

*L'oscuro riflesso,  
relazioni tra letteratura fantastica, creatività e psicologia del profondo*  
di Adil Bellafqih

*Sfortunatamente oggi si dà ben poco sfogo al lato mitico dell'uomo: esso non può più creare miti. Così molto gli sfugge: poiché è importante e salutare parlare anche di cose incomprensibili. È come raccontare una bella storia di spettri stando accanto al camino e fumando la pipa.*

(Carl Gustav Jung, *Ricordi, Sogni, Riflessioni*, 1961)

## 1. La psicanalisi e il fantastico

Quando in letteratura si parla di genere fantastico, la reazione spontanea dei critici meno avveduti è quella di derubricare l'opera a semplice mezzo d'intrattenimento. Esclusi pochi autori, il genere è visto con sospetto. Dal carnet di opere fantastiche si salvano quelle che nel tempo hanno consolidato un posto nella "polla di miti"<sup>1</sup> collettivi che Stephen King nel suo *Danse Macabre* identifica in *Frankenstein*<sup>2</sup>, *Dracula*<sup>3</sup> e *Lo strano caso del dottor Jekyll e del Signor Hyde*<sup>4</sup>; alla lista ci sentiremmo di aggiungere almeno i racconti di Poe e *Giro di Vite* (1898) di Henry James. Esclusi i capolavori irrinunciabili del fantastico, il genere nel suo complesso non è riuscito ad affrancarsi dal pregiudizio di letteratura di consumo.

---

<sup>1</sup> KING, Stephen, *Danse Macabre*, New York, Everest House, 1981, trad. it. di E. Nesi, Frassinelli, 2000.

<sup>2</sup> SHELLEY, Mary W., *Frankenstein; or the modern Prometheus*, London, Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818, trad. it. di S. Fefè, *Frankenstein, ossia il moderno Prometeo*, Milano, Mondadori, 2014.

<sup>3</sup> STOKER, Bram, *Dracula*, London, Archibald Constable and Co., 1897, trad. it. di F. Saba Sardi, Milano, Mondadori, 2016.

<sup>4</sup> STEVENSON, Robert Louis, *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, London, Longmans, Green e. Co. 1886, a cura di A. Brilli, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e del Signor Hyde*, Milano, Mondadori, 2016.

Pregiudizio che intendiamo fugare riferendoci a un passaggio di Carl Gustav Jung in *Psicologia e poesia*<sup>5</sup>:

Un'avvincente descrizione dei fatti, apparentemente priva d'intenti psicologici, è appunto del maggior interesse per lo psicologo, poiché l'intera narrazione è costruita su uno sfondo psichico inespresso che si presenta allo sguardo del critico in forma tanto più pura e genuina quanto meno l'autore è conscio delle sue premesse. Invece nel romanzo psicologico è l'autore stesso a compiere il tentativo di elevare la materia psichica primitiva della sua opera dalla pura e semplice narrazione dei fatti alla sfera della discussione psicologica; procedimento in seguito al quale lo sfondo psichico dell'opera invece di essere chiarito è oscurato fino all'opacità.<sup>6</sup>

Generalmente cerchiamo la profondità in un'opera letteraria che scandagli le pieghe psicologiche dei personaggi e ponga una riflessione sul mondo, sulla vita, sulle sue contraddizioni. Se mettessimo a confronto *Il Falco Maltese* (1930) di Dashiell Hammett con la *Coscienza di Zeno* (1923) di Svevo, verrebbe naturale pensare che il vero romanzo psicologico tra i due sia il secondo. Difficilmente un personaggio come Sam Spade reggerebbe il confronto con la complessità di Zeno Cosini.

Eppure nel passaggio precedente Jung sembra sostenere l'opposto. I romanzi di genere (Jung cita nello specifico il poliziesco<sup>7</sup>), rifletterebbero assai più i magmatici movimenti inconsci rispetto ai romanzi "psicologici" scritti con la precisa intenzione d'indagare il profondo. Come vedremo, la questione dirimente sta proprio nell'*intenzionalità* dell'autore.

Facciamo un passo indietro e cerchiamo di capire qual è la posizione di Jung rispetto alla creatività nel suo insieme.

Secondo Jung esistono due modi di creare un'opera d'arte. Il primo e più immediato consiste nell'affidarsi alla coscienza dell'autore. Lo scrittore genera consciamente l'opera, costruisce i personaggi, attribuisce loro dei ruoli, li fa muovere con l'intento di suscitare specifiche emozioni, ricorre a determinate forme espressive e intreccia una trama conforme al suo volere.

---

<sup>5</sup> JUNG, Carl Gustav, *Psychologie und Dichtung*, 1922-1950, trad. it. di Giovanni Bollea, Schanzer Elena, Vita Arrigo, *Psicologia e poesia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

<sup>6</sup> JUNG, *Ivi*. pp. 54-55.

<sup>7</sup> JUNG, *Ibid.*

Un esempio di quest'approccio alla creatività lo troviamo in Edgar Allan Poe che ne *La Filosofia della Composizione*<sup>8</sup> chiarisce come il mito dello scrittore ispirato dalle Muse, sia, appunto, solo un mito. Analizzando una delle sue opere più famose, *Il Corvo* (1845), Poe spiega come abbia orchestrato il tutto per suscitare determinati effetti nel lettore in un lavoro di costruzione letteraria simile a quello di un orologiaio.

Il secondo approccio alla creatività, invece, per Jung è da ricercarsi nell'interazione tra l'Io dello scrittore (la sua dimensione cosciente) e il suo Sé<sup>9</sup> (la totalità psichica del soggetto comprensiva degli strati inconsci). I movimenti tellurici dell'inconscio innescano un *complesso autonomo*<sup>10</sup>: una parte inconscia della psiche personale (l'Ombra, nel gergo psicanalitico) si connette a una forma archetipica e il loro connubio genera una forza perturbante nell'Io dell'autore, spingendolo a scrivere non tanto secondo le sue intenzioni, bensì rispettando una sorta di oscuro copione che egli esegue come sotto dettatura.

I "complessi" in linea generale sono i contenuti dell'inconscio personale<sup>11</sup>; gli "archetipi", invece, sono i contenuti dell'inconscio collettivo, cioè forme psichiche inconoscibili e atemporali comuni a tutti gli uomini che si manifestano culturalmente in forme diverse ma ricorrenti. Il complesso, anche nel caso della creazione di un'opera d'arte, è autonomo poiché agisce come entità *scissa* dall'Io, indipendentemente dalla disposizione cosciente dell'autore (anche se, come vedremo in seguito, l'opera è frutto di un compromesso tra l'Io e l'inconscio), quasi fosse un suo Doppio.

Questa apparente forma di dissociazione ricorre in numerosi scrittori, da Robert Louis Stevenson, il quale asseriva di scrivere sotto la dettatura dei folletti nella sua testa<sup>12</sup>, al *je est un autre* di Arthur Rimbaud<sup>13</sup>, alla vividezza degli incubi di Mary Shelley<sup>14</sup>, alla convinzione di Nietzsche che Zarathustra fosse un'entità passatagli accanto<sup>15</sup>, all'opinione di King secondo cui

---

<sup>8</sup> POE, Edgar Allan, *The philosophy of composition*, in *Graham's Magazine*, XXVIII, aprile 1846. Trad. it. di Elio Chinol in E. A. Poe, *Opere scelte*, a cura di Giorgio Manganelli, Milano, Mondadori, 1971.

<sup>9</sup> Cfr. JUNG, Carl Gustav, *Opere. Vol. 9/2: Aion, Ricerche sul simbolismo del Sé*, 1951; trad. it. L. Baruffi, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 21-35.

<sup>10</sup> JUNG, *Psicologia e poesia*, pag. 35.

<sup>11</sup> JUNG, Carl Gustav, *Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten, Der Begriff des kollektiven Unbewussten*, 1934-1954; trad. it. di E. Schanzer e A. Vitolo, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.

<sup>12</sup> STEVENSON, citato in CAROTENUTO, Aldo, *Il fascino discreto dell'orrore, psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Milano, Bompiani, 1997, pag. 75.

<sup>13</sup> RIMBAUD, Arthur, *Lettera del veggente*, 1871.

<sup>14</sup> CAROTENUTO, *Ivi*, pp. 64-71.

<sup>15</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce Homo. Come si diventa ciò che si è*, 1888; trad. it. a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1991.

le storie preesistano alla loro realizzazione e che il compito dell'autore si limiti al dissotterrarle come fossili, lavorando di scalpello per danneggiarle il meno possibile<sup>16</sup>.

Le precedenti suggestioni sembrano riportarci al tempo dei miti greci in cui erano le Muse a sussurrare la storia al poeta. Ne *I greci e l'irrazionale*<sup>17</sup>, Eric R. Dodds ricostruisce (seguendo la linea tracciata da Platone nel *Fedro*) le quattro forme di furore estatico concesse dagli dei ai mortali: profetico, rituale, poetico ed erotico. In tutti e quattro è presente un'alterazione delle condizioni psicologiche normali dovuta all'intervento perturbante della divinità. Il caso di nostro interesse è il terzo, il furore poetico. Secondo Platone, l'intervento delle Muse è indispensabile alla creazione poetica<sup>18</sup>, la quale: "contiene un elemento che non è stato *scelto*, ma *concesso*." La creazione poetica, dunque, era frutto non tanto della volontà del poeta, ma della grazia divina ricevuta. Trasferendo la questione sul piano psicanalitico, diremmo che la creazione poetica è frutto di un complesso autonomo inconscio, radicato a sua volta in uno o più archetipi, che guida il processo creativo indipendentemente dalla volontà dell'Io.

Difficilmente l'uomo occidentale del ventunesimo secolo parlerebbe di Muse, possessione e doppie personalità creative se non per bollarle come nevrosi. Eppure nevrosi e creatività differiscono, in quanto lo spirito creativo riesce a trasformare<sup>19</sup> le pulsioni in un'opera mentre il malato è vittima passiva degli assalti dell'inconscio. Torneremo in seguito sulla questione. Per ora ci preme rilevare come nel corso della storia sia maturato un pregiudizio che sancisce il primato della coscienza e della razionalità sulla vita inconscia.

Scrive Jung:

Ciò può essere accaduto solo perché oggi gli uomini per lo più s'identificano quasi esclusivamente con la loro coscienza, e credono di essere solo ciò che conoscono di se stessi. Eppure quanto questa conoscenza sia limitata può capirlo chiunque possieda anche solo un'infarinatura di psicologia. Il razionalismo e il dottrinarismo sono malattie del nostro tempo: pretendono di saper tutto.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> KING, Stephen, *On writing, a memoir of the Craft*, New York, Scribner, 2000; trad. it. di G. Arduino, *On writing, autobiografia di un mestiere*, Frassinelli, 2015.

<sup>17</sup> DODDS, Eric R., *The Greeks and the Irrational*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1951, trad. it. di Virginia Vacca De Bosis, *I Greci e l'irrazionale*, Milano, BUR Rizzoli, 2017.

<sup>18</sup> DODDS, *Ivi*, pag. 125.

<sup>19</sup> Cfr. NEUMANN, Erich, *Der schöpferische Mensch und die Wandlung*, Zürich, «Eranos-Jahrbuch», 1954, Rhein-Verlag, 1955, trad. it. di Bianca Spagnuolo Vigorita, *L'uomo creativo e la trasformazione*, Padova, Marsilio, 1975.

<sup>20</sup> JUNG, Carl Gustav, *Erinnerungen, Träume, Gedanken von C. G. Jung*, 1961; trad. it. di G. Russo, a cura di A. Jaffé, *Ricordi, Sogni, Riflessioni*, Milano, Rizzoli, 2012, pag. 355.

E ancora, più tecnicamente, Erich Neumann:

Il singolo è a tal punto vincolato dall'unilateralità della nostra cultura, basata esclusivamente sullo sviluppo della coscienza, che è giunto quasi a un irrigidimento di questa e a una perdita delle proprie possibilità di trasformazione psichica. In questa situazione l'Io diventa *Solo-Io*, egoità si potrebbe dire, considerando i termini egoista ed egocentrico.<sup>21</sup>

Dodds rintraccia l'origine di questa tensione illuministica già nella cultura greca, dal momento in cui i filosofi hanno cercato di scardinare la mitologia in favore di una spiegazione razionale del mondo<sup>22</sup>. Lo stesso Nietzsche attribuisce a Socrate<sup>23</sup> l'imposizione di una forma apollinea, razionale e luminosa sul primigenio caos dionisiaco. L'estrema conseguenza del rifiuto degli istinti è per Nietzsche l'inizio della decadenza occidentale.

Come conclusione provvisoria, diremmo che sembra esserci familiare e ragionevole il primo tipo di approccio alla creatività (che chiameremo modello del *Solo-Io*), mentre il secondo (che chiameremo del *Non-Io*) appare confuso e inquinato da misticismo e superstizione. Tale diffidenza, però, è figlia di un pregiudizio consolidatosi nei secoli. Anticipiamo che per Jung il vero spirito creatore (visionario) è quello che percorre la seconda strada, abdicando alla presunta supremazia della coscienza<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> NEUMANN, *Ivi*, pag. 34.

<sup>22</sup> Cfr. DODDS, *Ivi*, pp. 229-245, 291-310.

<sup>23</sup> Socrate fu un equivoco; tutta la *morale del miglioramento, anche quella cristiana fu un equivoco...* La più viva luce del giorno, la razionalità a ogni costo, la vita luminosa, fredda, cauta, cosciente, senza istinto, in contrapposizione agli istinti, fu essa stessa soltanto una malattia, un'altra malattia – e non fu assolutamente un ritorno alla “virtù”, alla “salute”. alla “felicità”... *Dover combattere gli istinti – questa è la formula della décadence: sino a che la vita si innalza, felicità e istinto sono uguali.* NIETZSCHE, Friedrich, *Götzen-Dämmerung, oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*, 1889, trad. di C. Zuin, *Crepuscolo degli idoli ovvero Come fare filosofia col martello*, Bologna, Zanichelli, 1966, pag. 61.

<sup>24</sup> La prospettiva corretta entro cui inquadrare la questione è che il processo creativo che ha luogo dentro di te non è qualcosa che hai prodotto tu. È qualcosa che semplicemente ti afferra e ti utilizza. È una volontà differente dalla tua. Solo a questo punto riesci a comprendere che il fattore creativo non sei tu, ma è qualcos'altro, qualcosa di ulteriore. È necessariamente qualcosa che ti trascende, poiché le forze creative esistevano prima dell'atto della creazione e continuano a sussistere dopo la sua conclusione. Esistevano quando tu non esistevi ancora, quando eri in uno stato di inconsapevolezza, e ciò che produci non può che essere qualcosa che ti trascende, perché quelle forze ti oltrepassano. Non puoi dominarle: esse creano ciò che scelgono di creare. [...] Ma noi non stiamo creando. Siamo soltanto gli strumenti del processo creativo: è questo che, in noi, attraverso noi, crea qualcosa. JUNG, *Lo «Zarathustra» di Nietzsche. Seminario tenuto nel 1934-1939*. 4 voll., a cura di J.L. Jarret e A. Croce, Torino, Bollati Boringhieri, 2011-2013, Vol. 1, pag. 66.

Nel prossimo paragrafo cercheremo di chiarire cosa sia il *Non-Io* e di dimostrare come il genere fantastico possa rappresentare un viatico privilegiato per questo approccio inconscio, oltre che rifletterne la natura più profonda e perturbante.

## 2. Il Doppio e il Perturbante

L'esistenza dell'inconscio collettivo è un'ipotesi. Difficile immaginare forme psichiche inconoscibili, comuni e ricorrenti, presenti in uno strato insondabile della mente. Sul piano della creatività, infatti, più razionale sembra la tesi di Sigmund Freud secondo cui l'intento artistico consisterebbe nella sublimazione di una pulsione che, altrimenti, si sarebbe scatenata in nevrosi. Schematicamente: i complessi personali vengono "dirottati" creativamente, assecondando desideri infantili<sup>25</sup>.

Controargomentazioni di Jung<sup>26</sup> e Neumann<sup>27</sup>: se lo spirito creativo è tale poiché sublima una pulsione inconscia inscritta in un quadro psicologico di disturbi e nevrosi personali, allora perché solo pochi sono creatori mentre molti sono nevrotici? In parole più semplici: giacché tutti, chi più chi meno, siamo soggetti ai complessi dell'inconscio personale, allora perché non possiamo essere tutti artisti? Qual è la qualità precipua che separa l'artista dal nevrotico? E ancora, non è riduttivo interpretare la pulsione creativa unicamente sulla scorta di un disturbo psichico? Inoltre, ammettendo che l'opera sia originata da forze inconsce personali, come spiegarne l'universalità?

Il tema dell'universalità di un'opera d'arte è troppo articolato per essere qui trattato come merita. Superficialmente, diremo che un'opera d'arte in quanto tale possiede "qualcosa" che trascende i vincoli del tempo. Questo "qualcosa" deve scontrarsi con la condizione storico-culturale in cui l'opera è realizzata. Essa può non essere riconosciuta dai contemporanei, ma potrà parlare chiaramente agli uomini del domani. Il "qualcosa" da cui l'opera trarrebbe la sua universalità, secondo Neumann, sarebbe proprio il contenuto archetipico<sup>28</sup>.

Jung spese molto del suo tempo a ricercare aspetti di continuità nell'immaginario mitico di religioni e culture diverse, trovando numerosi temi psicologici ricorrenti originati dalle stesse

---

<sup>25</sup> SCARPELLI, Giacomo, *Ingegno e congegno, sentieri incrociati di scienza e filosofia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 118-124.

<sup>26</sup> JUNG, *Psicologia e poesia*, pag. 22.

<sup>27</sup> NEUMANN, *Ivi*, pag. 30.

<sup>28</sup> NEUMANN, *Ibid.*

radici archetipiche. Un esempio è l'archetipo del Vecchio Saggio, ravvisabile tanto in Mago Merlino quanto in Zarathustra.

Se anche l'universalità dell'opera d'arte non è un argomento sufficiente a provare l'esistenza degli archetipi, vero è che così come l'uomo è dotato di istinti comuni, allora è possibile che alla base del suo sviluppo psichico possano soggiacere immagini archetipiche comuni<sup>29</sup>. Inoltre, come ricorda Umberto Eco nel *Pendolo di Foucault* (1988):

«[...] Siamo fatti così, con questo corpo, tutti, e per questo elaboriamo gli stessi simboli a milioni di chilometri di distanza e per forza tutto si assomiglia, e allora vedi che le persone col sale nella testa se vedono il fornello dell'alchimista, tutto chiuso e caldo dentro, pensano alla pancia della mamma che fa il bambino, e solo i tuoi diabolici vedono la Madonna che sta per fare il bambino e pensano che sia un'allusione al fornello dell'alchimista. Così hanno passato migliaia di anni a cercare un messaggio, e tutto era già lì, bastava si guardassero allo specchio.»<sup>30</sup>

Poiché tutti possediamo lo stesso corpo, gli stessi sensi, gli stessi modi di percepire il mondo (fatto salvo per le menomazioni), l'ipotesi che i simboli che elaboriamo raccontando storie, miti, sognando o immaginando, siano figli di archetipi comuni, non sembra più così assurda. L'immagine evanescente della Musa si traduce nel *riflesso*: non è necessario ricercare l'origine delle storie in un fantomatico iperuranio abitato da folletti e demoni, basta scavare a fondo nella propria psiche.

Questa conclusione sembra però mancare di qualcosa. Nel paragrafo precedente abbiamo detto come il complesso autonomo che innesca il moto creativo sia indipendente dal volere dell'Io: ridurre tutto a un "guardarsi dentro" equivarrebbe a ripresentare il logoro modello del *Solo-Io*. Il riflesso cui abbiamo accennato è piuttosto un *Non-Io*, un Doppio, un'alterità totale rispetto all'Io cosciente. È simile all'Io giacché ne è riflesso, ma al contempo ne è indipendente; non solo, sembra essere proprio il *Non-Io* la fonte delle storie che narriamo.

Il Doppio, tuttavia, non coincide nemmeno con l'Ombra<sup>31</sup>: mentre l'Ombra consiste in un coacervo di complessi rimossi dall'Io, ma a esso sottesi, il Doppio si trova impossibilitato a vivere *con* l'Io. Il Doppio: "rappresenta l'opposto [...], una parte speculare di sé rimasta non coltivata."<sup>32</sup> Esso si oppone frontalmente all'Io, in questo senso è un *Non-Io* e come tale può

---

<sup>29</sup> Cfr. JUNG, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, pag. 71.

<sup>30</sup> ECO, Umberto, *Il Pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988, pag. 289.

<sup>31</sup> CAROTENUTO, pag. 76.

<sup>32</sup> CAROTENUTO, *Ibid.*

non manifestarsi mai. Come abbiamo visto, però, numerosi artisti e scrittori hanno riconosciuto in loro la presenza di un Doppio e a questa doppiezza hanno attribuito l'origine della loro creatività<sup>33</sup>. Il riconoscimento del Doppio, a nostro avviso, trova la sua massima espressione negli autori di letteratura fantastica<sup>34</sup>.

La relazione tra il manifestarsi del Doppio e il ricorso all'immaginario fantastico trarrebbe origine dallo specifico letterario di questo genere, in altre parole il suo potere perturbante (*Unheimlich*): “*Unheimlich*, dice Schelling, è tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato.”<sup>35</sup>

Secondo Freud, il sentimento dell'*Unheimlich* equivale paradossalmente al suo presunto opposto, *Heimlich*, dal momento in cui qualcosa di familiare (*Heimlich*) è stato rimosso ed è divenuto perturbante (*Unheimlich*). Ciò che sarebbe dovuto restare confinato sotto le soglie della coscienza emerge, turba la quiete dell'Io e lo fa manifestandosi in una forma quasi animistica che l'Io percepisce come indipendente da sé – ovvero come suo Doppio.

Tuttavia, dopo aver considerato la motivazione manifesta della figura del sosia, dobbiamo dirci: niente di tutto ciò ci rende comprensibile il grado straordinariamente alto di perturbamento che gli è congenito, e in base alla nostra conoscenza dei processi patologici della psiche possiamo aggiungere che niente di questo contenuto potrebbe spiegare la tendenza difensiva che lo proietta fuori dell'Io come un *qualcosa di estraneo* [corsivo mio]. Dunque, il carattere perturbante può provenire soltanto dal fatto che il sosia è una formazione appartenente a tempi psichici primordiali ormai superati, quando aveva tuttavia un significato più amichevole. Il sosia è diventato uno spauracchio così come gli dèi sono diventati, dopo la caduta della loro religione, dèmoni.<sup>36</sup>

Freud, pur riconoscendo l'autonomia del complesso, ricade nella corrente secolare che vuole lo stadio inconscio come qualcosa di primitivo<sup>37</sup> cui la ragione deve supplire. Ecco che il

---

<sup>33</sup> L'intera mia opera narrativa già pubblicata sarebbe soltanto il prodotto di uno gnomo, di un Genio servitore, di un collaboratore invisibile, che tengo imprigionato in qualche abbaino, mentre a me spettano tutti gli onori e a lui soltanto una fetta (che non posso impedirgli di prendere) della torta. STEVENSON, citato in CAROTENUTO, *Ivi*, pag. 75.

<sup>34</sup> Cfr. CAROTENUTO, *Ivi*, pp. 84-90.

<sup>35</sup> FREUD, *Das Unheimliche*, 1919, trad. it. di Silvano Daniele, *Il Perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pag. 275.

<sup>36</sup> FREUD, *Ivi*, pag. 288.

<sup>37</sup> Sembra che noi tutti, nella nostra evoluzione individuale, abbiamo attraversato una fase corrispondente a questo animismo dei primitivi, che questa fase non sia stata superata da nessuno di noi senza lasciarsi dietro residui e tracce ancora suscettibili di manifestazione, e che tutto ciò che oggi ci appare “perturbante” risponda a questa



manifestarsi del Doppio è correlato a un'esperienza primigenia non totalmente superata le cui recrudescenze si coagulano nella figura del sosia che torna a tormentare come un demone la vita cosciente dell'Io. L'idea del Doppio come forma nevrotica è trattata diffusamente nell'opera di Otto Rank<sup>38</sup>.

Il punto di contatto tra la concezione del Doppio come entità speculare e opposta dell'Io (*Non-Io*) e l'idea del Doppio originato da un rimosso che torna a turbarci, è la proiezione di questo come un'entità *separata* dall'Io, familiare (un riflesso, quindi *Heimlich*) e aliena (*Unheimlich*).

Secondo Aldo Carotenuto<sup>39</sup>, lo specifico della letteratura fantastica è proprio la capacità di suscitare sentimenti perturbanti. In una storia fantastica il corso della realtà è turbato dall'incursione dell'inatteso, dell'alieno, dell'Altro, si apre cioè la possibilità di un *poter essere* del tutto diverso al mondo conosciuto. Quest'apertura alla possibilità si ricollega alla dimensione propria del Doppio, cioè una sfera psichica in cui sono raccolte possibilità di esistenza che l'Io non ha accettato o realizzato. Nella narrazione fantastica, infatti, la tensione gioca proprio sul filo del dubbio<sup>40</sup>: la fonte perturbante è solo un sogno, un'illusione, un gioco della mente, oppure esiste davvero un mondo di ombre fameliche sotto il letto?

In una pagina di *Shining* (1977), King racconta come il piccolo Danny Torrance, pedalando sul triciclo lungo i corridoi dell'Overlook Hotel, avverta una presenza alle spalle. Sente che dietro di lui l'estintore si sta animando e che, se si voltasse, il bocchettone gli si avvolgerebbe attorno al collo per strangolarlo. Danny, però, non si girerà mai, così il lettore resta sospeso tra la realtà (la nota inerzia degli estintori) e la possibilità che il tubo si stesse davvero animando come un serpente per strangolare il bambino.

Il dubbio genera una frattura nella sfera cosciente e luminosa dell'Io. La rottura dei canoni del reale permette al Doppio di emergere, d'insinuarsi nelle certezze consolidate, portando con sé uno strascico di contenuti inconsci che ci turbano in quanto alieni, eppure al contempo ci affascinano poiché parte del nostro *riflesso*.

Ciò è possibile dal momento in cui il *Non-Io* si pone alla guida del processo creativo. Abdicando al ruolo deputatogli, la coscienza dell'autore permette al suo Doppio di agire, di

---

condizione: di toccare tali residui di attività psichica animistica e di spingerli a manifestarsi. FREUD, *Ivi*, pag. 293.

<sup>38</sup> RANK, Otto, *Der Doppelgänger*, Vienna e Lipsia, 1914; trad. it. di M.G. Cocconi Poli, *Il Doppio, il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Milano, Sugarco, 2009.

<sup>39</sup> CAROTENUTO, *Ivi*, pp. 9-26.

<sup>40</sup> Cfr. TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Parigi, Éditions du Seuil, 1970; trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2007.

tradurre in parole le immagini che si agitano nel fondo della psiche. Il portato di questo lavoro è una commistione di contenuti personali (Ombra), agglutinatisi attorno a uno o più nuclei archetipici. Lo stesso King nel già citato *Danse Macabre* ricerca gli archetipi che soggiacciono ai tre capisaldi della letteratura orrorifica. Dovendo delineare un tratto comune tra *Dracula*, *Frankenstein* e *Lo strano caso*, diremmo che in tutti e tre emerge l'aspetto del Doppio.

Nel romanzo di Stevenson la corrispondenza è palese, giacché il signor Hyde è il Doppio "malvagio" del dottor Jekyll; egli è al contempo parte di Jekyll e indipendente da Jekyll, esattamente come il Doppio psichico è parte di noi (familiare, *Heimlich*) e indipendente da noi (perturbante, *Unheimlich*).

In *Frankenstein*, invece, una traccia del Doppio possiamo coglierla dal senso comune. Se interrogata, una persona qualunque alla domanda: «Chi è Frankenstein?» risponderebbe senza pensarci: «Il mostro!», immaginando Boris Karloff claudicante a braccia tese. Eppure sappiamo che la risposta è errata, poiché il mostro di Mary Shelley non ha nome. Victor Frankenstein è lo scienziato che crea il mostro, eppure le due figure (creatore e creatura) sono così legate da essere una il riflesso distorto dell'altra. Il mostro, seppur "figlio" di Frankenstein, è anche l'estrinsecazione dell'ossessione dello scienziato, una personificazione cadaverica del suo Doppio.

Con *Dracula* il discorso si complica poiché sembra non esserci un vero e proprio Doppio. Sia Carotenuto<sup>41</sup> sia King<sup>42</sup> pongono l'accento sul carattere erotico della figura del vampiro; quest'aspetto potrebbe aiutarci a ricollegarlo alle pulsioni inconse dell'Ombra che l'Io non vuole ammettere (o non sa) di provare. Ma chi è il Doppio di Dracula? La risposta che sentiamo di avanzare è: l'intera città di Londra. Dracula rappresenta la forma arcaica e superstiziosa della vita psichica che scende dall'oscurità della Valacchia per insediarsi nel cuore della *City*, pinnacolo della civiltà occidentale ottocentesca. Dracula non ha riflesso (non riesce a specchiarsi) giacché egli stesso è l'oscuro riflesso di un passato psichico che la società vittoriana credeva di aver sepolto e superato e che invece torna a turbarne l'equilibrio. La lotta ingaggiata tra i cacciatori di vampiri guidati da Van Helsing e il conte Dracula potrebbe essere vista come una lotta tra la forza della coscienza dell'Io che tenta (con i mezzi offerti dalla scienza e dalla razionalità) di eliminare un male antico rappresentato dalle energie pulsionali ed erotiche dell'inconscio.

---

<sup>41</sup> CAROTENUTO, *Ivi*, pag. 57.

<sup>42</sup> KING, *Ivi*, pp. 74-82.

In ultima istanza, ci preme sottolineare come la direzione assunta dal processo creativo non sia univoca. L'autore può lasciarsi guidare dal suo Doppio nello scrivere parte della storia, mentre in altre può prediligere un approccio più cauto e "coscienziioso". Jung stesso rintraccia quest'alternanza di stili nel *Faust* di Goethe<sup>43</sup>. Non è nostra intenzione attribuire un primato al primo o al secondo approccio. Quel che abbiamo cercato di dimostrare finora è come il genere fantastico permetta l'espressione di contenuti psichici che in un genere diverso non potrebbero esprimersi completamente. La forza perturbante che il fantastico esercita sulla realtà è riflesso dell'azione dell'inconscio sulla coscienza: questa forma di turbamento permette la manifestazione di un oscuro riflesso dimenticato, il nostro Doppio.

Attraverso il genere, l'autore gode di una maggiore libertà nell'abbandonarsi ai complessi autonomi che guidano il processo creativo, scatenando nella narrazione rappresentazioni dei mostri e dei demoni che vivono (come Dracula, Frankenstein e Hyde) sotto la soglia della consapevolezza. Ecco allora che un romanzo di genere può essere assai più pregnante da scandagliare sul piano psicologico rispetto a un romanzo di semplice narrativa.

Di più, il contatto diretto con la dimensione inconscia offre non solo all'autore, ma anche al lettore un'occasione di trasformazione psichica<sup>44</sup> dal momento in cui l'Io entra in diretto contatto con le forze energetiche dell'inconscio. L'incontro con l'inspiegabile può trasformare l'Io, dilatarne i confini, rendere consci contenuti, immagini, aspetti o possibilità psichiche inesplorate.

### 3. Miti del nostro tempo e conclusioni

È luogo comune l'idea che l'uomo contemporaneo non possa più creare miti. Da quanto emerso in precedenza, però, diremmo che anche quest'assunto è figlio del pregiudizio che ha abdicato alle forze creative inconse in favore di una dimensione di tirannia della coscienza – o *Solo-Io*.

I romanzi di genere, apparentemente non psicologici, sono definiti da Jung "visionari"<sup>45</sup>. Visionari sono quei romanzi in cui "il tema o gli eventi che formano il contenuto della

---

<sup>43</sup> JUNG, *Psicologia e Poesia*, pag. 55.

<sup>44</sup> NEUMANN, *Ivi*, pag. 33.

<sup>45</sup> JUNG, *Ibid.*

rappresentazione artistica non sono più materia conosciuta.”<sup>46</sup> L’esperienza visionaria “strappa dall’alto in basso il velo su cui sono dipinte le immagini del cosmo e consente allo sguardo d’intravedere le inafferrabili possibilità del non ancora divenuto.”<sup>47</sup>

Il genere fantastico è l’esempio emblematico di opera (o tentativo di opera) d’arte visionaria. La forza perturbante dell’inaspettato, del surreale, del grottesco, del magico e del demoniaco, incrina la percezione consueta della realtà, rivelando una possibilità d’essere alternativa, a volte meravigliosa, altre invece terrificante. Per sua natura il fantastico consente una connessione privilegiata con i contenuti archetipici dell’inconscio collettivo che possono esprimersi senza le costrizioni del romanzo convenzionale.

Seppur nelle sue diverse declinazioni (fiabesco, fantastico e fantascientifico), grazie al genere l’inconscio ha modo di rappresentare appieno le sue immagini e attraverso esse il lettore può entrare in contatto con una costellazione di modi d’essere che sono al contempo dormienti negli strati più bassi della psiche ed esterni, indipendenti da lui. In altre parole, la forma che assumono le opere fantastiche capaci di evocare immagini archetipiche è quella del mito.

Da Dracula a Frankenstein, passando per il ruvido detective privato, i generi letterari hanno permesso alla coscienza del tempo di connettersi all’inconscio, creando, trasformando e rinnovando miti che di volta in volta sono entrati a far parte dell’immaginario collettivo. Ecco allora che la letteratura di genere è popolare non solo in funzione dell’intrattenimento che può offrire, bensì grazie alla sua capacità di trasmutare in forma narrativa i movimenti psicologici più profondi.

---

<sup>46</sup> JUNG, *Ivi*, pag. 57.

<sup>47</sup> JUNG, *Ivi*, pag. 58.