

Reprint

Enrico Morselli

La Psicanalisi nell'Arte (1926)

Psychonalysis about Art (1926)

Abstract

The text of 1926 is taken from a publication in two volumes devoted entirely to Freudian psychoanalysis. It focuses both on Freud's essay about Leonardo da Vinci and, in particular, on his comment to Wilhelm Jensen's *Grädiva*.

Keywords

Enrico Morselli; Psychoanalysis; Freud; Leonardo da Vinci; W. Jensen

DOI – <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/4670>

Enrico Morselli

La Psicanalisi nell'Arte (1926)*

Nota introduttiva

Enrico Morselli (1852-1929) fu uno dei più illustri ed eclettici psichiatri italiani di formazione positivista. Fondatore, insieme ad Augusto Tamburini, della celeberrima e ancora attiva “Rivista sperimentale di freniatria e medicina legale”, dette contributi fondamentali nell’ambito dell’antropologia e della criminologia (in particolare di quella forense, intervenendo anche in celebri processi come quello nei confronti del bandito Muso-

lino e quello Murri a Bologna). Morselli si occupò precocemente (1886) anche di ipnotismo e magnetismo, e più tardi, nel 1908, dedicò uno studio specifico al fenomeno dello spiritismo visto alla luce della psicologia. Si interessò inoltre di psicologia sperimentale e di sessuologia, con incursioni tutt’altro che velleitarie nell’ambito della sociologia, della pedagogia e della filosofia (nel 1881 aveva fondato la “Rivista di filosofia scientifica”, considerata allora un imprescindibile punto di riferimento del positivismo italiano). Nel 1926, nel pieno della sua matu-

rità, dedicò, come vedremo, uno studio in due tomi alla psicoanalisi di Freud.

Il semplice elenco delle sue principali pubblicazioni in volume (innumerevoli quelle su rivista e atti di convegni) è sufficiente a dare un'idea della ricchezza del suo pensiero e della sua produzione: Il suicidio. Saggio di statistica morale comparata, Dumolard, Milano 1879; Manuale di Semeiotica delle malattie mentali, 2 voll., Vallardi, Milano 1885; Il magnetismo animale. La fascinazione e gli stati ipnotici, Roux e Favale, Torino 1886; (con S. De Sanctis) Biografia di un bandito, Treves, Milano 1903; Psicologia e spiritismo, Bocca, Torino 1908; L'uccisione pietosa (l'eutanasia) in rapporto alla medicina, alla morale ed alla eugenica, Bocca, Torino 1923; La psicanalisi, 2 voll., Bocca, Torino 1926; Sessualità umana secondo la psicologia, la biologia e la sociologia, Scritti scelti a cura del Dott. Prof. A. Morselli, Bocca, Torino 1931.¹

Il testo che riproponiamo è tratto dal primo tomo dello studio che Enrico Morselli, al culmine della sua carriera scientifica (si pensi che era allora contemporaneamente presidente della Società Italiana di Neurologia e di quella di Freniatria), dedicò alle teorie psicoanalitiche. Si tratta di uno studio ponderoso e documentato che, considerato il prestigio e l'autorevolezza del suo autore, ebbe in Italia un'ampia e duratura influenza. Ma questa indubbia "fortuna critica" si rivelò un'arma a doppio taglio. Infatti, se da un lato, il lavoro di Morselli può essere considerato innovativo e coraggioso, in quanto riconosce, nel contesto di una cultura ancora sostanzialmente ostile alle teorie psicoanalitiche, la "genialità" di Freud e dunque l'indubbia importanza della psicoanalisi, definita nelle pagine introduttive come "uno dei più forti e diffusi movimenti intellettuali di cui si abbia notizia nella storia del pensiero", e che perciò "merita la maggior considerazione" anche per le sue ricadute in ambito propriamente

psichiatrico; dall'altro, nella sua esposizione troviamo numerose e grossolane incomprensioni ed evidenti indizi di "resistenza". Così che giustamente Michel David nel suo saggio, ormai classico, La psicoanalisi nella cultura italiana, ne denunciava soprattutto i limiti, sottolineando la sostanziale "influenza negativa di un lavoro scritto in buona fede e con scrupolo informativo, ma infarcito purtroppo da una totale incomprensione verso il proprio tema".²

Ritroviamo questa stessa ambivalenza anche nelle pagine dedicate all'Arte (con l'A maiuscola, secondo il vezzo di quegli anni), che, al di là del loro indubbio valore documentario, pure non mancano di qualche, magari involontaria, suggestione. Come, per esempio, nella critica che Morselli muove alla incompresa teoria della sublimazione: volendo sostanzialmente sottolineare la mancanza di originalità di Freud e delle sue scoperte sulla sessualità, finisce per ribadire qualcosa che soprattutto

oggi è possibile riconoscere come un effettivo limite della prospettiva freudiana. Mi riferisco al fatto che il concetto di sublimazione rischia a volte di occultare o sottovalutare quanto di erotico e sessuale vi è direttamente nella pratica dell'arte. Abbastanza pertinenti suonano allora le parole di Morselli, quando rivendicando il diretto, esplicito interesse di molti artisti per questa dimensione, afferma: "no, genio ed amore, arte ed amore [...] non contrastano né si surrogano: vanno benissimo insieme", e le testimonianze di molti artisti sarebbero "una prova dell'efficacia del fattore sessuale, non tanto nella formazione della loro personalità, quanto sulla bellezza formale dell'opera [sic] loro". Concetto che viene esteso anche alle pulsioni di carattere aggressivo, come nel caso di Caravaggio: "spesso non è l'opera una sublimazione di 'libido', ma una manifestazione sincera di tendenze tutt'altro che superiori".

Di altrettanto buon senso risulta l'osservazione riguardo

ai due modelli di figura umana che contraddistinguono rispettivamente l'arte di Leonardo e Michelangelo, e che sembrano dare una diversa caratterizzazione alla loro presunta omosessualità: “effeminate, con forme rotondeggianti, muscolatura coperta da adipe, viso a lineamenti femminei, come si vede nel bellissimo San Giovanni Battista del Louvre” (tav. 1) quelle di Leonardo; “virilizzate, con forme rudi ed angolose, muscolatura energica, scarso adipe, lineamenti recisi” quelle di Michelangelo, come si può vedere nelle statue delle tombe medicee (tav. 2). Secondo Morselli, più che una diversa “modalità di omosessualismo”, questi “due tipi estetici [...] opposti” dovrebbero essere spiegati semplicemente – e possiamo aggiungere, giustamente – “con un diverso concetto di bellezza, anche se naturalmente v'entri l'elemento sessuale come in tutta l'Estetica”.

Morselli si sofferma poi sui due più importanti e noti saggi di Freud sull'arte, quello dedicato a Leonardo e

quello dedicato alla Gradiva di Jensen. Nelle brevi notazioni sul Leonardo incontriamo però uno singolare “infortunio”, che sembra in qualche misura fare il paio con quello più celebre di Freud che, come è noto, aveva scambiato il nibbio di cui parla Leonardo per un avvoltoio. Di questo fraintendimento Morselli non si è accorto, ma citando “il ricordo di infanzia” dell'artista commette a sua volta un doppio clamoroso errore. Scrive infatti: “Leonardo narra di ricordarsi d'aver sognato, quando aveva circa cinque anni che un uccello scendeva dal cielo a beccargli il membro virile”. Leonardo in realtà parla di un ricordo, o se vogliamo di una fantasia, non di quando aveva cinque anni ma di quando era “in culla” e l'uccello, il famoso nibbio, non gli avrebbe allora beccato il membro ma gli avrebbe aperto “la bocca colla sua coda, e molte volte” lo avrebbe percosso “con tal coda dentro alle labbra”.³ Forse il pregiudizio condiviso da Morselli sul preteso pansessualismo di Freud e soprattutto il fraint-

tendimento del concetto di sessualità infantile lo inducono, come dire, a saltare qualche passaggio e a far coincidere direttamente l'erotismo orale dell'allattamento con la fellatio, di cui pure parla ampiamente Freud, riconducendola tuttavia all'imprinting della fase orale. Non solo: spostando la scena all'età di cinque anni, in pieno periodo edipico, lo studioso italiano è indotto a omologare la "beccata" dell'uccello a una minaccia di evirazione: se il particolare dell'età fosse vero sarebbe effettivamente giustificato parlare, come fa qui Morselli, di "complesso di castrazione", ma resta il fatto che Freud non ne fa menzione.

Maggiore e più articolato è lo spazio dedicato all'analisi freudiana del racconto di Jensen, giudicata "un capolavoro di finezza ed acutezza interpretativa". In realtà buona parte del testo è riservato, da un lato, a contestare, o quanto meno a mettere in discussione, le "diagnosi" di Freud sul delirio di Hanold e, dall'altro, a proporre

altre, secondo lui, più in linea con la prospettiva della scuola positivista o, per usare le sue parole, con "i criteri della comune Psichiatria". Anche, qui, accanto a diversi riconoscimenti sia delle effettive intuizioni psicologiche e anticipazioni di Jensen sia delle straordinarie doti di scrittore di Freud troviamo un singolare errore, con cui volendo in qualche modo smontare o sminuire l'originalità e la specificità del discorso freudiano finisce invece per ribadire ulteriormente. Come è noto, il saggio di Freud è del 1906, mentre Gradiva fu pubblicata a Vienna nel 1902, così che, considerate le tante corrispondenze che si trovano nel racconto con le scoperte della psicoanalisi (in particolare per quanto riguarda la costruzione del delirio e dei sogni di Hanold) fecero dapprima ipotizzare allo stesso Freud che Jensen avesse potuto leggere e ispirarsi alla sua Traumdeutung, pubblicata appunto nella stessa città solo qualche anno prima. È noto che Jensen, espressamente interpellato, rivendicò

l'assoluta originalità della sua opera e che proprio questo indusse Freud a una delle più famose e feconde affermazioni circa l'imprescindibilità dei rapporti tra arte e psicoanalisi, cioè il riconoscimento della specifica vocazione psicologica degli artisti per la psicologia del profondo, in quanto essi possono attingere a fonti che sono interdette a noi comuni mortali.⁴

Morselli afferma invece che Gradiva fu pubblicata nel 1892: “pertanto non si può creder che, come fanno adesso taluni letterati (anche Francesi), egli abbia potuto profittare della Dottrina di Freud per redigere quella curiosa storia di un “amore fantastico”; il Freudismo allora non era ancora nato, od era appena in abbozzo nella mente del suo fondatore, perciò son davvero impressionanti, così come ve le ha scoperte il Maestro Viennese, le intuizioni psicologiche di questo artista”. Ma è proprio ciò che lo stesso Freud mette in rilievo nel suo testo e di cui poi Morselli sembra dimenticarsi!

Non mancano comunque nel suo testo alcuni spunti interessanti (anche se di per sé scarsamente condivisibili) sulle dinamiche delle relazioni tra arte (soprattutto il romanzo) e scienza psicologica e in particolare sul tipo di contributo che l'artista può, o non può, dare alla scienza. Scrive, per esempio, sempre in relazione al quadro clinico di Hanold:

il suo protagonista ci presenta uno di quei disturbi mentali che i letterati inventano e che la Clinica mai ci mette sotto gli occhi. Neanche lo Shakespeare, che pur sotto questo riguardo è il grandissimo tra i grandi poeti che hanno voluto dipingere degli stati morbosi dello spirito, ci mostra mai la vera e propria psicopatologia in azione; né Amleto, né Re Lear, né Riccardo, né Otello sono classificabili in nessun capitolo della Psichiatria. L'Arte non sta nel copiare il vero, ma nell'interpretarlo attraverso il temperamento dell'artista: il compito suo è, caso mai, di rappresentare i “tipi”, non le individualità mor-

bose; quando essa ha tentato di seguire pedissequamente la Scienza, essa ha fatto opera poco duratura.

Rilievo per certi aspetti pertinente, ma che potrebbe essere facilmente ribaltato, in quanto è proprio la psichiatria che, attraverso le sue diagnosi, ha sempre cercato di isolare delle tipologie senza tener conto delle specifiche individualità dei soggetti.

Infine ritroviamo nel testo di Morselli due notazioni destinate a diventare ricorrenti luoghi comuni nel dibattito sulle relazioni tra arte e psicoanalisi. La prima, come abbiamo visto, riguarda il riconoscimento dell'eccezionale talento di Freud come scrittore, se non fosse che questa qualità, come avverrà spesso in modo più o meno esplicito da parte di altri critici, viene utilizzata come prova, o quanto meno come indizio, della sostanziale mancanza di scientificità della psicoanalisi. Tant'è che sempre a proposito del saggio sulla Gradiva di

Jensen, nota: "il procedimento estetico-critico di Freud su quest'opera mediocrissima d'Arte assomiglia ad un bell'esercizio letterario, ma non è dimostrazione scientifica."

Con la seconda osservazione Morselli ribadisce invece la diversa sensibilità tra Freud e certi suoi epigoni quando il "metodo della Psicanalisi [...] si applica all'Arte: "i suoi seguaci vi si sono accinti con assai minore prudenza, portando all'inimaginabile la loro smania di riscontrare nei prodotti artistici, letterari, poetici, le intuizioni o il riflesso della Dottrina". E qui il nostro ha gioco facile a ridicolizzare, per esempio, il tentativo di Alphonse Maeder di applicare la psicoanalisi alla Divina Commedia, trasformando Virgilio in una sorta di psicoanalista ante litteram, che presiede a un simbolico percorso di "rigenerazione interiore ottenuta mediante la Psicanalisi che domina ed educa gli istinti". Il che gli fa giustamente concludere che "Ad un Dott. Maeder o a qualsiasi altro

suo collega in iperfreudismo sarà sempre preferibile un Sainte-Beuve o un Francesco De Sanctis.”

Stefano Ferrari

L'Arte si connette strettamente alla Religione; è dubbio se nello svolgimento della Civiltà l'una nacque prima dell'altra: probabilmente sorsero insieme. Gli psicanalisti più ferventi si gloriano dei risultati che la loro Dottrina avrebbe raggiunto per la prima nello studio dell'Arte, massimamente delle sue creazioni più antiche e più varie. Che certi monumenti preistorici e protoistorici abbiano uno squisito significato fallico (rocce, pietre rituali, pilastri fecondatori, alberi sacri), o cunnico (grotte, caverne, fosse circondate da siepi, cripte dei templi), è notissimo agli etnologi che ne hanno illustrato il culto presso quasi tutti i popoli primitivi, nell'Antichità, e anche nei tempi nostri. Lo stesso può dirsi di molti oggetti d'uso comune o portati quali amuleti od ornamenti (corni, pesce, gobbetto); la Psicanalisi non ha aggiunto nulla alle cognizioni al riguardo. Né c'è bisogno di sondare l'Inconsciente per sapere, che se una coppia di sposi o giovani o maturi, desiderosi di prole, fa un pellegrinaggio ad Oropa per assider-

si sul fallico pilastro dietro il Santuario, vi si reca col non sottinteso desiderio di procurarsi una gioja, massime se questa tarda a venire. Ci sarebbe forse abbisognato un psicanalista per spiegare alle adolescenti Romane il significato del piccolo fallo d'oro e agli adolescenti quello della "bulla" che si poneva loro al collo? Tutte le iniziazioni di cui rimane traccia nella Cresima e nella Comunione cristiane, sono a sottinteso sessuale. Questi significati però sono così evidenti che lo "scoprirli" con tanto sforzo di Psicanalisi, ci pare un po' fatica sprecata; tutt'al più, sarà una moda elegante di indagare nella Psiche individuale per trarne illazioni su quella collettiva.

Non insisto su altri punti della Storia dell'Arte, perché mi dilungherei dal mio compito. Finché e dove sono visibili i rapporti dell'Arte con la Religione, l'intrusione dell'elemento pansessuale è chiara e lampante; le due sommità del sentimento, il religioso e l'estetico, sono le efflorescenze di un solo ed unico tronco. L'idealizzazione

dell'amore quale manifestazione dell'istinto non è una novità per la Psicologia religiosa: nelle opere di Santa Teresa si può leggere quale fervida trasformazione subisca in un'anima mistica il sensualismo istintivo; ma per non andare tanto lontano ricorderò che Giorgio Sand, nel suo romanzo *Mauprat*, ha dipinto a vivissimi colori e con tutto il magistero del suo stile la trasformazione che può subire l'istinto più brutale. Questo è visibile e sensibile nella vita dei singoli creatori di Arte, di Letteratura, di Riti e di Credenze. Sotto tale aspetto la Psicanalisi vanta i suoi maggiori trionfi, né io li negherò perché sono esteta nell'anima, e la psicologia dell'opera d'arte, tanto per me quanto per qualsiasi altro seguace della Scuola positiva, si immedesima e si esplica coll'anima dell'artista.

Se la sublimazione per le vie dell'intelletto (nell'individuo di scelta) mediante le creazioni o le soddisfazioni estetiche, scientifiche, religiose, patriottiche, politiche, civiche, ecc. dovesse essere il surrogato di una libidine troppo intensa

o male spesa o trattenuta, come si spiega il fatto che quasi tutti i maggiori genii che hanno onorato ed onorano il genere umano, e specialmente i grandi guidatori di uomini, furono dei grandi erotici? Lo stesso olimpico Goethe, che in età senile completava con oscure pagine il *Faust* della sua giovinezza, e che in quell'elaborazione poetica avrebbe dovuto trovare, secondo la tesi freudiana, l'appagamento della sua "libido" tanto largamente esercitata e diggià decadente, non disdegnò le ardenti simpatie di una giovinetta alla quale poteva essere nonno e se ne innamorò. E nell'Antichità Davide cantava i suoi *Salmi*, allorquando avrebbe dovuto pur egli trovare così uno sfogo sublimante nella sua vecchiaia; ma eccolo coricarsi in mezzo a delle belle ragazze e cercare di scaldare i suoi esausti organi e nervi al dolce tepore delle loro carni. No; genio ed amore, arte ed amore, dominio politico ed amore, scienza ed amore, no, non si contrastano né si surrogano: vanno benissimo insieme, e l'uomo intellettuale è

quasi sempre un grande amatore. E dicasi il medesimo degli uomini di temperamento sentimentale. Francesco d'Assisi, che nella prima giovinezza non era stato né casto né morigerato, deviò la piena o "carica" della sua immensa affettività sulle creature viventi, sulle "sirocchie" rondini, e sui "fratelli" pesci; ma aveva poco lungi santa Chiara, che, sia pure onestissimamente, gli manteneva accesa in cuore quella fiamma più schiettamente istintiva che doveva essere il residuo dei suoi già vivacissimi trasporti amorosi. E Dante, con "sublimarsi" nell'immensa opera della *Commedia* e con tutto il suo alto ideale per la defunta Beatrice, non disdegnò, a quanto pare, le realistiche carezze femminili. Questo è un punto assai debole per la Dottrina Freudiana. Aggiungo che c'è in Sant'Agostino ed in Gian Giacomo Rousseau una prova dell'efficacia del fattore sessuale, non tanto nella formazione della loro personalità, quanto sulla bellezza formale dell'opera loro. Questi sono esempi eloquenti, ma notissimi, di rivelazioni

dirette dell'Io, e vi si mostrano i conflitti ideo-affettivi e gli sviluppi della mentalità in rapporto ad un sessualismo o non spento mai, o imperante.

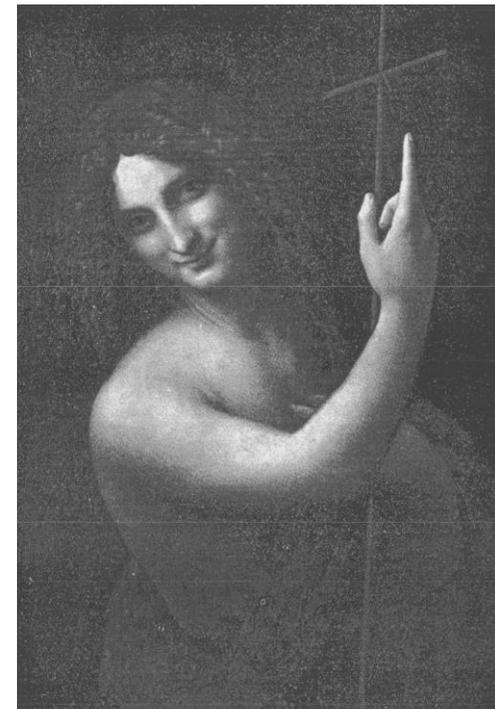
Del resto la Psicologia positiva e sperimentale possiede qualche saggio analitico pregevolissimo sulla personalità intellettuale e morale di artisti e scrittori a riprova della loro proteiforme indole in riguardo alla vita emotivo-istintiva: tra gli altri, ricordo il bel libro di Emilio Toulouse su *Emilio Zola*. Le autobiografie dei grandi artisti come Benvenuto Cellini o Giovanni Dupré, sono altrettanti preziosi documenti, e pel valore psicologico possono stare alla pari di quelle dei grandi mistici e filosofi; ma non sono meno eloquenti, per farci arrivare alla loro psicogenesi, le creazioni dell'arte plastica. La letteratura psicanalitica copiosissima ed attraente su questo punto, mi dispensa dall'estendermi; ma spero che il Prof. L. M. Patrizi, proseguendo nelle sue mirabili illustrazioni psicologiche d'Estetica senza intrusione di giusti o ingiusti

freudismi, voglia allargare il campo dei suoi studii, come ha fatto per Michelangelo da Caravaggio, portandolo su altri artisti in cui pure si renda visibile il carattere dell'uomo attraverso le opere di musica, di pittura, di scultura, perfino di architettura o di arte decorativa. Nella biografia del fosco pittore da Caravaggio vi è la dimostrazione che l'opera dell'artista è lo specchio della sua anima; e con ciò intendiamo della sua anima per intero, perché può essere dominata, non da un solo (il sessuale), ma da tutti gli altri istinti, da tutte le emozioni, da tutte le immagini e le ricordanze che s'agitano nel suo Subcosciente; e spesso non è l'opera una sublimazione di "libido", ma una manifestazione sincera di tendenze tutt'altro che superiori, violente e criminali, di prepotenza dell'Io reale.

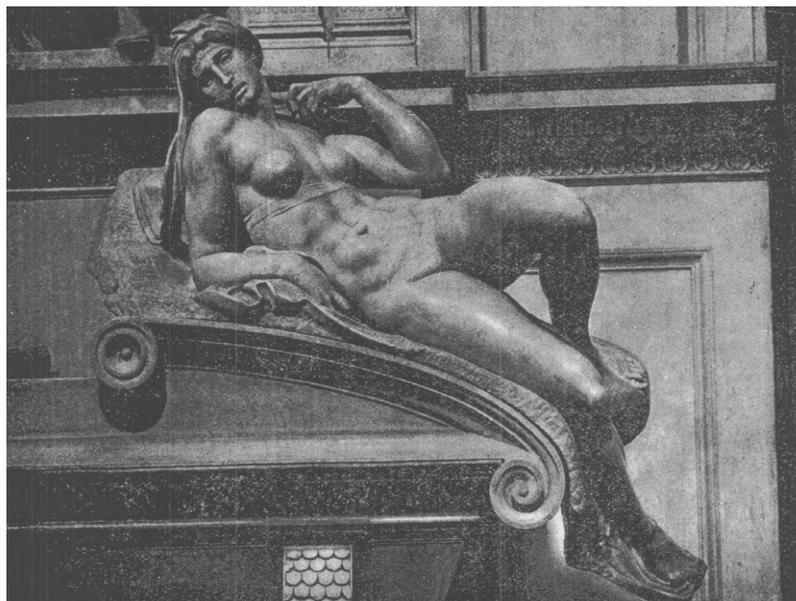
Nello studiare questo simpatico argomento mi è occorso di dover fare un rilievo su due massimi genii nostri del Rinascimento, su uno dei quali già il Freud ha portata la sua attenzione, intendo Leonardo da Vinci e Michelangelo

Buonarroti. Dinanzi alla meravigliosa opera artistica che ce ne rimane, scarsa purtroppo e non varia di Leonardo, ricca per nostra fortuna e multipla di Michelangelo, ci si domanda quale motivo o impulso li spingesse a dare alla figura umana una così diversa conformazione nei riguardi dei caratteri secondari del sesso. Tutte le poche figure maschili che abbiamo del Da Vinci sono effeminate, con forme rotondegianti, muscolatura coperta da adipe, viso a lineamenti femminei, come si vede nel bellissimo *San Giovanni Battista* del Louvre; all'opposto tutte le figure femminili che ci ha lasciato il Buonarroti sono virilizzate, con forme rudi ed angolose, muscolatura energica, scarso adipe, lineamenti recisi, e lo si vede nelle statue delle celebri Tombe Medicee (tavv. 1 e 2). Qualche sessuologo ha voluto scorgervi una riprova di anormalità sessuale d'ambidue quegli uomini eccelsi: vi sarebbero palesate delle tendenze invertite. Ma se non abbiamo notizia di avventure amorose né dell'uno né dell'altro, salvo per Mi-

chelangelo, di cui invece è nota la profonda simpatia per Vittoria Colonna, sebbene contrastata dalla serie di sonetti molto caldi indirizzati ad un giovine amico, non v'è ra-



Tav. 1 – Leonardo da Vinci, *San Giovanni Battista*, Louvre



Tav. 2 – Michelangelo, *L'Aurora*, Cappella Medicea

gione di scorgere nelle due diverse maniere di raffigurare il maschio e la donna un indizio di omosessualismo. I due tipi estetici sono opposti, e si dovrebbero allora ammettere due modalità di omosessualismo: una desiderosa della femminilità nel maschio, l'altra della mascolinità nella

femmina; ciò non è inverosimile, anzi, fors'è così; ma intanto più che con tendenze anormali il fatto può ben spiegarsi con un diverso concetto della bellezza, anche se naturalmente v'entri l'elemento sessuale come in tutta l'Estetica.

Quanto a Leonardo, la cui grande anima ci vien rivelata, in parte attraverso alle oscurità e alle sublimità dei suoi autografi, un curioso scritto del Freud ha voluto trarre da un di lui sogno infantile delle induzioni sulla sua personalità artistica, che paiono abbastanza avventate. Leonardo narra di ricordarsi d'aver sognato, quando aveva circa cinque anni, che un uccello scendeva dal cielo a beccargli il membro virile, e il Freud ne induce che quel sogno non fu soltanto una rivelazione caratteristica della sua vita sentimentale, ma costituì pure uno psico-trauma sessuale che lasciò tracce definitive nella sua stessa vocazione estetica. Nel grande artista si sarebbe infatti avverato un esempio di quella influenza che sui destini affettivi di un

individuo per tutta la vita esercitano, secondo la Dottrina, certe impressioni ed emozioni dell'infanzia. Insomma, quella "beccata" avrebbe forse avuto il compito di un "complesso di castrazione", così da far perdere a Leonardo la virilità fisica eterosessuale, lasciandogli in surrogazione il suo immenso genio estetico e scientifico? Ma, a parte che l'evento del sogno non è chiaramente accennato ed è perciò storicamente contestabile, esso può ammettere parecchie altre interpretazioni, sia pur narcisistiche, senza il carattere di uno "shock" psicosessuale. Intanto sappiamo che il bellissimo artista aveva un contegno giocondo, tutt'altro che misogino, massime nel periodo del suo massimo fulgore, alla Corte di Ludovico il Moro.

* * *

La produzione psicanalitica sulle opere d'Arte è copiosissima, ma il più tipico esempio di applicazione della Dot-

trina alla creazione letteraria riman sempre quello che il Maestro ci ha dato su di una novella dello scrittore tedesco Guglielmo Jensen, intitolata *Gradiva*: esso è veramente un capolavoro di finezza ed acutezza interpretativa, e perciò, anch'io, a scopo di esemplificazione, ne farò qui un'analisi critica.

Il Jensen è morto nel 1911, ma aveva pubblicata la novella nel 1892; pertanto non si può creder che, come fanno adesso taluni letterati (anche Francesi), egli abbia potuto profittare della Dottrina di Freud per redigere quella curiosa storia di un "amore fantastico"; il Freudismo allora non era ancora nato, od era appena in abbozzo nella mente del suo fondatore, perciò son davvero impressionanti, così come ve le ha scoperte il Maestro Viennese, le intuizioni psicologiche di questo artista, d'altronde non molto noto fuori dei circoli letterari Tedeschi e diventato famoso soltanto dopo questa esegesi del Freud. Il Jensen infatti ha introdotto nella sua opera molti elementi di squisito

carattere psicanalitico: ricordi ed eventi infantili dei due personaggi principali: sessualità dislocata; diagnosi e guarigione di una neurosi mediante la scoperta del “complesso” originario del quale essa era l'espressione.

È la storia di un giovane tedesco, che tutto preso dallo studio per l'Archeologia, si isola dalla società dove fin'allora ha vissuto e finisce coll'accendersi di una passione veemente per la figura di una giovinetta che ha visto su di un bassorilievo antico; egli se ne accende soprattutto perché in quel marmo essa incede con un atteggiamento insolito del piede, esteso quasi senza toccare il suolo e come se camminasse in aria (“patuit incesso Dea”). Egli cerca di spiegarsi quel grazioso movimento e intraprende un esame arrischiato di tutti i piedi delle donne che incontra, finché convintosi che nessuna donna oggi cammina a quel modo (almeno in Germania, dove la donna ha un passo pesante), battezza il suo idolo col nome latino di *Gradiva*, che vuoi dire “Splendida nel cam-

minare”, e si figge in capo che essa abbia realmente vissuto ai tempi antichi.

Spinto da una specie di istinto va dunque a Pompei, e là, dopo ansiose ricerche, vede o gli par di veder viva o redi-viva la fanciulla del suo delirio tra i colonnati della città morta; le si avvicina, e dopo varii conati di approccio le dirige la parola in greco, e poi in latino, ma per sentirsi rispondere... in tedesco. Infatti, per farla corta, ché qui non è il caso di prolungar di troppo questo riassunto, la giovane da lui veduta non è la “Gradiva” ritornata quale “spettro meridiano” nel luogo dov'egli, nella sua fantasia riscaldata, la faceva morta sotto le ceneri del Vesuvio (ricordo o copiatura dei celebri *Ultimi giorni di Pompei* del Bulwer), ma è bensì una ragazza vera e viva, una “Fraulein” in carne ed ossa, figlia di un professore di zoologia nella stessa città del protagonista (oh, guarda la combinazione!), e con la quale egli ha passato traverso i soliti giuochi e si son fatte le solite “graffiature” mutue durante i loro anni d'infanzia.

La giovine, che lo ha sempre amato in silenzio, non ostante la dimenticanza in cui egli l'aveva poi lasciata, e che ora se lo trova semi-delirante là, nelle silenziose vie della morta città Romana, innamorato di lei stessa come della "donna ideale", profitta subito dell'occasione ed intraprende, col riposto pensiero di accaparrarselo, un vero trattamento psicanalitico sulla mente traviata del fantasioso archeologo; lo riconduce al riconoscimento della realtà mediante il ricordo di quegli anni infantili; lo fa rientrare in sé stesso; lo mette (molto borghesemente) in relazione col proprio padre, fin'allora estraneo all'avventura perché immerso anche lui in studi teutonici di erpetologia pompeiana, e alla fine un fidanzamento felice conclude la novella dopo un dialogo pieno di previsioni psicanalitiche.

In sostanza, il Jensen ha poetizzata una ragazza, molto realistica del resto, la quale, analizzando sé medesima, si trova una gran voglia di marito, e un giovinotto mezzo

pazzo e mezzo romantico che guarisce del suo delirio e della sua continenza psicopatogena sposando l'amica della sua fanciullezza. Ma bisogna leggere l'analisi che il Freud ha fatto di questa novella per ammirarlo; nessuna "storia clinica" possiederebbe il fascino della sua elaborata e sottilissima argomentazione, e niuno più di me, che amo l'Arte e ne sento vivissimo l'incanto, è in grado di apprezzare l'opera del Maestro. Ogni particolare del Jensen gli porge motivo ad un'applicazione veramente sorprendente delle sue Dottrine, alle quali tutte, anche i critici più severi, del Freudismo pratico diagnostico e terapeutico, debbono riconoscere questa duttilità veramente simpatica nelle induzioni sul sentimento estetico. Ma pure, anche in questo bel lavoro, vi sono punti sui quali ogni psicologo ed alienista deve fare delle riserve, che possono persino diventare dei rigetti assoluti di certe affermazioni del commentatore. Anzi, il Wohlgemuth manifesta tanto vivacemente la sua disapprovazione pel modo con cui Freud

ha creduto di interpretare *Gradiva*, che narra di essersi scostato dal Freudismo appunto dopo averne presa contezza: i sogni degli eroi della novella sono inventati, mai sono stati fatti, quindi è un vero giuoco il trovarvi la riprova della Psicanalisi; se non avesse altro appoggio che questo, dice l'acerbo antifreudista, sarebbe nata morta. Ed io a mia volta rilevo che, a prescindere dalla sua sottigliezza, il procedimento estetico-critico di Freud su quest'opera mediocrissima d'Arte assomiglia ad un bell'esercizio letterario, ma non è dimostrazione scientifica.

Invero, il Jensen, al pari di ogni altro artista, non poteva dare un quadro esatto di una forma morbosa: ciò non si trova che nei libri di Clinica; il suo protagonista ci presenta uno di quei disturbi mentali che i letterati inventano e che la Clinica mai ci mette sotto gli occhi. Neanche lo Shakespeare, che pur sotto questo riguardo è il grandissimo tra i grandi poeti che hanno voluto dipingere degli

stati morbosi dello spirito, ci mostra mai la vera e propria psicopatologia in azione; né *Amleto*, né *Re Lear*, né *Riccardo*, né *Otello* sono classificabili in nessun capitolo della Psichiatria. L'Arte non sta nel copiare il vero, ma nell'interpretarlo attraverso il temperamento dell'artista: il compito suo è, caso mai, di rappresentare i "tipi", non le individualità morbose; quando essa ha tentato di seguire pedissequamente la Scienza, essa ha fatto opera poco duratura. Chi non ricorda la serie dei romanzi coi quali Emilio Zola, capo ai suoi tempi della Scuola verista e naturalistica, presunse di dare la "dimostrazione" della legge di degenerazione in allora dominante nella nostra specialità, inventando le vicende della sua tarata famiglia dei *Rougon Macquart* sotto il secondo Impero? Lo Zola fece allora gran rumore, ma il suo lavoro colossale, salvo alcune parti che pel loro valore intrinseco di forma e separatamente da quella legge o teoria sopravvivono alla di lui scomparsa, fu vano: quasi niuno legge più i romanzi Zo-

liani. C'è in quei pazzi e criminali, in quei paranoici, in quegli alcoolisti, in quei psicopatici sessuali, troppo artificio di "verità" per rimanere vere creazioni estetiche: meglio figurerebbero nelle esemplificazioni scientifico-cliniche, ma come si costruisce una Neuro-psichiatria inventando i tipi o anche ricalcandoli? Così nessuno di noi, lo dico al Freud che le assegna codesto ufficio didattico, ha qualcosa propriamente da imparare nella novella del Jensen. Neanche la Psicanalisi vi si apprende, perché dato pure che vi sia accennato a qualcosa di simile ai "complessi", fra cui il "parentale", ai "conflitti" fra l'Io reale e l'Io ideale, il poeta non ci ha dato né poteva dare una raffigurazione scientificamente accettabile di una neurosi.

E già quell'Eroe fantasioso e pedante ad un tempo, l'archeologo "Norberto Hanold", non è un vero "neurotico", quantunque a ciò si accenni in una nota dell'opuscolo freudiano; non è un isterico; tanto meno, come è detto nella medesima nota, è un paranoico: la forma vagamente

descritta dal romanziere corrisponderebbe piuttosto al tipo delle psicosi ove gli elementi psico-sensorii predominano, alla così detta "Hallucinatorische Wahnsinn" dei Tedeschi, o "allucinosi", alle psicosi amenziali esaltate con predominio dei fenomeni illusorii; sarebbe la genuina "frenosi sensoria" di Leonardo Bianchi, ossia un delirio non demenziale a base di illusioni limitate ad un solo unico gruppo di sensazioni. Ma la "Gradiva" che Norberto vede ed accosta tra le rovine di Pompei non è una allucinazione psichica; è la vivente signorina "Zoè Bertgang", che egli scambia per la fanciulla del suo sogno archeo-erotico. In tutto il resto del suo contegno, nel viaggiare, nel soggiornare in un albergo, nel tornare ad ora fissa ai convegni preparatorii della catastrofe (matrimoniale!), l'Hanold è un soggetto normale; lo si direbbe colpito da una "monomania" erotico-illusoria, se fosse ancora il tempo di ritornare al concetto esquiroliano dei disordini parziali della mente.

Nella letteratura trovo un caso analogo nella famosa novella *Horla*, di Guy de Maupassant; anche là uno stato allucinatorio si presenta quasi isolato da ogni altro disturbo dell'intelletto, ma con una forte emotività ed espresso in forma addirittura ammirabile. In Clinica questi casi non si veggono mai, men che mai nei Manicomi, eccettoché non ne desse di analoghi, ma rarissimi e sempre dubbii, la clientela privata, costituita dalle così dette "neurosi" ed "ossessioni". Parlo del gruppo delle neurosi, che, secondo il Freud, è suscettibile di Psicanalisi, sia come Diagnostica, sia come Terapia; per contro, lo stato descritto da Jensen apparterrebbe piuttosto al gruppo di quelle psicosi dove, a detta del Freud medesimo, la Psicanalisi non ha presa, massime per le finalità curative. C'è fors'anco nell'immaginario giovane scienziato tedesco un che di "schizoide", in quanto la realtà egli non la vede se non attraverso il proprio delirio e le proprie illusioni; ma giunta a questo punto, la schizoidia diventerebbe schizofrenia,

cioè una disgregazione progressiva fra l'affettività e l'intelligenza, ed il novelliere non ci presenta per nulla un consimile evento psicopatologico. Piuttosto parrebbe che lo scrittore abbia avuta l'idea di illustrare, in un soggetto astinente da rapporti sessuali una passione feticistica per una donna di marmo al posto di un sentimento più corretto che in lui s'era assopito sino dalla fanciullezza: coincidenza certamente singolare colle Dottrine della Psicanalisi, e in ciò ha ragione il Freud allorché scorge nella novella un'intuizione felicissima di un dato scientifico. Ma il fatto di ragazzi che per ragioni di vicinato o di parentela trovino nei loro giuochi e nelle frequenti occasioni di vedersi, di parlare e di confidarsi, il modo di condividere simpaticamente gioie e pene sino al punto da rasentare una mutua passione d'amore, fissandosi su di essa a scapito di ogni altra emozione, oppure riportandone una impronta duratura che a suo tempo sia capace di rivivere e di dirigerne la condotta, è così frequente nella vita reale, è

stato tante volte sfruttato da antichi e da moderni scrittori, da biografi, poeti e novellisti, col suo tipo massimo in “Paolo e Virginia”, di Bernardino di Saint-Pierre, che non si può proprio vedere nella mediocre invenzione del Jensen una intuizione geniale e una premonizione inaspettata di quello che si andava maturando allora nella mente del creatore della Psicanalisi. Il quale spinge il suo entusiasmo sino a dire che, mentre nella Psichiatria scientifica, quando si studia la formazione di un delirio si suole attribuirne la causa solo a fattori ereditarii o costituzionali e con ciò vi si lascia sempre una beante e profonda lacuna, questa si trova invece riempita dal poeta con maggiore accostamento alla realtà. Ciò dipende, egli ammonisce, dal non riconoscere l'importanza dell'Incosciente nella genesi dei fenomeni psicopatologici: mentre nella novella analizzata e nella Psicanalisi la vera causa del delirio sarebbe la “rimozione” con repressione di una parte della vita istintiva. Rispondo, per ora, che è assolutamente falso

che la Psicopatologia abbia trascurato l'Incosciente: come ho detto altrove, i psicanalisti commettono qui una svista o una trascuratezza inescusabile di storia della Medicina psicologica. Ma a prescindere da questo particolare storico, non è affatto vero che con la “rimozione” si spieghi l'origine delle neurosi, e specialmente di quella che il novellista avrebbe prospettata nel suo eroe, quando sotto tal nome si vogliono ammucchiare, come fanno i psicanalisti, compreso il Freud, le psicosi deliranti di cui quella dell'archeologo Hanold sarebbe un esempio. A questo punto il Freud cita l'“isterismo” e le “idee coatte”, ma ho già detto che il caso di Hanold non appartiene né all'una né all'altra forma morbosa, essendo un delirio psicosensoriale abbastanza preciso.

Ad avvalorare la genesi del delirio dall'Incosciente il novellista ha intercalato tre sogni del suo eroe, ciascun dei quali rappresenterebbe una spinta verso una sistemazione sempre più netta; e qui ha ragione il Freud quando ne lo-

da il poeta. Ma anche i sogni, questa manifestazione più sicura del Subcosciente, erano già stati studiati quali possibili elementi del delirio; i lavori del Janet sono anteriori di parecchi anni a *Gradiva* e quelli del Régis, che a questo capitolo della Psicopatologia ha data tanta parte del suo raro talento clinico, precedettero la celebrata *Traumdeutung*. Ma invero nell'analizzare quei tre sogni inventati, il Freud loro assegna troppo valore dimostrativo a pro' della sua Dottrina; quei tre eventi onirici dell'Hanold si innestano naturalmente nel processo di formazione del delirio per un ingegnoso artificio letterario del romanziere, che ne ha bisogno per giustificare la successiva condotta del protagonista, e ha copiato da mille suoi predecessori l'intervento dell'onirismo nelle storie di immaginazione: ma non hanno nessun valore come argomento scientifico.

Il primo sogno è di contenuto professionale; l'archeologo, che è ancora nel suo paese nativo si imagina, di trovarsi

trasportato a Pompei, questa sintesi della Archeologia greco-latina, e di vedervi la donna che la sua fantasia ha vivificato dal marmo; ecco perché egli all'improvviso si mette In viaggio per l'Italia e se ne va a Pompei.

Mi fermo a questo riassunto, e osservo che la catastrofe della città sepolta sotto le ceneri è legata, per logica associazione, agli studii che formano la sua quotidiana occupazione; non c'è bisogno di ammettere che l'immagine onirica dell'eruzione del vulcano, coi relativi rombi, colle grida della popolazione, con lo scrosciare delle rovine, ecc., provenga poi nel secondo sogno da uno stimolo esterno: ed ha ragione il Freud nel respingere questa spiegazione. Per contro, è inesatta la sua asserzione che "la connessione ad uno stimolo esterno dei sensi" non sia nulla di importante per la formazione del sogno: si resta sorpresi di questa frase che contraddice quanto il medesimo Freud ha scritto altrove, cioè che i sogni hanno spesso la loro

origine da impressioni sensitive e sensoriali provate dal dormiente. Perciò neanche il terzo sogno che è inutile riassumere, ha valore di documentazione psicanalitica: v'è soltanto l'elemento erotico trasfigurato, ma questa è nozione di antica data: il giovane archeologo non aveva solo riscaldato il suo "Incosciente", ma ormai risentiva nell'intero apparato psico-sessuale, per tanto tempo restato inattivo, lo stimolo onirogeno della "carne".

E sempre a proposito di questa vantatissima esegesi psicanalitica, ripeto che è sempre arduo capire le diagnosi del Freud qualora vi si adoperino i criterii della comune Psichiatria; anche in questa sua analisi della *Gradiva* il Maestro non formula mai nettamente il suo pensiero diagnostico. Il "delirio" dell'archeologo ora è isterico, ora è paranoico; né si capisce di che "paranoia" si tratti, poiché il giovane esce in pochi giorni dal suo turbamento mentale! Dico "mentale" e non psichico, a buon conto, perché ove c'è delirio e ci sono illusioni, forse anco allucinazioni,

questi fenomeni appartengono alla sfera intellettuale, dato pure che siano indotti da stati abnormi affettivi (o cenesestesici); e sarebbe giusto parlare di sintomi "paranoici" (o "paranoidi"?) soltanto quando la forma morbosa persistesse. È vero che in un punto il Freud accenna alla "paranoia cronica", ma ciò viene contraddetto dall'esito dello stesso dramma novellistico. Altrove il Freud dice che in ogni delirio sta "nascosto un granello di verità"; e chi esamini i delirii di certi paranoici, troverà bensì facilmente un qualche riferimento alla Realtà, giacché quantunque autista e non sintonizzato col suo ambiente, come dice il Bleuler, nella costruzione del delirio il malato prende qualche volta le mosse da avvenimenti della sua vita passata o da oggetti del presente. Ma non è il ricordo del fatto vero né la percezione del dato sensibile, che costituisce il delirio; è la sua interpretazione errata, idioglossica o ideologica, è il suo falso collegamento con altri fatti anteriori e presenti; è la perdita del concetto di causalità; è

l'attribuzione di quei fatti a volontà nemiche immaginarie, ad influenze arcane, fantastiche, o al così detto "cacon" di Von Monakow, ciò che strania il soggetto dal mondo obiettivo e lo rinchiude e imprigiona per sempre in un suo tal quale mondo subiettivo.

Non voglio insistere su di una analisi così minuta qual'è quella del Freud su di un lavoro di immaginazione; mi vi sono arrestato alquanto per mostrare, sull'esempio del Maestro, il metodo della Psicanalisi quando si applica all'Arte; i suoi seguaci vi si sono accinti con assai minore prudenza, portando all'inimmaginabile la loro smania di riscontrare nei prodotti artistici, letterari, poetici, le intuizioni o il riflesso della Dottrina. Parecchi capolavori dell'ingegno umano hanno subito a questa maniera un vero travisamento; c'è, a sentire certi freudiani, del Freudismo in Dante, Shakespeare, Michelangelo, Racine, Cervantes, Goethe, Schiller, Alfieri, Stendhal, Lenau, Wagner, Ibsen, ecc. Tutte le maggiori creazioni del genio,

dall'*Edipo Re* alla *Divina Commedia*, dal *Mosè* al *Re Lear* e all'*Amleto* dalla *Mirra* alla *Donna del mare*, non sarebbero che prolusioni e anticipi inconsapevoli (incoscienti) della Psicanalisi, oppure rivelazioni di stati psicanalizzabili dell'artista, del poeta, del letterato, del filosofo. Val la pena che almeno io citi l'esegesi compiuta da uno dei primi e più caldi discepoli del Freud, lo svizzero dottor Maeder, sul poema immortale, cui "hanno dato mano e Cielo e Terra", e che si trasforma, come si vedrà, in uno sviluppo della teoria psicanalitica.⁵ Naturalmente abbrevio.

Dante nel bel mezzo della vita è preso da paura alla vista di tre belve, nelle quali si simboleggiano le forze interne o minacciose della sessualità, della ambizione e della ignavia; ma è arrestato nella sua fuga e salvato da uno spirito benefico, da Virgilio, che impersona la Psicoanalisi (?), lo conduce nell'*Inferno*, e gli mostra così gli abissi insonda-

bili della schiavitù morale che si deve attendere l'uomo privo di ideali. Qui si avrebbe il simbolo dell'Inconsciente affettivo, ancestrale ed individuale, con tutti i "complessi" tendenziali di basso valore e con tutti i penosi respingimenti che esso contiene o cui dà occasione: sono questi che lo spirito benefico, ossia il Psicanalista (!), porta alla luce della coscienza, sia psicologica sia morale, del Poeta. Uscito dall'*Inferno*, Dante, sempre con la guida del suo analista (Virgilio), ascende al *Purgatorio*, che rappresenta il Monte della Purificazione, e là si dà ad esercizi espiatori; in ciò dovremmo scorgere il simbolo della rigenerazione interiore ottenuta mediante la Psicanalisi che domina ed educa gli istinti. Poi Virgilio confida il viaggiatore purificato a Beatrice che discende dal Cielo verso il suo platonico e puro amante; essa è il simbolo della vita affettiva ben più efficace sul nostro destino definitivo, mentre Virgilio era soltanto il simbolo della vita intellettuale. E Dante, sotto la guida del sentimento, viepiù depurato, sale nel *Paradiso*, per un processo di

sublimazione, a sfere sempre più alte, sino agli spazi eteri fatti solo di luce e di armonia; simbolo, a sua volta, della pace interna raggiunta, sia nei sensi, sia nello spirito, dal soggetto che la Psicanalisi ha preso in cura.

Questa interpretazione della *Divina Commedia*, checché dica e creda il Maeder, non si sposta molto da quella dei commentatori consueti di Dante. E invero, se il processo di rigenerazione morale dell'uomo avvinto dai sensi alla bassa sua natura animale passa dalla ricognizione del peccato al pentimento, e dopo questo all'agognata quiete spirituale coll'immersione nel seno di Dio, non è la Psicanalisi che possa vantarsi nel suo impellente misticismo di averlo percepito per la prima. Tutto il dogma della Redenzione lo ripete da secoli davanti alla Coscienza morale evoluta degli Uomini, che seguono le tre o quattro grandi Religioni universali. Per contro, il simbolismo dantesco

non si può intendere né si rende intelligibile, che per mezzo di una profonda erudizione sulla Teologia scolastica, della quale il Divino Poema è sotto mille aspetti, e specialmente nel suo, simbolismo, una semplice trascrizione: se il ciclo *Inferno-Purgatorio-Paradiso* corrisponde al concetto psicanalitico del peccato, della penitenza e della sublimazione, ciò prova soltanto la verità di quella critica che fu mossa al Freud di cadere nel misticismo, e alla Psicanalisi di essere una specie di religione; ma con questi esempi alla mano le si potrebbe far pure l'appunto di complicare inutilmente, con le sue ipotesi ed interpretazioni, un sistema di critica psicologica ed estetica già sfruttato da anni per merito della Scuola positiva. Ad un Dott. Maeder o a qualsiasi altro suo collega in iperfreudismo sarà sempre preferibile un Sainte-Beuve o un Francesco De Sanctis.

* Il testo è tratto da E. Morselli, *La psicanalisi* (Vol. 1), Bocca, Torino 1926 alle pp. 350-362 e fa parte del capitolo intitolato *Nel mito e nell'arte*

ENRICO MORSELLI – (1852-1929) Fu uno dei più illustri ed eclettici psichiatri e antropologi italiani di formazione positivista. Direttore degli ospedali psichiatrici di Macerata (1877) e di Torino (1880), docente presso le università di Torino e di Genova, fondò la “Rivista di filosofia scientifica” e, assieme a Augusto Tamburini e Carlo Livi, la “Rivista sperimentale di freniatria e medicina legale”. Fornì contributi importanti nell’ambito dell’antropologia e della criminologia ma si occupò anche di psicologia sperimentale, di metapsichica, di sessuologia e di sociologia. Tra le sue opere principali si ricordano *Il suicidio. Saggio di statistica morale comparata* (Milano 1879), *il Manuale di Semeiotica delle malattie mentali* (Milano 1885), *Antropologia generale. L'uomo secondo la teoria dell'evoluzione* (Torino 1911) e i due volumi *La psicanalisi* (Torino 1926).

NOTE

¹ Per quanto riguarda una bibliografia specifica sulla figura di Morselli si veda: Guarnieri, P., *'La volpe e l'uva': cultura scientifica e filosofia del positivismo italiano*, in "Physis", 1983, XXV, pp. 301-36; Rossi, L., *Enrico Morselli e le scienze dell'uomo nell'età del positivismo*, "Rivista sperimentale di freniatria" 1984, CVIII, 6, pp. 2198-2218; Guarnieri, P., *Individualità difformi. La psichiatria antropologica di Enrico Morselli*, Franco Angeli, Milano 1986; Schiavone, M., *I fondamenti scientifici della psichiatria nel pensiero di Enrico Morselli*, in Id., *Bioetica e Psichiatria*, Patron, Bologna 1990, pp. 83-154.

² M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Boringhieri, Torino 1970, p. 175.

³ S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* (1910), in S. Freud, *Opere 1909-1912*, trad. it. Boringhieri, Torino 1974, p. 229.

⁴ "I poeti sono [...] alleati preziosi, e la loro testimonianza deve essere presa in attenta considerazione, giacché essi sono soliti sapere una quantità di cose fra cielo e terra che la nostra filosofia neppure sospetta. Particolarmente nelle conoscenze dello spirito essi sorpassano di gran lunga noi comuni mortali, poiché attingono a fonti che non

sono ancora state aperte alla scienza" (S. Freud, *Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen* (1906), in S. Freud, *Opere 1905-1908*, trad. it. Boringhieri, Torino 1972, p. 264).

⁵ A. Maeder, *Die Symbolik in den Legenden, Märchen, Gebräuchen und Träumen*, "Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift", vol. 10, 1909 [N.d.C.]