

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 9(3) 2017

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.9.3.21

*Katarzyna Woźniak*

Università Pedagogica di Cracovia

## Oltreuomo Bandini. Le avventure letterarie di “Sua maestà l’Io”

Nel 1908, in un seminario dedicato alla letteratura, Sigmund Freud parlò di un particolare tipo di approccio alla scrittura, in cui il principio creativo era sottoposto alle leggi di “Sua maestà l’Io”. La proposta di Freud sembra una risposta efficace alla domanda sui motivi della straordinaria fortuna della letteratura di massa, ossia dei *bestseller* costruiti secondo uno schema narrativo di matrice fiabesca, dove il protagonista, di solito un eroe o un’eroina senza peccato, incontra una serie di difficoltà per poter, infine, unirsi al suo vero amore o vedere un sogno avverarsi.

Questa fiducia nella forza rivelatrice dell’ordine simbolico di cui fa parte anche la lingua venne però messa in discussione da Jacques Lacan. Di conseguenza uno scrittore naif come Arturo Bandini, il personaggio di spicco della narrativa dello scrittore e sceneggiatore italo-americano John Fante, si trova di fronte a un paradosso: infatti, per quanto si sforzi di rendere il suo pensiero per iscritto, risulta patetico, persino buffo, e deve rassegnarsi al suo destino di immigrato italiano negli Stati Uniti dell’inizio del ‘900.

### 1. L’esemplarità del personaggio di Arturo Bandini

John Fante nacque nel 1909 a Denver, Colorado, da un padre alcolista e violento e una madre bigotta, come egli stesso racconta in più occasioni, entrambi immigrati negli Stati Uniti all’inizio del secolo scorso. Il padre di Fante, Nick, era arrivato in America nel 1901, la madre invece era nata a Chicago. Fante per tutta la vita cercò l’affermazione di se stesso come scrittore nella non facile situazione di ragazzo che, nonostante fosse cresciuto nella Terra Promessa dei genitori, quindi influenzato dalle condizioni sociali in cui vivevano da immigrati italiani, era soggetto alle forti influenze del patrimonio culturale da loro trasmesso. Lo scrittore morì nel 1983, accecato e devastato dalle conseguenze dell’abuso dell’alcool (cf. Fante 2005: XXV–XXIV).

Nonostante John Fante sia ritenuto da molti critici uno dei più importanti scrittori americani del Novecento, la sua occupazione principale fu quella di

sceneggiatore per Hollywood. Sin dall'inizio della sua carriera rivelò una netta propensione alla scrittura di impatto immediato e decisamente pesante nella forma. Infatti, il suo romanzo d'esordio, *Aspetta primavera, Bandini*, pubblicato nel 1938, il secondo della saga sulla famiglia Bandini, seguito dal più famoso e più apprezzato *Chiedi alla polvere* (pubblicato nel 1939), venne riscoperto soltanto nel 1985, quando una delle case editrici americane decise di pubblicare postumo *La strada per Los Angeles*: il primo romanzo di Fante, scritto nel 1935, ma allora troppo provocatorio per poter trovare risonanza positiva tra gli editori, i critici e, soprattutto, tra i lettori (cf. Introduzione a Fante 2005). *I sogni di Bunker Hill*, dal punto di vista della trama cronologicamente il secondo della saga, vennero composti da Fante nel 1981.

Fante scrittore fu riscoperto soltanto verso il 1978, grazie all'omaggio che gli fece Charles Bukowski nel romanzo *Donne*, in cui nel protagonista – Henry Chinaski – anche lui alter ego di uno scrittore figlio di una coppia di immigrati (ma questa volta si trattava di una famiglia tedesca di origini polacche) – possiamo cogliere una forte risonanza di Arturo Bandini. Vi è però una differenza fondamentale tra l'alter ego di Bukowski e quello di Fante: Arturo Bandini sembra appena un'ombra di Henry Chinaski, non per via della mancata attualità dei suoi sogni o dei problemi da affrontare, ma per via del linguaggio e per una specie di auto-chiusura di Arturo nel cerchio magico-protettore dei sogni, che possiamo conoscere attraverso il racconto di Arturo stesso (i tre romanzi della saga Bandini sono scritti in prima persona). Henry Chinaski sembra invece rappresentare un trauma in sé, che non si presta alla rappresentazione simbolica nella forma del linguaggio. In questo senso la riscoperta dei personaggi di Fante da parte di Bukowski testimonia una linea di continuità, di una evoluzione che gli alter ego degli scrittori immigrati negli USA subirono nell'arco di quasi quarant'anni (cfr. Introduzione a Fante 2009).

Un'affermazione dell'esemplarità di Arturo sembra del tutto valida anche alla luce delle parole dello stesso Fante, che in una ristampa di *Aspetta primavera, Bandini* pubblicata qualche settimana prima della sua morte, disse in una breve premessa: "Tutta la gente della mia vita di scrittore, tutti i miei personaggi si trovano in questa mia prima opera. Di me non c'è più niente, solo il ricordo di vecchie camere da letto, e il ciabattare di mia madre verso la cucina" (Fante 2005: XXI).

Molteplici sono i legami tra la storia personale di J. Fante e quelle del suo alter ego letterario. Infatti Fante fece nascere Arturo Bandini nel 1910, figlio di un padre alcolista e violento e di una madre bigotta, entrambi immigrati negli Stati Uniti all'inizio del secolo scorso. Come lo scrittore, anche il suo alter ego cerca per tutta la vita l'affermazione di se stesso nella non facile situazione di figlio di immigrati, soggetto alle forti influenze del loro patrimonio culturale e della cultura impostagli dal sistema scolastico statunitense dell'inizio del '900, scegliendo la forma del racconto. Mentre dalla narrativa di Bukowski spicca fortemente un personaggio che fa un passo più in là, sprofondando nella disseminazione dell'io di fronte a un postmoderno ormai alle porte, dalle pagine di Fante spiccano invece le identità allungate con l'alcool che sognano un loro momento di gloria e l'impossibilità di costituire legami emozionali duraturi.

## 2. Tra il sogno e la realtà delle cose

Abbiamo detto che Fante scelse per il suo alter ego la stessa forma della ricerca di uno status sociale diverso rispetto a quello dei genitori, ovvero la scrittura. Ciò che la caratterizzò in maniera più marcata fu una certa incapacità a porre limiti al flusso di parole, ovvero l'impotenza di fronte alla lingua inglese, imposta dalle istituzioni scolastiche del paese in cui era nato (sul meccanismo dell'oppressione nel contesto postcoloniale cfr. Said: 1991). Arturo coltivava anche il mito della superiorità intellettuale dell'Europa: leggeva i grandi filosofi dei secoli passati, come Nietzsche e Schopenhauer e sognava di diventare Zarathustra. Per sbalordire il Nuovo Mondo con la forza sublime delle proprie parole scelse la letteratura e il nome di Arthur Banning, che descrisse come rampollo illustre di una nobile famiglia statunitense, cresciuto nella terra di George Washington. Inoltre Arturo non cessò di cercare l'ispirazione divina per le sue parole. Bastò una fiamma scaturita da un semplice fiammifero, raccolto da terra e inghiottito con la voracità di un titano da Arturo-superuomo perché portava il sapore della donna-angelo, appena incontrata ma già amata, e le parole cominciarono a scorrere:

Era per via di quella donna. Quell'ondeggiare della sua figura in strada, il bagliore del suo viso bianco e febbricitante. [...] Quella donna. Quanto la amavo! [...] Ebbi un'idea. Buttai da parte le coperte e saltai giù dal letto. Che idea! Mi si presentò come una valanga, come una casa che crolla, come un vetro che va in frantumi. Sentivo in me un fuoco, una frenesia. Nel cassetto c'erano carta e matita. Tirai fuori il tutto e mi precipitai in cucina. In cucina faceva freddo. Accesi il forno e ne aprii lo sportello. Seduto nudo incominciai a scrivere (Fante 2009: 168).

In questa figura della donna-angelo e musa dal nome sconosciuto risuonano amaramente le ispirazioni divine dei tanti Petrarca della grande letteratura italiana, ognuno con una Laura tutta per sé, incontrata per caso, in un giorno di sole. Sulle aspirazioni di Arturo a farsi posto tra gli illustri antenati non ci dovrebbe essere nessun dubbio. Ne è testimonianza migliore il ragionamento del ragazzo intorno al nome con cui firma il romanzo: "Arturo Gabriel Bandini. Un nome da includere nella lunga serie degli immortali: un nome per i secoli dei secoli. Un nome che suonava perfino meglio di Dante Gabriel Rossetti. E anche lui – dice Arturo – era italiano. Apparteneva alla mia razza". Soltanto che qui non siamo più in Europa, e l'Oceano non è la Manica, a differenza del caso di Rossetti. Nel Nuovo Mondo l'ordine delle cose sembra invertito: infatti, rispetto al celebre brano di Petrarca, qui la notte prende il posto del giorno, il poeta deve a malapena accontentarsi di un segno del fiammifero sul muro e del fiammifero raccolto da terra; la fiamma, invece, è tanto debole che bisogna divorarla perché scaturiscano le parole, per nulla simile alla fiamma d'oro dei capelli all'aura sparsi. Ma deve bastare; Arturo se ne accontenta e le parole cominciano a scorrere e ogni segno della matita sulla carta sembra una lacrima liberatrice, un grido necessario per il superamento dell'impotenza di chi scrive. Finalmente il pensiero poteva essere incarnato nella figura-trasposizione di Arthur Banning:

Seduto nudo incominciai a scrivere. AMORE SENZA FINE ovvero LA DONNA AMATA DALL'UOMO ovvero OMNIA VINCIT AMOR di Arturo Gabriel Bandini. Tre titoli. Meraviglioso! Un inizio superbo. Tre titoli, così, come niente! Sbalorditivo! Incredibile! Un genio! Un genio per davvero!

E prosegue con l'apertura del romanzo:

Scrissi: "Arthur Banning, il petroliere plurimilionario, tour de force, prima facie, petit maîtr, table d'hôte, e grande amatore di donne sconvolgenti, magnifiche, esotiche, zuccherine, simili a costellazioni, sparse in ogni parte del mondo, a ogni angolo del globo, donne a Bombay, India, la terra del Taj Mahal, di Ghandi e di Buddah; donne a Napoli, terra dell'arte e della fantasia italiane, donne sulla Riviera; donne a Lakr Banff; donne a Lake Louise; sulle Alpi Svizzere; all'Ambasador Coconut Grove di Los Angeles, California; donne al celebre Pons Asinorum in Europa; questo Arthur Banning, dunque, rampollo di una vecchia famiglia della Virginia, terra di George Washington e di grandi tradizioni americane; questo Arthur Banning, alto e attraente, un metro e novanta senza tacchi, distingué, coi denti come perle e un certo tratto brillante, penetrante, stravagante, per il quale le donne andavano in brodo di giugliole in massa, questo Arthur Banning stava sul ponte del suo potente panfilo, il Larchmont VIII, molto ammirato e mondialmente celebre, e con occhi spietati, mascolini, virili, occhi potenti, osservava i raggi color carminio, rossi, bellissimi, dell'Astro del Giorno, meglio noto come sole, immersi nelle fosche, fantasmagoriche, nere, acque dell'Oceano Mediterraneo, da qualche parte nel sud dell'Europa, nell'anno di Nostro Signore, millenovecentotrentacinque. Ed eccolo là, quel rampollo d'una ricca, famosa, potente, magniloquente, famiglia, un galant'omo, con il mondo ai suoi piedi e la grande, potente, stupefacente, fortuna dei Banning, a sua disposizione; eppure; mentre stava colà; c'era qualcosa che angustiava Arthur Banning, alto, incupito, attraente, abbronzato, dai raggi dell'Astro del Giorno: e, ciò che lo angustiava, era che, benché avesse viaggiato per molte terre e molti mari, e, fiumi, anche, e benché facesse all'amore, e, avesse relazioni amorose, di cui tutto il mondo era a conoscenza, per il tramite della stampa, la potente stampa, che tutto macina, egli, Arthur Banning, questo rampollo, era infelice, e benché ricco, famoso, potente, era solo e, prigioniero, d'amore. Mentre così incisivamente se ne stava là sul ponte del suo Larchmont VIII, il più bello, il più elegante, il più potente, panfilo, mai costruito, si chiedeva se la ragazza dei suoi sogni, l'avrebbe incontrata presto, se lei, la ragazza, dei suoi sogni, sarebbe stata in qualche modo simile alla ragazza, dei suoi sogni infantili, già, quando era un ragazzino, e sognava sulle rive del fiume Potomac, nella favolosa, ricca munita proprietà del padre, oppure sarebbe stata povera? [...] (Fante 2009: 169-170).

Questa lunga citazione è fondamentale, perché ci porta al punto cruciale delle nostre considerazioni.

Nel 1908 Freud tenne una lezione sulla letteratura, dedicata alle origini di quella che oggi potremmo chiamare letteratura di massa. Disse allora che l'attività artistica assomigliava molto al gioco: nell'infanzia il gioco ci permetteva di fuggire dalla realtà. Col tempo siamo stati invece costretti ad abbandonare il gioco, adattando il nostro comportamento ai modi di fare degli adulti. Aggiunse, però, che in certi casi la voglia di giocare rinasceva e allora, dato che l'individuo non poteva più giocare "all'aperto", cominciava a fantasticare. Il fantasticare ci permette di rivivere il piacere del gioco bambinesco senza il rischio di essere derisi (Freud 1945: 510).

Successivamente, Freud si pose la domanda se fosse possibile mettere a confronto il poeta con il “sognatore ad occhi aperti”, premettendo che nelle sue analisi non avrebbe preso in considerazione “gli scrittori, che come gli antichi autori di poemi epici o di tragedie, si servono del materiale già formato”. In altre parole le sue considerazioni non riguardavano i poeti di mestiere, consapevoli della tradizione letteraria di cui erano discendenti, ma gli scrittori naïf, che – come spiegava egli stesso – “sembrano creare liberamente il proprio materiale” e trovano un ampio pubblico di lettori (cfr. *ivi*).

Come spiega Freud, la caratteristica peculiare di queste creazioni è la presenza di un eroe impeccabile, protetto dalla Provvidenza (“Se alla fine di un capitolo della mia storia, lascio l’eroe privo di sensi e sanguinante per le gravi ferite, sono sicuro di trovarlo all’inizio del capitolo successivo sollecitamente curato ed in via di guarigione”, Freud 1945: 514). Così descrive, invece, le altre caratteristiche di questa narrativa:

Il fatto che tutte le donne dei romanzi si innamorino inevitabilmente dell’eroe si può difficilmente considerare un ritratto della realtà, ma si può facilmente comprendere come elemento essenziale di un sogno ad occhi aperti. Lo stesso vale per il fatto che gli altri personaggi della storia sono nettamente divisi in buoni e cattivi, a dispetto della varietà di caratteri umani che si osservano nella vita reale. I «buoni» sono gli alleati, mentre i «cattivi» sono i nemici e rivali dell’Io che è diventato l’eroe della storia (*ivi*).

Lasciamo la parola un’ultima volta ad Arturo Bandini:

In quel momento, un momento di silenzio, arrivò un improvviso, aspro, orrendo, grigio, dall’orrendo labirinto di quel mare salmastro, un grido che si mescolò con lo sbattere delle frigide onde contro la prora del prode, famoso, costoso, Larchmont VIII, un grido di dolore, un grido di donna! Il grido di una donna! Un commovente grido di aspra agonia e immortalità! Un grido d’aiuto! Aiuto! Aiuto! [...]Sarebbe morta senza soccorso? Era la prova del fuoco, e, sans cérémonie, e defacto, l’attraente Arthur Banning si tuffò (Fante 2009: 171).

Tutti questi sono i segni rivelatori di Sua Maestà l’Io che si manifestano sotto forma di scrittura naïf, la quale si presta bene a ulteriori considerazioni psicoanalitiche. Infatti, uno dei principi della psicanalisi è il fatto che l’uomo crei la propria identità nella lingua e attraverso la lingua (Lang: 2005). L’atto di raccontarsi, o la narrazione in generale, è una pratica simbolica che ci permette di costituirci nelle relazioni con l’altro da sé. Il racconto è il primo strumento delle indagini psicoanalitiche nelle situazioni in cui non basta ricorrere ai meccanismi della coscienza per spiegare lo stato psichico del soggetto. Infatti, Freud sosteneva che la lingua fosse l’unica pratica simbolica che riusciva ad avvicinarci all’inconscio; detto in altri termini, per Freud l’inconscio si manifestava attraverso la lingua. Va precisato a questo punto che, come ci ricorda Francesco Orlando, sebbene Freud ritenesse che l’inconscio si manifestasse attraverso la lingua e reputasse il libro “il solo caso in cui la manifestazione semiotica dell’inconscio sia colta in un atto di comunicazione verbale cosciente, volontaria e socialmente istituzionale”, non ha mai ridotto “il linguaggio della letteratura e dell’arte all’inconscio e alla sua manifestazione semiotica, prendendolo in esame da punti di vista biografici o psicologici” (Orlando 1987: 203).

A questo proposito incontriamo, invece, una netta differenza tra il pensiero di Freud e del suo allievo Jacques Lacan. Infatti, dirà Lacan, l'inconscio è la lingua (Burzyńska, Markowski 2007: 64). Dalla presa di distanza dal pensiero del maestro risulta la messa in discussione da parte di Lacan della valenza terapeutica del racconto, dato che chi parla non è più il soggetto dell'enunciato – come avrebbe detto Freud – ma è la lingua, che si è impossessata di lui e parla servendosi di lui; la lingua si impadronisce dei suoi pensieri e dei desideri; è superiore al pensiero. Lacan descrive una serie di motivi ben precisi, racchiudendoli sotto il termine comune di alienazione nella lingua.

Per comunicare – dirà lo psicanalista francese – dobbiamo imparare la lingua dei nostri genitori, la lingua dell'altro, ma proprio perché dell'altro, non sarà mai del tutto nostra, per cui non siamo in grado di evitare situazioni in cui sentiremo la mancanza di parole o avremo la sensazione che le parole non rendano il nostro pensiero. A volte per ritrovarvi bisogna persino cambiare la lingua: il rifiuto della lingua materna simboleggia allora il rifiuto della cultura in cui il soggetto è cresciuto, dell'educazione e dei valori trasmessi dai genitori (Fink 2002: 129). Nonostante numerose difficoltà da superare, la conclusione del discorso di Lacan sulla lingua è la seguente: non saremo mai in grado di superare completamente il sentimento di alienazione, ma siamo in grado di addomesticare una parte della lingua e identificarci con essa (Fink 2002: 129). Ciononostante, nel suo pensiero persiste l'inseparabile binomio dell'ordine simbolico a cui appartiene la lingua e della morte (quando il soggetto "entra" nel simbolico, entra nella morte), associato all'imprescindibile paradosso che vede nella lingua l'unico luogo in cui l'uomo può rifugiarsi dal trauma (*La Chose* che corrisponde all'ombelico del sogno di cui parla Freud nell'ultimo capitolo de *L'interpretazione dei sogni*), proprio perché il simbolico è spazio dell'ordine in cui *La Chose*, che definisce il soggetto, non lo domina. *La Chose* genera significati ma essa stessa non può essere racchiusa nei significati (appartiene al *tuché*, l'ordine simbolico appartiene invece all'*automaton*).

### 3. Conclusioni

Con il discorso dell'ordine simbolico siamo immediatamente tornati sulle traiettorie della letteratura e delle sue funzioni: secondo Anna Burzyńska e Michał Paweł Markowski (2007: 66), da questa particolare collocazione di *La Chose* nasce un paradosso: da un lato essa non è in grado di evitarle il trauma, in quanto il racconto è uno strumento psicanalitico che permette di portare a galla della coscienza il nascosto dell'inconscio (come nel caso della psicanalisi freudiana); d'altro lato invece, non riesce neppure a toccarlo, perché, come abbiamo appena detto, il trauma appartiene a un altro ordine (non simbolico), quindi il fatto di raccontarsi avrebbe una funzione protettiva. La scrittura dunque non "può non fare riferimento al trauma (perché traumatica di per sé), anche se non riesce a evitare di non mascherarlo (fuggire dal trauma è la vocazione della letteratura)" (ivi).

Alla luce delle nostre considerazioni possiamo adesso dire che la scrittura di Arturo Bandini non soltanto si iscrive tra quelle attività atte a nascondersi o fuggire dalla realtà in cui vivono i propri genitori. J. Fante, riportando ampiamente in *La*

*strada per Los Angeles* le prime prove letterarie di Arturo, dimostra non solo l'espansione dell'Io in chiave freudiana, ma anche il modo in cui la lingua inglese, in cui scrive il ragazzo, lo rifiuta: infatti quello che, seguendo il filo del ragionamento lacaniano avremmo potuto chiamare il posto del rifugio, non si fa addomesticare, ovvero si rifiuta di dare forma al suo pensiero.

Arturo Bandini, con la sua letteratura-vita-danza grottesca di ricordi e citazioni dalle letture fondamentali per il superuomo dell'inizio secolo, diventa simbolo offuscato delle radici europee della cultura americana, nonché della figura di un immigrato con un solo sogno: quello di acquistarsi il rispetto delle masse degli immigrati simili a lui; un sogno che non reggerà la condizione stessa del sognatore che vive in un mondo in cui la cultura viene, pian piano, riscritta da capo dal linguaggio del cinema. Arturo diventa uno Zarathustra nel mondo dei mille Zarathustra ognuno con il proprio sogno di grandezza. Questa amara constatazione è sottolineata dalla chiusura del romanzo, quando vediamo Arturo incamminarsi verso la città il cui nome, di lì a poco, sarebbe diventato sinonimo della 'fabbrica dei sogni'.

## Bibliografia

- Burzyńska A., Markowski P.H. 2007. *Teorie literatury XX w.* Podręcznik, Kraków.
- Fante J. 2009. *La strada per Los Angeles*, introd. S. Veronesi, trad. F. Durante, Torino.
- Fante J. 2004. *Chiedi alla polvere*, introd. A. Baricco, M.G. Castagnone, Torino.
- Fante J. 2005. *Aspetta primavera*, Bandini, introd. N. Ammaniti, trad. C. Corsi, Torino.
- Fante J. 2004. *Sogni di Bunker Hill*, introd. G. Amelio, trad. F. Durante, Torino.
- Lacan J. 1996. *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, trad. B. Górczyca, W. Grajewski, Warszawa.
- Lang H. 2005. *Język i nieświadomość*, trad. P. Piszczatowski, Gdańsk.
- Fink B. 2002. *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy lacanowskiej*. Warszawa.
- Freud S. 1945. *Pisarz a fantazjowanie*, [in:] *Teoria badań literackich za granicą*. Antologia, a c. di S. Skwarczyńska, trad. M. Leśniewska, v. 2, Kraków: 506–517.
- Orlando F. 1987. *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino.
- Said E.W. 1991. *Orientalizm*, introd. Z. Żygulski jun., trad. W. Kalinowski, Warszawa.

## Oltreuomo Bandini. Le avventure letterarie di "Sua maestà l'Io"

Nel 1908 Sigmund Freud parlò di un particolare tipo di approccio alla scrittura, in cui il principio creativo era sottoposto alle leggi di "Sua maestà l'Io". La proposta di Freud sembra una risposta efficace alla domanda sui motivi della straordinaria fortuna della letteratura di massa, ossia dei *bestseller* costruiti secondo uno schema narrativo di matrice fiabesca, dove il protagonista, di solito è un eroe o un'eroina senza peccato. Nel nostro saggio illustreremo questo meccanismo sull'esempio di Arturo Bandini, il personaggio di spicco della narrativa dello scrittore e sceneggiatore italo-americano John Fante.

**Parole chiave:** John Fante, Sigmund Freud, Jacques Lacan, psicoanalisi e letteratura, narrativa degli emigrati

### **Übermensch Bandini. Literary Adventures of "His Majesty the Ego"**

In 1908 Sigmund Freud spoke of a particular type of approach to writing, in which the creative principle was subject to the laws of "His Majesty the Ego". His proposal seems to be a response to the question on the reasons of the extraordinary fortune of bestsellers written according to a narrative structure of fairytale. In our paper we illustrate this mechanism on the example of Arturo Bandini, the leading figure of John Fante, an Italian-American writer and screenwriter.

**Keywords:** John Fante, Sigmund Freud, Jacques Lacan, psychoanalysis and literature, migrant literature

### **Nadczłowiek Bandini. Literackie przygody „Jej Wysokości Ego”**

W 1908 w pismach Sigmunda Freuda pojawia się zagadnienie szczególnego typu podejścia do twórczości literackiej, podporządkowanego prawom „Jej Wysokości Ego”. Propozycja Freuda zdaje się skuteczną odpowiedzią na pytanie o przyczyny nadzwyczajnej popularności literatury masowej, czyli bestsellerów tworzonych w oparciu o schemat baśni. W artykule autorka podejmuje próbę zilustrowania tego mechanizmu na przykładzie Artura Bandiniego, bohatera prozy Johna Fantego.

**Słowa kluczowe:** John Fante, Sigmund Freud, Jacques Lacan, psychoanaliza a literatura, literatura emigracyjna

**Katarzyna Woźniak** – ricercatrice presso la Cattedra di Lingua e Cultura Italiana dell'Università Pedagogica di Cracovia; guida il Gruppo di ricerca di studi comparati di teatro. Nel lavoro di ricerca si focalizza soprattutto sugli studi comparati del teatro polacco e italiano del '900. Ha tradotto in polacco, tra gli altri, scritti di E. Barba, F. Taviani, J.-M. Pradier, G. Vacis, M. Lunetta. Ha pubblicato su "Didaskalia", "Performer", "Nowa Dekada Krakowska", culture.pl.