Alcune note introduttive per una lettura psicoanalitica de "I Simpson"

Vincenzo De Blasi e Alessio Manciocchi

Abstract
Attraverso un excursus sulla letteratura psicoanalitica che si è occupata del rapporto tra creatività e arte, gli autori vogliono evidenziare come la sitcom animata I Simpson si possa attualmente configurare come una produzione artistica di alta valenza simbolica in grado di fornire significativi modelli esplicativi, adatti a "leggere", al pari di un caso clinico o di un classico letterario, precise dinamiche inconsce.
In questa riflessione viene messo in risalto come le modalità espressive della popolare serie si servano di registri e di un linguaggio più raffinati di quelli normalmente offerti dalla produzione televisiva che consentono una lettura e possibilità interpretative affini a quelle offerte dal linguaggio cinematografico.

Parole chiave: Simpson, psicoanalisi, arte, simbolizzazione, processo creativo.

Introduzione

Utilizzare una produzione artistica – sia essa letteraria, pittorica o cinematografica – ai fini di un discorso propriamente psicologico non appare una forzatura ideologica o metapsicologica, un atto arbitrario con cui promuovere psicologismi fini a stessi o inflazionare l'applicabilità della psicologia a tutta la fenomenologia esistenziale che ci circonda.
Siamo convinti che il senso delle potenzialità della psicologia applicata alle diverse forme di arte sia e debba essere un'altro.
Storicamente sono numerosi gli esempi divulgativi in cui i teorici della psicologia si sono avvalsi di "materiale" propriamente "artistico" per meglio esemplificare importanti passaggi concettuali, magari quelli più ostici alla comprensione di coloro che non si interessano direttamente alle discipline psicologiche o che sono interessati alla psicologia per un puro piacere conoscitivo.
Cinema e Psicoanalisi nascono quasi contemporaneamente, verso la fine del XIX secolo.
Nel 1926 le opere freudiane avevano già delineato i principi fondamentali della teoria e della tecnica psicoanalitica, fornendo un sistema coerente ed innovativo di concetti in grado di comprendere l'animo umano ed i comportamenti individuali e collettivi sulla base dello studio e dell'analisi dell'Inconscio.

Nello stesso anno, l'interesse del cinema per la psicoanalisi trovò la sua espressione nella pellicola *I misteri dell'anima* di G. W. Pabst, realizzato con la consulenza dei diretti collaboratori di Freud, C. Abraham e H. Sachs[1], in cui si rispecchiano i grandi temi della ricerca psicoanalitica e l'evoluzione del pensiero freudiano.
L'uomo è il centro di interesse sia dell'arte cinematografica che della psicoanalisi; entrambe indagano negli ambiti più nascosti dell'animo umano cercando le motivazioni profonde che lo spingono ai vari comportamenti.
Le produzioni inconsce sono per loro natura espressione artistica, poiché fanno sempre riferimento ad altri significati per dare senso al messaggio.
Cinema e psicoanalisi fanno inoltre riferimento agli stessi registri: suoni, immagini, parole, tempi, tonalità della voce che, sia pur con obiettivi diversi, evidenziano il legame tra pensiero creativo e pensiero psicoanalitico.

L'apporto principale portato dalla psicoanalisi allo studio dell'arte riguarda, secondo diversi autori, non tanto approfondimenti specifici del tema quanto la sua stessa concezione dell'attività e dello sviluppo psichico: quindi questo apporto varia in funzione del variare della teoria psicoanalitica generale.
In un primo momento, l'interesse della psicoanalisi per il processo creativo è legato alla scoperta dello psichismo inconscio; questa fase è caratterizzata dall'individuazione delle varie istanze che costituiscono l'apparato psichico e dalla descrizione del concetto di energia, che portava allo studio dell'apparato psichico sotto il punto di vista dinamico ed economico oltre che strutturale: la metapsicologia.
In questo periodo le opere d'arte furono utilizzate da Freud per corroborare i propri dati clinici ed evidenziare così che determinati temi conflittuali e difensivi sono da sempre presenti nelle diverse culture. Freud ipotizzò che l'artista avesse una "flessibilità delle rimozioni" che gli permetterebbe di entrare più facilmente in contatto con i propri contenuti inconsci. Freud pensava che gli artisti fossero gli unici precursori della conoscenza psichica. Nel 1907 scriveva: "Il poeta si costruisce il suo proprio mondo, o meglio da a suo piacere un nuovo assetto alle cose del mondo" (Freud, 1907, p. 375).
La seconda fase dell'interesse della psicoanalisi per l'arte, caratterizzata dallo studio delle funzioni dell'Io, dei suoi meccanismi di difesa, delle sue origini, ha portato a consistenti sviluppi in questi ambiti, ma secondo Winnicott gli analisti che hanno

[1]Va ricordato che Freud, forse troppo legato a elementi culturali del secolo precedente, non aveva manifestato una particolare attenzione alla nascente forma d'arte, arrivando a rifiutare un'offerta di 100.000 dollari dal produttore S. Goldwyn per collaborare alla scrittura di un film sulla vita di Cleopatra; in questa occasione Freud scrisse ad Abraham: "io non scorgo la possibilità di poter rappresentare le nostre astrazioni dal punto di vista grafico in modo rispettabile." (09/06/1925); lo stesso Abraham, tentò di convincere Freud, che aveva rifiutato la proposta del produttore H. Neumann a collaborare lui stesso alla realizzazione del film di Pabst, essendo convinto che questo si sarebbe realizzato comunque e che quindi sarebbe stato bene che si fosse avvalso di una consulenza competente, ma lui non condivise ed in una lettera a Ferenczi si dissociò dall'iniziativa: "I film rappresentano le cose in modo stupido. La società che ha sedotto Abraham e Sachs potrebbe, naturalmente, non trattenersi dal proclamare la mia "approvazione" al mondo. Ho protestato vivamente con Sachs e oggi la Neue Freie Presse ha pubblicato una smentita. Nel frattempo si scopre che Bernfeld e Storfer sono coinvolti in un'impresa simile. Non cercherò di fermarli, visto che il film appare così inevitabile, come il taglio alla paggetto che va di moda, ma io non desidero essere acconciato in quel modo, e non desidero che il mio nome venga accostato a un qualsiasi film". (14/08/1925). Fonte: Freud Museum.

affrontato queste tematiche si sono soffermati a "fare osservazioni secondarie e terziarie, ignorando tutto ciò che si può chiamare primario" (Winnicott, 1971, p. 126). Gli studi che si sono soffermati su questo problema seguono due diversi orientamenti: uno ritiene che la creatività abbia origine nelle esperienze infantili traumatiche nel rapporto madre-bambino; l'altro, il cui principale esponente è Kris, considera invece che la capacità di espressione artistica sia fondata su fattori relativi alla struttura del carattere e, in particolare, su un grado sufficiente di autonomia dell'Io (Kris, 1953).
La psicoanalisi ha sempre continuato ad occuparsi dello studio dell'espressione creativa (Rank, Jones, Abraham, Ferenczi, Bonaparte). Sachs, che fu il primo analista didatta nell'istituto di psicoanalisi di Berlino, sosteneva che i candidati, per accedere al training, dovessero dimostrare di possedere una notevole sensibilità estetica ed artistica.
Gli studi psicoanalitici sull'arte hanno approfondito, più che lo studio dell'opera d'arte, la personalità dell'artista, le caratteristiche della sua vita interiore, che consentono di ricostruire scientificamente i processi creativi inconsci che hanno generato l'opera d'arte. Più avanti, un contributo è stato dato dallo studio dell'attività mentale preconscia, della psicologia psicoanalitica dell'Io e del rapporto oggettuale infantile (Klein, Bion).
Tali studi hanno fatto comprendere l'importanza che ha, nell'indagine, la consapevolezza degli aspetti creativi. Altre conoscenza sono dovute agli studi del rapporto oggettuale primitivo e ai fenomeni primitivi dell'attività mentale, che evidenziano la prima formazione del Sé e la formazione dell'oggetto partendo dal non Sé. Attraverso questi studi, Winnicott è potuto giungere all'origine della creatività. La prima creatività, magica e onnipotente, è intesa alla creazione del Sé. Questa prima forma influenzerà tutta la creatività futura.
Si può dire che questa esigenza di partenza di creazione del Sé, non sufficientemente raggiunta, costituirà la spinta creativa per l'intera esistenza.
Winnicott ha evidenziato che la prima manifestazione di pensiero del bambino è un immagine creata dal bambino stesso per supplire alla mancanza di qualcosa che, pur essendo esterno (la mammella della madre), non viene percepito come tale; in questo senso Gaddini afferma che *"il carattere peculiare del pensiero umano, primitivo, arcaico, rudimentale è quello di essere creativo"* (Gaddini, 1960, p.74, corsivo dell'autore).
Gaddini si riferisce alla creatività che caratterizza ciascuno di noi: la creatività che permette all'uomo di entrare in contatto con il senso di sé, e che aiuta a trovare la propria identità. Del resto, prosegue l'autore, l'immagine allucinatoria e la gratificazione normalmente collegata ad essa sono vissute dal bambino come una sola cosa di cui egli è l'autore.
Winnicott osserva che "la mammella è creata e ricreata nuovamente dal bambino in ragione della sua capacità d'amare o (si può dire) in ragione del suo bisogno. Un fenomeno soggettivo si sviluppa nel bambino, che noi chiamiamo mammella materna. La madre pone in pratica la mammella proprio lì dove il bambino è pronto a creare e nel momento giusto" (Winnicott, 1951, p. 286); questo coincide con il senso

di onnipotenza infantile, che è quindi necessariamente favorito dalle gratificazioni che vengono dall'ambiente esterno.
L'immagine allucinatoria è seguita dal gioco che, fortunatamente, non cessa con l'infanzia. Da questo momento in poi il compito fondamentale dello sviluppo consiste nel passaggio da questa creatività magica alla percezione oggettiva della realtà; questo passaggio, lungi dal completarsi nell'infanzia, dà luogo a un conflitto sempre presente e caratteristico dell'essere umano.
Secondo Fornari (1979) il significato inconscio è dinamicamente primario e decisivo nella produzione di segni. E tuttavia, per diventare cosciente, esso deve collegarsi ai significati coscienti, allo stesso modo in cui i personaggi di una rappresentazione (significati inconsci) hanno bisogno di attori (significati consci) per essere messi in scena.
L'inconscio sarebbe quindi dotato del potere di impregnare di sé il linguaggio, il quale diviene un crocevia di affettività e cognizione, perché proprio nei segni linguistici si congiungono le matrici affettive dei precursori simbolici con le unità elementari della conoscenza (le rappresentazioni di cosa e parola prodotte dall'esperienza vissuta). Quindi il linguaggio è strutturato come l'inconscio.
Ogni significato è generato da un significante.
L'arte porta vicino ai confini della significazione, il significato affettivo originario, il *Pathos*, genera il *Logos*.
Nella psicoanalisi è il transfert che costituisce il momento cruciale, il punto di incontro tra un'esperienza inconscia (*Pathos*) e una rappresentazione cosciente (*Logos*).

I Simpson e la psicologia

E' cosa nota che il "fenomeno Simpson" abbia scomodato l'attenzione di filosofi, sociologi, antropologi e, anche, psicologi.
Le indubbie potenzialità simboliche e rappresentative che caratterizzano *I Simpson* se, da un lato, hanno catalizzato su più livelli l'interesse della cultura occidentale contemporanea, dall'altro, più o meno consapevolmente, hanno trasformato un semplice *cartoon* da programma d'intrattenimento ad indiscusso prodotto culturale della nostra epoca, espresso e reso pubblico attraverso una graffiante arte satirica, che attraversa i decenni, le generazioni, i confini geografici, sociali e politici.
La qualità artistica intrinseca in ogni singolo episodio, oltre che per l'enorme impegno di scrittura ed editing profuso dai suoi realizzatori,[2] va al di là della semplice caratterizzazione "estetica" dei personaggi o delle storie che li vedono protagonisti, e può essere riferita all'amplificazione tematica delle vicissitudini della vita quotidiana e al messaggio universale di cui i cittadini di Springfield, ed in particolare Homer, Marge, Bart, Lisa e Maggie, sono depositari e promotori.
I *Simpson* sono comparsi per la prima volta nel 1987 in un *talk show* televisivo, come corti della durata di un solo minuto.

[2]Si stima che i tempi di realizzazione per ogni singolo episodio, a cui generalmente collabora un gruppo di 16 scrittori, siano all'incirca di sei mesi e che il costo di produzione per puntata è di circa 1,8 milioni di dollari (*fonte wikipedia*).

Il clamoroso successo subito ottenuto ha convinto il loro ideatore, Matt Groening, a trasformarli in episodi della durata di mezz'ora: il primo di questi, "*Un Natale da cani*", è andato in onda in America il 15/12/1989. Da allora sono passati più di venti anni e il favore del pubblico non accenna a diminuire, come la passione dei fans per gli innumerevoli gadgets a loro ispirati.
La serie *I simpson* fa un utilizzo di tecniche espressive molto raffinate, se comparate alla produzione televisiva, ed utilizza un linguaggio spesso mutuato da quello cinematografico; caratteristiche quali l'illuminazione, la fotografia, il montaggio rimandano a un utilizzo delle tecniche che fanno della celebre serie un prodotto ibrido, che mette insieme elementi caratteristici della classica sitcom americana con quelli dei cartoons, con richiami ad altre modalità espressive, televisive e non; si passa da elementi della cultura popolare quali il talk show, la musica pop-rock a tratti di una cultura più elevata con frequenti rimandi alla poesia, al linguaggio scientifico, al teatro.
Lo stesso riferimento al linguaggio cinematografico oscilla continuamente tra rimandi a film popolari, b-movies, film di cassetta e citazioni di grandi opere d'autore e di classici. Gli esempi sono innumerevoli: da *King Kong* a *Freaks* di Tod Browning; da *Star Trek* a Stanley Kubrik (*Shining, 2001 odissea nello spazio, il dottor Stranamore, Barry Lindon, Arancia meccanica, Apocalypse now, Qualcuno volò sul nido del cuculo, Full metal jacket*); da *Ufficiale gentiluomo* a A. Hitchcock (*Uccelli, La finestra sul cortile, Psycho, La donna che visse due volte, Intrigo internazionale*)[3].
Tra i richiami al mondo della televisione possiamo citare *Happy days; X files; i Flinstones; South park; The twilight zone; Telethon; Vaporetto Willie* (primo cartone animato di Topolino); *Twin peaks; Dallas; Lassie; i Jefferson; Melrose place; Laverne & Shirley; Cheers.*
Tra le citazioni della scena musicale. Sonic Youth; Cypress Hill, Smashing Pumpkins; The Doors; Tom Jones; Stewie Wonder; Tom Petty; The Ramones; U2; The Beatles; The rolling stones; Aerosmith; Eltohn John; Carpenters; Steve Miller Band; Barry White; Chico Puentes.
Dall'ambito letterario: *Furore* di Steinbeck; *Il corvo* di E. A. Poe; *Un tram chiamato desiderio* di T. Williams; le poesie di R. Frost; *L'ululato* di A. Ginsberg; *Sulla strada* di J. Kerouac; *L'odissea* di Omero.
E poi le incursioni nel mondo della scienza: fra gli altri, l'astronomo Janssen; il matematico Fermat; il fisico Einstein, L'astrofisico Hawking, il naturalista Darwin.
I Simpson potrebbero essere definiti come una sitcom animata i cui protagonisti, seguendo lo schema classico di questo format, sono una tradizionale famiglia americana della classe media.

---

[3]E poi: *Lawrence d'arabia; Il mago di Oz; La vita è meravigliosa; Il padrino; Via col vento; Terminator; Il gobbo di Notredame; E.T.; Rocky; Il tesoro della Sierra Madre; Quei bravi ragazzi; Frankestein; Il selvaggio; Un tranquillo weekend di paura; I predatori dell'arca perduta; La grande fuga; La donna del tenente francese; La notte dei morti viventi; Momenti di gloria; Butch Cassidy; Batman; Cape Fear: il promontorio della paura; Quarto potere; Dracula; Questo pazzo, pazzo, pazzo, pazzo mondo; Jurassic Park; Alien; Canto di natale; Il laureato; Incontri ravvicinati del terzo tipo; Love story; La carica dei 101; Gioventù bruciata; Il buono, il brutto e il cattivo; La mosca; Thelma e Louise; Rain man; Le iene; Pulp Fiction; 007; JFK;* solo per citare alcuni esempi, tra i più celebri.

In tutti questi anni abbiamo così imparato a conoscere e amare i membri di questa famiglia.
L'adiposo e indolente Homer; impiegato al settore 7g della locale centrale nucleare, ama ingozzarsi di costolette di maiale e di ciambelle e bere birra di marca Duff, è completamente inaffidabile professionalmente e lacunoso nel suo ruolo di padre e marito pur dimostrando di amare molto la sua famiglia.
Marge, casalinga, è il collante della famiglia, apparentemente stabile e irreprensibile, nello stesso tempo non esita a lanciarsi in imprese azzardate, ha avuto infatti in alcune occasioni guai con la legge ed è caduta vittima dell'alcolismo e della ludopatia.
Bart, il primogenito, dalla condotta discutibile e con deludenti risultati scolastici, capace però di prodigarsi in gesti altruistici e in formidabili intuizioni.
Lisa, la secondogenita, matura, sensibile, intelligente, ecologista; rappresenta la critica allo stile di vita americano in cui Bart e Homer sono beatamente immersi. Nello stesso tempo è, come il padre e il fratello, appassionata di tv-spazzatura e talvolta non esita a mettere da parte i suoi valori.
Infine la piccola Maggie, incapace di parlare e camminare, perennemente attaccata al suo ciuccio, ma che mostra di conoscere la formula E=mc2.
Già da una sommaria descrizione si evince come i vari ruoli non siano caratterizzati in modo rigido, facilitando così la possibilità di identificazione con i personaggi principali[4].
Insieme a loro nonno Abraham e l'intera cittadina di Springfield con il suo campionario bene (o male) assortito di varia umanità, dove, spesso, i difetti hanno la meglio sulla qualità.[5]
Il gran numero di contesti e di personaggi secondari - di molto superiore a quelli presenti in altre prodotti televisivi – e la loro caratterizzazione ricca di sfumature che gli permette di diventare i protagonisti di alcuni episodi è un motivo di ulteriore versatilità della serie[6].
Ma chi sono e cosa rappresentano veramente *I Simpson*?
Se il prestigioso *Times* nell'inchiesta sulle figure essenziali del XX° secolo li ha messi alla pari, o quasi, di Einstein, Roosvelt, Gandhi, i Beatles e Picasso[7] e anche un giornale come *The Economist* reputa che "qualsiasi fenomeno può dirsi entrato nella cultura di massa solo dopo che è stato rappresentato nei Simpson"[8], è evidente che il valore artistico de *I Simpson* sia in linea con quanto scriveva Samuel Taylor

[4]Cfr. Neumann, A. W. , 1999.
[5]Cfr. Paronuzzi, A., 2009.
[6]Nell'ambito familiare le sorelle di Marge, Patty e Selma e la madre di Homer, Mona, il cane Piccolo aiutante di babbo natale e il gatto Palla di neve II; tra le amicizie il bigotto Ned Flanders con i figli Rod e Tod e la moglie Maude , l'amico del cuore di Bart, Milhouse, l'alcolista Barney, il barista Boe, il gestore del market Apu; nella scuola il preside Skinner, il giardiniere Willie, le Maestre Caprapall e Hoover, il sovrintendente Chalmers, lo psicologo Pryor, l'autista Otto Disc, i bulli Secco, Spada, Patata e Nelson, il secchione Martin; Nel lavoro il direttore della centrale nucleare Burns, il segretario Smithers, i dipendenti Karl e Lennie e poi i poliziotti Winchester, Eddie e Lou, il sindaco Quimby, il reverendo Lovejoy, il presentatore Krusty, i medici Hibbert e Riviera, il "bifolco allocco" Cletus e moltissimi altri personaggi per un numero non inferiore ai 500!
[7]Cfr. Michelone, G. , 2009.
[8]Cfr. Malaspina, M., 2007.

Coleridge nel considerare che "l'arte è il potere di umanizzare la natura, di infondere i pensieri e le passioni dell'uomo in tutto ciò che è oggetto della sua contemplazione" (Coleridge, 1798, p. 73).
Come tutte le forme d'arte, inoltre, *I Simpson* hanno l'eccezionale capacità di rendere "insature" le loro stesse potenzialità rappresentative: nel rivedere un episodio già conosciuto si ha l'idea che ci sia sempre qualcosa "di nuovo" che era precedentemente sfuggito alla nostra attenzione.
Il pregio artistico de *I Simpson*, inoltre, sembra giustificato da una sorta di attitudine archetipica insita nella capacità di aver creato "caratteri" "*mitici*", per dirla con una delle più celebri espressioni di Homer, che attraversano gli anni e gli ambiti sociali per diventare una spregiudicata icona delle più importanti vicissitudini umane e dei più comuni sentimenti dell'uomo moderno.
Dopo oltre due decenni di scena televisiva, Springfield, la città "media" per eccellenza [9], pertanto, non è più un limitato microcosmo, un *hortus clausus* inaccessibile e coatto perchè "fiabesco" o troppo specifico rispetto alla realtà a cui si rivolge e di cui è prodotto.
Springfield è lo specchio della società occidentale a noi contemporanea.
I celebri personaggi simpsoniani fanno ormai prepotentemente parte del nostro immaginario collettivo, entrano nella nostra realtà a tre dimensioni – come fa Homer nell'episodio *Homer al cubo* in *La Paura fa novanta VI* (3F04 del 1994) – veicolano ed umanizzano "questioni psicologiche", individuali e gruppali, altamente complesse, mai routinarie e solo apparentemente banali; nel vivere le loro passioni gettano come una sorta di incantesimo sugli spettatori ed abitano la memoria collettiva in virtù di elementi che sembrano al di là o sono indipendenti da quelli su cui di solito si regge la loro stessa fama.
L'incanto che li ha resi così "familiari" e così popolari – e che probabilmente li renderà immortali – è implicito, quasi magnetico; rappresentanti di un esistenzialismo e di una psicologia che amplifica la loro stessa caratterizzazione, incarnano un modo di vivere del quale non possiamo disinteressarci ma che allo stesso tempo è improbabile emulare, biasimare o accettare senza spirito critico.
Spesso protagonisti di esperienze travolgenti, questi stessi personaggi emergono da trame narrative articolate e mai superficiali sin dall'inizio di ogni episodio, diventando icone di un modo di "percepire" la realtà etica, sociale e psicologica del nostro tempo che spesso si spinge fino al limite, sfiorando l'assurdo senza scadere mai in una totalità irrealistica.

---

[9]Springfield è il nome della cittadina in cui sono ambientati gli episodi de *I Simpson*. Il nome Springfield è stato usato storicamente per denominare parecchie città degli USA (ne esistono 71 in 36 Stati diversi), rientrando nell'obiettivo della serie di porsi come parodia del cittadino medio statunitense. Gli autori non hanno voluto rilevare dove si trova Springfield. Infatti, nell'episodio in cui Apu deve prendere la cittadinanza americana (*Tanto Apu per niente*, episodio 3F20 del 1996) , la cartina viene coperta da Bart mentre Lisa sta facendo vedere ad Apu in quale Stato si trovi Springfield. L'ubicazione della città non è mai stata resa nota:gli stessi autori hanno inserito diversi indizi nel cartone animato, ma molti di essi sono contraddittori. Nello scudo con il simbolo della città di Springfield, campeggia la scritta: "*Corruptus in extremis*" o la stessa frase del fondatore Jebediah Obedhia Zaccaria Melodia Springfield: "*Un animo nobile titaneggia anche nel più piccolo degli uomini*" (*fonte Wikipedia*).

Se quindi è indubbio che molti personaggi de *I Simpson* muovono le simpatie di un pubblico che li "odia" e li "ama" al tempo stesso, è importante sottolineare come siano proprio le loro debolezze – in tutto e per tutto umane – a renderli tanto affascinanti: in altre parole, quella portata sulla scena attraverso *I Simpson* appare una sorta di metafora esplicativa della società e dell'uomo moderno, di cui la sfera psicologica e inconscia viene artisticamente mascherata attraverso l'etichetta e la forma di "cartone animato" ed è veicolata da un particolare modello di humor e di sarcasmo che riesce magistralmente a celare e a "rendere innocui" conflitti psicologici e sociologici (basti pensare ai numerosi episodi in cui vengono trattati i temi della politica, dell'educazione, del nucleare, del riciclaggio dei rifiuti, della criminalità solo per citarne alcuni) molto profondi ed eccezionalmente radicati nella cultura occidentale contemporanea.
Una riflessione sul funzionamento psichico, intrapresa avendo come punto di riferimento la vita interiore e le caratteristiche di personalità di Homer, Marge, Bart e.., come si chiama?..ah, Maggie Simpson[10] trova conforto nell'importanza che la psicoanalisi ha dato fin dai suoi albori allo studio dell'arte e del processo creativo e non può dunque che trarre spunto dalla storia del movimento culturale e scientifico iniziato da Sigmund Freud alla fine del diciannovesimo secolo.
In questo *excursus* sono numerosi gli esempi in cui un prodotto artistico è associato alla ricerca psicologica o, al pari di un "caso clinico", viene utilizzato a fini esplicativi.
Per esempio, in occasione del discorso pronunciato per i festeggiamenti dei suoi settanta anni, Freud riconobbe che:
"I poeti e i filosofi hanno scoperto l'inconscio prima di me; quel che ho scoperto io è il metodo scientifico che ne consente lo studio." (Freud, 1926, p. 342)
Altresì, l'universo psichico di quello che agli inizi del ventesimo secolo poteva essere considerato come "l'uomo moderno" era stato indagato dalla psicoanalisi nei suoi aspetti più reconditi, nella sfera individuale più profonda e nascosta, in cui istinti e pulsioni primordiali giocano un ruolo fondamentale nella possibilità di un'espressione nevrotica o psicotica della personalità.
Quando Freud pronunciò quello che appare come un atto di "umile" riconoscimento rispetto alle arti letterarie e filosofiche di cui la sua scienza aveva fatto tesoro, paradossalmente la psicoanalisi stava acquisendo in Europa e negli Stati Uniti il fregio e lo status di disciplina scientifica autonoma.[11]
Appare dunque curioso come Freud intese ribadire l'importanza di discipline indipendenti rispetto alla psicologia e alla medicina per lo sviluppo della sua visione scientifica dell'uomo e del mondo, facendo da eco ad un'altro famoso riferimento bibliografico risalente agli albori della psicoanalisi, quando stava emergendo un nuovo metodo clinico, distinto da quello medico su cui era improntata la psichiatria

[10] Com'è noto agli estimatori della serie, Homer dimentica costantemente il nome della terzogenita.
[11] Pur soggetta a parziali revisioni nei successivi dalla sua prima formulazione, la psicoanalisi tutt'ora rappresenta uno dei più importanti nuclei culturali della società occidentale contemporanea e mantiene vivo un sistema teorico e tecnico che, prendendo come riferimento *L'interpretazione dei Sogni* del 1899, ha oltre 110 anni.

dell'epoca: "Le storie cliniche che io scrivo sono da leggersi come novelle… una rappresentazione particolareggiata, come si è avvezzi a ricercarla dal poeta, mi permette con l'impiego di poche formule psicologiche di raggiungere una visione d'insieme" (Freud, 1892-1895, p. 239).
Successivamente a questa data, nel 1897, in una lettera a Wilhelm Fliess, Freud manifestava in modo esplicito l'interesse verso due opere d'arte, appartenenti, seppur in tempi diversi, alla storia della letteratura, l'*Edipo Re* di Sofocle e l'*Amleto* di Shakespeare.[12]
L'attenzione rivolta a questi grandi "classici" sembrava giustificata su almeno due livelli interpretativi: in primo luogo, le complesse trame narrative che caratterizzano l' *Edipo Re* e l' *Amleto* si prestano ad una "lettura" psicoanalitica, un'analisi del testo, dell'intreccio storico e dei personaggi protagonisti, che si svela come modello esplicativo di precise dinamiche inconsce; di importanza non minore era poi per Freud la straordinaria valenza catartica delle due tragedie, che catturano in maniera appassionante l'attenzione dello spettatore e, allo stesso tempo, ne "scuotono" la vita affettiva risvegliando "un'emozione che conferisce il tanto ambito senso di un elevamento di tensione del tono psichico". (Freud, 1905, p. 235).[13]
Questi due livelli interpretativi appaiono ugualmente adatti ed utili nell'intenzione di leggere *I Simpson* attraverso un paradigma psicologico.

E' indiscutibile che I Simpson siano diventati uno dei prodotti culturali più raffinati dei nostri tempi, o almeno, una delle forme artistiche più interessanti dal punto di vista psicologico e, quindi, degne di attenzione scientifica[14] per l'implicita risonanza simbolica che gli ha consentito di scavalcare le differenze culturali, superare lo scorrere del tempo e "toccare" le istanze inconsce collettive.
La "stravaganza" de *I Simpson* non è mai di portata tale da promuoverne un senso distaccato della realtà e non scivola mai in rappresentazioni "deliranti" come ad esempio accade in altri "cartoni animati per adulti".
Nella caratterizzazione de *I Simpson* non esiste un cane parlante (Bryan) come ne *I Griffin*, un alieno domestico (Roger) come in *American Dad* o un bambino che muore in ogni episodio (Kenny) per poi resuscitare nel successivo come in *South Park* (per citare solo i *cartoons* più famosi, di cui i simpson sono stati un prototipo).

---

[12] In questa lettera del 15 ottobre 1897 Freud comunica a Wilhelm Fliess di aver trovato nell'autoanalisi prova che "*amore per la madre e gelosia verso il padre*" rappresentano "*un fenomeno generale della prima infanzia*" e che la testimonianza portata a sostegno di tale generalità è rappresentata da "*l'interesse palpitante*" per un'opera teatrale , l'*Edipo Re*. Freud inoltre sosteneva come sia possibile affermare che "*la stessa cosa , possa essere alla base*" dell'*Amleto*, fornendo anche una rapida interpretazione del personaggio e del suo agire.
[13] E' altresì importante ricordare inoltre come nel 1916 in sintonia con le precedenti affermazioni, e forse in modo più evidente, Freud sottolinei che nel momento in cui il materiale clinico si presenta "opaco" ai fini della sua esplicazione teorica, a fini divulgativi il clinico può fare riferimento ad opere letterarie appartenenti alla cultura popolare.
[14]Ne sono esempio alcuni saggi come *I Simpson e la Filosofia* (1999) di W. Irvin, M. Conrad e A. Skoble, *The Simpsons and the Society* (2004) di S. Keslowitz, *The Gospel Acc*ording to The Simpsons del giornalista religioso Mark Pinsky (1999), *The Psichology of The Simpsons* (2006) di A. Brown e C. Logan, *La scienza dei Simpson* (2007) di M. Malaspina, solo per citare i più famosi.

Eccezion fatta per la rappresentazione parodistica ed iperbolica di alcune scene e per gli *speciali di Halloween*,[15] il principio di realtà in base a cui si muove la famiglia Simpson è sempre ben chiaro.
Nella nostra idea, *I Simpson* diventano, pertanto, utili e significativi modelli esplicativi, adatti a "leggere", al pari di un caso clinico, precise dinamiche inconsce.
La loro valenza "tridimensionale" è sancita dal carico simbolico che consente una perfetta sintonia con la realtà sociale ed intersoggettiva circostante.
Svelando in parte le maschere dell'*Inconscio, I Simpson* sanciscono la possibilità di identificarsi a livello profondo con caratterizzazioni altamente complesse – non fosse altro per il numero di stagioni a cui sono arrivati i suoi autori (quando scriviamo in America viene messa in onda la ventitreesima stagione, che include il cinquecentesimo episodio della serie, e giunge la notizia della conferma di due ulteriori stagioni, che porteranno la serie a raggiungere quota venticinque, mentre in Italia l'ultima trasmessa è stata la ventiduesima) – con personaggi immersi in un'esperienza emotiva spesso vorticosa, una dimensione affettiva dominata dalle stesse passioni che ogni uomo sente di esprimere nel turbolento gioco relazionale della sua vita quotidiana.
La considerazione forse più importante che emerge dalla psicologia degli ormai famosi personaggi di Springfield è che *I Simpson* rappresentano, serie dopo serie, episodio dopo episodio, una "fabbrica di simboli" virtualmente inesauribile e, quindi, interpretabile attraverso differenti, ma comunque non incompatibili, direttive d'analisi.
Senza nulla togliere all'indiscussa validità delle varie impostazioni critiche (letterarie, giornalistiche, sociologiche, filosofiche) attraverso cui nel corso degli anni si è forse con più frequenza guardato all'universo umano creato da *I Simpson*, è con l'utilizzo del paradigma psicologico e psicoanalitico che risulta possibile comprendere meglio le dinamiche messe in scena da una delle *sit com* televisive più conosciute al mondo – che l'astrofisico Stephen Hawking considera "il miglior programma mai trasmesso in TV" – cercando di svelare quale sia il movente profondo che caratterizza lo "spessore umano" e le azioni di personaggi, tanto ironici e scanzonati quanto profondi, all'interno di una dimensione esistenziale dominata dai conflitti e dalle più comuni emozioni dell'uomo moderno.
Uno degli obiettivi della psicoanalisi applicata all'arte e alla letteratura è quello di scoprire attraverso quali canoni artistici l'*Inconscio* tenda a "vestire" le sue maschere, in modo che possa trovare spazio, in una forma più "accettabile" – e quindi rappresentabile – l'intima dinamica tra la coscienza e la dimensione latente del Sè e del mondo psichico.
Questa scelta metodologica consente infatti di evitare la tendenza errata, sia in via teorica che in via di principio, di omologare la complessità dell'opera d'arte alla semplice espressione di un sintomo nevrotico.

[15] "*Gli speciali di Halloween*", diversamente conosciuti come "*La paura fa Novanta*", vengono trasmessi una volta l'anno e sono una miniserie di tre "corti" caratterizzati da rappresentazioni fantasy-horror in chiave satirica.

Del resto, ciò che si evince chiaramente dai primi studi freudiani in merito, è che la psicoanalisi applicata all'arte dovrebbe evitare il rischio di un atteggiamento troppo invasivo, volto cioè a considerare le forme di rappresentazione artistica come la diretta manifestazione di uno stato psicopatologico o di un conflitto intrapsichico.
Un simile interesse contribuirebbe, da un lato, a snaturare il messaggio dell'opera d'arte, dall'altro, a ridurre le possibilità ermeneutiche proprie al discorso psicoanalitico stesso.[16]
Come puntualizzava S.Freud in una lettera a Richard Flatter del marzo 1930:
"Non si ha il diritto di pretendere dall'artista quadri patologici, psichiatrici, corretti. Basta che in nessun caso il nostro sentimento venga offeso, e che la nostra psichiatria ci permetta di seguire in tutti i suoi smarrimenti la persona rappresentata come abnorme" (Freud, 1930 in Zabel, 1951, p.141).
Il nostro intento è quello di evidenziare come *I Simpson* possano essere letti come il riflesso paradigmatico della psicologia del moderno individuo occidentale, sempre in tensione fra una realtà desiderata ed a tratti illusoria – fatta di passioni ed ideali – e una realtà quotidiana – fatta di contraddizioni, conflitti familiari, lavorativi, etici e sociali – che crea inquietudine psichica.
In tal senso, la natura del conflitto esistenziale a cui l'individuo deve far fronte, così come emerge dalla società contemporanea, sembra essere più che degnamente rappresentata in chiave ironica dallo stesso Homer in uno dei suoi celebri monologhi: "Non posso vivere una vita convenzionale come la tua. Io voglio tutto. Le discese ardite e le risalite stordite. La crema in mezzo. Certo, potrei offendere qualche naso dal sangue blu con il mio incedere vanitoso e il mio odore muschiato. Oh...Io non sarò mai il prediletto dei Padri della città che schioccano la lingua, si allisciano la barba e parlano di quello che deve essere fatto di questo Homer Simpson." (Homer Simpson in *La rivale di Lisa*, episodio 1F17, 11 settembre 1994)
Seguendo il messaggio e la "morale" simpsoniana, questa inevitabile tensione potrebbe essere meglio affrontata attraverso la presa di coscienza e l'integrazione dei propri limiti e delle proprie risorse.
Al di là dei suoi differenti modelli teorici, la psicologia ci insegna che accettare i propri e gli altrui "confini" coincidono sempre con una esperienza di "maturità" intrapsichica.
Di ciò ne è un ottimo esempio Marge, che spesso perdona le "debolezze" del marito Homer e del figlio Bart perchè è consapevole della spontanea "genuinità" e della buonafede di fondo che muove entrambi anche quando sono protagonisti di atti socialmente deprecabili.
E' indubbio che molti protagonisti de *I Simpson* siano personaggi "di rottura" ma, allo stesso tempo, in virtù di una personale etica di base, sono sovente impegnati in azioni "riparative" verso ciò o chi è stato da loro stessi leso. In termini psicoanalitici,

[16] Tale concetto è espresso, se pure in forma diversa, da F. Orlando nel capitolo preliminare della *Lettura freudiana della "Phedre"* (1971), in cui l'autore sottolinea come ogni studioso di letteratura dovrebbe ricorrere a Freud per ricavare dalla sua opera, non tanto una corretta psicologia dell'autore, del pubblico o dei personaggi, quanto modelli attinenti alla coerenza interna di un linguaggio che ha più di un qualcosa da condividere con quello dell'inconscio umano.

si ha il senso di come Homer o Bart, pur se a fatica, riescano intrapsichicamente ad equilibrare la distruttività del *Thanatos* (auto ed etero-diretto) con la costruttività implicita dell'*Eros*.
Ne *I Simpson* questo processo di integrazione risulta agevolato grazie all'utilizzo dell'umorismo che, seguendo l'impostazione psicodinamica di Alberto Eiguer, "consente di uscire vincitori dai 'campi di battaglia' intersoggettivi in cui siamo chiamati ogni giorno a confrontarci, perchè rivela la supremazia dell'Io e del piacere garantendo l'attenuazione dell'effetto emotivo del dramma" (Eiguer, 2010, p. 32).
Per tutte queste ragioni, è molto probabile che, ad un'analisi più profonda, la lezione "psicologica" che possiamo cogliere da *I Simpson* si manifesta spesso più rassicurante, profonda ed utile di quella profusa da molti professionisti del settore che oggi appaiono in TV ed affollano i salotti televisivi sempre pronti a fornire al pubblico una serie di vuote e generalistiche interpretazioni del malessere contemporaneo e della sua soluzione.
Si tratta pur sempre di psicologia presentata a livello *massmediatico*.
La sostanziale differenza sta nella modalità di presentazione.
A tal proposito, non è un caso se sovente, in varie sfumature, ne *I Simpson* la psicologia sia trattata sempre attraverso un chiaro ed inesorabile cinismo veicolato attraverso una scelta rappresentativa di tipo parodistico.
Ne sono un esaustivo esempio il già citato dottor Marvin Monroe, che compare nel 1990 nel primo e nel quarto espisodio scritti per la prima serie, psichiatra noto per aver fondato il "*Centro di Terapia della Famiglia*" di Springfield, il dottor Foster, psichiatra responsabile della *Casa di Cura* "*Calmalandia*" ed inventore di una "improbabile" metodologia psicologico-clinica chiamata "*protocollo di sculacciologia dell'Università del Minnesota*[17]", o la dottoressa Zweig, psicoanalista, a cui si rivolge Marge nell'episodio *Paura di Volare* (2F08 del 1994), particolarmente orgogliosa della sua parete piena di qualifiche (delle rappresentazioni specifiche della psicologia e degli psicologi ne *I Simpson* si parlerà ampiamente nei successivi capitoli).
Come fa notare Guido Michelone (2000), ne *I Simpson* gli psicologi, come tutti i personaggi che ricoprono ruoli istituzionalizzati (medici, avvocati, poliziotti, insegnanti), sono fondamentalmente rappresentati come degli inetti.
In questi casi, il sarcasmo si fa particolarmente amaro ed il "male comune" non può giustificare il "mezzo gaudio".
Attraverso incarnazioni come quella di Marvin Monroe, del dottor Foster e della dottoressa Zweig, la parodia della psicologia (e dell'invadenza della psicoanalisi e della psichiatria), è forte, efferata ed impietosa, quasi a voler amplificare la rappresentazione che equipara lo psicologo ad un confessore religioso, ad un professionista caratterizzato in tutta la sua futilità intellettuale ed in un massiccio e dominante interesse per il risvolto pubblicitario ed economico del suo lavoro.

[17] La terapia sperimentale, consistente in otto mesi di sculacciate ininterrotte, alla quale il giovane Ned Flanders si sottopone per gestire i suoi accessi di rabbia; molti anni dopo si scoprirà che la rabbia era stata semplicemente repressa (episodio 4F07 – Uragano Neddy).

Ed è di poco sollievo che questa immagine traspaia non tanto per sfiducia nella disciplina di riferimento, quanto piuttosto per l'uso indiscriminato che la gente ne fa, grazie anche ai subdoli inviti dei *mass media*.
A questo tipo di cultura psicologica, emergente anche in Italia sopratutto nell'ambito popolare dei *talk show* ed in caso di episodi di cronaca nera, forse sarebbe meglio sostituire quella che trasuda in chiave umoristica dalle vicende della famiglia Simpson, se non altro perchè, come sosteneva Freud:
"L'umorismo non è rassegnato ma ribelle, rappresenta il trionfo non solo dell'Io, ma anche del principio di piacere, che qui sa affermarsi contro le avversità delle circostanze reali." (Freud, 1905, p. 234).

Bibliografia

Coleridge, S. T. (1798), Sulla poesia o l'arte. In: *L'illusione drammatica. Lezione su Shakespeare e altri testi.* Edizioni ETS, Pisa, 2010, p. 73.
De Blasi, V. (2007), *L'amore e i suoi simboli*. Rubbettino editore, Soveria Mannelli.
De Blasi, V., Vitale, A. (2010) (a cura di), *Narcisismo e mentalizzazione.* Alpes, Roma.
Eiguer, A., (2010), "Una rilettura del narcisismo dal vertice dell'intersoggettività". In V. De Blasi, A. Vitale (a cura di), *Narcisismo e Mentalizzazione* (op. cit.), pp. 23-49.
Fornari, F. (1979), *I fondamenti di una teoria psicoanalitica del linguaggio*. Boringhieri, Torino. FREUD, S. (1892-1895) "Studi sull'isteria". In *OSF,* vol. 1 Boringhieri, Torino, 1972, pp. 163-394.
Freud, S. (1892-1897) "Minute teoriche per Wilhelm Fliess". In *OSF,* vol. 2. Boringhieri, Torino, 1972, pp. 7-68.
Freud, S. (1905) "Personaggi psicopatici sulla scena", In *OSF,* vol. 5. Boringhieri, Torino, 1972, pp. 231-236.
Freud, S. (1907) "Il poeta e la fantasia". In *OSF,* vol. 5. Boringhieri, Torino, 1972, pp. 371-395.
Freud, S. (1916) "Alcuni tipi di carattere tratti dal lavoro psicoanalitico". In *OSF,* vol. 8. Boringhieri, Torino, 1972, pp. 629-652.
Freud, S. (1926) "Discorso ai membri dell'associazione B'nai B'rith". In *OSF,* vol. 10. Boringhieri, Torino, 1972, pp. 341-343.
Gaddini, E. (1960) "Psicoanalisi e arte: tre conferenze". In *Scritti 1953-1985*. Raffaello Cortina, Milano, 1989.
Irvin, W., Conard, M.T., Skoble, A.J. (1999), *I Simpson e la filosofia*. ISBN, Milano, 2005.
Keslowitz, S. (2004), *The Simpsons and Society: An Analysis of Our Favorite Family and Its Influence in Contemporary Society*. Hats off books, Tucson.
Kris, E. (1953), *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*. Einaudi, Torino 1973.

Groening, M, Coffman, A., Richmond, R. (2007) (a cura di). *I Simpson. La guida completa alla nostra famiglia preferita*, Rizzoli, Milano.
Malaspina, M. (2007), *La scienza dei Simpson.* Sironi Editore, Milano.
Michelone, G. (2009), *I Simpson. Una famiglia dalla A alla Z.* Tascabili Bompiani, Milano.
Neumann, A. W., The Simpsons and acknowledging human ambivalence. in: *Should you read Shakespeare? Literature, popular culture & morality.* University New South Wales press, 1999, pp. 84-95
Orlando, F. (1971) *Lettura freudiana della "Phedre".* Einaudi, Torino.
Ortved, J. (2009), The Simpsons. ISBN, Milano
Paronuzzi, A. (2009), *Ciucciati il calzino. Le migliori battute dei Simpson*. Stampa Alternativa, Viterbo.
Winnicott, D.W. (1951), "Oggetti Transizionali e Fenomeni Transizionali". In: *Dalla pediatria alla psicoanalisi*, Martinelli, Firenze 1975, pp. 275-290.
Winnicott, D.W. (1971), "La creatività e le sue origini". In: *Gioco e realtà*. Armando, Roma 1974, pp. 119-150.
Zabel, M. D. (1951), *Antologia della critica americana del novecento*, Vol. 1. Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1961.

Vincenzo De Blasi, Psicologo clinico, psicoterapeuta, tutor SIRPIDI, Prof. a.c. Università "Tor Vergata" di Roma, Membro del Consiglio Direttivo di ARGO (Associazione per la Ricerca sul Gruppo Omogeneo).

Alessio Manciocchi, Psicologo – Psicoterapeuta. Didatta Isteba – Istituto per lo studio e la terapia psicoanalitica dei bambini e degli adolescenti. Direttore del centro clinico Crescita, Roma. Titolare dell'insegnamento di Laboratorio di Psicologia Clinica, Facoltà di Medicina e Psicologia, Sapienza Università di Roma, per l'anno 2011/2012. Cultore della materia nelle cattedre di Psicologia Clinica, di Teorie e tecniche delle dinamiche di gruppo, di Teorie e tecniche dell'intervento nei gruppi – Facoltà di Medicina e Psicologia, Sapienza Università di Roma - e nelle cattedre di Psicologia Clinica e di Teorie e Tecniche del colloquio Psicologico, Facoltà di Scienze della Formazione, Università LUMSA di Roma.