forza nella tomba dell'amata per strapparle i denti, oggetto di

tutta la sua libido. Senza soffermarsi sulla vita sentimentale di Nietzsche, nota a tutti i lettori, voglio riproporre alcuni versi dalla quarta parte dello *Zarathustra*, dai quali si possono desumere gli atteggiamenti orali-erotici di Nietzsche:

Eccomi qui seduto
 in quest'oasi minuscola,¹⁵
 al dattero simile,
 bruno, addolcito orogocciolante, cupido
 d'una rotonda bocca di fanciulla
 ma ancor più di gelidi
 nivei denti taglienti
 di fanciulla: il cuore di ogni dattero
 ardente spasima per quei denti. Sela.

Anche il decano Swift aveva un carattere orale e sadico-anale: non raggiunse mai una oggettiva maturità libidica per quanto si arrovellasse in questo tentativo. Tutta la sua

vita ebbe un'impronta orale, sadico-anale, e le sue produzioni erano cariche di ironia e cinismo senza precedenti nei confronti di ogni istituzione sociale. Come in Poe, le sue repressioni orali affioravano occasionalmente. Così, fa una sua *Modesta Proposta* sui metodi per lenire le sventure dei poveri. Un certo numero di bambini dovrebbero venire uccisi per servire come nutrimento; Swift specifica anche nei dettagli il numero di persone che eventualmente potrebbero nutrirsi con un bambino e dà indicazioni sul come ingrassare e cucinare questi bambini. In questo contesto non è privo di significato il fatto che sia Poe sia Swift siano stati orfani di padre, che avrebbe potuto guidare la loro vita sessuale infantile. Anche l'influsso dell'alcoolismo si rende evidente nella loro opera. I lillipuziani e i giganti di Swift hanno certamente un legame con i fenomeni della micro- e della macro-scopia, che si possono sovente osservare nell'alcoolismo.¹⁶ Tra i poeti alcoolisti e tossicomani possiamo considerare anche Verlaine, E. T.

A. Hoffmann, Coleridge, De Quincey, Blake. La maggior parte di essi aveva impulsi maniacali o schizo-maniacali: alcuni morirono pazzi. La "follia del poeta" è stata effettivamente scandagliata e già a partire da Platone è stata sempre messa in discussione. Shakespeare mette sullo stesso piano i poeti, gli innamorati e i pazzi, mentre Heine ammette l'anormalità della poesia, quando si chiede: "O forse la poesia è una malattia dell'uomo, come la perla è la parte malata dell'ostrica per cui l'animale soffre?".¹⁷

La tradizione popolare ha da sempre messo in relazione i poeti con il nutrimento o ancor meglio con la mancanza di cibo. Proverbiale è la figura del «poeta affamato». Gli arabi del deserto, di cui tutti gli studiosi hanno sottolineato la fame perenne e quanto rare siano per loro le possibilità di saziarsi, sono famosi per il loro talento poetico. Così scrive Musil: "Non c'è dubbio che i Beduini siano poeticamente ingegnosi. Il comporre ogni tipo di canzoni e canti è per loro puro gioco, e anche composizioni poetiche

più vaste non creano loro alcuna difficoltà”.¹⁸ Sotto l’impulso di profonde eccitazioni emotive il linguaggio degli arabi assume una cadenza in versi chiaramente percepibile. Si parla quasi in versi, e Sale sostiene che già prima di Maometto si tenevano delle “tenzioni fra cantori”.

Questi ed altri esempi che potrebbero essere proposti parlano a favore di una concezione della poesia come tipo di soddisfazione orale, come scarica attraverso la parola o frase, per dominare un’eccitazione interna. Nevrotici e psicotici possono, nella loro regressione verso la fase orale, trasformarsi anche in poeti, perché il loro assestamento sintonico li obbliga ad una espressione ritmicamente plasmata. Infine è il poeta che sviluppa queste attività orali al massimo grado di finezza ed arricchimento, e le soddisfazioni sublimite di tali attività corrispondono alla già menzionata definizione della poesia.

Certamente le poesie di uno Shelley, di un Byron o di uno

Whitman si distinguono nettamente dagli esempi citati. Tuttavia ho dimostrato nei casi X e Z¹⁹ che quei pazienti, solitamente capaci di scrivere in buoni versi, sotto la pressione di certe esperienze psichiche regredivano ad un livello infantile e primitivo, cercando poi anch’essi rifugio in parole o catene di parole monotone e prive di senso, simili a quelle dei bambini e dei selvaggi. Predominante nel poeta non è la Noopsiche ma la Timopsiche, non l’intelletto ma l’emozione. Il poeta subordina sempre il pensiero al sentimento; prima viene sempre l’affetto, poi la parola e il pensiero. Come un uccello nella trappola il poeta è costretto nei suoi bisogni affettivi a sacrificare il pensiero al suono, la logica al ritmo, le regole linguistiche alla “licenza poetica”.²⁰ Il poeta inoltre è sempre dominato dall’onnipotenza del pensiero, onnipotenza che subì la prima brutale delusione quando il bambino fu costretto a gridare verso il seno materno e che infine trovò soddisfazione attraverso la suzione ritmica. Ineluttabilmente il

poeta ripete nella sua totalità questo percorso, e come avviene nel bambino può acquetare il suo stato emozionale solo attraverso l'espressione ritmica di parole risonanti. Da questa primitiva scarica orale può scaturire, mediante una elaborazione secondaria, o una grande poesia o una ridicola manifestazione poetica "modernistica", naturalmente dipende dalla costituzione (dal talento) e dal grado di sviluppo che la libido del soggetto in questione ha raggiunto. Ma certamente sembra che l'Io del poeta attinga la sua massima soddisfazione dalla zona orale. La paziente X così si esprime su questo punto:

Quando compongo una poesia sono più felice che in qualsiasi altro momento. Il suono delle parole mi inebria. Poesia è per me una bella pazzia; la completa pace di una composizione poetica da un lato e la forza schiacciante dall'altro mi dà l'impressione di perdere il mio proprio corpo molesto.

In altre parole: le soddisfazioni orali, in forma di suoni e ritmi, possono provocare in miss X la rinuncia al suo "corpo molesto" e il rifugiarsi nel suo Io infantile, non disturbato dal mondo esterno né dal Super-io. Possiamo qui ricordare la descrizione che Heine dà dei Lieder di Goethe:

Questi lieder goethiani posseggono un fascino faceto indescrivibile. I versi armonici avvincono il cuore come una delicata amante, la parola ti abbraccia, mentre il pensiero ti bacia.

Lo stesso Heine offre un magnifico esempio di regressione allo stadio orale e all'infanzia da parte dell'Io intimorito dal Super-io. Con molto humour racconta del suo primo incontro con Goethe; durante il viaggio da Jena a Weimar aveva imparato a memoria una allocuzione accuratamente elaborata, ma, di fronte all'augusta presenza di

Goethe, essa si era come cancellata dal suo cervello. Quando entrò nella stanza, seppe fare solo una osservazione infantile sulla bontà delle prugne che crescono sulla strada di Weimar.

Ma mentre nei grandi maestri dell'arte poetica l'infantile erotismo orale e normalmente tenuto a freno dietro le forme culturali altamente specializzate oppure si cela dietro una maschera, taluni di quei poeti che vanno sotto il nome di moderni mantengono questo erotismo orale, completamente smascherato e pubblico. Presi dall'incantesimo dell'ispirazione, questi «poeti» nella maggior parte dei casi si scaricano con una considerazione per la forma e il ritmo solo di poco superiore a quella propria dei primitivi, culturalmente poveri, e dei malati mentali. Ordinariamente essi rappresentano non tanto una regressione all'infantilismo quanto un permanere di esso. Il vero poeta si permette il piacere dell'infantilismo mediante l'occasionale artificio della "licenza poetica" e

del metro; nei «poeti» contemporanei l'infantilismo regna sovrano. Nei veri poeti ci si può inoltrare verso la regressione orale solo per mezzo della analisi; per gli altri non è necessaria alcuna analisi. Il poeta «moderno» rappresenta l'infantilismo della poesia senza nessun travestimento. Egli lascia prorompere la sua fantasia senza badare alla rima e al ritmo. È l'inventore *par excellence*; e cos'altro è la poesia se non invenzione? Da un punto di vista etimologico la parola greca per poesia significa "creare" e "inventare". Ma "inventare" e "mentire" sono propri, in un quadro normale, del bambino, mentre nell'ambito patologico sono una caratteristica dell'adulto disturbato nel suo sviluppo, o del bugiardo²¹ Il poetare deve quindi essere imparentato con l'infantile e il menzognero. Chi trova strana questa constatazione dovrebbe considerare con attenzione il fatto che Prescott²² non solo ammette una stretta parentela tra poesia e "pseudologia phantastica", ma menzione anche molti noti poeti che posseggono que-

sto tratto distintivo.

Gli arabi, pur essendo poeticamente molto dotati, considerano i poeti di professione come imbroglioni. Musil racconta:

Dicono: il poeta è un bugiardo. Se un poeta viene a sapere che i suoi versi sono stati rivendicati da qualcun altro, si lamenta presso i capi, e addirittura può ricorrere in giudizio; ma non lo ascoltano neppure, perché non ci si fida mai di un poeta.²³

Arabi ed europei considerano il poeta un tipo infantile. In altre parole, egli è in tutti i sensi un erotico-orale. La sua cronica fame di emozione necessita di un appagamento continuo di oralità. Ha fame di nutrimento e fame di autoconsiderazione, ma mentre la prima abitualmente è soddisfatta direttamente, la seconda può essere eliminata solo indirettamente soprattutto nella fantasia, nella rima

e nel ritmo. E, a seconda del suo ingegno e del grado di sviluppo della sua libido, egli diventa o un poeta maturo o un poetastro infantile. Se ha raggiunto una oggettivazione della libido, nonostante certe fissazioni orali, allora celebra la natura e l'umanità in forme comprensibili e mature. Se gli manca il talento, e fin dalla prima infanzia è stato gravemente oppresso da atteggiamenti erotico orali, compone "poesie" all'incirca come Gertrude Stein e si considera un poeta "moderno". Il vero poeta ci offre un appagamento sostitutivo, poiché non possiamo facilmente identificarci con lui, o – per così dire – introdurci nei suoi sentimenti e conflitti come vengono rappresentati nelle sue composizioni. Il narcisismo del *Song about Myself* di Whitman, e l'omosessualità di *Grassleaves* affondano le loro radici nella sfera infantile del poeta, però, non solo sono comprensibili, ma addirittura commoventi, mentre *Tender Buttons* e *Pink Melon Joy* della Stein ci lasciano freddi o suscitano il nostro riso. Fra questi due estremi si

pone un gruppo di poeti alle cui opere è difficile accostarsi. Così alcune poesie di Poe, Coleridge e altri offrono non solo difficoltà di comprensione ma ci riempiono il cuore di un sentimento mistico e pieno di mistero. Gli stessi poeti non sono in grado di render conto delle loro opere. Soggiacciono ad una sorta di *Stimmung*, che debbono nascondere sotto le parole. È la stessa emozione che eccita i mistici e domina le loro manifestazioni. A questo deve aver pensato Carlyle quando ha parlato di Odino «come di un animo profondo e grande, ricco di elevate e misteriose ispirazioni di impulsi e visioni che ricadevano su di lui senza che si sapesse da dove». ²⁴ Evidentemente tali opere lasciano affiorare regressioni o fissazioni dalla primaria fase dello sviluppo dell'Io, da quel periodo in cui l'Io abbracciava tutto e non era ancora differenziato dal mondo esterno. Lo strano ma affascinante senso che tali opere risvegliano in noi è solo un'eco di quel periodo indistinto, infinito e misterioso della nostra prima infanzia, quando

la bocca comprendeva tutto in se stessa, e tutte le soddisfazioni erano concentrate nella ritmica suzione del seno. In principio era il «senso oceanico». ²⁵

* Il testo è apparso per la prima volta sulla "Psychoanalytic Review" nel 1931, n. 18, pp. 357-378. La presente traduzione italiana, effettuata sulla versione tedesca di F. Deri (Imago», 1933, XIX, pp. 145-67) è di Silvia Tomasi ed è già stata pubblicata in S. Ferrari e A. Serra, *Le origini della psicoanalisi dell'arte*, Paravia, Torino 1979, pp. 147-62. Nel testo sono state omesse, in corrispondenza del segno [...] alcune pagine nelle quali l'Autore illustrava con ulteriori esempi (tratti dalla vita dei primitivi, dall'esperienza clinica e dall'analisi di alcune poesie di Gertrude Stein, come rappresentante della poesia «moderna») il rapporto fra poesia e soddisfazione orale. La "Nota introduttiva" è di Alessandro Serra.

NOTE

¹ O. Jespersen, *Language: Its Nature, Development, and Origin*, H. Holt & Co., New York 1922, p. 103.

² *Ibid.*, p. 149.

³ Cfr. S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere* 7, Boringhieri, Torino 1976.

⁴ O. Jespersen, *op. cit.*, p. 29.

⁵ D'altra parte un certo numero di uomini mi hanno detto che in situazioni simili, soprattutto durante il coito, imitano il nitrito dei cavalli, il ringhio del cane e altri suoni del genere; tutti questi casi si lasciano ricondurre ad una identificazione della potenza sessuale con i rispettivi animali scelti.

⁶ A chi s'interessa del problema consigliamo la lettura di un resto molto interessante di G. B. Cutten, *Speaking with Tongues*; si veda anche lo scritto di Monroe Meyer, "Int. Journ. of Psychoan.", 1928, pp. 269-271.

⁷ C.G. Jung, *Die Psychologie der Dementia praecox*, Halle a. S., 1907.

⁸ Divenuta popolare nell'interpretazione dell'intelligente attrice Frances White.

⁹ Cfr. S. Freud, *op. cit.*, p. 136.

¹⁰ Questa parola copriva «Candy» [canditi]-dolci rubati-castigo, e si riferiva direttamente ad una sequenza di avvenimenti indesiderabili.

¹¹ Nome (onomatopeico) di un grillo americano.

¹² G. B. Cutten, *op. cit.*, p. 174.

¹³ Wissler, *The American Indians*, p. 149.

¹⁴ (14) G. H. Lewes ci dice in proposito: "Il suo appetito era enorme. Anche in quei giorni in cui si lamentava di non aver fame, mangiava molto più degli altri. Dolciumi, torte erano sempre bene accetti, in ogni momento e occasione" (*Life and Works of Goethe*, p. 452).

¹⁵ Che prima lo aveva inghiottito con la sua "bocca soave/la più profumata delle boccucce". Cfr. *Così parlò Zarathustra*, trad. it. di M. Montinari, in *Opere*, Milano, Adelphi, vol. II, t. I, 1968, pp. 372-3.

¹⁶ Si veda a questo proposito S. Ferenczi, *Fantasie di Gulliver*, trad. it. in Id., *Fondamenti di psicoanalisi*, vol. III, *Ulteriori Contributi (1908-1933)*, Guaraldi, Rimini 1974, pp. 245-264.

¹⁷ Cit. in F. C. Prescott, *The Poetic Mind*, MacMillan, New York 1922, p. 270.

¹⁸ *The Manners and Customs of the Rwala Beduins*, "Am. Geographic Soc. Oriental Expl. and Studies", n. 6.

¹⁹ Analizzati nelle pagine qui omesse [N.d.R.].

²⁰ Certo talvolta la «licenza poetica» è anche una distorsione di parole e frasi e pensieri a favore della rima e della metrica.

²¹ Cfr. A. A. Brill, *Fundamental Conceptions of Psychoanalysis*, Harcourt, Brace & Co., New York, p. 204.

²² *Ibid.*, p. 203.

²³ Cfr. Musil, *op. cit.*

²⁴ Ma Odino – il Wotan dei Grimm – è solo una personificazione di «vadere» (inglese «wade»), che significa il movimento originario, la fonte del movimento, forza e divinità.

²⁵ Cfr. S. Freud, *Il disagio della civiltà*.

ABRAHAM ARDEN BRILL (1874-1948) – Nato in Austria nell'ottobre 1874, si trasferì ben presto negli Stati Uniti. Laureatosi nel 1903 alla Columbia University, tornò negli anni seguenti in Europa, dove prese contatto con gli ambienti freudiani. Nel 1908 fu presente, come inviato di New York, al Convegno di psicologia freudiana di Salisburgo. In questo periodo iniziò la traduzione inglese delle maggiori opere di Freud (il primo volume uscì appunto nel 1909). Fondatore e presidente della Società di New York dal 1911, direttore della clinica psichiatrica della Columbia University e presidente per alcuni anni dell'Associazione Americana di Psicoanalisi, non ha lasciato contributi di particolare originalità e importanza. Le sue opere principali sono: *Psychoanalysis. Its Theories and Practical Applications*, W.B. Saunders, Philadelphia-London 1913 e *Fundamental Conceptions of Psychoanalysis*, Harcourt, Brace and Co, New York 1921.