

Psicoanalisi, letteratura poliziesca e critica d'arte: la rilevanza dei reciproci rimandi

*Daniela De Robertis**

SOMMARIO. – Il testo sottolinea i legami e le logiche tra psicoanalisi, letteratura poliziesca e critica d'arte, la cui base comune è l'“estetica dell'indizio”, una formula composta da due dispositivi imbattibili: il codice semiotico-ermeneutico e il metodo dell'abduzione.

L'abduzione, procedura teorizzata da Peirce (1989), usa un approccio laterale, cifra di elezione dei processi creativi, alla base della “scoperta”; una cultura dell'indagine che non si arresta davanti alla superficie e all'evidenza, ma individua piani di lettura alternativi. Protagonisti di questo approccio sono quei particolari secondari che, sebbene trascurabili, si fanno invece veicolo di senso, a sostegno di una sorta di epistemologia della predittività, attenta ai frammenti di significato che si ricostruiscono a partire da esili indizi, segni minimi, all'apparenza insignificanti e trascurabili.

Molto simile è l'approccio che propone nella critica d'arte il metodo di Morelli (1890), che rinvia ad una prospettiva minimalista che coglie il dato residuale, l'elemento marginale come rivelatore.

Questi metodi impiegati nell'investigazione del detective e del critico dell'arte vengono trattati nel contributo come un modo per “importare” nella stanza d'analisi la salienza degli indizi trasformativi, quali parametri di plasticità del paziente e registro dei suoi bisogni evolutivi. Gli indizi di alternativa e cambiamento che nel racconto del paziente sono al margine, ma non marginali, assumono un contorno vago e sfumato, che sta ad indicare il loro stato germinale. L'ipotesi proposta è che il valore terapeutico stia nel cogliere tali indizi, riconoscendone le potenzialità di cambiamento, e nel riproporli all'autoriflessione della coppia analitica. A conclusione sono presentati stralci di materiale clinico.

Parole chiave: abduzione, semiotica, Eco, Peirce, metodo indiziario.

*Filosofo, Psicologo, Psicoanalista; Membro e Supervisore SIPRe e International Federation of Psychoanalytic Societies; Docente di Psicologia Generale, Epistemologia Freudiana, Teoria Freudiana e Fondamenti di Epistemologia negli Istituti di formazione SIPRe di Roma, Milano e Parma, Italia. E-mail: dan.derobertis1@gmail.com

Introduzione

In questo lavoro verranno messi a confronto, per sottolinearne legami e logiche comuni, tre ambiti, peraltro formalmente abbastanza distanti e diversi: la psicoanalisi e il suo metro interpretativo, la letteratura poliziesca e le sue procedure d'indagine, la critica d'arte e il suo metodo di decifrazione.

Tuttavia, psicoanalisi, letteratura poliziesca e critica d'arte sono connesse: mutuoano comunanze storiche, epistemiche e procedurali. Infatti, tutte e tre nascono nella stessa epoca, tutte e tre procedono per investigazione e si avvalgono di procedure indiziarie, tutte e tre si muovono nel dominio della semiotica, poiché si basano sulla lettura dei segni.¹

Nell'approfondire le convergenze tra queste tre forme d'indagine, nella prima parte si guarderà ai metodi di esplorazione del detective e nella seconda alla metodica della critica d'arte. Mantenendo sempre il focus sulla cura psicoanalitica, tali ambiti del sapere saranno presi come spunto e sollecitazione per potenziare le risorse che nel trattamento clinico occupano i fattori mutativi, come viene illustrato da tre vignette cliniche.

La narrativa poliziesca: l'ascesa da serie B a serie A

La narrativa poliziesca e il romanzo giallo (dal colore della copertina della fortunata serie che Mondadori cominciò a pubblicare negli anni Trenta), ma anche le novelle del mistero e i racconti noir, al pari del romanzo rosa, sono nati come forme di letteratura popolare, intese come letture di gioco, di divertimento e di evasione. Così accadde che la letteratura poliziesca per un lungo periodo si portò dietro la tara dalle sue origini: infatti agli occhi del critico letterario questo genere di narrativa mostrava il limite di presentarsi come romanzo di serie B, un prodotto di gratuità e di scarso impegno che si prestava a letture da viaggio e soggiorni vacanzieri (Del Monte, 1975). Insomma, allo sguardo severo della critica letteraria il romanzo poliziesco appariva un sottoprodotto, una forma di scrittura minoritaria rispetto agli altri generi letterari d'élite.

Con il passar del tempo però i pareri mutarono grazie al diverso approc-

¹ La semiotica, dal greco σημειον, "segno", si occupa delle condizioni generali della significazione ed essendo la dottrina dei segni e della conoscenza simbolica in generale, rappresenta un sapere inerente al campo dell'epistemologia. In questa cornice il focus è centrato sui segni e sul contesto in cui appaiono e sul modo attraverso cui questi acquisiscono un senso. Nella *Semiotica generale* di Eco (1978; cfr. anche id., 1997) rinveniamo la fondazione di una semiotica logica e cognitiva utile alle facoltà impiegate nel ragionamento e nella cognizione, protagoniste della mentalità sperimentale.

cio assunto dai critici letterari, dagli studiosi e dagli stessi scrittori che, nel valutare la narrativa poliziesca, colsero in essa una finalità “dotta”, non tanto in relazione alla trama e ai contenuti del romanzo, quanto alla “ratio” e all’intento di fondo che muove l’autore.

Fu Eco (1978) una delle voci più autorevoli che contribuì a nobilitare questo genere narrativo, individuando nella procedura investigativa un approccio semiotico, ossia la metodica del significato dei segni, lo sguardo attento agli indizi. Altrettanto Sciascia (1971) favorì la riabilitazione della scrittura poliziesca come forma “nobile”, fondata sul valore esplorativo dell’inchiesta. Infatti, al pari di Eco, Sciascia è un autore che usa l’intreccio del romanzo poliziesco per creare la tipologia del racconto-inchiesta o “racconto giallo dal vero” (Sciascia, 1971).

L’importanza di questo genere letterario fu colta anche all’interno del sapere storico-filosofico dagli studi di Ginzburg (1986), il quale additava in ogni percorso di conoscenza che orienta l’umano operare il protagonismo delle tracce e dei segni secondari.

L’esito fu quello di riabilitare la narrativa poliziesca per il fascino esercitato dal suo gusto per l’investigazione, esaltandone il valore nella misura in cui la sua metodica d’indagine si profilava come un potente potenziale epistemico trasversale ad ogni forma di conoscenza.

Ma veniamo all’intreccio, al plot di queste storie. La formula generale delle *detective stories* è questa: viene posto un problema e si ricerca una soluzione e, attraverso la riflessione del detective, bisogna trovare un movente e un colpevole del misfatto (Sciascia, 1954, p. 29).

Nell’eco di Eco

L’attrazione per il *problem solving* (Wertheimer, 1945), che individua in questo genere di letteratura la centralità dei dispositivi cognitivi al servizio della creatività, è ben presente nella narrativa di Eco: l’attività ispettiva svolta dal monaco Guglielmo da Baskerville ne *Il nome della rosa* (1980) su una serie di omicidi perpetrati all’interno dell’abbazia, include questo romanzo, almeno a livello formale, nella narrativa del *mystery*.² Analogamente anche Sciascia alcuni anni prima di Eco aveva ambientato il suo romanzo *Todo modo* (1974) in un eremo dove nel bel mezzo dello svolgimento degli esercizi spirituali succede una serie di delitti inspiegabili. Sia

² Il contributo e la passione di Umberto Eco per la letteratura gialla sono testimoniati non solo da *Il nome della rosa* (1980), ma anche da *Il pendolo di Foucault* (1988). Non dimenticando che anche in *Baudolino* (2014) è presente un segno da giallista: una pregevole “camera chiusa”, un topos della trama del *mystery*, in cui il cadavere viene ritrovato in una camera completamente inaccessibile dall’esterno.

per Sciascia³ che per Eco, come per tanti altri scrittori del mistero e del crimine, in realtà il *plot* è semplicemente un *medium* per illustrare da un punto di vista epistemico le procedure e le metodologie adottate nei percorsi della conoscenza. Proprio quest'ultimo è l'obbiettivo degli studi di Eco, gran maestro della semiotica (Eco, 1978), che anima la sua produzione saggistica (cfr. Eco, 1997). E veniamo ad uno dei suoi saggi più centralmente mirato all'esplorazione del procedere mentale dell'investigatore: si tratta di *Nel segno dei tre* (Eco, Sebeok, 1983). Ma chi sono i tre? Conan Doyle e Poe, massimi vertici della narrativa del crimine e del noir, e il terzo è Peirce (1989), il fondatore della semiotica, di un tipo di logica inferenziale, che lega a doppio filo questo terzetto. Infatti il saggio di Eco è un'analisi che indaga in quale misura il metodo investigativo di Sherlock Holmes e di Dupin, protagonisti rispettivamente dei romanzi di Conan Doyle e di Poe, sia strettamente imparentato alla metodica dell'abduzione di Peirce, concludendo che il punto di raccordo tra trama poliziesca e semiotica fa perno sul rimando tra segno e significato. Prezioso legame rintracciabile nella convergenza tra la logica di Conan Doyle e di Poe e il metodo di Peirce.

Come se non bastasse, ne *Il segno dei tre* il riferimento di Eco all'attività epistemica del detective come paradigma indiziario della conoscenza è già tutto condensato nel titolo del saggio, un chiaro omaggio a *Il segno dei quattro* di Conan Doyle (1890), il secondo romanzo in cui entra in campo Holmes. Strizzar l'occhio alle procedure del conoscere dei classici del giallo è ricorrente in Eco, ne è prova il fatto che il monaco-detective Guglielmo da Baskerville, protagonista de *Il nome della rosa* deriva il suo nome dal romanzo di Conan Doyle *Il mastino dei Baskerville* (1902).

A questo punto tuttavia occorre fare una precisazione: se il "segno" che accomuna i tre è una specifica logica di ragionamento nota come metodo abduttivo, è pur vero che nei racconti di Conan Doyle il detective Holmes, che illustra sovente e con una certa dose di supponenza il suo metodo, ne parla sempre in termini di "deduzione". A riprova di ciò basti scorrere l'indice di *Il segno dei quattro* dove i primi tre capitoli del romanzo, che precedono il racconto vero e proprio, si intitolano rispettivamente: *La scienza deduttiva*, *Esposizione del caso*, *In cerca di una soluzione*.

³ Nella vasta produzione narrativa di Sciascia il testo che più esplicitamente ha per oggetto la "filosofia" degli intrecci polizieschi è il saggio dal titolo *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo* (1954). Ma l'inchiesta sul mistero, la scomparsa, il delitto è al centro di ogni suo romanzo: un progetto dove il metodo conoscitivo della scoperta è finalizzato alla denuncia politica, ossia a svelare le trame occulte delle fonti che esercitano il "potere", quali la chiesa, lo stato e la schiera dei loro "complici". Rispetto a questo "dovere" di demistificazione etico-politica segnaliamo alcuni titoli tra i più rappresentativi, quali: *Morte dell'inquisitore* (1964), *Il giorno della civetta* (1961), *A ciascuno il suo* (1966), *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* (2020; cfr. anche Sciascia, 1971) e *La scomparsa di Maiorana* (1975).

Ma sebbene Holmes nello “sfoggiare” davanti ai suoi interlocutori il metodo perseguito nella sua ricerca ispettiva, lo definisca deduttivo, in realtà si tratta più precisamente di una modalità di ricerca che, all'incirca nello stesso periodo dall'altra parte dell'oceano, Peirce (1989) teorizza con il nome di “abduzione”. Un metodo che i narratori di giallistica già praticavano senza saperlo, convinti però di impiegare il metodo deduttivo. Il ragionamento ipotetico-deduttivo impiegato da Holmes non sarebbe quindi propriamente quello della deduzione, anche se Conan Doyle e i suoi traduttori impiegano questo termine, ma piuttosto quello dell'abduzione. Un metodo che non è né induttivo né deduttivo, ma ipotetico inferenziale, ossia un procedere della conoscenza che usa un approccio laterale, un pensiero trasversale e divergente, non a caso cifra di elezione dei processi creativi (Guilford, 1950) che sono alla base della “scoperta”.

All'interno del segno Peirce propone per la prima volta nella storia del pensiero una teoria della conoscenza e un metodo, che chiama abduzione (da *abducere*, ossia estrarre, evincere) fondato sull'inferenza; un atto mentale che si giova dell'uso dei segni. Il segno assume così un ruolo fondamentale nella conoscenza, in quanto è la categoria presente in ogni atto cognitivo: ogni forma di conoscenza avviene transitando per il segno. La posizione che occupa il segno nel procedere della ricerca è una posizione di mediazione tra la realtà e il soggetto, nella misura in cui il segno non rimanda alla realtà, al fenomeno o all'oggetto in modo totale, ma ne restituisce solo un aspetto o un elemento, cosicché la conoscenza semiotica è una conoscenza sempre parziale.

L'abduzione è la formulazione di un'ipotesi nella cornice di una concezione epistemica che non scopre la “Verità”, ma prova ad avvicinarsi ad essa. Pur non di meno nel processo della conoscenza le ipotesi che via via acquisiscono reciproca rispondenza diventano sempre meno probabilistiche e sempre più consistenti, approssimandosi sempre più alla realtà.

Ma non solo: il Segno è in relazione con un Interpretante, cioè riguarda un atto di comprensione e di significazione – un'azione ermeneutica – che è un'ineliminabile funzione cognitiva della persona che conosce, indaga, investiga. Incrociando l'ermeneutica e l'azione interpretante del soggetto, già cominciano a profilarsi le forme di confluenza tra l'ermeneutica psicoanalitica, che qualifica l'analista come soggetto interpretante, e la logica del Segno con il suo metodo abduttivo, *mainstream* dell'investigazione.

Pertanto in termini trasversali ad ogni disciplina, la metodologia della ricerca, tanto nelle scienze *hard*, quanto nelle *soft*, è esemplificata dall'indagine del “detective”: ogni ricerca è una *detection*, ossia una rilevazione, da cui il termine inglese *detective*, ad indicare un processo mentale intessuto di ipotesi, inferenze, congetture, tentativi, anche azzardati, accompagnato da un corredo di fine intuizione, curiosità e sagacia, specifico di ogni mente

pronta a cogliere l'inatteso,⁴ con il fine di arrivare ad una conclusione, non definitivamente conclusiva, né veritativa, ma sostenibile, in quanto dotata di relativa coerenza.

Tutto ciò per sostanziare l'idea che anche l'impresa analitica possa riguardare un'attività investigativa che a pieno titolo appartiene all'analista nel ruolo di colui che cerca di comprendere il proprio paziente (e naturalmente anche se stesso e la relazione in atto della coppia analitica), giovandosi di segni che il paziente lancia, inferendo da essi ipotesi e congetture, che non rappresentano la Verità dell'interpretazione, ma un'azione esplorativa da mettere a tema con il paziente e, da questa messa a dialogo, "abdurre" a sua volta ulteriori ipotesi, via via più prossime ad una "verità" co-costruita, dialogica, capace di contrarre una sua relativa coerenza interna.

Rispetto alla letteratura investigativa e alle sue "procedure" di ricerca, da tempo anche i logici e i filosofi della scienza, discutendo sul metodo scientifico, si riferiscono a questo genere d'indagini e in particolar modo a Sherlock Holmes, cogliendo nel procedere mentale che il nostro detective adotta, criteri di osservazione e metodi di scoperta che sono affini a quelli adottati dalla logica della scoperta scientifica.

A questo punto si può evincere in quale misura per molti scrittori e saggisti la trama del crimine e del delitto sia un espediente tecnico: con il suo format di puzzle, rompicapo o cruciverba narrativo, il *plot* del giallo è utilizzato come un *medium*: il fine non è quello di scoprire il colpevole, ma come lo stesso Sciascia asseriva (1954), di studiare una situazione, indagare un contesto, trovare un codice interpretativo dei fenomeni.

E non è forse la stessa impresa anche per lo psicoanalista che, sebbene non sia certo a caccia di colpevoli e di misfatti, ma animato dal rispetto e dal desiderio di conoscere l'altrui soggettività, è impegnato a trovare un "codice inter-

⁴ Un mix di disposizioni, compendiato da ciò che va sotto il nome di serendipità (Pievani, 2021); la derivazione del termine ci porta a *Sarandip*, l'antico nome dell'attuale Sri Lanka. Nel capolavoro narrativo di Amir Khusrau (XIV sec.), *Le otto novelle del paradiso* (1996), la novella del sabato racconta le avventure dei figli del re di *Sarandip*. I tre giovani nei loro viaggi incontrano un cammelliere in cerca del suo cammello e, pur non avendo mai visto l'animale, da semplici indizi rinvenuti lungo il loro cammino, ne decifrano le caratteristiche: il cammello è cieco da un occhio, gli manca un dente, è zoppo, trasporta da una parte una giara d'olio e dall'altra una di miele e porta una donna gravida in groppa. Il potere della prevedibilità e della congettura giocata sulla logica del segno aveva già attirato Voltaire, che, sulla scorta della famosissima novella di Amir Khusrau, costruisce l'arguzia intuitiva del suo *Zadig* (Voltaire, 1784): questo fantastico e avventuroso personaggio, usando il sistema delle tracce, individua le caratteristiche del cane della regina e del cavallo del re che si sono smarriti e che i dignitari si affannano a cercare. Il filo rosso del "segno" continua a snodarsi da Voltaire ad Eco, che ne *Il nome della rosa* inventa un incipit appositamente ricalcato sui due sopracitati famosi precedenti letterari: Guglielmo da Baskerville, giunto ai piedi dell'abbazia, incontra alcuni monaci alla ricerca del cavallo dell'abate, di cui Guglielmo intuisce le caratteristiche attraverso "le tracce con cui il mondo ci parla come un grande libro" (Eco, 1980, p. 31).

pretativo” per comprendere il paziente, i suoi contesti e le sue esperienze? Questa coafferenza tra agire psicoanalitico e impresa poliziesca è riconosciuta oggi anche all'interno della psicoanalisi:

“La nascita del romanzo d'investigazione avviene in un periodo appena precedente la costruzione del modello psicoanalitico e la figura dello psicoanalista ai suoi albori sembra condividere molti degli aspetti costitutivi di un buon investigatore (...). Come l'investigatore, l'immagine dell'analista in epoca freudiana è quella di un osservatore esterno, che ricostruisce una storia con un atteggiamento di sospetto rispetto all'evidenza, fondando il suo sapere su uno schema interpretativo forte.” (Mazzacane, 2011, p. 4-5)

Benché la psicoanalisi a matrice relazionale abbia demolito il mito dell'analista come osservatore esterno e introdotto il ruolo dell'osservatore partecipe in quanto partecipante alla relazione, possiamo conservare l'idea che le metodiche e i codici interpretativi continuino a mantenere una dignità e una funzionalità nella cura.

Tornando alla “scena del crimine”, gli investigatori, protagonisti delle *detective novels*, amano il gioco intellettuale che si costruisce intorno alla sequenza delitto-indagine-soluzione e la dominano muniti di una formula vincente fatta di due dispositivi imbattibili: il codice semiotico-ermeneutico, utile alla decifrazione dei dati, e il metodo dell'abduzione (Peirce, 2003). Ed ecco magicamente che sfilano davanti ai nostri occhi il cavalier Dupin, personaggio *dandy* partorito dalla fantasia di Poe, che con il suo collega vittoriano Sherlock Holmes di Conan Doyle, mutua la cosiddetta “estetica dell'indizio”; ma anche Philo Vance il *viveur* newyorkese nato dalla penna di Van Dine; Padre Brown, singolare figura di sacerdote-investigatore di Chesterton; Hercule Poirot, l'intramontabile creatura di Agatha Christie; il Maigret di Simenon e, in tempi a noi più vicini, il commissario Montalbano, figlio dell'arguzia tutta siciliana di Camilleri.

Sono questi i personaggi cosiddetti *soft-boiled*, ma per completezza è doveroso includere in questa sfilata anche i detectives del genere *hard-boiled*, una costola del romanzo poliziesco classico sorto negli USA negli anni '20 del secolo scorso e incarnata dai detectives duri, un po' dannati e un po' tormentati (appunto *hard-boiled*), come il Philip Marlowe di Chandler o il Sam Spade di Hammett, portato sullo schermo dall'indimenticabile Humphrey Bogart. Che siano *soft* o *hard* sono tutti sagaci e invincibili risolutori di enigmi. Nello sciogliere il mistero alcuni di essi lavorano su tracce osservabili, come fa Holmes analizzando materiali, sostanze, elementi chimici, impronte: proprio riguardo a queste ultime è opportuno rammentare, come sottolinea Ginzburg (1986), che le impronte digitali sono una tecnica indiziaria il cui antenato è rintracciabile nelle impronte degli animali che i cacciatori del paleolitico seguivano. La traccia, le orme, gli indizi contraggono un'importanza all'origine della storia culturale della nostra specie, un rimando rimar-

cato da Conan Doyle quando fa dire al suo Holmes: “Nella scienza dell’investigazione non c’è nessun ramo tanto importante e tanto negletto quanto l’arte d’individuare le orme” (Doyle, 1887, p. 191).

Altri investigatori si basano su indizi localizzati attraverso una sottile tela di sofisticate deduzioni e induzioni come Poirot; altri ancora, come Maigret, s’immergono nel contesto e nell’habitat dell’omicidio e con competenza sociopsicologica indagano nella cultura locale e utilizzano i segni del cuore e della psiche, come il tono di una voce, l’esitazione di un gesto, il rossore di una gota, la piega di un labbro.

Ma chiediamoci come mai il romanzo giallo, il nero, il mystery, a dispetto delle sue poco nobili origini, peraltro in seguito ampiamente riabilitate dalla critica e dall’estetica letteraria, abbiano riscosso tanto successo, procurando così ingenti fortune ad editori, recando grande fama ai suoi autori e suscitando tanta curiosità e passione nei lettori.

Si dice che la letteratura gialla sia un genere particolarmente capace di stimolare il rilascio di adrenalina e dopamina. Cosa c’entrano questi neurotrasmettitori con la narrativa poliziesca? Proprio la via del chimismo neurobiologico potrebbe spiegarlo: questo genere di narrativa, oltre alla capacità di mantenere viva la tensione – quello che in narratologia si chiama *spannung*⁵ – stimola anche la conoscenza predittiva che è legata alle procedure d’indagine. Forse lo strepitoso successo riscosso dal genere thriller, sia ieri che oggi, è dovuto alla trama a struttura sospesa dei romanzi del mystery (De Robertis, 2024) che, dotati di suspense, non solo producono eccitazione (con la complicità dell’adrenalina), ma stimolano anche il bisogno epistemofilo, ossia il bisogno di conoscenza, endemico nella specie *sapiens*. Quest’ultimo a sua volta attiva la ricerca della soluzione. Infine, una volta individuata, la soluzione agisce sui sistemi della ricompensa sotto forma di gratificazione (con la complicità della dopamina). In sintesi, a ben vedere, proprio le esperienze di eccitazione e gratificazione che rilasciano rispettivamente adrenalina e dopamina, sono i due neurotrasmettitori attivati dalle trame del mistero.

Le convergenze tra psicoanalisi e letteratura gialla, ossia l’incontro tra analista e detective

Questi eroi dell’enigma mutuano con gli psicoterapeuti, come già notato, non solo il bisogno epistemofilo, ma anche l’arte del *mind reading*: l’investigatore di fatto è abile nell’ingegnosa “sfida” di leggere nella mente del

⁵ *Spannung* in tedesco significa tensione sessuale. Come la tensione sessuale ha un suo *climax*, anche in narratologia il termine sta ad indicare un elemento del testo narrativo che corrisponde al momento di massima tensione che precede o in cui culmina l’azione.

sospettato, ricomponendone a ritroso, uno dopo l'altro in un sapiente *puzzle*, tutti i percorsi mentali. E qui, proprio perché stiamo parlando di mentalizzazione, ritroviamo un ulteriore procedere in parallelo tra l'indagine psicoanalitica, che ha per oggetto la mente del paziente, e l'indagine dell'inchiesta ispettiva.

Un'altra convergenza che accomuna il ruolo dello psicoanalista e quello del detective, riguarda la motivazione che suscita l'interesse per l'attività investigativa. Proprio come il "romanzo" del paziente attiva nello psicoanalista l'interesse per le storie di vita e origina un'euristica delle domande e delle riflessioni nei confronti di chi sia l'altro, da dove venga, cosa gli sia successo, altrettanto il romanzo giallo risponde alla domanda di cosa sia successo e chi l'abbia compiuto. Ma c'è di più: l'impresa dello psicoanalista e l'impresa del detective, per la sottigliezza attribuita ai dettagli, si dice che soddisfisi il "filologo" che è in noi (Del Monte, 1975), ovvero la nostra passione e la nostra attenzione selettiva per quei particolari che, sebbene trascurabili, intravediamo e sospettiamo essere densi di senso. Una sorta di epistemologia della predittività a sostegno dell'idea che l'universo sia abitato da frammenti di significato che l'occhio attento ricostruisce a partire da esili indizi, come il metodo abduittivo insegna a maneggiare. Capire come siano andate le cose e quale ragion d'essere abbiano, riempie un vuoto conoscitivo e gratifica la cosiddetta pulsione epistemofila, specifica della nostra specie, ossia la spinta alla conoscenza legata al bisogno di sapere.

Ma le concordanze di senso tra psicoanalisti e giallisti non finiscono qui: le due figure sono accostabili anche per altre coincidenze e similarità. La cultura dell'individuazione del segno, che rappresenta la convergenza tra racconto poliziesco e cura psicoanalitica, è una diretta e comune filiazione dalla semeiotica medica, l'ineguagliabile metodo diagnostico che, procedendo a ritroso, dagli effetti risale alle cause. Non è un caso che Freud e Conan Doyle fossero entrambi medici. Quest'ultimo confessa di aver cominciato a buttar giù note e appunti per la stesura dei suoi romanzi gialli durante le lunghe traversate in mare tra una visita e l'altra ai suoi pazienti in qualità di medico di bordo. Le convergenze tra psicoanalisi, investigazione poliziesca e l'attività diagnostica dell'arte medica tramite l'impiego dei segni – la semeiotica medica – sono innumerevoli. Ad esempio, la prima volta che il dott. Conan Doyle presenta Holmes ai suoi lettori, vede l'investigatore intento a lavorare nel laboratorio di anatomia di un ospedale londinese; ma anche Watson, fedele compagno e voce narrante delle prodezze di Holmes, è un medico militare in pensione. La comunanza tra investigazione poliziesca e semeiotica medica è ulteriormente testimoniata dal riconoscimento che Conan Doyle tributa al suo maestro e mentore, il dott. Joseph Bell. Nel ruolo di assistente, Doyle seguiva Bell durante le visite in corsia e, grato del suo insegnamento, riconosce al maestro il prezioso dono di saper formulare impeccabili diagnosi, fondandosi sull'inferenza semioti-

ca, verdetti che fedelmente Doyle trascriveva sulle cartelle cliniche dei pazienti. Vedremo come, proseguendo il discorso sul registro della critica d'arte, di medicina s'intendesse parecchio anche Morelli, altro cultore del "segno" che incontreremo tra breve.

Proseguendo nel rintracciare le affinità tra psicoanalisi e narrativa poliziesca, incontriamo due forme di sapere che nascono entrambe dopo la prima metà dell'Ottocento e soprattutto sono figlie della stessa cultura dell'indagine e del sospetto, nel senso foucaultiano del termine, riscontrabile nel freudismo come "procedura del sospetto", senza la quale l'inconscio non avrebbe mai potuto essere esplorato (Fornari, 2024). Parliamo di una comune metodica di pensiero che non si arresta davanti alla superficie e all'evidenza, ma individua piani di lettura alternativi, espressione di un criticismo non indulgente al semplice e alla banalità, curioso nel cercare il particolare "diverso" rispetto a ciò che è dato per scontato.

Il parallelismo tra la figura dell'investigatore e quella dell'analista ormai è un *must* accreditato in casa psicoanalitica (A.A.V.V., 2011), fondato sulla considerazione che il carattere indiziario del racconto poliziesco lo rende simile al racconto psicoanalitico (Mazzacane, 2011, p. 2),⁶ nella misura in cui in entrambi i campi di ricerca e di lavoro "l'investigazione usa gli errori e i dubbi come strumenti di lavoro" (Carofiglio, 2019, p. 49). Parlando di dubbi ed errori, val la pena precisare che l'abduzione, come inferenza congetturale e ipotetica, segue la logica popperiana di un sapere scientifico modellato non sul binomio certezza-verifica, ma sul binomio congettura-confutazione (Popper, 1963). Proprio come suggerisce Carofiglio (2019, p. 63): "Di solito quando siamo alla ricerca di qualcosa, seguiamo uno schema, sebbene non avere uno schema per cercare permetta di individuare il fatto o l'oggetto risolutivo".

Tornando al raffronto tra il conoscere all'interno del processo clinico e il conoscere all'interno dell'impresa investigativa, bisogna sottolineare però una differenza importante, quanto meno a livello di trama e finalità: nello spazio della cura non si tratta di ricostruire il "misfatto", né di assimilare le figure del "crimine" alla psicopatologia e tanto meno il ruolo del colpevole a quello del paziente. In realtà questa è la visione antropologica tradizionale della psicoanalisi, fondata "sull'uomo colpevole", della cui denuncia storica al tempo si fece portatore Kohut (1984), che ebbe il coraggio di sostituire a questo paradigma quello di *Homo tragicus*. Ci vuol poco a farsi alleati della critica kohutiana, basti guardare l'istinto di morte o l'Edipo o la funzione della difesa come argine al senso di colpa.

⁶ Sul ruolo dell'analista come detective, per l'acuto e ironico parallelismo tra la figura del "tenente Colombo" e quella dell'analista, rimando al contributo di Foresti, *La biologica del tenente Colombo* (2011).

In tale direzione lo scopo di questo contributo vuole invece evidenziare la logica delle procedure investigative in psicoanalisi per cercare di restituire al lavoro dello psicoanalista una concezione antropologica più completa, meno difettuale e meno oscura dell'essere umano. Un approccio che possa rendere gli strumenti della cura più sfaccettati, ossia attenti non solo alle disfunzionalità, ma anche e soprattutto al procedere evolutivo del soggetto-paziente.

Per far questo è utile avvalersi anche del metodo di Morelli e delle attuali investigazioni effettuate dagli esperti d'arte.

Quindi trasferiamoci ora nel campo della critica d'arte.

La critica d'arte e il metodo di Morelli

C'era una volta un personaggio molto richiesto nel mondo dell'arte pittorica. Vediamone la vicenda.

Verso la fine dell'800 si fa strada in Europa un paradigma interpretativo basato sul metodo indiziario. Veniva impiegato nell'ambito della storia dell'arte dal suo inventore, l'italiano Giovanni Morelli. Morelli, figlio della filosofia positivista del suo tempo che esaltava come garanzia di vera conoscenza l'approccio oggettivo ai fenomeni indagati, sollecitava il critico d'arte ad avere un approccio empirico all'opera, cioè ad assumere una lettura fondata su specifici aspetti interni al dipinto stesso. Il "metodo morelliano" si basa infatti sulla minuta analisi di particolari dell'opera. Ad esempio, ogni artista ha un suo modo di dipingere le mani, le orecchie, il panneggio, lo sguardo. Agli occhi del critico questi particolari diventano tracce dell'impronta dell'autore, della sua firma, che aiutano l'esperto ad individuare la paternità del dipinto, potendone provare "scientificamente" l'identità. Morelli aveva studiato scienze naturali e medicina (soprattutto anatomia) e, come Freud, dall'esperienza della semiotica medica aveva tratto abilità di raffinato osservatore (Ginzburg, 1986, p. 165).

Ancora una volta un altro parallelismo: come Freud anche Conan Doyle era un medico e aveva esercitato la professione prima di volgersi alla letteratura, così come Morelli dagli studi biomedici passò alla critica d'arte. Come Conan Doyle, Morelli aveva imparato dalla medicina il valore della semiotica, che poi andò ad applicare nel campo dell'arte. Ma cosa nello specifico legittimò questo traghettamento?

Il mercato dell'arte dell'Ottocento ce ne può dar ragione, perché è qui che entra in campo la metodica del segno e degli indizi (De Robertis, 2007) che Morelli adotterà per venire a capo di un problema ai suoi tempi difficile e diffuso in pittura. Si tratta della difficoltà di attribuzione di autenticità ai dipinti. Infatti prima dell'Ottocento le tele non sempre portavano la data e la firma dell'autore. Per giunta, il dipinto tanto più era antico, e quindi tanto

più era passato attraverso le mani di diversi proprietari e collezionisti, quanto più risultava arduo risalire al suo autore.

Insomma, in pieno Ottocento i musei del mondo, le dimore aristocratiche, le residenze dei magnati erano piene di quadri con false attribuzioni, ma soprattutto pieni di “copie”. Come fare allora a restituire il dipinto al suo vero autore? Si chiedeva Morelli. Ed ecco la nascita della sua metodica indiziaria: la paternità di un quadro non doveva essere ricostruita in base alla raffigurazione nel suo complesso, non bisognava ricavare una valutazione generale dell’opera. In tal caso l’attribuzione sarebbe risultata sulla base di quei caratteri preminenti che più facilmente saltano all’occhio e che quindi risultano più agevolmente imitabili dal copista, come ad esempio lo sguardo levato al cielo dei santi del Perugino, gli inconfondibili occhi a mandorla del Botticelli o il sorriso ambiguo tipico dei personaggi di Leonardo (Figure 1-4).

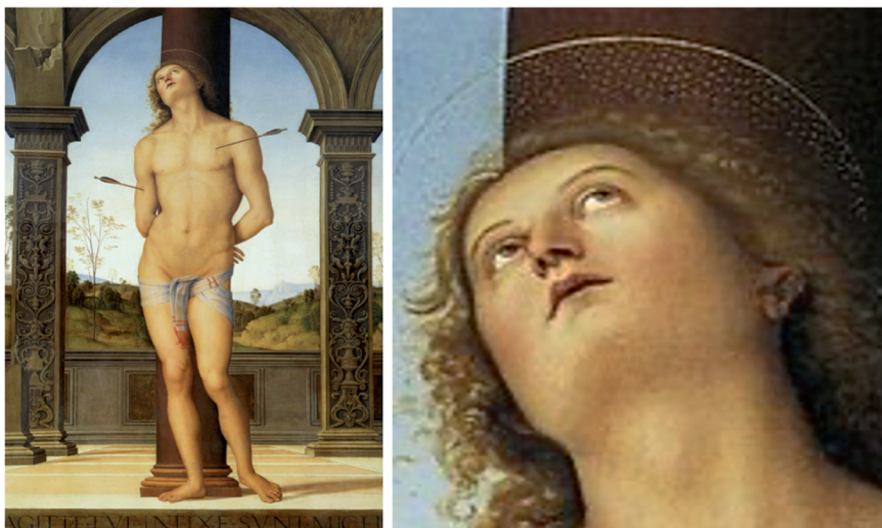


Figura 1. Perugino, *San Sebastiano*. Museo del Louvre, Parigi, Francia.



Figura 2. Perugino, *Testa di due santi*. Metropolitan Museum of Art, New York, USA.



Figura 3. Sandro Botticelli, *Madonna con bambino*. Museo Soumaya, Città del Messico, Messico.

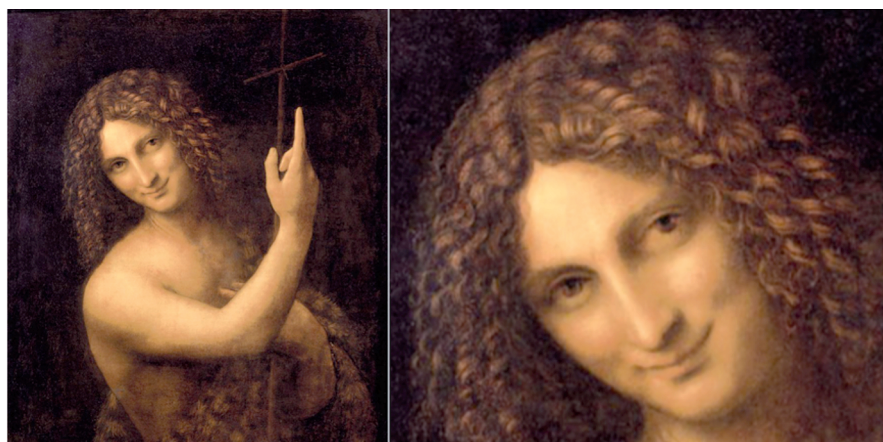


Figura 4. Leonardo da Vinci, *San Giovanni Battista*. Museo del Louvre, Parigi, Francia.

Morelli insegnava che per effettuare l'*expertise* di un dipinto non bisognava puntare sui caratteri primari, ma sui dettagli secondari: su quegli indizi minimi, insignificanti e trascurabili che appunto per questo passano inosservati da colui che dipinge la copia spacciandola per autentica.

Seguendo questo metodo il nostro studioso prestava attenzione ai dettagli secondari, per lo più anatomici, quali l'inclinazione del volto, la posizione delle mani, la forma di un'unghia, la morfologia delle orecchie, risalendo da questi tratti stilistici secondari all'autore (Figura 5). Ricadono in questa categoria, ad esempio, i lobi dell'orecchio di Botticelli o quelli di Cosmè Tura (Figure 6 e 7).

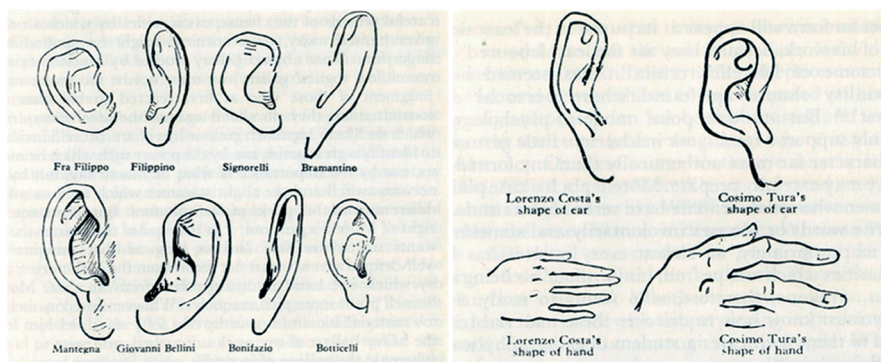


Figura 5. Immagini e mani di diversi artisti. Immagini tratte dall'edizione inglese di *Kunstkritische Studien über italienische Malerei* (di G. Morelli).



Figura 6. Sandro Botticelli, *Madonna del Libro*. Museo Poldi Pezzoli, Milano, Italia.

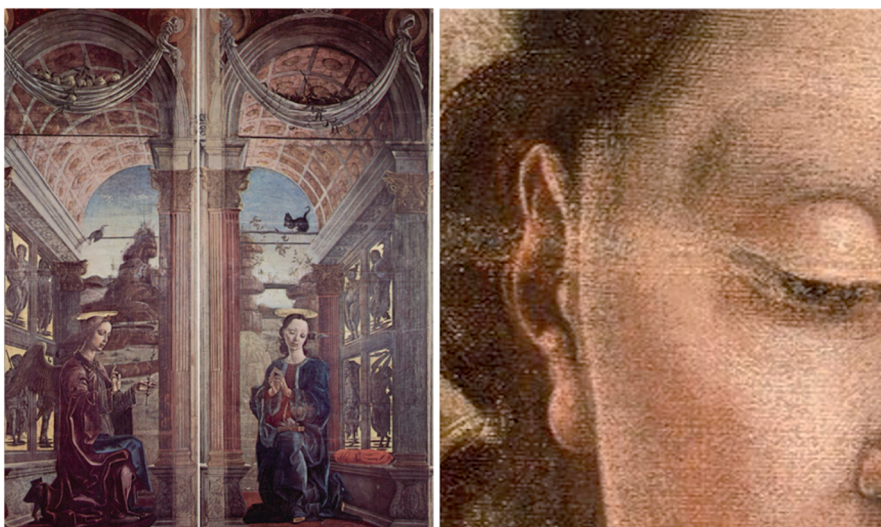


Figura 7. Cosmè Tura, *Madonna annunciata*. Museo della Cattedrale, Ferrara, Italia.

Ma, non solo da buon anatomista, ma anche da esperto naturalista, Morelli includeva tra gli indizi di paternità del quadro anche gli elementi naturalistici, come i fiori, le piante, gli animali, compresi i dettagli paesaggistici. Proprio questo genere di particolari funzionano da piccoli indizi che, presenti nel dipinto originale, sono invece assenti nelle opere dei copisti (Bellet, 2019). Di fatto sono indizi minimi e secondari a cui il copista non presta attenzione; ma proprio questo non prestare attenzione, questa per così dire “distrazione”, è proprio ciò che tradisce la copia.

Applicando questo metodo, Morelli sventò molte false attribuzioni. Il suo *Trattato della pittura italiana* (1897) fece scalpore, esercitando una notevole influenza sulle future generazioni dei critici d'arte; in esso Morelli illustrava il suo metodo di attribuzione, corredandolo di numerosi esempi sensazionali, come l'identificazione di alcuni ritratti di Raffaello in precedenza attribuiti ad altri pittori. Ma lo scoop più sensazionale fu la Venere della Galleria di Dresda: passata per una copia dipinta dal Sassoferrato di una perduta tela del Tiziano, in essa Morelli identificò una delle pochissime opere di sicura paternità del Giorgione (Figura 8).

Il metodo longhiano, dal nome di un noto storico dell'arte del Novecento, Roberto Longhi, discende in gran parte dal metodo morelliano. Ad esempio, il Longhi applicò la lezione di Morelli per distinguere quali mani fossero di Masolino e quali di Masaccio negli affreschi della cappella del Carmine a Firenze (Longhi, 1910-1967) (Figura 9).⁷

⁷ Sulla linea del metodo indiziario morelliano, che legge i particolari come segni

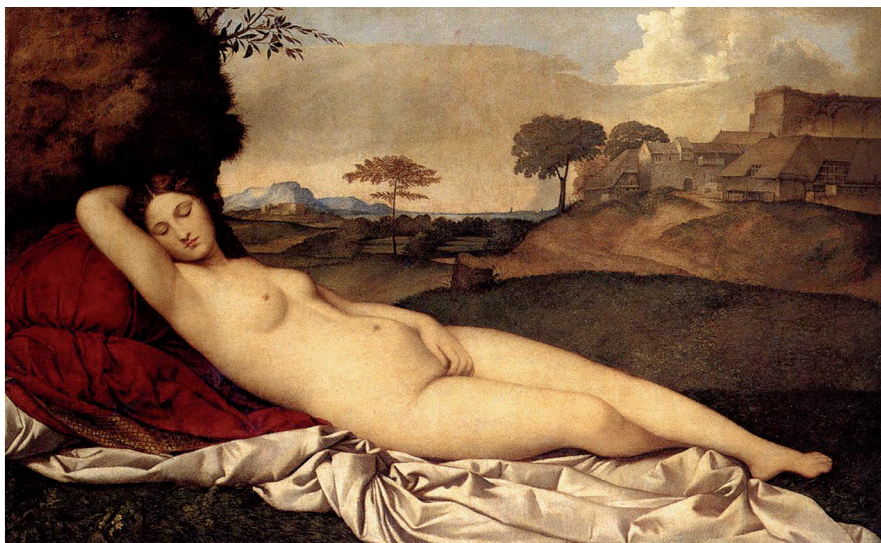


Figura 8. Giorgione, *Venere dormiente* (1510). Gemaldegalerie Alte Meister, Dresda, Germania.



Figura 9. Cappella Brancacci, Firenze, Italia.

significativi, di recente Vittorio Sgarbi, allievo del Longhi e, attraverso quest'ultimo risalente al Morelli, ha confutato l'attribuzione al Caravaggio (effettuata da Silvia Danesi Squarzina) di un inedito olio su tela raffigurante S. Agostino, in base ai particolari delle mani poggiate sulle pagine di un testo: mani, come dice Sgarbi, "che sembrano appena uscita dalla manicure", contrariamente ai personaggi di autentica firma del Merisi, caratterizzati da mani callose dalle unghie sporche.

Recentemente, sempre nel campo della critica d'arte, relativamente all'attribuzione di paternità di un dipinto, è esemplare un altro esempio di investigazione fondata sui dettagli, sui segni distintivi, su quelle tracce che permettono d'individuare quel qualcosa che cerchiamo, benché non sappiamo bene dove andare a pescarlo. Si è accertato come l'importanza del conoscere attraverso i piccoli indizi che caratterizza il metodo di Morelli, come tutte le procedure indiziarie, sollecita il confronto con l'investigazione poliziesca (Castelnuovo, 1968, p. 782; Ginzburg, 1986, p. 160) e, proprio come un'investigazione poliziesca, si snoda l'inchiesta che ruota intorno ad un ritratto. Si tratta di un personaggio, fino a poco tempo fa rimasto anonimo, raffigurato nel sontuoso *Ritratto di umanista* di Sebastiano del Piombo, conservato alla National Gallery of Art di Washington, che raffigura un giovane uomo sulla trentina, bruno, dallo sguardo pensativo e il volto scavato, che indossa una larga sopravveste scura. Ma chi è il misterioso personaggio? (Figura 10)

Varie le attribuzioni finora avanzate: Federico Gonzaga da Bozzolo, Leone Africano, Marcantonio Flaminio, ma nessuna ha esibito prove convincenti per essere accreditata. Finché la studiosa Lucia Tantorgi Tomasi (2021) ha indicato una nuova pista, prospettando che l'umanista ritratto sia Fernando Colombo, il figlio del navigatore. Sulla base di quale semiotica, in riferimento a quali indizi?

Seguendo i canoni della ritrattistica rinascimentale, alla destra della figura, Sebastiano del Piombo lascia gli emblemi di individuazione del personaggio. Infatti, su un ripiano, compaiono oggetti che sono gli "arredi scenici" o i segni di una semiotica figurativa, che porta dritto alla figura del ritratto: la penna d'oca intinta nell'inchiostro accanto ad un manoscritto attesta la fertile attività



Figura 10. Sebastiano del Piombo, *Ritratto di umanista*. National Gallery of Art, Washington, USA.

letteraria del personaggio; la scatola in legno, a cui per la prima volta viene attribuita la funzione di contenitore di una bussola, allude ai viaggi intrapresi; la dicitura sui tre volumi riccamente rilegati rinvia alla cospicua collezione libraria di Fernando Colombo, chiamata biblioteca Colombina ancora oggi dall'epoca di Carlo V, custodita nella cattedrale di Siviglia.

Ma il “segno” vincente per l'identificazione del ritratto è un altro ancora: sulla mensola è presente anche un globo terracqueo. La porzione del globo esposta verso lo spettatore non raffigura le coste mediterranee o europee, ma un arcipelago che ben potrebbe corrispondere alle isole caraibiche, chiaro omaggio al padre Cristoforo e a quelle *terrae novae* sulle quali, prima di guadagnare il continente, Colombo approdò. Era il 12 ottobre 1492, quando la spedizione di Colombo sbarcò su un'isola delle Bahamas, prima terra americana toccata, che Colombo chiamò San Salvador.

La pista proposta da questo capillare studio non è solo cartografica, il segno del globo rimanda ad un altro e analogo segno: le isole dei Caraibi del globo terracqueo presenti nel dipinto conducono alle stesse isole dello stemma araldico della famiglia Colombo. Stavolta l'investigazione della studiosa non è “dentro” la tela, ma si sposta fuori, “dentro” la cattedrale di Siviglia dove, accanto alla più grandiosa tomba del padre, è ospitato il monumento funebre di Fernando. Qui sulla lapide (Figura 11) è visibile l'originale stemma della famiglia Colombo concesso dal re Ferdinando al ritorno del primo viaggio di Colombo dalle *terrae novae*. Nella sezione superiore dello stemma campeggia il leone di Aragona e il castello di Castiglia, ma all'apice inferiore compare uno squarcio cartografico con l'arcipelago dei Caraibi, chiaro riconoscimento delle gesta del padre. Insomma l'investigazione dei segni, condotta attraverso il metodo abduttivo, fatto di ipotesi che man mano si confermano vicendevolmente intrecciandosi in una rete di reciproche coerenze, porta dritto dritto ad individuare nell'anonimo “ritratto di umanista” l'effigie di Fernando Colombo nei panni dell'erudito “*gentil hombre*”, grande umanista e viaggiatore quale effettivamente fu (partecipò a 13 anni all'ultimo viaggio del padre alle Indie) e soprattutto erede di quella gloria che le avventure paterne avevano conferito alla sua discendenza. Un ultimo indizio? È opera di Sebastiano del Piombo il famosissimo ritratto di Cristoforo Colombo del Metropolitan, commissionato, sembra, dal figlio Fernando.⁸

⁸ È sorprendente quanto il metodo di Morelli sia un procedimento di ampia trasversalità: recentemente, infatti, ne risulta una sua applicazione anche nella critica letteraria. Stroppelli (2019) ha attribuito a Machiavelli la paternità della *Lettera sulla peste* e non, come per tradizione, a Lorenzo Strozzi, appoggiandosi non solo su argomentazioni esterne, ma anche su caratteri interni al testo. In questo ultimo caso l'applicazione del metodo morelliano ha sostenuto l'individuazione di particolari “machiavelliani”, quali la ricorsività nell'uso di un certo tipo di terminologia lessicale, l'impiego di lemmi caratteristici della sua prosa e la presenza di temi, quali l'innamoramento, la vecchiaia e la sessualità, elementi da leggersi come tracce biografiche indiziarie dell'autore.

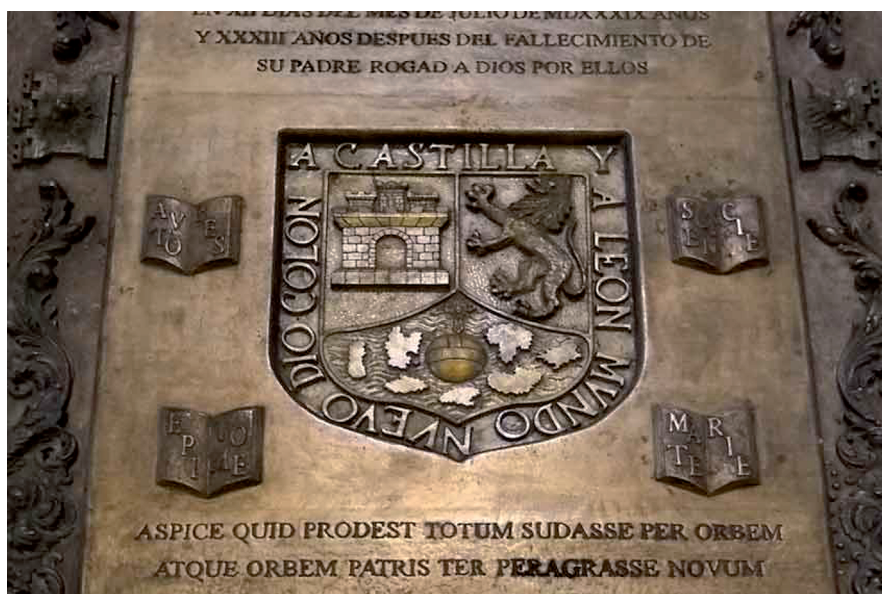


Figura 11. Tomba di Fernando Colombo. Cattedrale di Siviglia, Spagna.

Tra galleria d'arte e museo del crimine

Cavalcando il paragone tra galleria d'arte e museo del crimine salta agli occhi che entrambe le “indagini”, l'artistica e la criminale, rinviano ad una prospettiva minimalista che coglie l'elemento rivelatore nel dato residuale, nei particolari più trascurabili, nei risvolti marginali, quasi leggeri, dotati di qualcosa che “sottrae peso”, proprio nel senso in cui Calvino aveva intitolato *Leggerezza* la prima delle sei lezioni americane (Calvino, 2017). Un metodo il cui senso interpretativo sta nel fatto che le rilevazioni o le interpretazioni non vengono effettuate sull'osservazione diretta di ciò che è più facilmente percepibile e manifesto, di ciò che salta agli occhi, ma sono il frutto di un'attenzione mirata a selezionare gli indizi indiretti, impercettibili e apparentemente casuali. Nella cultura araba la parola *firāsa* indica l'organo del sapere indiziario, di un pensiero penetrante, capace di passare dal noto all'ignoto, e viceversa, sfruttando gli indizi.

Di fatto Poe sostiene il principio, che l'esperienza ci mostra e che la filosofia ha sempre asserito, secondo il quale un'importante ed illuminante parte di verità deriva da ciò che è apparentemente irrilevante. Infatti il *plot* del suo racconto *La lettera rubata* (1845) è confezionato su questo assunto conoscitivo, che si palesa nel momento in cui Dupin intuisce che il nascondiglio del prezioso documento, di cui il ministro è in affannosa ricerca, non doveva essere cercato nei luoghi deputati all'occultamento. Egli trova infatti la lettera

in un luogo visibile a tutti: sulla mensola del camino dello studio dove il ministro riceve i visitatori. Segni salienti, ma a cui per la loro marginalità quasi non si fa caso, proprio come per *La lettera rubata*. L'arguzia di Proust aveva ben colto l'importanza delle piccole cose che possono sfuggire, degli elementi che passano inosservati, quando in *Sodoma e Gomorra* cita proprio *La lettera rubata* a proposito di: "quegli oggetti che sfuggono alle perquisizioni più minuziose, e che semplicemente sono esposti sotto gli occhi di tutti, passando inosservati, su un caminetto" (Proust, 1921-22, p. 418-419).

Note sulla cura

Noi siamo psicoanalisti e non detective, né esperti in storia dell'arte, ma ho l'impressione che la lezione degli investigatori come quella dei critici d'arte, con il loro focus sugli indizi secondari, sia utilmente esportabile nel nostro campo di lavoro con il paziente.

Trasferendoci nella stanza dell'analisi, vediamo allora come possiamo procedere adottando la metodica degli indizi o il metodo dell'abduzione legato alle inferenze ipotetiche.

A differenza degli elementi rigidi e conservativi che, in modo conscio o inconscio, frequenti e vistosi affastellano il testo del paziente, gli indizi di cambiamento a carico dei bisogni evolutivi si manifestano attraverso una scarsa visibilità, entrano di soppiatto nel resoconto del paziente, con una presenza silenziosa e discreta che suona nel suo discorso come un microscopico inciso, un piccolo spazio tra due virgole o una messa tra parentesi.

Sono proprio questi particolari apparentemente di scarso rilievo, questi dettagli in sordina, questi indizi minimali, al margine, ma non marginali, che possono essere indizi di fenomeni di sviluppo futuro di notevole portata e rilevanza, in qualità di elementi rivelatori di potenziali trasformazioni e progressivi cambiamenti (Fosshage, 1997). Tuttavia questi elementi residuali, che indicizzano un potenziale di evoluzione e una direttrice prospettica, appaiono come "segni" ai margini della narrazione del paziente e nel momento in cui si affacciano assumono un tono silenzioso, una coloritura tenue e quasi impercettibile. Essendo dettagli "discreti", si potrebbe pensare che quasi sfuggano al controllo del paziente, e per fortuna. Ma possono sfuggire anche all'ascolto dell'analista, con esiti assai meno felici.

È indubitabile che, nella misura in cui il passato collassa sul presente, ciò che il paziente comunica esprime il suo passato, riproposto con rigidità e conservazione (De Robertis, 2008-2009; 2015). Ma non è tutto qui. Il paziente comunica anche, e nonostante tutto, elementi di flessibilità e trasformazione (Mitchell, 1993, p. 238), che possono manifestarsi in alternanza, ma anche in copresenza, con i suoi consolidati modelli mentali statici, sintomatici e disfunzionali. Perciò possiamo immaginarci la stanza d'analisi come un con-

tenitore di indici conservativi e indizi trasformativi. Ma qual è la differenza, come si fanno a riconoscere? Per tentare di rispondere a questo interrogativo trovo di aiuto il metodo di Morelli che sostiene che la marca di autenticità del pittore risiede nei piccoli indizi (Morelli, 1897, p. 71).

E non sono esattamente indizi minimali quelli che mostra il paziente quando si “permette” di “leggere” o di pensare o di fare qualcosa che esce fuori dal suo tracciato consolidato e stereotipato?

Si tratta di indizi nuovi, di elementi mutativi, che risultano tali proprio per il semplice fatto di essere svincolati dai suoi canoni tradizionali, ovvero dalle sue dinamiche procedurali. Ma, a ben vedere, quando un paziente fa balenare espressioni che risultano svincolate dalle sue credenze disadattive, spesso esse sono accompagnate da una certa reticenza, da un disappunto o imbarazzo e persino velate da timore, come se qualcosa gli fosse scappato di mano. Vorrei sottolineare che l'attenzione clinica a questi elementi indiziari rimanda ad un modello di cura e d'intervento più allargato, in cui non sono oggetto dell'osservazione analitica e del dialogo clinico solo conversi disfunzionali e sintomatici (De Robertis, 2009). Sebbene sia opportuno che l'ascolto analitico non sottostimi tali versanti, non sono propensa a pensare che le risorse della terapia risiedano soltanto nell'individuare questi riferimenti. Secondo Ferro (2003) l'intervento dell'analista dovrebbe restituire al paziente elementi non solo di reificazione e *empasse*, ma anche indici di fattori di crescita ed evoluzione: come dice Ponsi, “l'ideale è sfruttare il proprio potenziale nascosto” (Ponsi, 2019; v. anche Ehrenberg, 2018).

Insomma, il metodo indiziario e abduttivo è un dispositivo che si aggiunge alla necessaria osservazione delle manifestazioni conservative presenti nel testo del paziente, nella misura in cui è opportuno dare spazio e allargare il campo dell'attenzione e della sensibilità analitica, posizionandosi anche sull'epifania degli indizi trasformativi. Perciò penso che i parametri di plasticità del paziente, il registro dei bisogni evolutivi e gli indici di alternativa e cambiamento vadano colti e riproposti nel dialogo della coppia analitica, perché propongono tracce di qualcosa che non risulta impegnato nell'esercizio delle proprie funzionalità conservative o nell'ossequio alle proprie immagini consolidate (De Robertis, 2008-2009; 2015). Perciò è interessante approfondire il profilo e la dimensione di questi indizi.

Il nuovo, gli indici di cambiamento, si affaccia attraverso piccoli indizi, enunciati minimalisti che si condensano in minute cose, si affaccia in piccoli pensieri, prende corpo in minuscole azioni, abita la dimensione del discreto. Si tratta di comunicazioni del paziente che compaiono a bassa voce, perché ciò che è nuovo, essendo meno evidente, sussurra, mentre ciò che è rigido, ripetitivo, fisso e coattivo e che rappresenta i coefficienti di staticità, essendo più visibile, grida.

Tradotte nei termini del metodo morelliano, nel testo del paziente le grida corrisponderebbero a quei caratteri stereotipati e ripetitivi (gli *script*,

le procedure) che più facilmente saltano all'occhio e i sussurri invece a quei particolari alternativi e minimali che sono però i più salienti. Con "sussurri e grida" intendo due modi di "parlare" del paziente, che mettono in campo una particolare sensibilità recettiva dell'analista, che fa propria la lezione di altri ambiti del sapere, quali la letteratura investigativa, la critica d'arte e le teorie epistemiche in generale, per sintonizzarsi anche sul "valore" dei piccoli dettagli, quegli indici che, se non aguzziamo l'udito, possono sfuggire alla considerazione analitica, con conseguente detrimento delle risorse mutative del paziente.

Se vogliamo essere curatori al servizio dei bisogni evolutivi del paziente e fedeli al suo mandato di promozione della sua crescita e del suo cambiamento, dobbiamo udire e riconoscere le sue grida, ma anche e soprattutto ascoltare e dar seguito, confermando e potenziando i suoi sussurri.

In sintesi ritengo che sovente nella narrazione del paziente e nel suo porsi in relazione con l'analista, si ritrovi un tracciato conservativo, parallelamente ad uno prospettico, in cui si scorgono elementi germinativi di novità, di cui però il paziente non si è ancora appropriato.

In tali frangenti succede infatti che un nuovo pensiero, un nuovo affetto, un nuovo schema di comportamento, proprio perché sta emergendo per la prima volta, assuma un contorno vago e sfumato, un'indefinitezza che sta ad indicare proprio il suo stato iniziale: abbiamo a che fare con segni e tracce che possono funzionare per l'analista da indici di orientamento; una sorta di *road map* che permette di riproporre al paziente, riconoscendogliela, queste sue potenzialità prospettiche (De Robertis, 2009).

La presentazione di tre vignette cliniche ha lo scopo di rendere più concrete e operative le annotazioni teoriche fin qui esposte.

Dorotea e il suo piccolo "segno" mutativo

Dorotea è una pediatra affermata, cinquantenne e nubile, con una vita centrata esclusivamente sul lavoro. Per un lungo tempo del trattamento ha speso intere sedute parlando dei suoi piccoli pazienti. Il racconto si snodava in una forma particolare: Dorotea sembrava non parlare dei "suoi" pazienti, ma di "entità". Intendo dire che non emergeva la sua partecipazione, il suo "stare con"; i piccoli erano trasformati in sintomi e sindromi. Dorotea parlava dei suoi casi, con un linguaggio medico-scientifico, ne approfondiva i risvolti, faceva analisi differenziali, si dilungava sugli accertamenti che aveva prescritto, indugiava sulla terapia farmacologica e sul decorso della malattia, proprio come se mi stesse leggendo una cartella clinica. Il *locus* dell'interpersonale per lei funzionava da codice dell'impersonale, per non entrare in relazione con il mondo, ma anche per non parlare di se stessa e con se stessa. Oltre ai pazientini, la stanza d'analisi era riempita da una schiera di personaggi: i

colleghi, gli analisti di laboratorio, i direttori sanitari, sulle cui vite amava soffermarsi, ma per dimostrare alla fine quanto si comportassero male, quanto fossero incompetenti, manipolatori e menefreghisti. Ma c'era un altro tema privilegiato: le famiglie dei suoi assistiti. Qui lo scenario si faceva veramente sfaccettato: sfilavano madri, padri, zie, nonni, antenati e quant'altro. Storie familiari, tragedie piccole e grandi, tradimenti, interessi, disinteressi. Insomma, tutte le dinamiche familiari; e anche qui tanto tempo impiegato a raccontare di madri che desideravano che il figlio sfebbrasse per partire in settimana bianca, che si risolvesse la tosse per non alzarsi la notte, che chiedevano metodi per svezzare anticipatamente i loro bambini o misure per aggirare la quarantena del morbillo e rimandarli a scuola.

Nella sua narrazione mi arrivava l'eccessivo senso di responsabilità e la scarsa autostima della paziente, causata da una relazione molto intensa con un padre insicuro, ma molto esigente nei confronti dell'affermazione scolastico-professionale della figlia, preso da una sorta di *revanche* personale. Dall'altra parte nei ritratti delle mamme o delle colleghe e dei colleghi coglievo la rabbia verso sua madre e verso suo fratello maggiore, egoisti e distratti nel riconoscere le sue esigenze. Intendo dire che esisteva una precisa intenzionalità inconscia nella paziente a parlare di altro da sé. Questo era lo scopo cui assolvevano le sue comunicazioni dirette a non far spuntare fuori la minima riflessione su se stessa, in modo tale da mantenere il discorso asettico e proiettivo, fuori da ogni possibile aggancio che la ponesse al cospetto di sé. Di fatto ogni mio tentativo, anche timido, di rompere la pellicola difensiva era vissuto da Dorotea come insopportabilmente doloroso, dolore a cui reagiva protestando: "Vede? Lei non mi capisce o non capisce. Quello che le racconto sono realtà di fatto!" Dorotea con la sua protesta, con il suo diniego, "giustamente", mi stava comunicando quanto dolore le costasse accedere al suo intrapsichico, alla sua sensibilità emotiva, al suo sentire... Ma un bel giorno durante una seduta, mentre mi stava raccontando il quadro clinico di un suo patientino, elencando i gravi sintomi che l'avevano indotta a prescrivere il ricovero, inserisce, come in una veloce parentesi, proprio a margine del discorso questa frase: "Mi è dispiaciuto tanto, povero piccolo". L'enunciato mi colpì molto, perché forse stava cominciando ad inserire se stessa, il suo vissuto nella sua relazione con l'altro. Non glieli dissi, mi parve potesse suonare troppo per lei, ma allo scopo di riconoscere l'affacciarsi di un suo sentire, mi limitai a condividere con lei la sua sensazione.

Sfruttare il "segno"

Nel ricostruire la storia di Giacomo mi sembra emerga la figura di una madre intrusiva e invadente, che non vede ciò di cui lui ha bisogno o desidera, e un padre che diserta gli impegni e l'attenzione alla famiglia. Così

Giacomo finisce per maturare e strutturare una visione inconscia di sé come persona sola e non vista. Tuttavia, parziale lenimento alla sua solitudine, è stata la presenza di due fratelli maggiori di più di dieci anni; ma, quando Giacomo ha 13 anni, prima l'uno, poi l'altro a breve distanza, entrambi se ne vanno di casa: chi si crea una propria famiglia in un'altra città e chi va a lavorare all'estero. A questo punto Giacomo rinforza la sua formula identitaria di essere solo e abbandonato, non capito, disertato e soprattutto non aiutato nella sua crescita. Si evince che la risposta inconscia all'epoca fu: "Mi hanno lasciato solo, che cattivi egoisti! Allora, triste e arrabbiato farò da me e mi rifugerò nello studio".

A 40 anni sia il significato costruito che le risposte prodotte sono diventati un copione rigida, espresso nella stanza d'analisi attraverso un tormentone di lagnanze, lamentele persistenti e accuse generalizzate a tutto il mondo, naturalmente me compresa e quindi verbalizzate talvolta anche nel *transfert*, insomma elementi che nella narrazione si ripetono apparendo in forma macroscopica. Oggi, dei pochi amici che ha non si fida, sono indifferenti e egoisti, pensano ai fatti loro e a divertirsi e se lui non può uscire perché deve consegnare un progetto e deve studiare, lamenta che loro escono lo stesso, fregandosene di lui. È facile evincere in quale misura il comportamento degli amici sia interpretato come se fossero i suoi due fratelli di allora.

Ultimamente durante una vacanza a Ibiza con la moto ha slittato in curva e ha avuto un brutto incidente. Narrando l'accaduto racconta, però quasi *en passant* come un *blitz* senza sottolineatura alcuna, che è subito arrivato un amico che ha chiamato l'ambulanza, un altro è rimasto con lui tutta la notte al Pronto Soccorso, finché non lo hanno medicato e dimesso. L'inciso dura un nano-secondo, poi prosegue le sue lagnanze circa il personale medico distratto, perciò ha dovuto trascorrere ore su una barella abbandonato in un cantuccio del Pronto Soccorso, denuncia la moto difettosa per cui chi gliel'ha affittata non è stato attento a ciò che gli dava, dato che i freni non funzionavano e così via... Mi chiedo se l'aiuto dei due amici (i due fratelli?) che entrano nella sua narrazione, benché frettolosamente, senza attribuirgli importanza, possa ugualmente significare il fatto che Giacomo si sarà sentito, contrariamente al solito, meno solo e disperato? È un piccolo particolare, detto a mezza bocca, ai margini del racconto, ma non marginale. Un'annotazione a latere, un "segno" da cui si può inferire un indizio di cambiamento della sua struttura rigida così sintetizzabile: "Io rimango solo perché gli altri se ne fregano". Stavolta invece qualcuno è apparso. Mi faccio l'ipotesi che forse sta affacciandosi un piccolo indice di potenziale cambiamento nelle sue letture e nelle sue risposte e che, comunque, vale la pena provare a verificare. Quindi sono intervenuta allo scopo di sottolineare, ma anche di comunicargli, che mi ero "accorta" del "segno" del suo possibile incipiente cambiamento di lettura. Penso però che la sua interpretazione dei fatti "diversa" è – e rimane per ora – appena un piccolo indizio, perciò scelgo un intervento un po' interlocutorio

che gli propongo in modo non frontale, ma tangenziale e indiretto, attraverso una domanda: “Che mi dice, che le sembra ciò che hanno fatto i suoi amici?”

Adottare il metodo dell'abduzione: congetturare ipotesi

Massimo un po' per ritrosia, un po' per vergogna, un po' per sfiducia nell'ascoltatore, quando si narra in seduta altera molto la sua realtà, la nobilita, ma la stravolge anche e così ad esempio, il suo lavoro online nel seguire le campagne pubblicitarie di un fotografo di fama internazionale, ipotizzo che celi, da altre informazioni desunte in altri momenti e spazi, un più “modesto” (e mal digerito?) lavoro nel negozio di ottica fotografica di famiglia. È poco importante “dove” lavori o “cosa” faccia Massimo, questo per dire che il suo testo è schermato, un testo dietro il quale però occhieggia sempre una “verità”.

Il paziente inoltre soffre di un'ideazione ossessiva molto disturbante: si piazza su un tema che è l'oggetto del suo pensiero fisso che poi replica nella stanza d'analisi come “monoargomento” da portare in seduta. La sua attuale “fissazione” mentale è Anthony, a sua detta un amico storico conosciuto ai tempi dell'asilo, rispetto al quale Massimo si sente molto attratto e al tempo stesso rifiutato, non considerato, insomma, sente il suo amico “lontano”. Il che a livello estremamente di superficie apparirebbe un desiderio omosessuale. Per giunta la narrazione sul tema Anthony mi risulta difficile da seguire, affabulatoria e inconsistente. Ma mi chiedo: “Chi si cela tra le righe di questo Anthony?” Così, a mo' di “detective” – pur tuttavia curiosa e interessata, affettuosa e partecipante – comincio a fare congetture inferendo da altri segni: il giovane di cui parla è amato; Massimo ne sente la lontananza, lo vorrebbe vicino; si conoscono fin dalla tenera età. Non sarà mica un fratello, amato e lontano? Ma l'ipotesi è poco probabile: Massimo al primo colloquio mi disse di essere figlio unico.

Finché un bel giorno spunta un fratello: Massimo, che nel corso del trattamento mi sembra via via un pizzico meno ritroso e poco poco più aperto a raccontare i fatti suoi, mi parla dell'esistenza di un fratellastro. Nella seduta successiva riprende il filo: si tratta di Marco, di poco più grande di lui, il figlio del padre avuto da una relazione extraconiugale; avversato, quindi, penso tra me e me, da sua madre? Faccio la congettura che Massimo non abbia potuto permettersi la vicinanza con questo fratello, desiderato e proibito, coltivando un desiderio infinito perché mai realizzabile. Tutta questa congerie di conflitti, mancanze e patimenti viene alla luce nell'imminenza del matrimonio di Anthony-Marco. Intrappolato tra i due legami, il mio paziente potrà partecipare alla cerimonia senza confliggere con sua madre? Non so come andrà a finire, però da quando è arrivato Marco, Anthony si sta disfacendo. Forse valeva la pena fare qualche congettura.

BIBLIOGRAFIA

- A.A.V.V. (2011). *Psicoanalisi in Giallo. L'analista come detective*. Milano: Raffaello Cortina.
- Khusrau, A. (1996). *Le otto novelle del paradiso*. Catanzaro: Rubbettino ed.
- Bellet, H. (2019). *Falsari illustri*. Milano: Skira.
- Calvino, I. (2017). *Lezioni americane*. Milano: Mondadori.
- Carofoglio, G. (2019). *L'errore di Fenoglio*. Torino: Einaudi.
- Castelnuovo, E. (1968). *Attributions*. Paris: Encyclopaedia Universalis, vol. II, p. 780-783. Trad. it.: *Sull'attribuzione: la storia in Castelnuovo*, in "Storie dell'arte.com", 2012.
- Conan Doyle, A. (1887). *Uno studio in rosso*. Milano: Mondadori, 1971.
- Conan Doyle, A. (1890). *Il segno dei quattro*. Milano: Feltrinelli, 2017.
- Conan Doyle, A. (1902). *Il mastino dei Baskerville*. Roma: Newton Compton, 2005.
- Del Monte, A. (1975) (a cura di). *Il racconto poliziesco*. Firenze: La Nuova Italia.
- De Robertis, D. (2007). Mosè, Michelangelo e Freud. Da un intreccio di storie nella storia ad alcune suggestioni per la teoria della cura. *Ricerca Psicoanalitica*, XVIII, 2, 137-154.
- De Robertis, D. (2008-2009). Alcune osservazioni sul tempo fenomenologico applicate al processo e alla cura analitica. *La Pratica Analitica*, 6, 79-97.
- De Robertis, D. (2009). Complessità della domanda e relazione di aiuto. In F. Vanni (a cura di) *Giovani in Pronto Soccorso*. Milano: Franco Angeli, p. 53-63.
- De Robertis, D. (2015). Costruzioni narrative e dialettica dell'intratemporalità nel life-span. Ripensare il tempo psichico nella cura psicoanalitica. *Ricerca Psicoanalitica*, XXVI, 2, 19-44.
- De Robertis, D. (2024). *Le origini dello spettro dissociativo tra narrativa gotica e nosografia psichiatrica*. In corso di pubblicazione.
- Eco, U. (1978). *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1980). *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1988). *Il pendolo di Foucault*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1997). *Kant e l'ornitorinco*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (2014). *Baudolino*. Milano: Bompiani.
- Eco, U., Sebeok, T. A. (1983) (a cura di). *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*. Milano: Bompiani.
- Ehrenberg, A. (2018). *La meccanica delle passioni. Cervello, comportamento e società*. Torino: Einaudi, 2019.
- Ferro, A. (2003). *Il lavoro clinico*. Milano: Raffaello Cortina.
- Foresti, G. (2011). *La bilogica del tenente Colombo*. In: Ferro, A., Civitarese, G., Collow, M., Foresti, G., et al. (2011). *Psicoanalisi in giallo. L'analista come detective*. Milano: Raffaello Cortina, p. 37-69.
- Fornari, F. (2024). *Il sogno di Irma e il destino della psicoanalisi*. Milano-Udine: Mimesis.
- Fosshage, J. (1997). The organizing function of dreaming mentalization. *Contemporary Psychoanalysis*, 33(3), 429-458.
- Ginot, E. (2015). *Neuropsicologia dell'inconscio. Integrare mente e cervello nella psicoterapia*. Milano: Raffaello Cortina, 2017.
- Ginzburg, C. (1986). *Spie. Radici di un paradigma indiziario*. In *Miti emblemi e spie. Morfologia e storia*. Milano: Garzanti, p. 158-209.
- Guilford, J. P. (1950). Creativity. *American Psychologist*, 5, 444-454.
- Kächele, H., Buchholz, M. B. (2019). L'analisi conversazionale. *Rivista di Psicoanalisi*, LXIV, 4, 337-352.
- Kohut, H. (1984). *La cura psicoanalitica*. Torino: Bollati Boringhieri, 1986.
- Lyons-Ruth, K. (1998). *La conoscenza relazionale implicita: il suo ruolo nello sviluppo e nella psicoterapia psicoanalitica*. Trad. it.: Rodini, C., Carli, L. (a cura di). *Le forme di intersoggettività*. Milano: Raffaello Cortina, 2008.

- Longhi, R. (1910-1967). *Fatti di Masolino e di Masaccio e altri studi sul Quattrocento*. Firenze: Sansoni, 1992.
- Mazzacane, F. (2011). *L'analista sulla scena del sogno*. In: *Psicoanalisi in Giallo. L'analista come detective*. Milano: Raffaello Cortina, p. 1-36.
- Mitchell, S. A. (1993). *Speranza e timore in psicoanalisi*. Torino: Bollati Boringhieri, 1995.
- Morelli, G., Lermolieff, I. (1890). *Della pittura italiana. Studi storico critici. Le gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*. Treves, Milano, 1897. Ristampa dell'ed. it. a cura di J. Anderson et al. Milano: Adelphi, 1991.
- Peirce, C. (1989). *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*. Torino: Einaudi.
- Poe, E. A. (1845). *La lettera rubata*. Trad. it. in: *Racconti del mistero*. Torino: Einaudi, 2017.
- Pievani, T. (2021). *Serendipità. L'inatteso nella scienza*. Milano: Raffaello Cortina.
- Ponsi, M. (2019). Neuro-identità. Il cervello come soggetto. *Rivista di Psicoanalisi*, LXV, 4, 855-871.
- Popper, K. (1963). *Congetture e confutazioni*. Bologna: Il Mulino, 1972.
- Proust, M. (1921-22). *Sodoma e Gomorra*. Torino: Einaudi, 1964.
- Sciascia, L. (1954). *Appunti sul "giallo"*. In *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*. Milano: Adelphi, 2018.
- Sciascia, L. (1961). *Il giorno della civetta*. Torino: Einaudi.
- Sciascia, L. (1964). *Morte dell'inquisitore*. Milano: Adelphi, 1992.
- Sciascia, L. (1966). *A ciascuno il suo*. Milano: Adelphi.
- Sciascia, L. (1971). L'affaire Roussel. *Il mondo*, XXIII, 963-65, 25-27.
- Sciascia, L. (1974). *Todo modo*. Torino: Einaudi.
- Sciascia, L. (1975). *La scomparsa di Maiorana*. Torino: Einaudi.
- Sciascia, L. (2020). *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*. Milano: Adelphi.
- Stroppelli, P. (2019) (a cura di). *N. Machiavelli. Epistola sulla peste*. Roma: Edizioni Di Storia e Letteratura.
- Tantorgi Tomasi, L. (2021). *Ritratti, libri, giardini. Sebastiano del Piombo, Fernando Colombo, Agostino Chigi*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Voltaire (1784). *Zadig o il destino. Storia orientale*. Milano: Feltrinelli, 2016.
- Wertheimer, M. (1945). *Il pensiero produttivo*. Firenze: Giunti, 1997.

Conflitto di interessi: l'autore dichiara che non vi sono potenziali conflitti di interessi.

Approvazione etica e consenso a partecipare: non necessario.

Ricevuto: 4 febbraio 2025.

Accettato: 2 giugno 2025.

Nota dell'editore: tutte le affermazioni espresse in questo articolo sono esclusivamente quelle degli autori e non rappresentano necessariamente quelle delle loro organizzazioni affiliate, né quelle dell'editore, dei redattori e dei revisori o di qualsiasi terza parte menzionata. Tutti i materiali (e la loro fonte originale) utilizzati a sostegno delle opinioni degli autori non sono garantiti o avallati dall'editore.

©Copyright: the Author(s), 2025

Licensee PAGEPress, Italy

Ricerca Psicoanalitica 2025; XXXVI:1015

doi:10.4081/rp.2025.1015

This article is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial International License (CC BY-NC 4.0) which permits any noncommercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author(s) and source are credited.