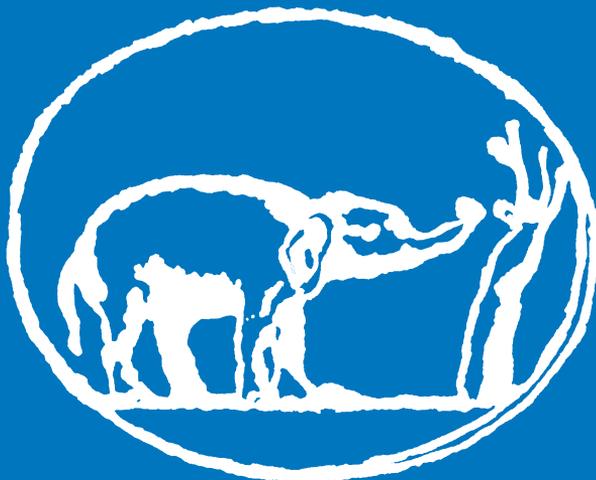


Bernardo Baratti  
Sonia Bergamasco  
Daniela Bonelli Bassano  
Susanna Chiesa  
Maria Teresa Colonna  
Rita Corsa  
Pina Galeazzi  
Nicole Janigro  
Paolo Jedlowski  
Silvia Lagorio  
Mario Lavagetto  
Fabio Madeddu  
Chiara Mirabelli  
Clementina Pavoni  
Anna Pintus  
Lella Ravasi  
Giovanna Rosadini  
Filippo Strumia  
Emanuele Trevi

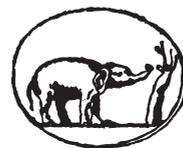
*a cura di*  
Clementina Pavoni

# Vite che non sono la mia

Realtà letteraria e relazione analitica



rivista di psicologia analitica  
nuova serie



rivista  
di psicologia  
analitica  
Nuova serie n. 37  
Volume 89/2014



# Rivista di Psicologia Analitica

nuova serie

*A cura di*  
Clementina Pavoni

Bernardo Baratti  
Sonia Bergamasco  
Daniela Bonelli Bassano  
Susanna Chiesa  
Maria Teresa Colonna  
Rita Corsa  
Pina Galeazzi  
Nicole Janigro  
Paolo Jedlowski  
Silvia Lagorio  
Mario Lavagetto  
Fabio Madeddu  
Chiara Mirabelli  
Clementina Pavoni  
Anna Pintus  
Lella Ravasi  
Giovanna Rosadini  
Filippo Strumia  
Emanuele Trevi



Vite che non sono la mia  
Realtà letteraria e relazione analitica

*Redazione*

Paolo Aite, Stefano Carrara, Stefano Carta, Maria Teresa Colonna,  
Pier Claudio Devescovi, Pina Galeazzi, Romano Mâdera, Alessandro Macrillò,  
Angelo Malinconico, Barbara Massimilla, Daniela Palliccia, Clementina Pavoni,  
Lella Ravasi.

*Direzione*

Paolo Aite (Responsabile)  
Stefano Carta  
Angelo Malinconico

*Segretaria di redazione*

Roberta Canton

*Comitato Scientifico Internazionale*

Eugenio Borgna (Novara), Ricardo Carretero Gramage (Palma di Maiorca),  
Domenico Chianese (Roma), Christian Gaillard (Parigi), René Kaës (Lione),  
Renos Papadopulos (Londra), Andrea Sabbadini (Londra).

*La Rivista di Psicologia Analitica è riconosciuta come pubblicazione di elevato  
valore culturale dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali.*

*La rivista di Psicologia Analitica si riceve per abbonamento annuale o biennale;  
inoltre è distribuita presso Feltrinelli e le migliori librerie da:  
JOO DISTRIBUZIONE - Via F. Argelati, 35 - Milano.*

©2014 Editore Gruppo di Psicologia Analitica  
Via Madonna dei Monti 91 – 00184 Roma

*redazione@rivistapsicologianalitica.it*  
*www.rivistapsicologianalitica.it*

*N° iscrizione ROC: 16139*

ISSN 0392-9787

Registrazione Tribunale di Roma n. 210 in data 3 maggio 1996

Periodicità semestrale

# INDICE

Editoriale	di Clementina Pavoni	>>	9
Una lettera di Giacomo Debenedetti	di Mario Lavagetto	>>	13
Vite clinica romanzo	di Nicole Janigro	>>	29
Psicanalisi e letteratura ai confini dell'anima	di Maria Teresa Colonna	>>	41
Le fiabe del focolare o l'horror del focolare	di Lella Ravasi	>>	71
«Dove le tenebre brillano». L'universo contraddittorio della letteratura	di Bernardo Baratti	>>	89
Chi non ha il suo minotauro?	di Chiara Mirabelli	>>	89
L'emergenza del verso. Note di analisi della poesia	di Filippo Strumia	>>	111
«Perduta nella vasca d'ombra». Amelia Rosselli traduce Sylvia Plath	di Rita Corsa	>>	129

Uno scenario narrativo per il giovane adulto: una ricerca aperta	di Fabio Madeddu	>>	141
Forme della memoria. Attorno a qualche storia di Conrad	di Paolo Jedlowski	>>	161
Angoli di solitudine: la narrativa di Marlen Haushofer	di Susanna Chiesa	>>	179
«Come un fragile ponte di fortuna gettato nel vuoto». Parole per ricomporre fratture e rinascere al sentire, alla vita, al mondo.	di Daniela Bonelli Bassano	>>	199
...Facciamo che io ero lo psicoanalista.... Giochi narrativi di Christopher Bollas	di Anna Pintus	>>	215
Jung e Eliade. La rivelazione delle nozze e della morte	di Silvia Lagorio	>>	227
Appunti su Anna Karénina	di Lella Ravasi	>>	237
Karénina. Prove aperte d'infelicità	di Emanuele Trevi Sonia Bergamasco	>>	241

## recensioni

Lella Ravasi Bellocchio: Come una pietra leggera. Giochi di sabbia che curano,  
Skira, Milano, 2013.

*Pina Galeazzi* >> 255

Enrico Ferrari: L'ambiguità del patire. Quando la Psicopatologia svela le radici  
culturali del presente,  
Moretti & Vitali, Bergamo, 2014.

*Clementina Pavoni* >> 258

Ella Berthoud e Susan Elderkin: Curarsi con i libri. Rimedi letterari per ogni malanno,  
Sellerio, Palermo, 2013.

*Nicole Janigro* >> 261

Rita Corsa e Gabriella Gabriellini: Corpo Generazioni e destino,  
Borla, Roma, 2012.

*Lella Ravasi* >> 263

Valeria Parrella: Tempo di imparare,  
Einaudi, Torino, 2013.

*Giovanna Rosadini* >> 266

gli autori >> 271



# Vite che non sono la mia: realtà letteraria e relazione analitica

*Clementina Pavoni*

Di quale realtà è costituita la scrittura letteraria? Che tipo di realtà è vissuta nel dialogo della stanza d'analisi? Quale relazione si struttura nella lettura o nella scrittura di un testo letterario? Qualcosa di simile alla relazione analitica? La lettura letteraria ha un ruolo terapeutico?

Ecco, i vari contributi di questo volume della *Rivista di Psicologia Analitica* cercano di aprire e di sviluppare, se non rispondere, a questi interrogativi.

«Vite che non sono la mia» è il titolo di un romanzo di Emmanuel Carrère, ed è stato, come spiega Nicole Janigro, il titolo di un ciclo di incontri presso Philo, Scuola Superiore di Pratiche Filosofiche, in cui un gruppo di psicoanalisti e studiosi è stato invitato a parlare della propria esperienza di lettori di romanzi. Una parte dei contributi a questo volume facevano parte di quell'esperienza.

1) B.H. Ogden e T.H. Ogden (2013), *L'orecchio dell'analista e l'occhio del critico*, CIS Editore, Milano, 2013.

Benjamin H. Ogden e Thomas H. Ogden (1) parlano del Lettore Letterario Psicoanalitico. Gli autori tracciano un parallelo tra il lavoro del critico letterario e il lavoro dell'analista. Il punto d'incontro è un testo che parla a un lettore che lo sappia leggere negli interstizi del linguaggio. Si potrebbe dire che l'analista sia un critico del testo che gli viene offerto e che abbia affinato le proprie capacità di let-

tura attraverso l'approfondimento di testi letterari. Proprio perché il testo letterario rimanda a un altrove, non può spiegare tutto come un testo scientifico, apre alla funzione della rêverie, fa agire una funzione immaginifica di altri mondi, di altre possibilità.

Egli [il Lettore Letterario Psicoanalitico] ritiene che la voce nella letteratura trasmetta particolari stati emotivi, e che questi stati emotivi della mente possano essere uditi e compresi nello stesso modo in cui gli stati emotivi possono essere uditi e compresi quando sono parlati da un paziente, o da un'altra persona (pag. 22).

Quindi il luogo dove siamo trasportati nella lettura della scrittura letteraria e che ci permette di intravedere altri mondi emotivi, altre strutture mentali, è quel luogo dove vige un'altra forma di pensiero, un pensiero sognante di attenzione fluttuante, si diceva una volta, ma dopo Bion possiamo anche dire un pensiero che abbraccia l'altro e i suoi stati emotivi e che crea un luogo terzo d'incontro e comprensione. Un *pensare inconsciamente* (2).

2) *Ibidem*.

Perché, come dice Prospero nella *Tempesta* di Shakespeare:

Siamo fatti della stessa sostanza di cui sono fatti i sogni e la nostra breve vita è racchiusa in un sonno (3)

3) W. Shakespeare. *La tempesta* (tr. it. P. Bertinetti), Einaudi, Torino, 2012.

I personaggi letterari con cui si è aperto il dialogo attraverso il canale della lettura sono fatti della stessa sostanza dei sogni. Una sostanza molto sottile, evanescente, ma non per questo non reale. Fatti di un'altra realtà, come la realtà delle immagini dei sogni, come la particolare realtà della relazione analitica: la realtà forse più reale perché intessuta degli affetti e dei sentimenti più nascosti, non oggettivabile, ma fonte di trasformazioni profonde.

Perché la vita dei personaggi letterari è sostanza psicologica, che vive di notte, come dei sogni, come testimonia Ernesto Sabato:

Il pensiero puro di un scrittore è il suo lato diurno, mentre le sue *finzioni* partecipano del mondo mostruoso delle tenebre. L'anima, tra la carne e lo spirito, ambigua e angosciata, trascina-

4) Ernesto Sabato (1963), *Lo scrittore e i suoi fantasmi*, Meltemi, Roma, 2000.

5) «Non costringiamo più i nostri pensieri a seguire un determinato binario, ma li lasciamo fluttuare, sprofondare e risalire secondo il loro proprio peso.» C.G. Jung (1924, 1950), «Simboli della trasformazione. Le due forme del pensare», *Opere* vol. 5, Boringhieri, Torino, 1984, p.31.

6) «E mi pare che quando leggiamo un libro scritto in questo modo, (cioè col principio del prossimo) vale a dire dove lo scrittore è riuscito a raggiungere la meta ambita di conoscere l'altro dall'interno e di rimanere se stesso, allora si desta in noi lettori un particolare senso di elevazione spirituale, di partecipazione a un momento raro di contatto con un segreto umano prezioso, come se ci trovassimo nel cuore di una profonda esperienza umana.

A tale sensazione se ne accompagna, come si sa un'altra, non meno preziosa ed emozionante, di vera e propria intimità con la persona di cui parla il libro che stiamo leggendo, un senso di empatia profonda per questo personaggio e i suoi stimoli, anche se non concordiamo affatto con lui.

[...] Non di rado allora, sentiamo che solo per miracolo, solo per puro caso abbiamo evitato di trovarci nei panni di quel detestabile personaggio, e che la possibilità di diventare lui ancora esiste e sobbolle dentro di noi.

Quando scriviamo dell'altro, non dobbiamo trovarci solo nella sue psiche, ma anche

ta spesso dagli sconvolgimenti del corpo che aspira all'eternità dello spirito puro, che oscilla sempre tra il relativo e l'assoluto, l'anima è per antonomasia il dominio della *finzione*. Tra l'anima e lo spirito passano le stesse differenze che esistono tra la vita e il sacrificio della vita, tra il peccato e la virtù: tra il diabolico e il divino. Ed è l'abisso che separa il romanziere dal filosofo (4).

La dimensione onirica, la stanza dell'analisi, la lettura (o per alcuni la scrittura) letteraria hanno in comune un'altra forma di pensiero, il pensiero non indirizzato, un pensiero per immagini, come ci insegna Jung (5), che si affida al sentire come forma di conoscenza e costruisce legami e associazione al di fuori dei vincoli della logica.

Un pensiero non indirizzato che ci permette di visitare luoghi esistenti solo nell'immaginario, nel possibile non reale, operando un'apertura inaspettata della coscienza. E della conoscenza dell'altro, come abbiamo sperimentato nella lettura dei romanzi di Carrère e come ci indica David Grossmann quando parla della letteratura come l'esercizio del «principio del prossimo» in grado di portarci a «capire» anche il nemico (6). Esercizio che ci ha imposto con energia Carrère soprattutto con *L'avversario* dove, fin dalle prime pagine, si legge:

Ricalcando i suoi passi (di Jean Claud Romand assassino della propria famiglia e dei genitori) provavo pietà, una straziante simpatia per quell'uomo che aveva errato senza meta, anno dopo anno, chiuso in un assurdo segreto, un segreto che non poteva confidare a nessuno e che nessuno doveva conoscere, pena la morte. (7)

Quindi alla letteratura può competere anche la dimensione etica dell'attraversamento del lato oscuro che abita la psiche di ognuno. Il romanzo ci mette di fronte, nel processo di identificazione proprio della lettura, anche a ciò che non vorremmo essere ma che abita dentro di noi: non ci è possibile sfuggire alla scoperta che anche noi potremmo patire le pene della gelosia di Anna Karénina (8), l'amore fatale di Ottilia, l'ambizione sfrenata di Julien Sorel (9).

In questo senso la letteratura ci mostra che non ci è dato di negare l'Ombra e, forse, può aiutarci a integrare i nostri

aspetti oscuri al di là della repressione e rimozione, secondo l'insegnamento di Neumann (10). Perché, come scrive Luigi Zoja la creatività non può non avere a che fare con il male, se no è puro intrattenimento (11).

*Vita di Pi*, film di Ang Lee tratto dal romanzo di Yann Martel, affianca due narrazioni diverse della medesima drammatica realtà vissuta dal protagonista naufrago nell'Oceano Pacifico dopo aver perso la famiglia. Una versione simbolica e una "realistica" per la Compagnia di Assicurazione. Ma è grazie all'elaborazione simbolica che Pi può operare l'attraversamento dell'Ombra e accettare la propria componente aggressiva che, per sopravvivere, lo porta ad uccidere pesci nonostante la tradizione vegetariana della famiglia. Ma, forse, anche a superare la dimensione tragica del sopravvissuto. La propria parte aggressiva viene narrata attraverso la rappresentazione di una grande tigre del Bengala, con cui Pi è costretto a convivere e a stringere dei patti. È una narrazione che non convince gli assicuratori giapponesi, ma che permette a Pi di dare una forma simbolica agli affetti e alle emozioni violente interne senza esserne travolto. E' impossibile stabilire quale sia la versione "reale": quella simbolica si attiene al vissuto interno, certamente molto reale, anche se costituito da un reale psichico, o la versione ad uso degli assicuratori che rappresenta la realtà dei fatti oggettivi, reale a sua volta, ma muta o scarsamente esplicativa dei fantasmi interni.

Un'analizzante qualche tempo fa mi ha rivolto a bruciapelo la domanda: «...ma che realtà è questa che si vive qui?». Credo che ci sia un filo sottile su cui si stagliano le particolari realtà delle narrazioni, le piccole narrazioni della stanza dell'analisi, le grandi narrazioni della letteratura: tutte riguardano la complessità del crogiuolo della psiche. Sulle diverse rifrazioni delle *realtà* narrative intervengono gli autori degli scritti presentati in questo volume, a cui vorrei rivolgere un sentito grazie per aver accettato di condividere le loro riflessioni.

Un grazie particolare a Emanuele Trevi e Sonia Bergamasco per aver acconsentito alla pubblicazione in questo volume di parte del testo *Karénina, prove aperte d'infelicità*, uscito nel febbraio 2014 presso Editori Riuniti.

dentro la sua pelle, nel suo corpo, con i suoi limiti e i suoi difetti, la sua bellezza e la sua bruttezza.» D. Grossmann (2006), *Con gli occhi del nemico* (tr. it. E. Loewenthal), Mondadori, Milano, 2007, p.13.

7) E. Carrère (2000), *L'avversario*, (tr. it. E. Vicari Fabris), Einaudi, Torino, 2000, p. 31.

8) «C'è una Anna Karenina in ciascuna di noi. Lo sappiamo. Da sempre». Lella Ravasi *Appunti su Anna Karenina*, infra p. 237.

9) «Jacob Burckhardt [...] diceva che ogni greco dell'età classica portava in sé una particella di Edipo così come oggi ogni tedesco porta in sé una particella di Faust». C.G. Jung, «Simboli della trasformazione», *Opere*, vol. 5, p. 45.

10) E. Neumann (1948), *Psicologia del profondo e nuova etica*, Moretti e Vitali, Bergamo, 2005.

11) «L'artista non deve trasformare il male in bene, deve raccontare proprio il male. Descrivendolo, compie la risalita di Lucifero: l'angelo, il cui nome era "portatore di luce", in tempi mitici era sprofondato agli Inferi, diventando il male, e, insieme, il buio». L. Zoja, «La creatività e il male», in F. Donfrancesco (a cura di) *Poeticamente abita l'uomo*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2008, p. 49.

# Una lettera di Giacomo Debenedetti (\*)

*Mario Lavagetto*

“Poets are a chamaleonic race”, disait Shelley ou à peu près, et il ajoutait: “They take the very colour of the foliage under which they pass”. Poets yes, but why should a mere critic be so?

Charles Du Bos

Nel 1963, mentre stava lavorando al suo libro, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Michel David si rivolse a Giacomo Debenedetti per chiedergli di definire i suoi debiti nei confronti di Freud e di Jung. La risposta, che porta la data 18 aprile, rappresenta – in poche righe e con mirabile capacità di sintesi – una testimonianza irrinunciabile per mettere a fuoco i decisivi, e nondimeno problematici, rapporti del lavoro critico di Debenedetti con la psicoanalisi.

\* Una prima versione di questo saggio era apparsa nel 1993 sulla rivista “Nuova Corrente”. Al momento di riprenderlo, il testo è stato in massima parte riscritto e sottoposto a una revisione così massiccia da poter essere considerato, a tutti gli effetti, un inedito.

Credo di essere stato in Italia un abbastanza precoce lettore di Freud, almeno tra gli scrittori. Lei parla di una certa mia timidezza (occultamento? resistenza?) nei riguardi della metodologia psicoanalitica. Se potessimo spiegarci abbastanza... vorrei chiarirle ancora che **io sono un critico**, tenuto a riconoscere il fatto poetico come rivelazione (credo) del senso della vita e del

**“destino”**. Debbo perciò cercare una costante collimazione tra diagnosi del fondo e risultati di lettura (anche estetici), **non posso quindi denudare astrattamente degli schemi**, che necessariamente apparirebbero generici. E poi, credo che **un critico sia anche uno scrittore**, tenuto quindi a uno “stile”. Una **pura radiografia psicologica**, oltre che tradire il dato, cioè la fisionomia e il valore di apparizione dell’opera d’arte, verrebbe meno ai valori stilistici, comunicativi e suggestivi, di uno scritto critico-letterario. E poi, esiste un certo pudore delle proprie “scoperte”, se così posso chiamarle, che vieta **l’ostentazione troppo trionfante del metodo** che ce le ha consentite... Mettiamo che il mio **freudismo** e il mio **junghismo** “masqués” siano dissimulazioni “par bon ton”. Aggiunga che mi dispiacerebbe farmi passare per più colto e profondo di quanto io sia: insomma, temo sempre che le mie conoscenze psicologiche non mi diano il diritto di atteggiarmi a grande clinico, anzi mi consentano tutt’al più le bonarie approssimazioni del **medico di campagna**.

Ho evidenziato alcune delle parole e dei concetti che hanno una importanza fondamentale in quella specie di metacritica che fa da supporto al lavoro di Debenedetti. Vorrei provare ad analizzare e a commentare uno per uno i punti sottolineati, anche senza rispettare l’ordine in cui si susseguono.

### **Io sono un critico.**

Una affermazione così recisa è destinata ad apparire, nello stesso tempo, lapalissiana e provocatoria. In realtà Debenedetti sembra avere maturato, nel corso degli anni, un’idea molto lucida e consapevole di cosa sia un critico e di quali siano le scelte e le operazioni lecite o illecite a cui può o deve ricorrere. Spesso, mentre seguiamo le sue avventurose ricognizioni, abbiamo la sensazione che a regolarle ci sia un codice preciso, una serie di punti d’onore da cui non è assolutamente possibile derogare. Mai, in nessuna occasione, quel codice e quei punti d’onore sono stati formalizzati e sistematizzati. Possediamo solo dei frammenti che possono essere portati alla luce e che per-

mettono di formulare alcune congetture. Non è tuttavia possibile organizzarle in un metodo e nemmeno arrivare alla definizione di una serie di procedure a cui attenersi scrupolosamente. Chi volesse addossarsi la responsabilità di un azzardo finirebbe per tradire Debenedetti che fa di tutto per tenersi in costante disponibilità e che, non a caso, preferisce affidarsi a una rappresentazione, mediata da metafore e similitudini, del “personaggio-critico”. Proviamo a prendere e a interrogare tre di queste piccole sceneggiature teoriche. La prima dà forma a un inflessibile interdetto che non ammette mai, e per nessun motivo, la più piccola infrazione:

Il critico ha l'obbligo morale di far tacere le insinuazioni perturbatrici della propria autobiografia: dai suoi Miti familiari deve escludere, col più accurato zelo, quello di Narciso.

La seconda e la terza suggeriscono, invece, in cosa propriamente consista l'attività del critico sia nei confronti dell'autore con cui si misura, sia nei confronti dell'opera di cui cerca di carpire il segreto, sia infine del lettore che gli chiede di essere illuminato:

Se mi è lecito esprimermi con una immagine, direi che la critica perpetua il mito della lotta di Giacobbe contro l'angelo. Il critico è sempre l'uomo che si misura. Il critico è sempre l'uomo che si misura contro qualche cosa di più divino di lui, il poeta: vorrebbe in un certo senso sopraffarlo nelle tenebre. Finché viene giorno, finché si fa luce e l'uomo che ha lottato vede finalmente e adora l'angelo. ma c'è stato un momento in cui all'angelo ha contestato il diritto di esistere. Nel sostrato profondo della critica si può riconoscere sempre una combattuta coesistenza di odio e di amore

Orfeo non riporta nel mondo la viva Euridice, riporta vivo invece il racconto di come l'ha perduta, e la bellezza del proprio pianto. Il critico rifà il cammino di Orfeo guidato da quel racconto e da quel pianto, e riconduce viva Euridice, per aiutare se stesso e gli uomini a capire perché sempre si rinnovino quella perdita, quel racconto, quel pianto, e valgono per tutti, e ciascuno vi ritrovi il proprio mito che ricomincia. Storia individuale eterna, quella di

Orfeo: e il critico spiega perché sia una storia eterna di tutti e perché il poeta sia uno dei più eminenti cittadini della repubblica degli uomini, malgrado la condanna di Platone.

In forma figurata queste tre sceneggiature fanno emergere non un metodo, lo ripeto, ma alcune indicazioni strategiche. Alle origini dell'atto critico c'è una ferma abdicazione: Narciso è messo al bando e la voce dell'autobiografia, che tenta di insinuarsi tra una parola e l'altra prima del testo preso in esame e poi del commento, deve essere ridotta al silenzio. A questa scelta si accompagna una forte conflittualità che è in parte, anche se non esclusivamente, incrementata dall'accettazione di quel divieto preliminare: è la lotta contro il "fratello più fortunato", contro colui che ha avuto in sorte una natura "più divina" e ha potuto tranquillamente inscrivere Narciso tra i suoi "miti familiari". Di qui la configurazione drammatica dell'atto critico: capire, dirà Debenedetti in altre occasioni, comporta di necessità infilare "il coltello nell'ostrica", strappare, a proprio rischio e pericolo, "il miele dalla gola del leone".

Chi compie simili tentativi non può sperare in alcuna immunità: una volta accettato il silenzio su di sé, deve mettersi in gioco con tutte le risorse e tutti i mezzi di cui dispone. Non ha margini di sicurezza e la "lotta con l'angelo" va affrontata con la piena consapevolezza della posta in gioco e del possibile fallimento. Il successo, alla fine, può essere conseguito solo con una scelta paradossale: arrendendosi, trasformando il conflitto in una resa tattica, comportandosi come quel grande violoncellista che confessava di affrontare le *suites* di Bach con la certezza, insieme disperante ed euforica, di essere ogni volta perdente.

Il critico potrà allora compiere in senso inverso (e qui l'affabulazione di Debenedetti non è lontana da un suggerimento metodologico di Spitzer) il cammino percorso da Orfeo per edificare il proprio racconto e riportare Euridice alla luce. È a lui che tocca il compito di colmare la distanza, apparentemente insormontabile, tra il testo e la risposta immediata, emotiva e di per se stessa ineffabile del lettore. È obbligato a misurarsi con l'opacità di quella risposta, a renderla trasparente e a spiegare in che modo

le opere d'arte, anche a distanza di molti secoli, riescano a commuoverci, "a suscitare in noi un godimento estetico" e a far sì, come nel caso di Orfeo e Euridice, che "si rinnovino quella perdita, quel racconto, quel pianto."

### **Un critico è anche uno scrittore**

Ancora una volta l'enunciato è apparentemente banale, ma nasconde una provocazione. Affermare che uno scrittore critico-letterario è tenuto al rispetto di valori stilistici, comunicativi e suggestivi, equivale a dire che, se un critico non ha uno stile, *non* è un critico.

In una breve e fin troppo citata testimonianza, resa poco dopo la morte di Debenedetti, Gianfranco Contini ha affermato che si trattava di un caso esemplare in cui "le doti di un vero scrittore" erano state messe al servizio della critica. Il riconoscimento, indubbiamente tardivo, sarebbe giunto gradito a Debenedetti che, tuttavia, se non si fosse limitato a incassare il riconoscimento e non avesse attenuato "*par bon ton*" le sue convinzioni, avrebbe dovuto replicare che, in realtà, non poteva essere diversamente: che critica, "vera critica" avrebbe detto, non poteva esistere se non surrogata da autentiche e riconoscibili qualità di scrittura, dalla consapevolezza di muoversi all'interno di un genere letterario e di produrre letteratura, poco importa se "letteratura di secondo grado".

Non c'è da stupirsi se, una volta riconosciuta la qualità di scrittura, si sia pensato di trasferire a Debenedetti una riserva da lui stesso avanzata nei confronti di Cecchi: capita spesso "di ammirare con tutta la sincerità la bellezza di qualcuno [dei suoi] scritti, dal quale viceversa si dis sente di tutto cuore." Non c'è dubbio che nelle sue pagine si possa a volte sorprendere una corriva indulgenza per quelle "doti" e tuttavia, nella presa di posizione di Debenedetti, c'è qualcosa di più decisivo ed essenziale: lo "stile" fa parte integrante della "scatola di arnesi" della critica; la forma letteraria, la scrittura e soprattutto la messa in intreccio costituiscono non solo, e non tanto, un modo di presentazione, un "rispetto di valori stilistici, comunicativi e suggestivi", ma un mezzo, uno strumento imprescin-

dibile per “capire” e per “spiegare”. O per dirla con parole di Adorno: «come mai si potrebbe parlare di ciò che è estetico in modo non estetico, senza la minima somiglianza con l’oggetto, e non cadere nel filisteismo e mancare a priori la presa su quell’oggetto?»

In questa luce quelli che sono stati ripetutamente chiamati “i racconti critici” di Debenedetti assumono la funzione di una necessità ermeneutica. La stessa necessità a suo tempo riconosciuta, e sia pure con qualche “imbarazzo”, da Freud che - proprio all’inizio della epicrisi del caso Elisabeth von R. - si era visto costretto a constatare il carattere narrativo dei suoi resoconti (“si leggono come novelle”) e a rivendicare la funzionalità di quella forma per andare oltre il piano puramente descrittivo e constatativo della psichiatria classica.

## **Destino**

Nel 1949, concludendo la sua prefazione alla prima serie dei *Saggi critici*, Giacomo Debenedetti - subito prima di rievocare il mito di Orfeo con le parole che ho riportato in precedenza - aveva scritto:

L’arte [...] è sempre rivelazione di destino, vellevole, nelle sue cifre luminose e oracolari, per tutto il succedersi delle generazioni, finché l’uomo amerà la poesia, cioè - lasciatemi credere - finché l’uomo sarà uomo. Al critico spetta di decifrare, al lume delle immagini di destino prevalenti nella propria età, l’oracolo perpetuamente inciso nell’arte. Gli spetta di maturare e accertare le successive identificazioni che, nel volgere dei tempi, via via avvengono con le immagini perenni della poesia. A questo compito, di dichiarazione delle figure del destino, adempie per l’appunto, nel mondo psicologico e morale, l’indagine delle strutture. Orfeo non riporta nel mondo la viva Euridice...

Baudelaire suggeriva di cercare la parola o le parole che ricorrono con maggiore frequenza nell’opera di un autore perché in tal modo si trovano una spia o una serie di spie assolutamente infallibili. Non so se la parola “destino” sia quella che ricorre con maggiore frequenza negli scritti di

Debenedetti, ma è senza dubbio la più decisiva, quella intorno a cui ruota il suo modo di vedere tanto la critica quanto la letteratura. Entrambe, l'una e l'altra, nella loro complementarità e originaria conflittualità, sono "rivelatrici di destino" e al critico è riservato il compito di decifrare "il responso della Sibilla."

Una enfaticizzazione così marcata del "ruolo" può risultare a distanza di anni sconcertante, anche se non bisogna dimenticare il momento in cui scriveva Debenedetti, le ombre che ancora si addensavano alle sue spalle e l'orientamento di uno scritto programmatico e significativamente intitolato: *Probabile autobiografia di una generazione*. Se poi si desidera sapere in modo più preciso cosa significa destino per Debenedetti, conviene rivolgersi altrove, là dove il suo sguardo si rivolge a "quel primo romanzo dell'occidente, che è l'*Odissea*."

Per Ulisse la via del ritorno passa attraverso la discesa agli inferi che comporta preliminarmente "un atroce rito sacrificale". Col sangue convoca le ombre dei morti e con la spada le tiene lontane fino a quando, di fronte a lui, non si erge l'indovino Tiresia: è quello il momento della rivelazione e il punto di svolta del poema. E con parole, in cui si comincia a intravedere l'ombra di Jung, Debenedetti aggiunge: la «*Nekuia* è veramente il cardine narrativo dell'*Odissea*. La sorte del racconto e il destino dell'eroe fanno perno su di lei.»

Per conquistare il suo destino e divenirne stabile proprietario, Ulisse è tenuto a cercare e a ricevere una investitura dalle potenze ctonie: la sua vicenda deve essere convalidata dall'oracolo e le sue azioni e le sue parole marcate da un segno. È un appuntamento cruciale, che ritroviamo non solo nell'*Odissea* ma, in forma più o meno esplicita, in tutto il corso dell'epica e del romanzo che ne deriva.

Vorrei dire che da allora in poi ogni vero romanzo, ogni romanzo risolto a fondo, ha contenuto una sua *Nekuia*. Con una certa dose di spavalderia, si potrebbe perfino tentare una storia dell'epica, a seconda della forma e ubicazione di quegli inferni.

Solo nel romanzo contemporaneo la *Nekuia* sembra essere scomparsa o essere stata relegata "in un prima del-

l'azione": i personaggi non trovano il loro oroscopo e il destino sembra sfuggire dalle loro esistenze.

Un divorzio si è consumato tra il protagonista e ciò che gli succede. Si è rotto il rapporto di pertinenza, di legalità tra personaggio e vicenda. Come dire: tra l'uomo e il suo destino.

C'è da chiedersi allora, suggerisce Debenedetti, quale sorte toccherà alla critica se la letteratura sembra venire meno al suo compito secolare, quello, secondo Calvino, che permetteva a qualcuno, come Thomas Mann, di capire "tutto o quasi tutto" sporgendosi "da un'estrema ringhiera dell'Ottocento", mentre ai contemporanei non è rimasto che guardare "il mondo precipitando nella tromba delle scale." Sembra prudente, allora, invitare la critica ad accettare - magari con i rimpianti del caso - il fatto compiuto: la sua rivelazione, non dimentichiamocelo, è una rivelazione parassitaria e al destino sembra poter accedere sempre, ed esclusivamente, per interposta persona. Ma Debenedetti è poco propenso a battere in ritirata e alla fine del saggio che sto citando (*Personaggi e destino*), ci mette davanti a un'orgogliosa (in parte inattesa, e non importa se contraddittoria) rivendicazione:

...tutto ci porta a pensare che il cielo più favorevole al pronunciarsi di un'epica sia un cielo a cupola, lungo le curvature della quale i destini dei personaggi si iscrivono e prendono disegno. Lanciati verso un cielo svasato, questi destini si perdono come stelle filanti, o ricascano addosso in un groviglio. È inteso tuttavia che quella cupola di cielo dobbiamo essere noi a volgerla sulle nostre teste, impostandola, facendola gravitare sulle risposte che di volta in volta avremo dato ai nostri interrogativi incensanti.

Ancora una volta Debenedetti sembra delineare i compiti di una generazione, e ancora una volta possiamo avvertire nella sua voce una sorta di enfasi. Quell'idea di destino appare oggi così lontana da richiedere uno sforzo di immaginazione se vogliamo recuperarla come un valore della critica e della letteratura, e non è detto che quella generazione sia riuscita a portare a termine l'auspicata

curvatura della cupola, compito immane, entusiasmante e poco realizzabile che per noi è divenuto (forse con qualche rimpianto) definitivamente inattuale.

**Non posso denudare astrattamente degli schemi, che necessariamente apparirebbero generici.**

In uno dei suoi grandi libri postumi, ricavati dalle lezioni universitarie, quello su *Verga e il naturalismo*, Debenedetti individua due “atteggiamenti” possibili nell’osservare un testo:

o un estremo generalizzare, un tirare al denominatore comune, e allora tutto si rassomiglia, si può trovare Omero in un cantastorie, e Pindaro nell’inno degli sciatori. Oppure, una ricerca dello specifico, dell’individuazione, e allora certe somiglianze faciloni e inebrianti, che paiono trovate dell’intelligenza, fanno un po’ l’effetto di certi abbagli dei miopi che, per corta vista, scambiano un cavolfiore per un mazzo di gigli.

Non è questa la sola occasione in cui Debenedetti sembra prendere le distanze dallo strutturalismo e da qualsiasi tentativo, per usare le parole di Roland Barthes, di “ridurre tutto il mondo in un fava.” Ogni “troppo trionfante ostentazione di metodo” viene respinta – lo abbiamo visto – adottando di volta in volta una strategia flessibile e conforme al territorio da esplorare, senza mai legarsi le mani con un protocollo operativo troppo rigido.

C’era stato un tempo, ricorda Debenedetti in *Probabile autobiografia di una generazione*, in cui un critico letterario riteneva indispensabile uniformarsi a un metodo che fosse conforme, o almeno risultasse compatibile, con l’*Estetica* di Croce. Eravamo, dichiara, “tutti crociani”: lo eravamo necessariamente e inevitabilmente. Era impossibile non riconoscere “le funzioni di buon governo” che quell’estetica continuava a esplicitare “magnificamente”. E tuttavia era altrettanto impossibile non percepire il “perenne mormorio della foresta intorno alla radura illuminata”: era impossibile non cogliere i “messaggi” che provenivano da quelle zone limitrofe scrupolosamente e perentoriamente bandite da Croce.

Ma l'errore consisteva "nel voler uscire dal Croce per le strade da lui tracciate; che viceversa, nella impeccabile euritmica mozartiana armonia del suo sistema, concludevano già mirabilmente il loro giro". Una volta accettato quel centro, non c'era speranza di infrangere i confini di quel circolo.

Per chiarire meglio l'equivoco in cui ci aggiravamo col sorriso sulle labbra, basti pensare che eravamo capaci di ripetere noi pure (come molti allora, e parecchi anche adesso): "Il Croce è sordo al tale o talaltro aspetto dell'arte", mentre poi ci ripromettevamo di assimilare in un cosmo di impronta crociana quegli aspetti rimasti sotto o sopra la gamma dell'udibile. Come dire che si voleva mettere il cornetto acustico all'*Estetica* del Croce. Molti anni dovevano trascorrere prima che ci accorgessimo, con l'aiuto altrui, che le cosiddette sordità del Croce dipendevano dalle stesse coordinate umane, dallo stesso "orizzonte" storico e mentale, dallo stesso amalgama di responsabilità e di istinto, dalla stessa "linea di universo" che avevano generato l'*Estetica*, cioè la teoria adatta a rifiutare l'ascolto di ciò che quell'orecchio non sembrava percepire.

Nel tentativo di rompere l'accerchiamento, alcuni dei critici della generazione di Debenedetti avevano via via chiesto sussidi alla logica, alla religione, alle arti figurative e alla musica, andando a sbattere ogni volta contro una serie di perentori sensi vietati. Nessuno, tuttavia, aveva cercato di forzare il blocco rivolgendosi alla scienza, perché Croce – mettendo alla gogna "l'immagine lamentevole del positivista arrogante e sconsigliato" – "aveva dimostrato che la scienza non capisce il mondo, ma lo riduce a una maneggevole irrealtà, per poterne sfruttare i fenomeni." In realtà Croce nel suo sistema aveva riservato alla scienza un ruolo strumentale e non aveva prestato alcuna attenzione al radicale modificarsi della ricerca scientifica. Ma allora

perché non prendevamo esempio da quelle nuove spiegazioni del mondo, per lo meno simboliche di un nuovo modo, da parte dell'uomo, di spiegarsi con se stesso? Ma a quei noialtri di allora farsi imprestare l'ago magnetico della scienza sarebbe parso

tanto improbabile, quanto a un giardiniere innestare un cacciavite su un rosaio.

L'innesto del "cacciavite" si verificherà, per Debenedetti, solo negli anni quaranta e con l'inaugurarsi di una nuova stagione. Inizia allora l'eclissi del sistema crociano, che porterà alcuni (e Debenedetti tra loro) a un rifiuto idiosincratico, e definitivo, di ogni sistema privilegiato.

In quegli anni si accumulano sul suo tavolo da lavoro Freud, Jung, Husserl, Sartre, e magari Marx o Gramsci o la fisica dei quanti, letture di cui si servirà occasionalmente e spregiudicatamente senza mai vincolarsi ad assunzioni di responsabilità teoriche o metodologiche. Se la lettura – come diceva Henry James - apre una singolare partita a scacchi tra due antagonisti che si trovano da una parte e dall'altra del testo, servirsi di generalizzazioni o di un unico punto di vista, alla disperata ricerca di un denominatore comune, equivale – sembra pensare Debenedetti – a giocare quella partita in base agli insegnamenti di un manuale: basterà una mossa imprevista per scompaginare completamente una strategia e portare alla sconfitta. Non resta allora, per mantenersi in costante disponibilità, che affidarsi a un radicale empirismo e all'eclettismo che gli è stato a volte rimproverato.

### **Freudismo e junghismo di un medico di campagna**

L'ironia con cui Debenedetti si presenta (come nella terza serie dei suoi *Saggi critici*) non nelle vesti del grande clinico, ma di chi si accontenta di "bonarie approssimazioni", non deve trarci in inganno. C'è, dietro le sue parole, una rivendicazione di principio molto forte per quanto abilmente mascherata: l'affermazione di quel convinto empirismo di cui abbiamo appena parlato.

In un'altra occasione, arrivato al punto decisivo in cui deve misurarsi con i capolavori di Verga, si trova davanti a "una necessità di tecnica spicciola", deve spiegare in che modo intende proseguire:

...il critico deve fare come il sarto, quando mette in prova il vesti-

to che ha tagliato e imbastito. Prende i lembi di stoffa, sulle maniche, sulle spalle, lungo i fianchi, dove già parevano avere la sagoma del vestito finito, e strappa e appunta alla meglio, goffamente, quasi distruggendo la forma che aveva già data. Un'operazione che, ogni volta, preoccupa il cliente. Anche noi straceremo a lembi ciò che avevamo sagomato nel corso delle nostre analisi e sintesi parziali. E ci parrà di buttare via tante cose, che con pazienza avevamo accumulate. E qualcuno si domanderà, forse, se tutto quel lavoro non sia stato ozioso, inutile compiacimento di analisi, di piccole trovate o vanamente ingegnose o sterilmente arroganti. Per questo, ho parlato di un esame di coscienza. Rassicuriamoci: se anche parecchie cose, in apparenza, sembreranno da sacrificare, da ritagliare avaramente sui profili, lasciandone fuori le frange e i risvolti più lussureggianti, niente andrà perduto.

Può darsi che questa elaboratissima e compiaciuta metafora sia stata suggerita da Proust là dove dichiara di avere costruito la propria opera come si costruisce un vestito "incollando l'una all'altra" migliaia di *paperolles*, ma è certo che ci muoviamo sempre sulla stessa lunghezza d'onda. Come nel caso del medico di campagna l'attenzione viene richiamata sul fare e, soprattutto, su una rigorosa distinzione delle parti, su una orgogliosa reticenza tesa a difendere la specificità del proprio lavoro. È singolare che una reticenza simmetrica Debenedetti l'abbia rilevata leggendo *Psicologia e alchimia*:

Jung non cessa di dichiarare, con una mossa ostentata che è anche una manovra prudenziale, la sua posizione di medico, chiamato a guarire i pazienti dalla nevrosi, intendendo come nevrosi tutti gli aspetti di un non-adattamento alla vita, che l'uomo moderno manifesta con particolare clamore, con dinamica accidia e, per tutto dire, impudicizia. Per Jung il problema è di condurre quell'uomo a recuperare la propria «totalità».

Jung rivendica, dunque, il proprio ruolo di medico, allo stesso modo in cui Debenedetti rivendica il proprio ruolo di critico. E una non diversa, né meno determinata rivendicazione viene formulata in più circostanze da Freud. In particolare nel caso Dora dove, una volta ricostruita

l'anamnesi, si delinea passo dopo passo una soluzione plausibile e dotata, agli occhi di Freud, di una sua intrinseca "bellezza": dietro l'amore della giovane paziente per il signor K., un amico di famiglia, si nasconde un altro amore più notturno e più forte, che affonda le proprie radici nell'inconscio, l'amore per il padre.

Ma proprio allora Freud se ne viene fuori con una singolare e inattesa dichiarazione:

Devo ora parlare di un'altra complicazione, a cui certo non dedicherei spazio se fossi un artista che deve inventare un simile stato d'animo in un racconto, invece di un medico che ne deve fare la dissezione. L'elemento cui ora alluderemo non può che offuscare e dissolvere la bellezza del conflitto che abbiamo dovuto ascrivere a Dora; esso verrebbe a buon diritto sacrificato dalla censura dell'artista che, del resto, quando appare nelle vesti di psicologo, semplifica e astrae.

Vale a dire: se fossi uno scrittore, mi fermerei qui. Siccome sono uno scienziato non posso accettare questa linea di confine, devo oltrepassarla e non importa se, in tal modo, finirò con il compromettere l'equilibrio e l'armonia della costruzione. In un'altra circostanza, Freud dirà che un grande poeta come Ibsen si è arrestato là dove uno scrittore più modesto come Hauptmann è andato avanti: ha velato e nascosto e ha lasciato, in tal modo, che l'inconscio parlasse, ma parlasse per enigmi.

C'è da chiedersi come dovrebbe comportarsi un critico – e sia pure un critico che fosse stato "un precoce lettore di Freud" – una volta giunto a quella linea di confine? Se leggesse un racconto, e non un caso clinico, e se quel racconto gli presentasse una ragazza che occulta, dietro l'amore per un amico di famiglia, l'amore per il padre, e se quel racconto non gli dicesse niente altro, il critico avrebbe il diritto di arrampicarsi sulle spalle del personaggio e di guardare là dove il narratore ha taciuto? La risposta di Debenedetti sarebbe stata perentoria. Avrebbe invitato il critico a "non farsi passare per più colto e profondo" di quanto non fosse. E a fermarsi.

Ma un altro problema si presentava urgentemente a Debenedetti per affrontare il quale Jung gli offrirà un sup-

porto più malleabile e funzionale perché (a differenza di Freud che si propone di sciogliere “i contenuti oscuri della psiche portandoli nella coscienza”) “mette la condizione che l’ombra, come egli la chiama, rimanga viva e operante.” In che modo, per quale via i diversi mondi, che ci vengono dischiusi dalla letteratura, e dall’arte in genere, arrivano a conquistarci? Se la nostra capacità di risposta si basasse solo sull’ontogenesi e su esperienze personali, sepolte sotto le rovine del tempo, si rivelerebbe estremamente deficitaria e rischierebbe di ridurre le risonanze entro i limiti di un ventaglio autobiografico. Un capitale accumulato nei secoli diventerebbe in tal modo indisponibile.

Ricorrere con Croce agli “universali umani” era ormai poco proficuo, se non impossibile, e Debenedetti, senza rinnegarli, finì per raggiungere una soluzione più consona alle sue premesse. La trovò dando a quella terra sconosciuta un nome e identificandola in qualche modo con l’inconscio di Jung, specie di gigantesco, infinito serbatoio dove tutte le immagini e le situazioni e le possibilità e i simboli umani si sono depositati nel corso dei secoli e restano a disposizione della poesia. Per Debenedetti la parola sembra acquistare forza ‘poetica’, forza creatrice solo quando, toccato quel suolo arcaico, rimbalza luminosa, in forma di mito, verso il lettore e ne ridesta, ne dirige le più intime “cantorie”; la parola allora è “carica di destino”, portatrice di un destino che richiede di essere interpretato e che tuttavia permette ad ogni uomo di riconoscerne le cifre, i calchi della propria sorte.

Tutte le volte che l’arte, oltre a farci conoscere le cose, ci dà il superiore benessere di riconoscerle, vuol dire che ha toccato e sfiorato qualche grande immagine primitiva, anche se non sa dircene il nome. E sono le immagini affidate ai miti e poi alle favole. Per spiegarci anche noi con un mito, succede allora come se le parole, a loro insaputa, si ricordassero di avere appartenuto al linguaggio che c’era una volta, quando gli dei o altri esseri fatati, possessori delle grandi spiegazioni che noi cerchiamo e non ritroviamo in terra, scendevano a comunicare agli uomini la loro oscura, indecifrabile sapienza, e adoperavano nei loro dialoghi proprio quelle parole in cui adesso si è ridestata l’antica reminiscenza.

Nessuna “radiografia psicologica”, se anche fosse realizzabile, potrebbe mai ridestare quella “antica reminiscenza”: ritrovarla e riportarla alla luce è il traguardo a cui tende la lunga, paziente ricerca costellata di errori, passi falsi e ripensamenti del critico. Quello, secondo Giacomo Debenedetti, è il suo ruolo e quella la sua funzione. Freud gli aveva indubbiamente aperto la strada prendendo «d’assalto la centrale dei divieti, l’imperscrutabile regione donde emanano gli imperativi che ci tengono schiavi, le paralisi, superstizioni, tributi. sacrifici, tutto quanto è coatto nella nostra vita e l’ansioso bisogno di ‘rendere conto’». E se poi lungo questa strada Debenedetti si era imbattuto nel gigantesco archivio che Jung, fedele alla permanenza dell’ombra, aveva riconosciuto ed esplorato anno dopo anno, non aveva esitato a frequentarlo mantenendosi in tal modo coerente con la propria non ortodossia e libero ormai dall’“ansioso bisogno di rendere conto.”

## Sommario

Viene presentata e commentata una lettera di Giacomo Debenedetti a Michel David sui rapporti tra il suo lavoro critico e la psicoanalisi.

Lo scritto si sofferma sul testo letterario come rivelazione di un destino, sul rapporto dispari tra scrittore e critico, su un certo scetticismo metodologico riguardante l’applicazione di schemi astratti: da qui l’ecllettismo del critico.

Emergono i rapporti che Debenedetti ha intrattenuto con la psicoanalisi e la psicologia analitica nel suo lavoro sui testi letterari.

Dall’insegnamento di Freud si evince la differenza fra testo scientifico che deve spiegare e rendere conto di ogni elemento e testo poetico che “racconta” per allusioni. Dall’opera di Jung deriva per il critico l’importanza del pensiero simbolico e dell’Ombra, messa in relazione con la *Nekuia* che concerne ogni romanzo risolto sino in fondo, a partire dall’*Odissea*.

## Summary

This article is based on a letter from Giacomo Debenedetti to Michael David about the relationship between his own work as a critic and psycho-analysis. It focuses on the nature of a literary text as the revelation of a destiny, on the asymmetrical relationship between the writer and his critic, and on a certain methodological doubt regarding the application of abstract interpretive models: from this one can derive the necessity for the critic's eclectic inclination.

What emerges from this lines is the relationship that Debenedetti had with psycho-analysis and analytical psychology, as evidenced throughout his work on literary texts.

Freud's teachings makes apparent the difference between a scientific text, which explains and justifies each and every component, and a poetic text, which narrates thanks to allusions. From Jung's work, the critic can deduce the importance of symbolic thought and of the Shadow in its relationship with the "Nekyia", which concerns each and every novel, from the *Odyssey* onwards.

# Vite clinica romanzo

*Nicole Janigro*

In generale penso che il grande obiettivo della letteratura sia quello di fare una mappa della coscienza umana in una certa epoca. I romanzi sono un'immagine mentale di un periodo. Per questo danno piacere: mettono ordine al caos, diventano dei testimoni.

Jeffrey Eugenides

1) E. Carrère, (2009), *Vite che non sono la mia*, (tr. it M. Balmelli), Einaudi, Torino, 2011.

2) Il ciclo di incontri *Vite che non sono la mia*, a cura di Philo, Scuola superiore di pratiche filosofiche con la collaborazione di Dipartimento di Psicologia dell'Università degli Studi di Milano-Bicocca, si è tenuto a Milano, da gennaio a maggio 2013, cfr. [www.scuolaphilo.it](http://www.scuolaphilo.it).

*Vite che non sono la mia* è il titolo di un romanzo di Emmanuel Carrère (1) che ha ispirato un film, *Tutti i nostri desideri* (2011) e ha acceso dibattiti sul rapporto fra letteratura e biografia, fra letteratura e psicoanalisi. Ha fatto da *Leitmotiv* a un ciclo i cui interventi partecipano a questo numero della rivista (2). Da tempo lo scrittore francese ha iniziato a scrivere in prima persona, a costruire trame spericolate dal ritmo cinematografico che inventano un nuovo genere letterario. Il dilemma *fiction/autofiction* è risolto in un incontro autobiografico/biografico, particolari piccoli e grandi della sua esistenza danno l'avvio al racconto delle vite degli altri. Dal suo osservatorio parigino, di intellettuale bohémien e borghese, Emmanuel Carrère parte per

l'avventura. Cerca di comprendere l'itinerario esistenziale e mentale di un omicida come *L'avversario*, insegue i segreti di famiglia e le sue angosce in *La vita come un romanzo russo*, ricostruisce le piroette sovietico-russo-americane di un personaggio ambiguo e sfuggente in *Limonov*, la cui figura racchiude miserie e nobiltà, grandezze e crudeltà di un pezzo di storia del Novecento (3). In questo percorso, lottando e confrontandosi con figure reali scelte o incontrate per caso – perché, come diceva Flaubert, ogni vita merita un romanzo –, lo scrittore conquista ogni volta uno spazio, il suo "io" trova un posto nei suoi testi. La decisione di scrivere in prima persona, dice Carrère, «mi ha salvato la vita» (4). Il suo modello è Truman Capote, *A sangue freddo* è una *non-fiction novel* che inventa un nuovo genere narrativo. Quando gli assassini, Dick e Perry, vengono impiccati, il libro può terminare, la loro morte è il finale perfetto. Intanto Capote, però, ha seguito il loro processo, li ha frequentati per anni, è entrato nelle loro vite, è diventato un testimone «implicato». Il successo del libro provoca la sua discesa agli inferi: *A sangue freddo* distrugge l'esistenza dello scrittore. Mentre segue il processo dell'uomo che ha ucciso genitori, moglie, figli, e compone *L'avversario*, Carrère si accorge di correre lo stesso rischio, avverte il pericolo di un atteggiamento vampiresco nei confronti del male. Cambia forma, passa dalla terza alla prima persona: inizia a dire io, si palesa come un autore-soggetto, e il suo sguardo converte lui e il testo.

In questo modo rilancia anche il genere romanzo, da lì nasce l'autorevolezza dello scrittore, che pur non essendo particolarmente impegnato diventa un autore noto, i dettagli della sua vita diventano importanti per il lettore. Il romanzo, proprio come il classico romanzo russo, o i testi proibiti durante il comunismo, ritrova il suo valore. E può guidare il lettore nella ricerca della sua verità. Carrère partecipa in modo originale all'evoluzione di un nuovo genere letterario. E sono sempre di più i testi di scrittori contemporanei (come Roth, Auster, Barnes, Hemon, per citarne solo alcuni) che legittimano la narrazione in prima persona di trame private. Come in *Notizie dall'interno* (5), i cui

3) E. Carrère, (2000), *L'avversario*, (tr. it. E. V. Fabris ), Adelphi, 2013. *La vita come un romanzo russo* (2007), (tr. it. M. Botto), Einaudi, Torino, 2009. *Limonov* (2011), (tr. it. F. Bergamasco), Adelphi, Milano, 2012.

4) E. Carrère su Truman Capote in «la Repubblica» del 30/9/2012.

5) P. Auster (2013), *Notizie dall'interno*, (tr. it. M. Pareschi), Einaudi, Torino, 2013.

pezzi sono il materiale autobiografico – ricordi, sogni, riflessioni – di un romanziere. Svaporati i codici ideali e formali, la scrittura in prima persona può diventare letteratura: legittima per l'autore e nutriente per il lettore che incontra un non eroe che forse un po' gli assomiglia.

In *Vite che non sono la mia* è il dolore della perdita, l'incontro con la catastrofe naturale, la malattia e la morte che compone un *plot* avvincente: i destini incrociati dei singoli trovano nello scrittore qualcuno che ascolta, che ne diventa testimone, che infine farà un montaggio dei loro racconti:

Un giorno ho detto a Etienne: io Juliette non la conoscevo, questo non è il mio lutto, non c'è niente che mi autorizzi a scriverne. E' questo che ti autorizza a farlo, ha risposto lui, e per me in un certo senso è lo stesso. La sua malattia non era la mia. Quando me l'ha detto, ho pensato: fiù! tocca a lei e non a me, ed è forse perché ho pensato questo, perché non mi sono vergognato di pensarlo, che ho potuto farle un po' di bene. A un certo punto, per esserle più vicino, ho provato a ricordare il mio secondo cancro, la paura che avevo di morire, la solitudine terrificante – e non ha funzionato. Potevo pensarci, certo, ma non sentirlo. Mi sono detto: meglio così. Era lei che stava morendo, non io. La sua morte mi sconvolgeva come poche cose nella vita, ma non mi travolgeva. Ero davanti a lei, accanto a lei, ma al mio posto (6).

6) E. Carrère (2009), *op. cit.*, p. 211.

Questa volta, prima di pubblicarlo, l'autore sottopone il manoscritto alle persone interessate, con rispetto, giusta distanza, partecipazione. Lutto, perdita, malattia: le persone morte vivono nel suo romanzo. Scrivere è un modo per dare senso. Carrère non usa mai il termine, ma la sua è un'operazione spirituale. Il testo diventa uno strumento di conoscenza per il lettore, gli permette di empatizzare e di riconoscerci. Ma anche lo scrittore è trasformato dal suo romanzo: *davanti al dolore degli altri* si è sentito simile, l'incontro con il lutto lo ha reso generativo.

Si fa fatica a staccarsi dalla lettura di *Vite che non sono la mia*, è l'uscita da un incantamento, è uno strappo tornare alla propria vita, mentre il fuori incalza. C'è il tempo interiore di lettore, il tempo del romanzo, il tempo cronologi-

co. Per tornare al mio tempo cronologico devo uscire dall'epoca del romanzo, dai suoi personaggi, come a volte bisogna uscire da un sogno, risvegliarsi da una fantasia. L'insieme di tutti questi tempi è l'inter-tempo delle esistenze. Rimanere immersi nella lettura fa musica, risponde al desiderio inconscio che attira verso l'atemporalità.

Il montaggio di elementi della sua vita con le storie degli altri – anche del suo tempo con i tempi degli altri – lo rende “contemporaneo”. *Vite che non sono la mia* è un romanzo analitico, non solo nei riferimenti diretti all'analisi, ma nella figura dello scrittore testimone che ascolta e si identifica, nella capacità di ridare i diversi tempi.

## Clinica

L'evidente correlazione tra letteratura e psicoanalisi accompagna dalle origini il dibattito teorico sullo statuto della psicoanalisi, ancora oggi è evidente la differenza di forma tra una cartella psichiatrica e un resoconto clinico. Rendere, rappresentare – non riprodurre – l'irriducibile, l'unicum dell'incontro intersoggettivo che accade in ogni seduta richiede un montaggio *letterario* capace di stratificazioni di tempi e di storie. E, dai tempi di Freud, la storia della psicoanalisi è, anche, storia della scrittura dei suoi casi – dalla “licenza di narrare” il materiale esistenziale di un altro ai tentativi attuali di raccontare l'incontro, il *pas de deux* dei compagni d'analisi.

Tutti credono, riprese (Freud), che io tenga al carattere scientifico della mia opera e che il mio scopo principale sia la guarigione delle malattie mentali. È un enorme malinteso che dura da troppi anni e che non sono riuscito a dissipare. Io sono uno scienziato per necessità, non per vocazione. La mia vera natura è d'artista [...]. E c'è una prova inconfutabile: in tutti i paesi dov'è penetrata la psicoanalisi essa è stata meglio intesa e applicata dagli scrittori che dai medici. I miei libri, difatti, somigliano assai più a opere d'immaginazione che a trattati di patologia [...]. In ogni modo ho saputo vincere, per una via traversa, il mio destino ed ho raggiunto il mio sogno: rimanere un letterato pur facendo, in apparenza, il medico. In tutti i grandi scienziati esiste il lievito della fantasia

[...], ma nessuno s'è proposto, come me, di tradurre in teorie scientifiche le ispirazioni offerte dalle correnti della letteratura moderna. Nella psicoanalisi si ritrovano e si compendiano, trasposte in gergo scientifico, le tre maggiori scuole letterarie del secolo decimo nono: Heine, Zola e Mallarmé si congiungono in me sotto il patronato del mio vecchio maestro, Goethe (7).

7) G. Papini, *Visita a Freud*, in: Gog. Vallecchi, Firenze 1931, pp. 124, 129-130, citato in J. Hillman (1983), *Storie che curano*, Raffaello Cortina Editore, Milano, pp. 1-2. Un po' datato ma ricco di stimoli sul tema è: AA.VV., *Scrittori e psicoterapia. La creatività della relazione terapeutica*, (a cura di M. M. Togliatti e A. Cotugno), Meltemi, Roma, 1998.

Per l'intera esistenza Freud oscillerà fra il desiderio di riuscire a trattare la vita come un'opera d'arte e il timore di apparire come un autore di "favole scientifiche". In fasi diverse si chiede: «Sono uno psicoterapeuta, uno scienziato empirico, ma racconto storie per le quali è necessario a volte vestire i panni del letterato e del poeta.... Chi sono dunque?».

Freud scrittore di casi non si libererà di un'ambiguità irriducibile. Vocazione letteraria e vocazione medica continueranno a darsi battaglia, segneranno l'elaborazione teorica che accompagna la stesura dei casi – l'introduzione di Mario Lavagetto ai *Racconti analitici* ne ricostruisce i passaggi cruciali (8).

8) M. Lavagetto, «Introduzione» a S. Freud, *Racconti analitici*, Einaudi, Torino, 2012.

Il dilemma c'è già tutto nella lettera che, il 16 settembre 1883, scrive alla futura moglie Martha subito dopo essere stato al funerale di un amico, Nathan Weiss. La lettera è uno splendido esempio di cosa significhi *dare artisticamente forma al vissuto*, ma è anche un esempio della costruzione causale di Freud che cerca l'intimo nesso tra la morte e il carattere del suo amico. Freud risulta molto toccato dalla vicenda, e in poche righe mette in luce il suo bisogno di trovare un modo autentico per narrare e testimoniare la *verità* di quest'uomo, morto suicida, perché storia e necessità si sono in lui congiunte fino a rendere logica, come unico e tragico epilogo possibile, la morte stessa. Nella lettera alla moglie cerca di dare conto dell'insieme: «così la sua morte come la sua vita appaiono modellate con lo stesso impasto, sembra davvero che egli invochi il poeta, che lo conservi nella memoria degli uomini». Le ragioni della morte sono da ricercare nella vita stessa di quest'uomo, vita che non procede in modo episodico e discontinuo, ma secondo verosimiglianza e necessità così che «ogni cosa accade a causa di un'altra e non semplicemente dopo un'altra».

Lavagetto segue e insegue la ricerca di questa forma capace di dare conto del passato e del presente dell'oggetto dell'investigazione, della sua storia di vita e della storia del trattamento, delle connessioni e dei nessi, del rapporto terapeuta paziente, che affronta l'esigenza della censura, l'inevitabile manipolazione del materiale raccolto. Dalla trascrizione puntuale delle sedute, al diario, agli appunti, verso una *forma* capace di rendere la vita, che è in sé opera d'arte e che giustifichi e supporti la scientificità del *caso clinico*. Ri-costruire la fisionomia di un personaggio reale significa accettare l'incompletezza, l'irriducibile soggettività del proprio punto di vista. Con i personaggi letterari, le cui *tranche de vie* possono essere narrate con la *trasparenza* del romanzo, è più facile raggiungere l'effetto di verosomiglianza. Freud è grato a Jung che gli suggerisce di leggere la *Gradiva* di Wilhelm Jensen, si sente libero nella stesura del *Ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* che definisce «l'unica cosa bella che io abbia mai scritto» (9).

9) *Ibidem* p. LXI.

Il racconto analitico rimane problematico, la stessa metafora archeologica che muove l'impianto teorico dell'elaborazione freudiana («... un procedimento di eliminazione a strati del materiale psichico patogeno, che amavo paragonare alla tecnica di scavo di una città sepolta») subisce importanti modificazioni col progredire delle conoscenze psicoanalitiche di Freud. Se all'inizio ritiene che il lavoro dell'analista debba concentrarsi sui «nessi che restano enigmatici», cioè sulle cosiddette *resistenze* che impediscono di ricostruire la catena delle cause, il tutto allo scopo di portare a termine il lavoro di scavo per metter in luce *una determinazione del tutto sufficiente*, in un secondo tempo la posizione di Freud appare sostanzialmente mutata. Per il secondo Freud non è più sufficiente la conoscenza delle premesse, perché dalle sole premesse non è possibile formulare alcuna previsione attendibile. «Oppure, [...] potremmo dire che esiste una linea di confine molto netta tra la prevedibilità (pre-determinazione) e l'intelligibilità (postdeterminazione) e Freud arriva con il tempo a convincersi che è la seconda a costituire un obiettivo possibile per la psicoanalisi» (10).

10) *Ibidem*, p. XX.

A questo punto della sua elaborazione teorica, per affer-

mare la scientificità del suo procedimento e della metafora di una “zona archeologica”, usa un termine ben preciso e ben noto in medicina: *epicrisi*. L’epicrisi, in gergo medico, è «il risultato conclusivo di un’autopsia quando, al momento di formulare la diagnosi anatomico-clinica, si ripercorrono, in senso cronologicamente inverso, gli eventi che hanno portato dalla comparsa della malattia alla morte del paziente» (11).

11) *Ibidem*, p. XXI.

Il romanzo del Novecento coincide con la nascita del romanzo analitico. La ricerca psicoanalitica attuale ritrova tutte le questioni vissute da Freud: la sua impressione che le storie cliniche siano indigeste, la sua sensazione che ci sia sempre qualcosa da approfondire, il suo sforzo di riuscire a rendere la loro sovra-determinazione. La ricerca di una estetica etica. La necessità, ogni volta e di nuovo, che il testo del caso clinico sia “assolutamente contemporaneo” (12).

12) «Così come l’analisi è, di per se stessa, infingibile e ogni sua costruzione è necessariamente preliminare, infingibile e necessariamente preliminare sarà anche la scrittura dei casi clinici che non possono sfuggire, grazie a Freud ma in parte anche contro Freud alla necessità di essere “assolutamente contemporanei”». È la frase con la quale M. Lavagetto termina il suo saggio. *Ibidem*, p. LXVI.

## Romanzo

Leggere romanzi per trovare risposte, per seguire i destini, per sapere come va a finire, per inseguire gli andirivieni temporali di un’esistenza. Leggere poesie e racconti è quasi un metodo, come ci dice Ogden che conduce gruppi dove si legge a voce alta, per farsi l’orecchio – una tecnica che addestra alla pratica dell’ascolto. A volte, il titolo di un romanzo può indicare una prospettiva che, nel nostro mondo, è spesso *letteraria*, nel senso di più individuale e solitaria. A volte libera l’immaginazione, aggiunge intuizioni che prospettano soluzioni che nel vis-à-vis dentro la stanza non si presentano immediatamente. I personaggi letterari possono aiutare quelli reali che il terapeuta ha di fronte. Altre volte la letteratura permette la scoperta di mondi mentali che la psicoanalisi, in bilico tra innovazione e conservazione, ha faticato a esplorare (13).

13) N. Janigro, «Una stanza per due: omosessualità in letteratura e psicoanalisi», in *Frenis Zero*, 76, 2007, n.s. 24.

Alla nascita il romanzo psicoanalitico scopre la dimensione inconscia e interroga la sessualità – ma lo scandalo fu postulare una dimensione democratica della soggettività: qualcosa che abbiamo tutti, che facciamo tutti, che può capitare a tutti. Anche qui, per Freud, il timore di avvicinarsi troppo a uno scrittore, suo possibile *alter*.

Schnitzler capi, indipendentemente da Freud, la pervasiva importanza del sesso. Dall'età di diciassette anni fino alla morte tenne un diario in cui descriveva le sue numerose esperienze sessuali – iniziò a frequentare regolarmente le prostitute a sedici anni – ed elencava ogni singolo orgasmo che aveva provato. Trasferì poi questa sua ossessione autobiografica nei suoi personaggi, la maggior parte dei quali vive una sessualità iperattiva e autoconsapevole (14).

Da parte sua, Freud sentiva un'affinità intellettuale con le rappresentazioni della “sottostimata e molto criticata letteratura erotica”, come la chiamava. In effetti, i sentimenti di affinità di Freud sembrano sconfinare nella rivalità. In un'interessante lettera datata 14 maggio 1922, alla vigilia del sessantesimo compleanno di Schnitzler, Freud gli scrisse:

“Le confesserò invece una cosa che La prego di voler cortesemente tenere per sé [...]. Mi sono chiesto tormentosamente come mai in tutti questi anni io non ho mai cercato la sua compagnia [...] Penso di averLa evitata per una specie di timore di incontrare un mio 'sosia' [...]. Credo che Lei sia soprattutto un esploratore in profondità (15).

La sessualità, che ora si dice sesso, continua a produrre tabù, vergogna, perversione, noia. Timore di non essere “normale”. La rivoluzione sessuale degli anni Sessanta del Novecento ha segnato una trasformazione culturale, *questo sesso che non è un sesso* mantiene una grandezza metaforica, la forza di una rappresentazione teatrale.

Tra i tanti romanzi marcano il passaggio *Cesil Beach* di Ian McEwan e *Carne e sangue* di Michael Cunningham (16). McEwan dice che gli piace descrivere gli anni che si disfanno, quegli anni Sessanta quando le regole non scritte della tradizione stanno per saltare – un attimo e non funzioneranno più. La giovane coppia protagonista del romanzo arriva alla notte di nozze alla vigilia del Grande cambiamento, tra la fine del bando a *Lady Chatterley* e il primo allepi dei Beatles. È il loro primo incontro fisico, la prima esperienza sessuale per entrambi. Il tutto si svolge in poco più di due ore, in un antiquato hotel vicino alla celebre spiaggia di ciottoli di Chesil Beach. I due sposi stanno cenando in camera, ma già pensano a quello che

14) E. R. Kandel (2012), *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni*, (tr. it. G. Guerrierio), Cortina, Milano, 2012, p. 90.

15) *Ibidem*, p. 94.

16) I. McEwan (2007), *Chesil Beach* (tr. it. S. Basso), Einaudi, Torino, 2007; M. Cunningham (1995), *Carne e sangue* (tr. it. E. Capriolo), Bompiani, Milano, 2000.

accadrà più tardi. Edward è un ragazzo di provincia laureato in storia, indeciso se continuare la carriera accademica o lavorare nell'azienda del padre della sposa, Florence è una promettente violinista.

Il loro corteggiamento era stato simile a una pavana per liuto dal ritmo solenne, determinato da taciti protocolli mai concordati, ma perlopiù rispettati. Del resto non si discuteva mai di nulla, e nemmeno si aveva nostalgia di chiacchiere confidenziali. Erano faccende, quelle, che andavano oltre le parole, che scavalcavano le definizioni. La lingua e la pratica dell'analisi, il libero corso a sentimenti minuziosamente condivisi e reciprocamente studiati, non si erano ancora diffusi in modo capillare. Se già si sentiva di gente molto agiata che si sottoponeva all'analisi, non era ancora consueto considerare se stessi nella propria routine in termini di enigma, di esercizio narrativo, o di problema in attesa di essere risolto (17).

17) I. McEwan, *op. cit.*, p.19.

Finalmente faranno l'amore. Edward è piuttosto nervoso e sa, per sentito dire, che deve cercare di controllarsi per non concludere troppo in fretta. Florence, che prova una profonda repulsione per il sesso, è ansiosa di non deludere Edward. Il *misunderstanding* è garantito. Quello che succederà di lì a poco segnerà per sempre il destino della loro coppia.

Passare da *Chesil Beach* a *Carne e sangue* significa attraversare l'oceano, verso un'America più tragica ma meno angosciante della compressa Inghilterra, percorrere le tante tappe storico-sociali che corrispondono all'evoluzione della psicoanalisi: dalla teoria delle pulsioni alla teoria delle relazioni. Sintetizzata nella frase: «C'era un mondo nuovo senza regole e ce n'era uno vecchio che di regole ne aveva troppe» (18).

18) M. Cunningham, *op. cit.*, p.142.

*Carne e sangue* è un romanzo sociale, un'epopea americana che inizia dal 1935 e arriva a un futuro fantascientifico del 2035. Un romanzo sul tempo, di attimi ampliati, i cui capitoli hanno come titoli gli anni, a volte ripetuti. La carne e il sangue imprigionano la famiglia Stassos, perseguitano le generazioni costrette a combattersi. L'happy ending è nell'andare oltre il familiare, il biologico, il sessuale – insieme. Sismografo di stati d'animo e scenari

interiori, Cunningham ha vissuto a lungo con le pagine della Woolf, l'interiorità è filtrata da un narratore disponibile all'ascolto e la realtà è data dal legame sociale tra le psicologie. E anche una sintesi dell'evoluzione dei costumi sessuali: dalla proibizione del contatto alla ricerca di una intimità relazionale. Dalla sessualità alle sessualità, dall'omosessualità alle omosessualità.

Non era più nella stanza, ma non ne era ancora fuori. La portava in sé. Aveva baciato un altro uomo e seppe, bruscamente, ciò che questo faceva di lui. [...] Si era abbandonato a questa nuova cosa, a questa possibilità. [...] disse, il suo nome, silenziosamente, a se stesso, in un tono di tenerezza e di sorpresa, come se si stesse rivolgendo a uno strano fratello che era stato via per anni ed era improvvisamente tornato, senza preavviso [...] (19).

19) *Ibidem*, p. 122.

Etica è la posizione che sa rispettare la propria irriducibile singolarità.

Così il romanzo può riscoprire la sua vitalità.

Per mesi o anni ve ne siete andati in giro con l'idea di un romanzo nella vostra testa, e nella vostra testa è straordinario, brillantemente comico, disperatamente tragico, racchiude tutto quello che sapete e tutto quello che potete immaginare sulla vita umana sul pianeta terra. È grandioso e misterioso e solenne. È una cattedrale di fuoco. [...] In ogni caso, noi cerchiamo sempre cattedrali di fuoco e parte dell'eccitazione nel leggere un grande libro sta nella promessa di un nuovo libro che ancora non abbiamo incontrato, un libro che possa toccarci ancora più profondamente, che possa farci innalzare ancora più in alto. [...] Siamo alla ricerca di qualcosa, e non veniamo scoraggiati dal sospetto collettivo che la perfezione che cerchiamo nell'arte abbia le stesse possibilità del santo Graal di venire trovata. Questa è una delle ragioni per cui noi, e intendo noi esseri umani, siamo non solo creatori, traduttori e consumatori di letteratura, ma della letteratura siamo anche i soggetti (20).

20) M. Cunningham, *Il lettore, lo scrittore e il traduttore* è il titolo della lectio magistralis che lo scrittore ha tenuto a Firenze nel giugno 2010 all'interno della IV edizione del premio Vallombrosa- Gregor von Rezzori. Il brano citato si trova in «Il Sole 24 Ore» del 13 giugno 2010.

## Sommario

La evidente correlazione tra letteratura e psicoanalisi accompagna dalle origini il dibattito teorico sullo statuto della psicoanalisi. Rendere, rappresentare – non riprodurre – l'irriducibile, l'unicum dell'incontro intersoggettivo che richiede un montaggio *letterario* capace di stratificazioni di tempi e di storie. I personaggi letterari possono aiutare quelli reali che il terapeuta ha di fronte, come accade in *Cesil Beach* di Ian McEwan e *Flesh and Blood* di Michael Cunningham che segnano il passaggio della rivoluzione sessuale.

*Other Lives But Mine*, romanzo di Emmanuel Carrère, ha acceso dibattiti sul rapporto fra letteratura e biografia, fra letteratura e psicoanalisi. E sono sempre di più i testi di scrittori contemporanei che legittimano la narrazione in prima persona di trame private.

## Summary

The evident correlation between literature and psychoanalysis accompanies from the beginning the theoretical debate about the statute of psychoanalysis. The objective is to show, represent – not duplicate – the unique quality of the intersubjective meeting that requests a literary montage able to stratify times and stories. The literary characters can help the real ones whom the therapist meets, as it happens in *Cesil Beach* by Ian McEwan and *Flesh and Blood* by Michael Cunningham, books that are really important for the history of sexual revolution.

*Other Lives But Mine*, written by Emmanuel Carrère, gave the start to many discussions about the relationship between literature and biography, between literature and psychoanalysis. Nowadays, there is a growing number of books written by contemporary writers that legitimate the narration in first person about private matters.



# Psicanalisi e letteratura ai confini dell'anima

*Maria Teresa Colonna*

1) M. Buber (1962), *I racconti dei 'Hassidim*, Garzanti, Milano, 1979, p. 34.

Quando Baal Shem Tov (1), il fondatore della tradizione ebraica mistica mitteleuropea detta dei "Chassidim" (i "pii"), doveva affrontare una missione difficile, si ritirava nei boschi e celebrava un rito di invocazione ed era esaudito. Quando, una generazione dopo, il suo successore si trovava nella stessa situazione, si recava in quel luogo nel bosco ma, essendo proibiti i riti ebraici, pregava in silenzio e veniva esaudito. Un'altra generazione dopo, quando un altro maestro era di fronte a un compito arduo, stava seduto nella sua residenza e diceva: «Non possiamo più celebrare il nostro rito, non possiamo recarci nel bosco a pregare, ma di tutto questo possiamo raccontare la storia». E il puro e semplice racconto aveva la stessa efficacia per risolvere quella difficoltà.

Vi sono storie e racconti che cambiano una vita, vi sono diari e carteggi epistolari che ce ne danno testimonianza e che possono essere letti anche come un genere letterario. Abbiamo riassunto un testo illuminante per esaltare l'efficacia creativa del racconto, ma sappiamo è anche e sempre necessario che qualcuno ascolti. Cechov, in uno straordinario racconto, ci parla del bisogno vitale per l'uomo di raccontare, ma ci dice anche della difficoltà di tro-

vare qualcuno disposto ad ascoltare, perché un racconto, sia orale che scritto, richiede nell'ascoltatore-lettore una dimensione relazionale, invoca sempre un rapporto. Il povero vetturino di *Malinconia* (2) dal racconto che Cechov ha sottotitolato «Chi ascolterà la mia tristezza?», non trova ascoltatori tranne il suo cavallo, forse perché il suo racconto è intriso di dolore e di sofferenza, la sua storia allora si raggrinzisce e si pietrifica nel suo stesso corpo.

Il racconto cerca un volto che accolga, un cuore che ascolti; la narrazione è espressione di ciò che nell'uomo è più elementarmente umano: la volontà di condivisione delle esperienze umane e la sete di relazione, il dare voce a quel bisogno di immaginazione di cui si nutre l'anima quando, nei fatti, vuol trovare dei significati e nella monotonia della ripetizione, un lampo di novità. L'ascolto partecipe è quasi un atto d'amore, un cammino verso la ricerca di un senso che si svela dipanando le fila della propria storia o creando una vicenda esemplare pur se fittizia.

Perché è così importante raccontarsi? Perché in certi momenti critici e dolorosi c'è questo bisogno di dire la propria storia? Che raccontare sia fare di se stessi una storia? Forse è solo questo che ci consente di trovare un senso e di sfuggire alla percezione di inconsistenza e inutilità che angoscia il vivere.

In realtà ogni uomo è un intreccio di storie e il suo racconto, che avvenga attraverso un diario, un carteggio o una descrizione clinica, fa come un'opera di cucitura e di tessitura, riannodando ciò che era spezzato; ricompono il tutto in una trama e in un'unità. La magia fondamentale della narrazione letteraria o psicologica, come resoconto, risiede in questo: nella sua capacità di dare *senso*, e quando poi nel racconto gli eventi si dipanano in una trama di eventi significativi, allora la narrazione diverrà anche una forma conoscitiva del reale e di se stessi. Il racconto letterario, quando tende a riferire o imitare la vita, crea qualcosa che nella vita non c'è. Il racconto che vuol narrare la vita è come una mimesi creativa, attinge alla attività *poietica* della nostra mente: un'attività creativa e generativa. Solo col tempo, e una continua elaborazione, riusciremo a dare un senso, poiché così tante e così diver-

2) A. Cechov (1886), «Malinconia», in *Racconti e teatro*, Sansoni, Firenze, 1966, pp. 159-61.

se possono essere le versioni delle storie e degli accadimenti che abbiamo vissuto. La narrazione letteraria saprà rivelare poi la sua straordinaria capacità di rendere eccezionale l'ordinario.

C'è dunque un aspetto terapeutico nel narrare le proprie esperienze, le proprie paure angosciose come ci insegna la pratica analitica e anche la supplica orante: raccontare può addirittura salvare la vita, ci suggerisce *Le Mille e una Notte*. Il punto che ci interessa particolarmente è che possiamo dire che ogni autobiografia, a partire dalle *Confessioni di Agostino* giù giù fino alla *Ricerca del tempo perduto* e ai diari personali, ai carteggi epistolari, ai racconti clinici, tutti sono una celebrazione della funzione liberatrice o pedagogica del narrare; tant'è vero che lo stesso Proust comparava la sua "Ricerca" a «una lente d'ingrandimento» offerta ai lettori come «il mezzo di leggere in se stessi».

Si possono scrivere poesie, drammi, casi clinici, i propri sogni o le proprie immagini interiori; il vero lavoro è sedersi alla propria scrivania e come uno scrittore, chiudersi pienamente in se stessi, ed anche nelle proprie ombre, costruendo con le parole un nuovo mondo. Allora scrivere diverrà trasmettere questo sguardo interiore alle parole. La scrittura e la letteratura sono intimamente connesse ad un vuoto al centro delle nostre vite, scrivere significa: «prendere coscienza di quelle ferite che portiamo dentro di noi, ferite a volte così segrete che noi stessi ne siamo a malapena consapevoli, e affinare l'arte di creare un mondo usando le proprie ferite» (3).

3) O. Pamuk, *La valigia di mio padre*, Einaudi, Torino, 2007, p. 19.

Dovremmo soprattutto soffermarci su una domanda: chi è questo altro che abbiamo bisogno di immaginare o di scrivere? Questa persona che certamente non ci assomiglia, si rivolge però alle nostre pulsioni più profonde, di sostegno e aiuto, ma anche di paura e aggressione. Saranno queste emozioni ad accendere la nostra capacità di immaginare, e che ci spingeranno a scrivere. La scrittura e la letteratura nascono dalla certezza che gli individui si somigliano; la storia del romanzo è la storia di una liberazione. Mettendoci nei panni degli altri, usando l'immaginazione per liberarci della nostra identità, liberiamo noi stessi. I meravigliosi meccanismi dell'arte della scrittura

servono a chi scrive per porgere a tutta l'umanità la propria storia. Il talento del raccontare consiste nello scrivere la propria storia come se fosse la storia di un estraneo, come se fosse quella di un altro che ci permette di conoscere e trasformare l'*altro, lo straniero, il nemico* che abbiamo nella nostra mente (4).

4) *Ibidem*, pp. 51-53.

Il potere di immaginarsi come un'altra persona, rende possibile divenire colui che scopre realtà umane mai espresse in precedenza, mai pronunziate, mai raccontate da coloro che non hanno potuto o voluto farsi sentire. Ne deriva una liberazione della propria rabbia e infelicità. Mallarmé a suo tempo disse la verità quando affermò che «ogni cosa nel mondo esiste per essere inclusa in un libro, è l'immaginazione e la capacità di trasmettere i significati agli altri che hanno permesso alle comunità, alle tribù, alle nazioni di riflettere in modo approfondito su se stesse».

E non è solo il racconto (anche di un caso clinico) ad avere importanza, ma anche il saperlo raccontare come fosse un romanzo, come fece Freud con i suoi casi clinici, il che rende possibile discutere sulla propria identità. Dunque non basta raccontare, c'è una modalità particolare del narrare che è essenziale alla narrazione stessa. Raccontano infatti (5) che un rabbino al quale era stato chiesto un giorno di narrare una storia, avesse risposto: «Una storia va raccontata in modo che essa stessa sia un aiuto».

5) L. Manicardi, *Raccontami una storia*, Edizioni Messaggero, Padova, 2012, p. 36.

I romanzi danno voce e ricordano ai lettori la loro fragilità, la vergogna, l'orgoglio ed anche il loro risveglio e, come tutto ciò che proviene dall'arte, inducono il desiderio di lasciare dietro di sé quel mondo così ben conosciuto, tetro e pesante, partecipando invece di un mondo non solo più profondo, ma più vario e più ricco. E poiché nella maggior parte dei casi il vero motivo della nostra felicità o infelicità è il significato che diamo alla nostra vita, piuttosto che la vita stessa, è compito dello scrittore e dell'analista insieme, tentare di trovare nella complessità del mondo, troppo veloce e rumoroso dei nostri giorni, un inizio, un centro e una fine: cioè saper creare una storia di nessi e significati e con un senso.

Scrivere significherà spesso parlare di cose che tutti conoscono, ma che non sanno ancora di conoscere È

così, ci dice Pamuk, che gli scrittori e i lettori usando la fantasia avvertono quanto tutti gli uomini hanno in comune. La grande letteratura e la psicoanalisi, parlano della nostra abilità di mettersi nei panni di un altro. Certamente nessuno pensa che l'arte contribuisca a risolvere i problemi; ci impegniamo però nell'arte per amore dell'impegno: quel "fare" fine a se stesso che i Greci chiamavano *poiesis*. Questo impegno esprime quella base poetica della nostra mente dove la mente trova fondamento nella sua stessa attività narrativa e nel suo fare fantasia.

6) J. Hillman (1983), *Le storie che curano*, Cortina, Milano, 1984.

J. Hillman (6), ci aveva già suggerito, che non solamente i poeti sono poeti, ma che una parte di ciascuno di noi funziona poeticamente ed appartiene alla classe poetica; come classe nel senso platonico, dove il termine «indica una prospettiva interna, esistente in ciascuno di noi e che è continuamente impegnata nell'attività immaginativa». Allora, al di là di ogni interpretazione psicologica e riduttiva, conoscere la profondità della mente significherà conoscere le sue immagini, ascoltare le storie con un'attenzione poetica che «con un singolo atto intuitivo colga le due nature degli eventi psichici quella terapeutica e quella estetica». Ed Hillman (7) aggiunge:

7) J. Hillman, «Un io immaginale», in *Una psicologia poetica. Quaderni dell'Alleanza*, Firenze, 1981, pp. 176-79.

che appartenga comunque al sogno e al racconto l'immagine parla all'artista e al terapeuta, evoca infatti l'artista che è nel terapeuta ed il terapeuta che è nell'artista. Nell'atto di cogliere l'immagine, la coscienza poetica e quella terapeutica si fondono in un unico punto focale: l'interesse appassionato per l'immagine.

Poiché è sempre il narratore che è all'opera, non vi è dubbio che gli epistolari come i diari e così il racconto di alcuni casi clinici, appartengano al genere letterario. Nelle lettere inviate da Virginia Woolf troviamo spesso scritto: «questa non è una lettera». Come a dire: è qualcosa di più ed è, a seconda dei casi, qualcosa di meno. Come s'ella avesse un'idea alta, oltre che molto precisa, di cosa sia una lettera e di cosa debba essere per meritare questo nome. Scorrendo il carteggio (8) tra Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Alessandra Wolff (Licy, la moglie), quello tra S. Freud e la figlia Anna, e le lettere che si scambiarono Anna e Lou-Salomé stesse, viene da domandarsi: chissà

8) C. Cardona, *Lettere a Licy, Un matrimonio epistolare*, Sellerio, Palermo, 1987.

se queste sono lettere, come le intendeva Woolf, “lettere come si deve”? Perché innanzitutto più che allo scrivere rimandano al parlare, più che al desiderio di esprimersi e di rivelarsi rimandano a quello di “tenersi a bada”, più che alla incisività consapevole dell’atto, rimandano a una consuetudinaria casualità.

Intanto un carteggio tra due persone, sempre le stesse - marito e moglie nel caso di Tomasi di Lampedusa, padre e figlia nel caso di Freud - è insolito, assomiglia ad una sorta di conversazione. Eppure sono lettere. E non solo perché scritte e spedite, munite di intestazione e saluti, buste, indirizzo e così via, con tutto il rituale che sottende questa forma del comunicare, ma perché, anche se per vie traverse, inconsapevoli, impercettibili, ci dicono alla lunga molto, anzi moltissimo, dei loro estensori.

Oltre al fascino che suscita la loro lettura, una delle particolarità più singolari nasce certo da quel particolare carattere di *soglia*, da quel porsi lungo un confine ambiguo che separa lo scambio con l’altro, dalla solitudine sempre un po’ autosufficiente della scrittura.

Dalla rilettura delle lettere (9) che Freud scrisse alla figlia Anna e (10) a Lou Salomé, e anche dalle lettere (11) che Anna e Lou si scambiarono reciprocamente, non possiamo nutrire alcun dubbio che questi carteggi epistolari, siano anche stilisticamente un genere letterario e che la Psicoanalisi stessa possa apparire come una Grande Narrazione, con i suoi protagonisti, che ci raccontano i loro conflitti, le loro problematiche. Inoltre questi carteggi ci svelano anche l’apparire sulla scena delle prime protagoniste femminili che eserciteranno poi anche la professione analitica.

Ma è particolarmente dalla lettura del carteggio epistolare di Tomasi di Lampedusa con la moglie Licy che il carattere letterario si rivela ancor di più. Anche la trama di un grande romanzo come *Il Gattopardo* è pervasa dai ricordi infantili e dai residui diurni di un grande sogno che Tomasi di Lampedusa, rompendo ogni remora precedente, riferì in una lettera alla moglie, correndo dunque quel rischio, da lui sempre temuto, di essere da lei interpretato.

In una lettera intestata ‘Palermo, 9 novembre 1950’ egli racconta:

9) S. Freud – A. Freud, *Correspondance (1904-1938)*, Fayard, Paris, 2012.

10) L. Andreas-Salomé, *Correspondance avec S. Freud*, Gallimard, Paris, 1970.

11) F. Molfino (a cura di), *Lettere di Lou Andreas-Salomé e Anna Freud*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2012.

Ero a Roma, all'Albergo Quirinale, con mio padre e mia madre (tu non ci sei nel sogno). Mi viene recapitata una cartolina postale stampata come quelle che arrivano per le tasse, dove mi si annuncia che ero stato condannato a morte, e che dovevo andare per l'esecuzione il giorno dopo alla tale ora, in una caserma vicino a S. Maria Maggiore. Saluto i miei genitori e all'alba arrivo a questa caserma, vuota. Salgo su per delle grandi scale, attraverso lunghi corridoi, e mi presento ad una sorta di corpo di guardia dove tre militari sono buttati su di un letto di legno, tipo quelli che si trovano in tutti i corpi di guardia. Uno di loro si alza e mi domanda che cosa desidero: io mostro la cartolina e dico 'Sono il condannato a morte che viene per l'esecuzione'. Il militare s'impresiona talmente che sviene. Gli altri lo rassicurano dicendogli: 'Ma, che stupido sei, è lui che deve morire e non tu'. Mi chiedono a quale indirizzo va annunciata l'esecuzione e mi dicono di aspettare nel corridoio. Aspetto un poco, noto che non c'è nessuno e penso che è ridicolo stare ad aspettare così e che devo provare a scappare. (Si direbbe un romanzo di Kafka). In effetti ridiscendo le scale, esco, e mi aggiro per strade e strade fino a quando, verso sera, entro in una specie di locale notturno dove vedo mio Padre, seduto ad un tavolino, che piange e cerca di annegare il suo dolore nello champagne. Io mi avvicino a lui e gli dico in un orecchio: 'Dillo a Mamà: sono scappato'. E dopo altre strade e altre peripezie mi ritrovo alla fine alla Marina, davanti al cancello della villa Giulia, nascondendomi ancora, ma sicuro oramai di essere scampato al pericolo (12).

12) C. Cardona, *op. cit.*, p. 16.

La risposta di Licy non c'è, si è persa da qualche parte; comunque, questa sembra essere l'unica volta che Giuseppe racconta per lettera a sua moglie un sogno, così lungo e complesso e con tanta ricchezza di particolari. Avrà capito Licy che forse si trattava di un sogno premonitore, o forse avrà taciuto volutamente visto che da trent'anni si occupava di psicoanalisi?

Licy stessa, con la sua storia personale, sembra essere anche lei il personaggio di un romanzo. Figlia del barone Boris Wolf Stomersee e di Alice Barbi, la più nota mezzosoprano da concerto di fine secolo, molto amata e sostenuta anche da Brahms, era andata a Berlino all'Istituto di psicoanalisi, allora diretto da Karl Abraham, dove per quattro anni aveva fatto analisi con Felix Böhm e poi ana-

lisi di controllo con Max Eitingen, trasferitasi in seguito a Vienna, aveva incontrato anche Freud.

Alternava la sua vita lavorando come analista, tra la sua tenuta nel Baltico e Palermo. Quando dopo la guerra cominciò a vivere più spesso a Palermo, divenne un personaggio di spicco nell'ambito dei pochissimi adepti della Società Psicoanalitica e ne fu anche la presidente tra il 1955 e il 1959.

Il sogno che Tomasi di Lampedusa le racconta nella sua lettera, si presenta come un grande sogno archetipico, uno di quei sogni importanti in cui si condensa una vita intera: gli affetti, le ansie e dove tutto si decanta insieme ad una folgorante memoria di se stessi. È un sogno, ma, come una storia, dovrà essere raccontato, e per Giuseppe Tomasi, principe di Lampedusa, duca di Palma, sembrava fosse arrivato finalmente, anche per lui, il momento di *raccontare*.

Il sogno inizia a Roma e si conclude a Palermo, alla Marina, vicino a casa sua, proprio come quel viaggio del luglio 1883 (13), l'ultimo di Don Fabrizio Salina che sigla la fine del "Gattopardo":

Ma dove andiamo, Tancredi? ... Zione, andiamo all'albergo Trinacria; sei stanco e la villa è lontana ... Ma allora andiamo alla nostra casa di mare; è ancora più vicina [...] E dopo giogaie maledette, pianure malariche e torpide... la locomotiva annaspante su per i pendii favolosi sembrava dovesse crepare come un cavallo sforzato; e dopo una discesa fragorosa, si era giunti a Palermo (14).

Dopo aver tanto affannosamente vagato, di quel vagare incessante dell'anima di cui parla Platone nel "Timeo", anche Giuseppe nel sogno ritorna lì: alla Marina, a Palermo, davanti al cancello familiare della villa Giulia dove andava a giocare da bambino, quella sorta di giardino incantato, dove Goethe, ci racconta nel suo *Viaggio in Italia* (15), aveva passato «ore di quiete soavissima». E non procede Tomasi, si arresta al cancello. Racconta Maria-Luise von Franz, nel suo *La morte e i sogni* (16), che:

... nei sogni di morte appare spesso la figura di un intruso, quasi un messo che prepara all'ultimo viaggio, un mediatore dei con-

13) G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano, 1958, p. 287.

14) *Ibidem*, p. 286.

15) J. W. Goethe (1817), *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano, 1983, p. 266.

16) M. L. von Franz (1984), *La morte e i sogni*, Borinighieri, Torino, 1986, p. 93.

tatti più profondi tra l'io e l'inconscio. E prende ad esempio, tra gli altri, proprio la figura della giovane donna con la veletta che appare a don Fabrizio morente nell'ultimo capitolo del "Gattopardo": «Fra il gruppetto ad un tratto si fece largo una giovane signora; snella, con un vestito marrone da viaggio ad ampia 'tournure', con un cappello di paglia ornato da un velo a pallottoline che non riusciva a nascondere la maliziosa avvenenza del volto. Insinuava una manina guantata di camoscio fra un gomito e l'altro dei piangenti, si scusava, si avvicinava. Era lei la creatura bramata da sempre che veniva a prenderlo: strano che così giovane com'era si fosse arresa a lui; l'orario di partenza del treno doveva essere vicino. Giunta a faccia a faccia con lui sollevò il velo, e così, pudica, ma pronta ad esser posseduta, gli apparve più bella di come mai l'avesse intravista negli spazi stellari» (17).

17) *Ibidem*, p. 93.

Ora la figura destinata a portarlo via è diventata qui una figura dell'anima, commenta M. von Franz. Nel sogno del condannato a morte, non vi sono estranei, Tomasi si aggira in paesaggi del tutto interiori, assolutamente familiari, e quell'unica figura, la giovane guardia, che è "tentata dalla morte", viene richiamata al dovere di vivere ancora, come se prima vi fosse un dovere da compiere, un compito che ha a che fare con la vita e la trasformazione, come un rito di passaggio.

Cancelli, porte o grandi portali, sono infatti nell'ambito del simbolismo archetipico, quell'andare oltre che rende possibile un rito di passaggio e di fase. Giuseppe, quindi, aggrappato al cancello nero di ferro battuto della sua infanzia, si porta dietro la fatica e il peso di chi ha compiuto una discesa nell'Ade. Così, una vita intera, la sua vita, si è come compiuta nel trascorrere di una sola notte e di una lettera a Licy.

Tutto ha inizio a Roma, all'Albergo Quirinale, dove scendeva Tomasi di Lampedusa, l'hotel più adatto a un principe siciliano ormai decaduto, sotto il peso di quelle cartoline delle tasse che nel sogno appaiono come riferimento familiare. Poi il sogno prosegue nelle caserme, quei luoghi maschili che egli conosceva bene e nella caserma vicino a Santa Maria Maggiore egli percorre grandi scalinate, lunghi corridoi e come nel Palazzo di Donna Fugata del "Gattopardo" (18) «[...] ve n'erano lunghissimi, stretti e tor-

18) G. Tomasi di Lampedusa, *op. cit.*, p. 186.

tuosi, con finestrine grigliate, che non si potevano percorrere senza angoscia [...]».

Noi ci riconosciamo e ci comprendiamo attraverso le grandi testimonianze che l'umanità ha affidato alle opere di cultura. Le grandi opere letterarie, veri specchi dell'interiorità umana, ci aiutano a conoscere la nostra profondità e ci inducono a penetrare nella complessità e molteplicità dell'anima. La condivisione col lettore, stabilisce poi quel dialogo che lo indurrà a pensare che ciò che è stato scritto parla proprio a lui della sua stessa esistenza. Forse se la letteratura non avesse dato articolazione ed espressione linguistica all'amore e all'odio, ai sentimenti etici e a tutto quello che in generale forma noi stessi, ben poco ne sapremmo. Il *racconto* fa dunque emergere molte cose del passato: l'amore, l'odio, la colpa, la menzogna. La loro consapevolezza cambia le relazioni del presente, dunque il presente stesso, rendendolo certo meno affidabile e anche più imprevedibile.

Per Claudio Magris, lo scrittore e il lettore sono anche delle spie; inventare la vita come fanno gli scrittori per lui significa *trovare*, scoprire la vita stessa come vuole il verbo latino "invenire". La scrittura, egli pensa, fa qualcosa di più: copre pure l'assenza, ciò che è andato perduto, le omissioni e i desideri inappagati di un'esistenza, i progetti frustrati; scopre ciò che uno è stato e ciò che uno non è stato « [...] perché noi siamo quello che abbiamo fatto, ma anche quello che avremo voluto fare, quello che forse per un mero caso non abbiamo fatto, ma eravamo pronti a fare, quello che abbiamo pensato e desiderato forse senza confessarcelo, quello che abbiamo dimenticato» (19).

In ciò consiste la verità della scrittura, ma anche il suo potenziale devastante, perché costringe a fare i conti con la totalità di ciò che veramente siamo, il cui peso talora è insostenibile perché non sempre è bene per gli uomini che tutta la verità riaffiori.

Come non riconoscere un carattere letterario e ritenere che non appartenga alla letteratura quella mastodontica "autobiografia inconscia" che A. Schnitzler (20) ci ha lasciato e recentemente è stata data alle stampe in Italia?

19) C. Magris, «Il racconto del tempo (senza futuro)», *Corriere della Sera*, 27 gennaio 2011.

20) A. Schnitzler (2012), *Sogni, 1875-1931*, Il Saggiatore, Milano, 2013.

*Sogni* è il volume che raccoglie 50 anni di sogni annotati da uno dei più grandi e importanti scrittori europei, con una scrittura autoriflessiva intima e soprattutto quotidiana. E' proprio dagli scenari diurni, sollecitati dai sogni, che si accentua ancor di più il carattere letterario ed emerge il narratore che è già all'opera nei sogni stessi.

In scenari insoliti, si muovono contemporanei illustri, protagonisti della Vienna fine secolo. Attraverso la loro descrizione siamo introdotti nelle abitudini, nelle regole mondane collettive della società, con i suoi dilemmi, negli spettacoli di successo. Così Schnitzler riesce a farci partecipi delle affezioni più comuni del bel mondo viennese, ma ci rivela anche i desideri, le angosce, i turbamenti dello *scrittore che sogna*. Dunque i sogni raccolti da un genio, molto attento ai sussulti della propria anima, ma anche alla forza surreale della narrazione onirica. Un vero diario dei sogni come quello di Schnitzler cos'è se non una vera e propria autobiografia inconscia? Cos'è se non il resoconto di un "laboratorio immaginifico", come pensano i curatori dell'edizione italiana?

Perché dovremmo leggerci 300 pagine dei sogni del Dott. Schnitzler? Perché imbastiscono un affascinante irretimento, tutto letterario, e perché egli, come «biografo della propria irrealtà», diviene oltre che cronista dello straniero che è in lui, il cronista di un'intera civiltà. Vienna ci appare intatta nella sua affascinante realtà, dove si riconosce e si incontra tutta l'*intelligenza* viennese, da Alma Mahler a Stefan Zweig, a Klimt e a Kraus.

21) *Ibidem*, p. VIII.

Come ci ricorda l'introduzione, il sognatore Schnitzler (21) traccia di Vienna una topografia «dettagliata e affascinante», dove strade e abitanti «appaiono familiari, realissimi, e al tempo stesso pronti a deformarsi». Poi tutto un proliferare di camerini, palchi, platee, palcoscenici e corridoi; il suo stesso inconscio si struttura come salotto: frutto di un'elaborazione psicologica continua e di un rifacimento per intenti anche formali e letterari. Il resoconto di quei sogni diviene allora scrittura a pieno titolo e, come sostengono i due curatori, la sua opera diviene «laboratorio letterario-esistenziale da raccontare».

Malgrado le affinità con Freud, ambedue ebrei e medici, ambedue colpiti dalla medesima sciagura - la morte di

una figlia - le opinioni di Schnitzler sul lavoro di Freud, non certo dilettantesche, furono spesso critiche e taglienti, particolarmente riguardo al tema dell'interpretazione. Fondamentale per comprendere le vite di Freud e Schnitzler è il loro carteggio epistolare; in particolare per cogliere la differenza (22) tra *Traumdeutung* e *Traumnovelle*: sogno come materiale cifrato da rivelare e sogno come laboratorio immaginifico da raccontare. Ambedue medici e impegnati nel lavoro sulla psiche, in una lettera del 4 maggio 1922 (23), con estrema sincerità Freud rivelerà a Schnitzler la sua paura del doppio: «Mi sono chiesto spesso – egli scrive – e con stupore dove lei potesse attingere a questa o quella conoscenza che io ho acquisito con la faticosa ricerca sul campo, e sono infine giunto ad invidiare il poeta che altrimenti ammiro». E non è allo Schnitzler medico, anche se egli era stato assistente di Charcot, che si rivolge Freud, ma allo Schnitzler letterato.

A condurre nel buio della psiche, Schnitzler pensa ci possano essere più strade di quante possano mai sognarsi di interpretare gli analisti. Forse questa libertà di pensiero gli veniva proprio dall'essere un letterato. Egli conosceva benissimo e apprezzava l'opera di Freud, anche se seppe assumere atteggiamenti critici, ma è indubbio che egli fu uno psicologo del profondo dell'animo femminile certamente migliore di Freud. Freud ammetteva di capire ben poco di loro, mentre, come scrivono i curatori, Schnitzler scrive di loro come se "sapesse". Certamente per lui l'inconscio appare come un territorio esteso e molto più ricco di intrighi, interruzioni e strade di quanto gli analisti sospettino.

Se si riflette sul "confine" tra scrittura letteraria e testi come i diari e i carteggi si può notare che la distanza è quasi inesistente. I diari e i carteggi permettono di penetrare in quel mondo emotivo e penoso *delle lacrime*, quasi una finestra dalla quale sporgersi per conoscere l'altro. Vi sono storie che nel loro svolgersi cambiano una vita e condizionano un destino; in questo senso i diari e i carteggi svelano la loro dimensione letteraria. È a questa riflessione che mi sono ispirata quando ho letto e ho potuto riflettere sul carteggio, che durò tutta la vita, di Freud con sua figlia Anna (24), in particolare sulla prima lettera che le inviò quando lei aveva appena otto anni.

22) A. Schnitzler (1960), *Sulla Psicoanalisi. Lettere a Freud*, a cura di L. Leitano, Feltrinelli, Milano, 2006.

23) A. Schnitzler, *Una vita a Vienna*, a cura di G. Farese, Mondadori, Milano, 1977, pp. 231-32.

24) S. Freud – A. Freud, *op. cit.*

La mia sarà una lettura a latere, dunque un'interpretazione anche letteraria; una lettura di queste storie piegata a ridosso dei generi letterari, ristretta all'analisi della diversa scrittura autobiografica. Lettere, diari, resoconti clinici, particolarmente di alcune analiste donne, donne colte, intelligenti, coraggiose che arricchirono sin dall'inizio il movimento psicoanalitico con la loro presenza. Donne artiste, professioniste, che nel loro esprimersi furono anche scrittrici, sempre attraverso le forme più diverse: del taccuino, del diario epistolare, dunque della memoria autobiografica. Potremo riconoscere in queste scrittrici un dialogo ai confini tra storia della psicoanalisi e letteratura. Scritti che non si presentano mai come diario sentimentale o giornale intimo, ma sviluppati in una forma, sempre allergica ad una piega lirico-sentimentale, orientata invece anche nello stile, verso il racconto letterario che diviene insieme cronaca, testimonianza o addirittura resoconto clinico.

Freud spesso a suo tempo aveva inventato, con la descrizione dei suoi famosi casi clinici, un genere letterario, e non è un caso che egli abbia ricevuto poi il premio Goethe per la letteratura. Ma vi è anche un'altra prospettiva nel racconto della psicoanalisi: molto presto ci accorgiamo dell'emergere di una storia particolare che si riferisce alle donne.

Tutto cominciò dalle isteriche di Charcot. Senza di loro non vi sarebbe stata la psicoanalisi. Le donne portavano alla luce attraverso l'isteria il desiderio femminile ed era un modo di esprimersi dell'anima. L'anima si esprimeva in modo isterico, per quella rigida repressione dell'eros che la cultura patriarcale aveva messo in atto particolarmente verso le donne. Verosimilmente molte furono poi le donne che andarono in analisi, interessate alla psicoanalisi come tentativo di accostarsi all'anima, perché questo era forse l'unico luogo dove l'anima poteva trovare ancora riconoscimento e ascolto.

Molte di loro nel tempo divennero poi anche analiste ed esercitarono la professione, ma tutto si giocò sempre tra i *padri*, tra Vienna e Zurigo, e più tardi tra Berlino, Londra e Parigi. Come era già successo per le loro pazienti e per le figure femminili dei romanzi, anche queste coraggiose pioniere subirono spesso l'atteggiamento patriarcale e troppo monoteistico della cultura psicoanalitica che, chiu-

sa in un universo maschile, già fin dall'inizio aveva permeato profondamente anche le basi teoriche della psicoanalisi. Ma certamente con l'arrivo di Freud e delle sue teorie era stata finalmente ridata dignità al femminile e l'isteria non fu più inferiorità d'organo, ma sofferenza dell'anima e del corpo.

Molte donne fin dall'inizio aderirono alla psicoanalisi, forse perché più vicine alla sofferenza dell'anima, e divennero anche analiste, ma dal momento che tutto era accentrato intorno a Freud, il femminile rimase sul *marginie*. Spesso il sostare in una posizione marginale costituì per le più dotate un luogo creativo privilegiato dove sviluppare indipendentemente il proprio pensiero. Affrancandosi al pensiero teorico dominante alcune scoprirono anche il piacere di pensare in modo autonomo. Ma rimase aperta dolorosamente la ferita legata al desiderio, alla repressione dell'eros, alla esclusione dunque dalla vita, (per alcune anche la emarginazione dalla comunità psicoanalitica). Questo fu il prezzo da pagare, come era già successo alle ribelli eroine dei romanzi.

La storia di alcune di loro può essere letta come un romanzo che si dipana entro quel grande racconto che fu fin dall'inizio la psicoanalisi (a volte il confine è molto sottile), sviluppatosi attraverso i carteggi epistolari e i diari. Alcune riuscirono, tramite questo genere di letteratura, ad esprimere se stesse, a comunicare la loro intimità, le loro lotte, a volte le loro più segrete sofferenze, addirittura per alcune, come vedremo, la loro follia.

Noi possiamo accostarci al loro raccontarsi come fossero - perché così ci appaiono - personaggi romanzeschi di quel grande genere letterario che è la psicoanalisi stessa. Queste figure femminili emergono come donne che misero in discussione non solo se stesse, ma anche le leggi collettive del loro tempo, che deviarono dal cammino segnato dalla cultura collettiva respingendo e reinterpretando in modo creativo e nuovo il ruolo tradizionale di non essere solo madri e mogli, guardiane del focolare, della memoria e della morale collettiva.

Possiamo guardare questo percorso polifonico e discontinuo, tra storia singolare e senso universale della rivolta e

25) S Sebastiani (a cura di), *Donne in Rivolta*, Il Mulino, Bologna, 2011.

del cambiamento delle donne, perché queste analiste delle quali parleremo furono certo espressione e figure di una rivolta, nel senso di una rivoluzione. Le loro vicende, a volte non troppo dissimili dalle altre figure femminili più conosciute della letteratura, compongono oggettivamente un patrimonio romanzesco che vede l'eroina in conflitto aperto con la propria epoca storica, con le sue leggi e forme. Sono figure inconsuete, che dicono «no» alla tradizione e che si oppongono come alcune figure femminili della letteratura, (25) da Hedda Gabler, Emma Bovary, Anna Karénina e molte altre, e appaiono sempre diverse dalle altre: donne a volte disperate, a volte un po' crudeli o semplicemente stanche, o forse solo annoiate, ma sempre eroine di un romanzo moderno che propone un nuovo modello di ordine e di senso. Le loro storie sono moderne e contemporanee, allora non saremo più costretti a cercare eroine nel regno del mito o della leggenda; basterà guardare nelle strade e nelle città dove abitano gli stessi lettori delle loro storie.

A definire questo nuovo personaggio di donna, certamente contribuirono anche cambiamenti pur flebili, ma già avvertibili nella cultura e nella società. Sappiamo però che sono spesso lo scrittore e la letteratura a dover guidare il corso del cambiamento, a dar voce a ciò che è rimasto sommerso e soffocato. Gli esempi letterari scandalosi come il risveglio di Anna Karénina, Effi Briest o Hedda Gabler, ebbero una risonanza trasformativa nella coscienza del lettore e particolarmente delle lettrici? Oppure tutto fu annullato dal loro disgraziato destino finale solitario e non vincente, se non addirittura portatore di infelicità? La proposta era sempre la stessa, bisognava vivere delle esigenze della propria giornata, bisognava dimenticare con "il sonno della vita".

Il veleno del farmacista, le ruote del treno, furono la giusta punizione dell'atto di ribellione; questo è il prezzo che si dovrà pagare alla morale collettiva. Ma intanto la rappresentazione di nuove forme di vita era stata proposta e così, scrive Nadia Fusini (26):

26) N. Fusini, «Le risvegliate...», in *Donne in rivolta*, op. cit., p. 115.

I personaggio-donna Anna Karénina, Hedda Gabler, Effi Briest, Emma Bovary e le altre, sono in questo senso modelli che met-

tono in moto nuove energie mentali, che per quanto immaginarie, arriveranno presto a divenire simboliche.

L'adulterio realizzato di Anna Karénina e il suo suicidio, il matrimonio di Effi Briest e il finale aborto di sé che la conduce ad un'esistenza larvale, il disgusto di Hedda Gabler e la morte che lei si dà, quasi una vendetta contro la vita, compongono una sorta di patrimonio romanzesco che vede l'eroina in conflitto aperto con la propria epoca storica, le sue leggi e le sue forme.

Figure di una rivolta e del dissenso, le loro scelte esistenziali sono spie di un attacco ad una forma di vita affatto naturale che costringe la vita e la realtà femminile ad una manipolazione inaccettabile.

E poiché non c'è alcuna risposta morale che si possa dare a chi in vita si è sentita esclusa dalla vita, chi ha sentito di non poter vivere appieno la vita (la vita piena infatti era il sogno di queste donne) chi non può vivere sceglie di morire (27). Queste eroine della fantasia e dei romanzi, simboliche di un risveglio, hanno in qualche modo influenzato il pensiero delle donne *reali*? E in che modo possono averne trasformato la coscienza?

27) *Ibidem*, pp. 122-23.

A un livello certamente diverso e più differenziato, a quelle prime analiste, come già per i personaggi letterari, è affidato il risveglio del femminile; si può *vedere* laddove altre chiudono gli occhi e, poiché si comprende, si andrà più a fondo. Vedere non diviene solamente l'esercizio di una facoltà naturale; se si vede è anche per una certa posizione che si riesce ad assumere e forse anche per un dato strutturale: la donna è sempre *l'esclusa*, *l'outsider*, direbbe Virginia Woolf, è il *pariah* di Hannah Arendt, è il *deracinée*, di Simon Weil.

La condizione di esclusione, di rappresentante di un'istanza oppressa genera un punto di vista nuovo verso il mondo, ma anche loro, queste professioniste protagoniste reali della vita, come le figure femminili portatrici del senso che la letteratura ci ha tramandato, non riuscirono a sottrarsi alla sofferenza e a vivere secondo la legge del desiderio. Eppure quelle figure femminili della fantasia rappresentarono personaggi di rottura che attraverso l'esperienza artistica erano riuscite a mettere i lettori in contatto con gli strati repressi o anche marginali della loro

cultura e società. Viene da chiedersi: come hanno interagito e quanto hanno contato questi personaggi femminili della psicoanalisi, sempre rappresentanti di una diversità e che non si lasciarono più definire solo dal matrimonio, vivendo all'interno della sua protezione? che valore hanno avuto nella vita reale delle donne e quanto hanno influenzato il loro destino?

Possiamo allora riconoscerle le figure femminili che si avvicinarono alla psicoanalisi (all'inizio come pazienti e successivamente come professioniste), in qualità di protagoniste di un diverso romanzo. Non poterono però sottrarsi del tutto alla legge del padre e spesso condussero la loro vita a contatto con una ferita mai del tutto guarita, che aveva a che fare con la privazione - a volte consapevolmente accettata - del desiderio e della vita stessa. Molti esempi sono testimonianza di quanto fu definitiva «l'importanza del padre nel destino dell'individuo» che Freud aveva così ben teorizzato. I carteggi epistolari e i diari rappresentano la storia di una vita; i temi che ci suggeriscono sono moltissimi, così come emergono dal carteggio di Anna Freud e suo padre e di Anna e Lou. Lettere ricche di intuizioni, di idee sulla psicoanalisi, sui protagonisti di questa grande narrazione e che, come in trasparenza, ci lasciano intravedere anche le inquietudini, i dilemmi e le rinunzie personali sul piano dell'eros e della realizzazione emotiva femminile.

Freud nel luglio 1904 scrisse ad Anna la sua prima lettera, (sua figlia aveva appena otto anni) e continuerà per tutta la vita (28). Un mastodontico carteggio di ben 298 lettere ci restituisce bene la loro vita, il loro rapporto e la loro identità. Attraverso le sue lettere Anna ci appare come una giovane donna ombrosa, possessiva, piena di sentimenti forti e molto determinata nel suo dialogo col padre, ma attenta a realizzare il suo progetto, legarlo a lei, ottenere un posto accanto a lui e un riconoscimento nella Associazione Psicoanalitica. Fu certamente molto ambiguo e anche un po' fallimentare, il suo tentativo di risveglio. Lo testimonia l'aver accettato, per non perdere il padre, la sua proposta di farsi analizzare da lui, che sperava, come scrisse, di «risvegliare in lei la sua libido». Sappiamo che la terapia si svolse in due tempi, tra il 1918

28) S. Freud – A. Freud, *op. cit.*, p. 29.

e il 1920 e dal 1922 al 1924, ma Freud stesso dovette concludere che il risveglio della libido di Anna non era andato nella direzione da lui sperata, poiché la scelta oggettuale la conduceva addirittura verso altre strade. Ormai sappiamo bene che uno dei primi casi clinici descritti da Freud nel suo saggio sul masochismo, *Un bambino viene picchiato*, si riferisce proprio alla figlia.

Malgrado questi lunghi periodi di analisi, non verrà mai da parte di Anna né affrontato, né elaborato il conflitto con il padre, né gli aspetti negativi del rapporto. Lui è il suo eroe (29), come ella scrive a Lou-Salomé: il personaggio eroico del periodo durante il quale lei scrive poesie e scene di romanzi. Ma l'incomprensione e l'accettazione del padre verso le vere attrazioni erotiche di Anna sono totali, e così ella rimarrà tutta la vita bloccata nel conflitto e nella negazione verso la propria omosessualità, al punto di teorizzare addirittura che l'omosessualità è una malattia e che gli omosessuali non potrebbero praticare professionalmente la psicoanalisi. Dunque il prezzo da pagare per quel riconoscimento così ambito di un lavoro intellettuale all'interno del movimento psicoanalitico, verso il quale il padre la spingeva, sarà la repressione e la negazione totale del desiderio. E in ciò ella troverà un alleato più che sicuro proprio nel padre. Infatti, in una lettera del 16 luglio 1916 (30) Freud le esprime (lei ha appena 20 anni) la forte preoccupazione che a Londra, lontana dalla sua protezione, possa iniziare una relazione sentimentale con il giovane Dottor Jones che la corteggia, descritto da Freud sotto una luce pessima e ambigua.

Freud scriverà poi anche a Jones, per scoraggiare e frenare ogni tentativo sentimentale con Anna, e la sua autorevolezza non verrà certo messa in dubbio.

Molte altre cose dovevano rimanere segrete, nascoste sia al padre che a Lou-Salomé, che poi diverrà la sua analista. Nulla era trapelato del suo rapporto, né i viaggi fatti con Dorothy Burlingham Tiffany. Venne omessa l'importanza affettiva che questa relazione aveva acquistato per lei, e che poi durò per tutta la vita. Freud a quell'epoca (decisamente in contrasto col tentativo di risveglio della libido di Anna) sembrava più preoccupato della possibilità di un impegno della figlia con una figura maschile che

29) F. Molfino (a cura di), *op. cit.*, p. 81.

30) S. Freud - A. Freud, *op. cit.*, p. 113 e p. 119.

di questa relazione affettiva di cui, con leggerezza e ironia, scriverà a Bikswanger: «la nostra simbiosi con una famiglia americana (senza marito) i cui figli mia figlia alleva analiticamente, con mano sicura, si consolida sempre di più». Accennerà anche a Lou Salomé che Anna è completamente assorbita in questa amicizia. Finalmente, ma solamente nel 1927, grazie ad Anna, che aveva insistito perché Dorothy andasse in analisi da Freud, tutto viene per questa via mediato e svelato al padre, ed Anna si sentì libera. Ma di quale libertà si trattò?

Questo rapporto fu indubbiamente per Anna l'unica possibilità di ribellione e di liberazione dall'amore verso il padre, anche se la relazione nascosta a tutti fu spostata esclusivamente sul piano della sublimazione. Stupisce indubbiamente che proprio la figlia di Freud, che aveva messo al centro della sua teoria la sessualità, non sembri invece averla vissuta nemmeno nella sua relazione più significativa. Certamente, come il silenzio sull'analisi con il padre, il silenzio su un rapporto omosessuale è stato il prezzo pagato da Anna all'affermazione di una psicoanalisi che tendeva a proporre un ruolo unico e tradizionale dello sviluppo della femminilità.

Era impensabile rompere con la cultura tradizionale, contravvenire alle regole poste dalla comunità psicoanalitica o affrancarsi dall'amore e dalla dipendenza dal padre. «L'importanza del padre nel destino dell'individuo», era già teoricamente un tema al quale Freud stesso aveva dedicato la sua attenzione, e, nel caso di Anna, non fu certo da sottovalutare, poiché la legge del padre diviene come una religione che induce alla negazione di sé e all'esclusione dall'eros e dalla vita.

Françoise Dolto (31), allieva di Lacan, analista molto attenta alle trasformazioni della vita collettiva e alle vicissitudini del desiderio e alla sua declinazione femminile, ci parla della legge del desiderio come legge della *separazione*. Per lei Maestro del desiderio è colui che seguendo la chiamata del proprio desiderio riesce a separarsi, e che sa così rendere la propria vita generativa. Per lei il legame familiare, come legame incestuoso, impedisce sempre lo sviluppo della vita e solo la separazione è la forza capace di strappare il soggetto dai legami mortiferi che sbarrano

31) F. Dolto (1977), *Il Vangelo alla luce della Psicoanalisi*, et al/edizioni, Milano, 2013.

a strada alla potenza generativa del desiderio. Di altra natura fu la ferita che Melania Klein (32) portò con sé nella propria vita e che influenzò anche le sue proposte teoriche, a quel tempo così innovative per la comunità freudiana. Il conflitto tra le diverse generazioni di analisti, che ha attraversato la comunità analitica, fu spesso radicato nella struttura familiare di ognuno e di conseguenza inevitabilmente caratterizzato dalle “ripetizioni” che accomunano poi vite anche tra di loro molto diverse. Ripensiamo al conflitto che sfociò in una vera guerra, scoppiata a Londra tra Anna Freud e Melania Klein, e confrontiamo il contrasto già in atto e mai risolto tra Melania e la figlia Melitta, da lei analizzata, anche lei psicoanalista, e quello intercorso tra Anna e suo padre, che apparentemente sembrava invece essere così privo di contrapposizioni e tensioni.

Nessun psicoanalista può rinunciare allo studio del rapporto tra la storia di una vita e la storia dell’opera. Melania Klein ebbe una vita non meno drammatica di quella di Anna Freud. Dopo il loro esilio a Londra, le loro vite si intrecciarono e si esacerbò ancora di più la forte conflittualità iniziale che, per le differenze teoriche e per la posizione polemica assunta da Klein nei confronti di Freud a proposito della pulsione di morte, divenne il motivo di una ostilità così drammatica da indurre la scissione della Società londinese. Vi furono sicuramente anche elementi più privati e personali, probabilmente legati al loro rapporto con Freud stesso. Melania era considerata la vera *figlia della mente*, mentre Anna, vissuta al confronto come *figlia della carne*, era però ritenuta inadeguata a sviluppare creativamente la teoria freudiana. Melania invece seppe trasformare la dottrina tradizionale e pose i fondamenti della psicoanalisi infantile, costituendo una nuova teoria e una nuova tecnica.

Afflitta da una cronica depressione, madre difficile di una figlia da lei analizzata - Melitta, anche lei psicoanalista, che la odiò e la tradì anche professionalmente - Melania non si liberò mai del tutto nemmeno della influenza nefasta e distruttiva della propria madre Liuba. In lei l’ostilità e l’intransigenza di cui fu capace furono un tratto caratteriale, ma indubbiamente anche reattivo verso l’abbandono, che considerò sempre come un tradimento fundamenta-

32) E. Roudinesco e M. Plon, *Dictionnaire de La Psychanalyse*, Fayard, Paris, 2011, pp. 848-49.

le. Il tradimento, di cui Melania soffrì per tutta la vita, fu sempre legato alla *perdita*. Una serie di lutti infatti l'avevano colpita molto presto: la morte dapprima della sorella e del fratello amato, poi del suo secondo analista Karl Abraham. Altre furono poi le perdite non meno gravi: la figlia Melitta e l'amica e allieva Paula Heimann, che si allontanò, e poi, alla fine, i numerosi nemici della British Society.

33) M. Fraire, «Chi ha paura di Melanie Klein», in P. Cupelloni (a cura di), *Psicoanaliste*, Angeli, Milano, 2012, pp. 41, 42-45.

Manuela Fraire (33) vede in Melania colei che ha indicato la via del "matricidio immaginario", che però non ha saputo percorrere in prima persona, come se ci fosse uno scarto tra la strada percorsa dalla donna e quella della psicoanalista. Mentre la psicoanalista aveva coraggiosamente sostenuto il "matricidio immaginario" insito nello svezamento come l'evento psichico che «organizza la capacità simbolica del soggetto» (34), la strada percorsa dalla donna potrebbe essere vista come lo sforzo inane e forse mancato di restare al cospetto della madre, senza temere la sua distruttiva rappresaglia quando il proprio investimento libidico si fosse spostato su altro.

34) G. Kristeva (2000), *Melanie Klein. La madre, la follia*, Donzelli, Roma, 2006, pp. 144-45.

«Ogni vita merita un romanzo», scriveva Flaubert; anche la vita di Marie Bonaparte ce lo conferma, poiché non fu da meno di un romanzo, e soprattutto tra le figure che circondarono Freud negli anni della sua vecchiaia, appare e spicca in modo particolare. Fin dall'inizio, la sua vita si era rivelata molto difficile, oltre che triste e solitaria (35). La madre, figlia del fondatore del Casino di Montecarlo, era morta appena un mese dopo la sua nascita, lasciandola giovanissima erede di un patrimonio immenso, affidata dunque a un padre raffinato e colto (era stato accademico di Francia per i suoi studi), ma assolutamente assente e disinteressato di lei.

35) E. Roudinesco e M. Plon, *op. cit.*, pp. 198-201.

Questi precoci, intensi e turbati rapporti intrafamiliari spiegheranno la conflittualità nella quale ella costruì la propria femminilità e daranno una ragione a quella profonda tensione nata fra la nostalgia per una figura materna perduta e sconosciuta, e l'amore verso un padre che sempre la ignorerà. Un padre che Marie tenterà di emulare attraverso l'impegno intellettuale, nell'inutile speranza di poterlo interessare. In questo impegno di conquista di un padre

colto e intelligente, ma disattento affettivamente, ella svilupperà i suoi precoci interessi intellettuali senza poter tuttavia, per il rifiuto del padre, compiere degli studi regolari e frequentare l'università. Morte e femminilità in lei furono sempre legati, e questa attrazione-repulsione nei confronti della morte, connessa alla realizzazione del destino femminile, inciderà, senza possibilità di trovare una effettiva risoluzione, sulla sua futura identità di donna.

Anche se nel tempo la ragazza scialba e insicura si era poi trasformata in una donna di grande eleganza e fascino, questa immagine esteriore non fu mai veramente suffragata da un'identità femminile interna altrettanto sicura, e neppure la nascita di due figli servirà a farla sentire davvero una "donna completa": il problema della propria sessualità non poteva essere eluso poiché la sua sessualità fu sempre complicata da una frigidità irrisolta e irrisolvibile, che lei vivrà come una vera e propria ossessione. L'incontro con Freud, quest'ultimo grande *padre* finalmente così accettante e comprensivo, fu determinante nel permetterle di misurarsi con questo problema. Incontrarsi e lavorare con lui significava fronteggiare gli aspetti più oscuri della propria psiche: proprio quei tratti distruttivi della femminilità così ben da lei descritti in uno studio molto interessante sulla protagonista di un racconto di Poe, e con la quale si identificò così totalmente da considerarsi come *la madre vendicatrice che ritornava a prendere accanto al padre il suo posto usurpato*.

In questo modo Marie Bonaparte trovò nello scrivere la possibilità di raccontarsi e di rielaborare la propria vita. Tenendo fin da bambina un diario ella aveva molto presto sviluppato un preciso atteggiamento, quasi terapeutico, nei confronti della scrittura: «Scrivere per resistere *al livellamento dell'oblio, scrivere per imitare il padre, per rifugiarsi nella sublimazione intellettuale* ogni volta che gli slanci infantili si potevano infrangere contro il muro deludente della realtà».

L'autobiografia costituì certo uno schermo protettivo, ma così Marie rimase ancorata alla sua storia problematica. Dunque meglio aggrapparsi a fattori anatomico-costituzionali, ricorrendo alla biologia, per *spiegare* se stessa e teorizzare sulla sessualità femminile, piuttosto che affrontare

sul piano della elaborazione psichica le proprie impossibili, terrorizzanti fantasie inconscie. E infatti ella si sottoporrà nel tempo a ripetuti e devastanti interventi chirurgici per risolvere le proprie difficoltà sessuali. Le numerose lettere inviate al padre, ch'egli non lesse mai, e quei cinque-sei quaderni scritti nell'infanzia, colmi dei suoi vissuti e dei suoi fantasmi infantili, costituirono il materiale da decifrare con il *padre* Freud, l'ultimo vero padre di Marie. e ciò per lei costituirà una sorta di *strategia difensiva*.

Era quasi impossibile pensare negli anni '20 che una principessa, pronipote di Napoleone, sposata con Giorgio di Grecia e di Danimarca (il figlio cadetto del Re), purtroppo alcolizzato e probabilmente omosessuale, potesse farsi curare da Freud e divenire in seguito una delle analiste più note del suo tempo, ma la sua determinazione invece non venne mai meno.

«Non potevo fare a meno di vedere Freud – scriverà – [...] Il richiamo della mente, l'attrazione verso il padre da ritrovare erano troppo forti [...]».

Per tutta la vita Marie darà importanza solo all'opinione e all'amore di uomini che sostituiranno il padre morto, fino a trovare il *padre* Freud. L'ipocondria che l'aveva afflitta molto precocemente, e che l'aveva convinta d'essere malata di tisi come la madre, e che dunque l'avrebbe condotta alla morte, altro non era se non l'espressione di quella sotterranea ambivalenza tra realizzare una pulsione incestuosa verso il padre prendendo il posto della madre, ed il desiderio, nato proprio a causa di questa pulsione, di espiare e di punirsi con la morte identificandosi con la madre morta. Le sue vere difficoltà risiedevano nel rapporto conflittuale con la sua identità femminile, difficoltà che risalivano alla sua stessa nascita, che lei riteneva essere stata la causa della morte della madre. L'errore di Freud fu di accorgersi dei tratti maschili della psiche di Marie e di apprezzarli forse in modo eccessivo. Assecondando queste caratteristiche virili, Freud permise alla Bonaparte di valorizzare al massimo le sue doti di carattere e d'intelletto, ma è probabile che questo precluse a Marie la possibilità di esorcizzare in maniera radicale i fantasmi arcaici della propria infanzia, nei quali sarebbe rimasta fissata.

Marie, negli ultimi anni della sua vita, fu ben consapevole

di tutto ciò e, in un momento di straordinaria lucidità, affermò (36):

Freud si è sbagliato. Ha sopravvalutato la sua potenza, la potenza della terapia. La potenza degli avvenimenti dell'infanzia [...] È nella profondità della carne materna [...] che la natura ha fatto di me, per via del sesso, una donna fallita – ma, in cambio, quasi un uomo, per il cervello.

Maria Bonaparte quando incontrò Freud aveva 43 anni; da tempo era afflitta da una sindrome ossessiva e andava spesso soggetta a varie somatizzazioni. Psicologicamente era quasi sull'orlo del suicidio a causa della sua inguaribile frigidity. La sua vita non fu certo priva di ferite e mancanze dolorose, poiché alle difficoltà personali relative alla sua realizzazione femminile, che non risolse mai, col tempo si erano aggiunte anche i problemi con le nuove generazioni di analisti, e le varie scissioni che si determinarono nell'Associazione. Per Freud ella era sempre stata l'allieva prediletta e fedele, l'animatrice devota e addirittura colei che lo aveva salvato. Nessuno aveva osato intaccare e mettere in dubbio la sua posizione di caposcuola in Francia. La diatriba con Lacan, che ella detestava e non stimava, la condusse all'emarginazione professionale e alla solitudine. Questo fu un problema che Marie, per il suo ruolo sociale e per la sua personalità, sempre vincente, non accettò mai. L'essere messa da parte, contestata e poi esautorata dal suo ruolo di caposcuola perché considerata un'analista ormai superata, per lei rappresentò una ferita non meno grave di quelle personali.

Ma ancora da un altro diario ci giunge il caso più clamoroso e più drammatico della storia della psicoanalisi, anche se poco noto perché ovviamente la storia fu di grave imbarazzo sia per Freud che si era esposto personalmente, che per la Società freudiana. Hermine Hug von Hugenstein (1871-1924) fu, un'innovatrice, si occupò di analisi infantile ancor prima di Melania Klein e di Anna Freud (37).

Figlia di un ufficiale dell'Armata austroungarica, era stata allevata in un clima molto rigido e permeato di antisemitismi-

36) M. Bonaparte, *Cahiers écrits par une petite fille entre sept ans et demi et dix ans avec commentaires*, Jacommet, Paris, 1939-1951.

37) E. Roudinesco et M. Plon, *op. cit.*, p. 695.

smo. Successivamente la famiglia, a causa della crisi economica del 1873, aveva subito un tracollo economico. All'età di 12 anni la madre era morta dopo una lunga malattia, così lei era rimasta sola con la sorella minore, verso la quale per tutta la vita manifestò una violenta rivalità, elemento significativo nella evoluzione drammatica della sua storia. Se all'inizio dovette impiegarsi come istitutrice, in seguito riuscì a conseguire un dottorato in fisica. All'età di 36 anni iniziò un'analisi con Isidor Sadger, che probabilmente fu d'innesto e di conferma di quella patologia che, non riconosciuta e quindi non elaborata, la condurrà alla catastrofe personale e professionale. L'importanza data al padre personale all'inizio della sua storia, e successivamente all'analista, figura sostitutiva del padre, furono elementi determinanti per lo sviluppo della sua patologia, che poi si aggravò, dopo l'incontro con Freud per il bisogno assoluto che ella aveva della sua approvazione.

Isidor Sadger (1867-1942), inizialmente aveva fatto parte a Vienna del gruppo del mercoledì di Freud, fu uno specialista degli scrittori e si occupò di omosessualità, di perversioni e feticismo, ma nei suoi studi adottò la teoria freudiana con tale fanatismo e rigidità che persino Freud ne fu esasperato. Ne è testimone una lettera di Freud (38) del 5 Marzo 1908 indirizzata a Jung nella quale egli parlò di Sadger come di un «fanatico ereditariamente tarato di ortodossia che per caso crede alla psicoanalisi al posto di credere alla legge di Dio sul Monte Sinai».

Incallito misogino, Sadger non tollerava alcun contrasto alle proprie opinioni, accusando di nevrosi tutti i suoi interlocutori. Egli fu contemporaneamente l'analista, il medico e il mentore di Hermine, e giocò un ruolo significativo nella sua tragica sventura, consolidandola sempre più nella sua follia paranoica. Con un tale analista, ella trovò un sicuro rifugio ed una conferma definitiva nella propria patologia, nel suo dogmatismo, e nella sua rigidità arricchita da molti tratti persecutori. Nel 1913 era diventata membro della Società psicoanalitica, partecipava ai mercoledì e Freud le aveva affidato la rubrica dedicata alla Psicoanalisi Infantile nella rivista "Imago". Nella sua pratica clinica con originalità aveva introdotto il disegno e le attività ludiche, ma né

38) S. Freud e C.G. Jung, *Correspondance 1906-1909*, Gallimard, Paris, 1975.

Freud, né i suoi collaboratori poterono, o vollero, accorgersi che, segretamente, ella applicava, con un'ortodossia senza dubbi, la teoria del maestro al giovane nipote che le era stato affidato dopo la morte della sorella, dandogli delle interpretazioni folli e selvagge su tutti i suoi comportamenti.

Dall'età di 13 anni il ragazzo era diventato quotidianamente l'oggetto degli esperimenti della tesi freudiana da parte della zia; poi, a 18 anni, durante un drammatico litigio, il ragazzo la uccise, strangolandola.

Ma la storia, così sconvolgente anche per Freud, non si era del tutto conclusa: condannato a 12 anni di prigione, aumentando lo scandalo, all'uscita dal carcere il ragazzo si affrettò a chiedere a Paul Federn, presidente della Società Viennese, un indennizzo in danaro per essere servito come "cavia" per le esperienze interpretative della psicoanalisi!

Non è difficile immaginare quanto la comunità psicoanalitica viennese fu turbata da questo scandalo, tutto interno all'associazione, ma si scoprì che Hermine era stata anche un'abile falsaria: aveva nascosto e camuffato non solo la parentela col ragazzo e mascherato il suo stato civile, ma aveva anche falsificato quella che resterà come la sua opera più significativa (39). Si trattava di un diario uscito nel 1919 con il titolo *Le journal d'une adolescente de 11 à 14 ans et demi*, realizzato a partire dai veri ricordi dell'infanzia di Hermine stessa. "Le journal" invece venne presentato al pubblico da un anonimo editore come l'autentico diario di una adolescente di nome Greta Lainer (nome ricavato da quello della madre di Hermine, Leiner), e appariva come un testo influenzato dalla psicoanalisi che avrebbe avallato le teorie di Freud. Il "diario" uscì con una prefazione molto favorevole di Freud, scritta nel 1915, ove si poteva leggere che si trattava di una gioiosa testimonianza della sincerità della quale era capace l'anima infantile nella presente condizione della società.

Accolto da Stefan Zweig e Lou Salomé, il libro ebbe un notevole successo letterario e psicologico, ma in un'edizione successiva del 1923 Hermine si dichiarò come l'editore del documento e lo presentò come un *vero diario* di un vero adolescente, e non come una fiction scritta da lei

39) H. von Hug-Hellmut, *Journal psychanalytique d'une petite fille*, Denoel, Paris, 1988. Preface de Sigmund Freud.

come era stato per la prima edizione. Senza chiarire, nemmeno questa volta, che l'adolescente non era una ragazza ma suo nipote, in terapia da lei e notevolmente più adulto.

Freud, subito dopo, fece ritirare la pubblicazione. Poi, nel settembre 1924, il nipote l'aveva uccisa. Tutto scomparve anche dagli annali del movimento, ma lo scandalo provocò un danno molto grave, perché anche negli anni successivi, sia il delitto che la falsificazione del diario, furono fino alla fine del XX secolo ignorati da molti analisti e da altri ritenuti solo calunnie e menzogne diffuse dai nemici di Freud per danneggiarlo. Per sapere la verità e per conoscere il dossier in tutti i suoi aspetti problematici si dovette aspettare il lavoro storico di Paul Roazen e della psicologa Angela Graf-Nold.

Possiamo concludere che quasi tutto ciò che succede ci giunge spesso sotto forma di racconto. Fin da piccoli siamo insaziabili consumatori e instancabili produttori di narrazioni; tendiamo però a semplificare i problemi e i dilemmi convergendoli in scene in cui il Bene duella con il Male, cambia il contenuto dei due concetti, sebbene la struttura rimanga inalterata: san Giorgio affonda sempre la lancia nella gola del drago.

40) A. Finkielkraut (2009), *Un cuore intelligente*, Adelphi, Milano, 2011.

Ma, della letteratura, ci dice Alain Finkielkraut (40) nel suo libro *Un cuore intelligente*, noi abbiamo bisogno per sottrarre il mondo reale alle letture sommarie. Perché la risposta alle grandi domande (cos'è la civiltà, che cosa sono la bellezza, l'armonia e gli ideali) non può che essere una risposta narrativa. Egli ci invita e ci insegna dunque a prestare attenzione all'irriducibile diversità dei comportamenti individuali, e alla necessità di interpretarli alla luce dei condizionamenti della vita reale. I veri maestri per lui sono gli scrittori, perché solo nella letteratura si uniscono intelligenza e sentimento: la parola letteraria ci può educare a ciò che egli chiama "perspicacia affettiva", e solo così ci verrà concesso quel «cuore intelligente» che il re Salomone invocava dall'Eterno, stimandolo più prezioso di ogni altro bene.

## Sommario

Da una ricerca sui carteggi tra S. Freud e sua figlia e su quelli tra Anna Freud e Lou Salomé e molti altri, come quello di Tomasi di Lampedusa e la moglie Licy, si giunge a pensare che insieme ai diari, alla descrizione dei casi clinici, al racconto dei sogni come il volume di Arthur Schnitzler, tutti appartengono ad un genere letterario.

Conoscere la profondità della mente significa conoscere le sue immagini, ascoltare le storie con attenzione poetica ci permette di cogliere le due nature degli eventi psichici, quella terapeutica e quella estetica.

La psicoanalisi stessa si può immaginare come una Grande Narrazione all'interno della quale appaiono come figure romanzesche del risveglio femminile le prime analiste. Le vicende di Anna Freud, Melania Klein, Marie Bonaparte e la follia di Hermine Hug von Hugenstein, ci raccontano non solo della loro genialità ma anche delle rinunzie e delle ferite personali che rimasero dolorosamente aperte nella loro vita e furono il prezzo pagato per la loro diversità.

## Summary

From a research on the correspondence between S. Freud and his daughter and the correspondence between Anna Freud and Lou Salomé and many others, as for example the one between Tomasi di Lampedusa and his wife Licy, we start to think that together with the diaries, the description of the clinical cases, the telling of dreams as for example in the book of Arthur Schnitzler, all belong to a literary genre.

To understand the deepest parts of our mind means to know the images, to listen to the stories with poetic care, and it allows us to understand the two different natures of psychic events, the therapeutic one and the aesthetic one. We may imagine psychoanalysis itself as a Great Narrative and within it the first female psychoanalysts appear as romantic figures of the female awakening. The stories of Anna Freud, Melania Klein, Marie Bonaparte and the mad-

ness of Hermine Hug von Hugenstein, to tell us something not only of these woman's cleverness, but also of their renunciations, together with their personal wounds which remained painfully opened in their lives, and were the price they paid for their diversity.



# Le fiabe del focolare o l'horror del focolare

*Lella Ravasi*

Questa è la storia dei cinque fratelli,  
di un lettone combinaguai e di un lettino stregato.  
Io sono quello che tiene il conto, da cui  
ho tratto il racconto. E' una sera di prima estate  
quando le giornate sono più lunghe e la notte  
la fantasia è più dolce. Il tempo per i rimpianti  
è scaduto, e sotto il ponte l'acqua è passata.  
I fratelli, il lettone, il lettino ... ecco, ora sono una fiaba.

La raccontiamo ai nuovi bambini  
cercando nel cielo la stella dei desideri;  
loro sono cascati nel sonno, e sulla bocca  
la stella gli resta a metà.

*Alberto Bellocchio, La società degli uguali (inedito)*

Le fiabe sono vere, scriveva Italo Calvino, con semplicità. Passano nelle nostre vite, nelle memorie d'infanzia, la nostra come quella dei nonni e dei nostri figli, nei racconti dei pazienti, brandelli di storia, miti minori che attraversano la vita, lasciando una traccia nell'inconscio, quasi frammenti di una psiche arcaica, emersi attraverso i racconti popolari tramandati e raccolti, trasformati eppure con un percorso comune alle diverse culture, una affabulazione disseminata. Prendiamo ad esempio Cenerentola, forse la più nota delle fiabe popolari: sotto il nome di *Ciclo*

di *Cenerentola* se ne contano nella sola Europa almeno cinquecento versioni, e circola in molte altre culture, dall'India, al Nordafrica; non c'è una raccolta letteraria importante che non la riporti, da Basile, a Perrault, ai Grimm (1).

Cenerentola è l'eroina che trasforma un danneggiamento, un'origine stratificata nel negativo, nell'umiltà della cenere a cui è costretta, in una speranza, in un progetto trasformativo, in un vero percorso iniziatico del femminile, a partire dall'adolescenza. Una versione particolare è la Cenerentola in milanese, raccolta da Imbriani dopo l'unità d'Italia nel 1861: è la Scindiroera (letteralmente addetta alla cenere, la scinder in dialetto milanese) un racconto in cui era possibile per le bambine dell'epoca inventare un riscatto, a partire dal territorio padano in cui vivevano, e dal bisogno di emanciparsi dalla costrizione familiare. È un racconto che meriterebbe di essere ripreso, ne ho scritto molti anni fa. Solo un breve accenno all'inizio, fulminante, che racconta come sfuggire a una relazione edipica: «Una volta gh'era un re che el gh'aveva una tusa; l'era tant bela che la vureva spusà per mièe e le la vureva no perché l'era vecc» (Una volta c'era un re e aveva una figlia tanto bella che se la voleva sposare lui stesso, ma lei non voleva perché lui era vecchio) (2).

Ma vorrei raccontare qui l'horror del "buon tempo andato", che tra fiabe e filastrocche faceva parte del romanzo di formazione di un'infanzia che non si misurava con il cinema horror delle generazioni successive ma che stampava nella psiche, indelebile, la paura di un quotidiano che con dolcezza di cantilena metteva in guardia da una realtà materna potenzialmente mortifera:

«Uccellin che becchi l'uva / se verrà la mamma tua / porterà il perino cotto / bada bene che ti scotti / se ti scotti il becchettino / morto morto l'uccellino»

E l'horror autentico compare in un tripudio di sangue nella prima versione due secoli fa delle fiabe del focolare dei fratelli Grimm. Ma andiamo con ordine. Nel dicembre del 1812 Jacob e Wilhelm Grimm pubblicano il primo volume *Kinder und Hausmärchen* (3) a cui fanno seguito altre sei edizioni, modificando in modo sostanziale le storie fino all'ultima edizione del 1857. Tra la prima e l'ultima corro-

1) S. Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare europea*, Il Saggiatore, Milano, 1974.

2) L. Ravasi, «La Scindiroera» in *Il femminile nella fiaba*, Atti del Convegno Arci donna, Bari 1989.

3) J. e W. Grimm, *Principessa Pel di topo e altre 41 fiabe da scoprire*, a cura di Jack Zipes, Donzelli, Roma, 2012.

no differenze abissali, dal momento che i Grimm, sulla spinta da una parte delle critiche ricevute e dall'altra dal loro bisogno di abbellire e rifinire il materiale delle narrazioni, lavorano di cesello alle fiabe. All'inizio i Grimm, eccellenti filologi, avevano usato una serie di "raccolgitori", soprattutto donne, per farsi raccontare e quindi scrivere, storie che passavano nella tradizione orale da un paese all'altro, da una casa all'altra, e le avevano raccolte e trasmesse.

Via via nelle successive edizioni, a partire già dalla seconda del 1815, alcune storie scompaiono, altre vengono rimaneggiate, trasformate, rese edificanti, fino a quella che è giunta a noi del 1857, preziosa gemma letteraria, su cui hanno lavorato anche Marie Louise Von Franz e Bruno Bettelheim nell'interpretazione e lettura delle fiabe, o lo storico Propp nei suoi testi sulla morfologia della fiaba e sulle radici storiche dei racconti di fate. Le fiabe sconosciute dei Grimm nelle versioni del 1812 e in parte del 1815 non sono né rozze né grossolane, al contrario sono forti e in qualche modo imperdibili e sorprendenti, non purgiate dalla successiva ideologia puritana, dal bagno purificatore in cui i due fratelli hanno immerso le storie, ma ancora frutto della tradizione orale che era stata collezionata dai numerosi raccoglitori e informatori a cui i Grimm facevano riferimento. Un bagno a cui forse sono giunti dopo molte riflessioni per le critiche e il rifiuto del materiale proposto, di cui all'inizio erano comunque forti difensori, e con motivazioni precise.

Infatti prima della pubblicazione, in una lettera dell'ottobre 1810, Jacob scrive all'amico von Arnim, grazie al quale oggi possiamo leggere queste fiabe che altrimenti sarebbero state distrutte:

Contrariamente a quanto tu credi, sono fermamente convinto che tutte le fiabe della nostra raccolta, senza eccezione alcuna, siano già state raccontate secoli fa in ogni loro dettaglio. Molte cose belle sono andate perdute solo gradualmente. In tal senso, tutte le fiabe sono state fissate tanto tempo fa, pur continuando a circolare in infinite variazioni. Il che vuol dire che non si fissano mai, tali variazioni assomigliano ai molteplici dialetti che a loro volta non dovrebbero mai subire alcuna violazione.

In seguito poi in un'altra lettera del gennaio 1813 (dopo la prima pubblicazione) ripete un concetto caro a lui come al fratello Wilhelm:

La differenza tra le fiabe dei bambini e quelle del focolare e il rimprovero che ci viene mosso di aver utilizzato questa combinazione nel nostro titolo è più una questione di lana caprina che di sostanza. Altrimenti bisognerebbe letteralmente allontanare i bambini dal focolare dove sono sempre stati e confinarli in una stanza. Le fiabe per bambini sono mai state davvero concepite e inventate per i bambini? Io non lo credo affatto e non sottoscrivo il principio generale che si debba creare qualcosa di specifico appositamente per loro. Ciò che fa parte delle cognizioni e dei precetti tradizionali da tutti condivisi viene accettato da grandi e piccoli, e quello che i bambini non afferrano e scivola via dalla loro mente, lo capiranno in seguito quando saranno pronti ad apprenderlo. È così che avviene con ogni vero insegnamento che innesca e illumina tutto ciò che era presente e noto, a differenza degli insegnamenti che richiedono l'apporto della legna e al contempo della fiamma.

Il recupero del significato simbolico di alcune fiabe, ricche di mostri, alberi e boschi fatati, malefici e incantesimi di ogni genere, va di pari passo negli anni delle diverse edizioni con una sorta di epurazione degli aspetti più crudi del male, modificati a vantaggio di situazioni magiche e fuori dalla realtà. Le fiabe mantengono un carattere iniziatico nella maggior parte dei casi, ma come scrive Jacob Grimm: «Le fiabe per bambini sono mai state concepite e inventate per i bambini?»

Non si inventano le fiabe per loro ma forse per l'infanzia dell'umanità a cui tutti apparteniamo, questo ci dicono i Grimm. E dell'umano fa parte il male, che non è solo simbolico o allegorico. Rimangono come memoria di crudeltà intatta e senza mediazioni almeno due fiabe pubblicate nel 1812 ed espulse nella successiva edizione del 1815, ma ben difese dai Grimm. Eppure eliminate. Forse perché troppo crude per l'umanità dei lettori, per la ferita che questa lettura poteva provocare in ascoltatori adulti.

Dal momento che sono autentiche esperienze – letterarie oltre che di senso – riporto senza interpretazioni due fiabe del focolare della prima edizione.

### **Come certi bambini si misero a giocare al macellaio**

#### I

Accadde proprio lì, nella città di Franeker in Frisia occidentale, dove certi bambini si misero a giocare insieme. Bambini e bambine di cinque, sei anni. Stabilirono che uno doveva fare il macellaio, un altro il cuoco, e un terzo il maiale. Stabilirono che una bambina doveva fare la cuoca, un'altra ancora l'aiuto cuoca. E l'aiuto cuoca doveva raccogliere in una ciotola il sangue del maiale per farne salsicciotti. Come convenuto. Il macellaio assalì quello che faceva il maiale, lo buttò per terra e con un coltellino gli tagliò la gola, e l'aiuto cuoca raccolse il sangue nella ciotolina. Un consigliere che passa di lì per caso vede questo disastro. Acciuffa subito il macellaio e lo porta a casa del sindaco, che all'istante raduna tutto il consiglio. Dovevano deliberare su questo fatto ma non sapevano come, poiché videro che era stato un gioco tra bambini. Uno di loro, un uomo vecchio e saggio, consigliò al giudice supremo di tenere in una mano una bella mela rossa, e nell'altra un soldo renano, di chiamare il bambino e di mostrargli le due mani insieme: se avesse preso la mela, lo avrebbe riconosciuto innocente; ma se avesse preso il soldo, lo avrebbe condannato a morte. Così fecero, ma il bambino con una risata prese la mela e rimase libero e impunito.

#### II

Una volta un padre di famiglia aveva ammazzato un maiale in presenza dei figli; quando nel pomeriggio i bambini si misero a giocare, uno disse all'altro: tu fa' il maialino e io il macellaio, quindi prese un coltello e lo cacciò in gola al fratellino. La madre, che era seduta di sopra nella stanza e faceva il bagnetto al più piccolo in un catino, alle grida degli altri scese subito di sotto e quando vide l'accaduto estrasse il coltello dalla gola del figlioletto, e per la rabbia colpì dritto al cuore l'altro che

aveva giocato al macellaio. Poi corse in fretta in casa per controllare il piccolino nel catino, ma nel frattempo quello era annegato; allora la donna per lo spavento e la disperazione, rifiutando ogni conforto della servitù, si impiccò.

Il marito tornò dai campi e a quella vista di lì a poco morì di creapacuoere.

La crudezza del gioco del macellaio racconta la ripetizione (innocente? sembrerebbe) di una crudeltà adulta che viene data per scontata. Si ammazza il maiale per farne i salsicciotti, e come è noto “del maiale non si butta via niente”; i bambini vedono quello che fanno i grandi e ripetono i gesti. Nella prima fiaba il piccolo (in un gruppo di cinque o sei anni, i maschi sono protagonisti, le femmine aiutanti) viene assolto proprio perché inconsapevole: se sceglie una mela al posto di una moneta è proprio un bambino, di per sé, per sua “natura”, innocente.

Nella seconda sono i genitori ad essere crudelmente assassini, e puniti, in quanto il padre mostra ai figli come si fa ad uccidere, e la madre in persona, folle di dolore, uccide il figlio colpevole. Una sorte di tragedia direttamente importata dai miti, come molte fiabe che derivano dalla complessità del mito e scivolano nei secoli, con il loro carico di mistero sulla potenza del male.

Tra le molte fiabe epurate ce n'è una nella edizione del 1815, che ha forse origine in una leggenda. Anche in questa compare un aspetto orrorifico della madre, tema che percorre in lungo e in largo le fiabe, e che svilupperò in seguito a proposito della fiaba di Biancaneve.

### **Le bambine e la grande fame**

C'era una volta una donna che aveva due figlie, ed era caduta in una miseria tale da non avere nemmeno un tozzo di pane da mettere sotto i denti. Quando i morsi della fame si fecero insopportabili, la madre, nella disperazione più nera, disse alla più grande: «Ora non posso fare a meno di ucciderti, così avremo qualcosa da mangiare».

E la figlia «Ahimè, madre mia! Risparmiatemi! Esco io a cercare qualcosa da mangiare senza chiedere elemosine!» Andò e tornò con un pezzo di pane, lo mangiarono tutte insieme, ma era trop-

po piccolo perché la fame si calmasse. E la madre all'altra figlia: «Adesso tocca a te».

E lei: «Ahimè, madre mia! Risparmiatemi! Esco io a cercare qualcosa da mangiare, la prenderò da qualche parte di nascosto!». Andò, e tornò con due pezzi di pane; se lo spartirono, ma era troppo poco per placare la fame.

E la madre, dopo qualche ora: «Devo comunque uccidervi, altrimenti moriremo di fame tutte quante».

E le due: «Cara mamma, ci mettiamo a letto a dormire e non ci alzeremo fino al giorno del giudizio!».

Si misero a letto e dormirono un sonno profondo da cui nessuno è mai riuscito a svegliarle. E la madre se n'è andata, nessuno sa dove.

Espulsa dall'edizione del 1815, si dice nelle note al testo, forse perché non fiaba ma leggenda, è una storia tramandata come le tante che hanno a che fare con la fame e le carestie e gli assedi delle città; qui compare l'inevitabilità del sacrificio, del cannibalismo per fame, da cui salva solo un sonno, una sorta di coma vegetativo. Ma il cibarsi delle creature non potrebbe essere una memoria arcaica di riti sacrificali iniziatici, sostituiti in parte dall'uccisione di animali? In questa edizione delle fiabe dei Grimm in particolare in un frammento dal titolo *La suocera* si dice che una volta una perfida vecchia regina, profittando dell'assenza del re, fa rinchiudere la nuora e i due figlioletti in una cantina umida e un giorno dice: «M'è venuta l'acquolina in bocca per uno di quei bimbetti» e manda il cuoco in cantina per prelevare la preda; ma l'uomo con uno stratagemma, d'accordo con la giovane madre, cucina un maialino, e la cosa si ripete "in salsa scura" e "in salsa chiara". Come se si trattasse sempre di una violenza da parte materna, e il cuoco, o il cacciatore nella più nota versione di Biancaneve, fosse più mite perché animato da compassione.

E passo passo ci avviamo a un horror che racconta in modo più sottile il rapporto madre-figlia. Lo leggiamo in molte fiabe con un travestimento, uno spostamento: la madre diventa "matrigna" con uno sdoppiamento. La madre vera è morta e la seconda che in genere l'ha spodestata nel cuore del re vedovo, è matrigna e quindi legittimata alle peggiori nefandezze. Sono davvero molte le

fiabe che mettono in scena il teatro delle difese, con lo spostamento sulla falsa madre dell'orrore che può regnare nei rapporti con la madre vera, troppo santificata nella realtà e nell'inconscio per essere ritenuta terribile, assassina fisica o più spesso psichica dei figli, soprattutto delle figlie. C'è un progetto al fondo del cuore materno, terribile: è l'invidia, la pulsione all'annullamento, la tua morte per la mia vita, per sempre.

È talmente duro da afferrare che si inventano mille strategie per non riconoscere il potere dell'invidia nella relazione tra donne, soprattutto all'origine nel rapporto madrefiglia. E così accade anche nelle fiabe, e lo vediamo in modo esemplare nella prima versione di *Biancaneve*: la fiaba numero 53 del 1812 già viene modificata nella versione del 1819, e la maggiore delle modifiche è proprio la trasformazione della madre in matrigna. In seguito ci sono altri aggiustamenti, poco rilevanti, in sostanza fino alla versione definitiva del 1857, quella che tutti conosciamo «Specchio delle mie brame, chi è la più bella del reame?» Ne riporto dei brani, potenti nel tema di fondo, poetici dell'andamento del racconto, densi di immagini tipiche del mondo fiabesco, e precisi nella descrizione dell'invidia, rimandando chi è interessato alla lettura del testo per intero, facendo riferimento alla fonte *Principessa pel di topo*, nella edizione prima citata dei fratelli Grimm.

## **Biancaneve**

C'era una volta in inverno, e quell'inverno i fiocchi di neve cadevano come piumette dal cielo, una bella regina seduta alla finestra. La finestra era incorniciata d'ebano nero, e lì la regina cuciva. E cucendo e mirando la neve, si punse un dito con l'ago, e nella neve caddero tre gocce di sangue. Il rosso del sangue era così bello sul bianco della neve che la regina pensò: avessi una bambina bianca come la neve, rossa come il sangue e nera come l'ebano di questa finestra! Presto una bambina nacque davvero: bianca come la neve, rossa come il sangue e nera come l'ebano, e così la chiamarono Biancaneve.

La regina era la più bella di tutto il reame, e molto fiera della sua beltà. Aveva anche uno specchio, e ogni mattina gli domandava:

«Specchio mio che stai sul muro

Sono io la più bella, è sicuro?»

E ogni volta lo specchio rispondeva:

«Regina e signora, la più bella siete voi di sicuro!»

E così ella sapeva che al mondo non ce n'era più bella. Ma Biancaneve cresceva, e raggiunti i sette anni era già così bella da superare la stessa regina, e quando un mattino ella chiese allo specchio:

«Specchio mio che stai sul muro

Sono io la più bella, è sicuro?»

Lo specchio rispose:

«Regina e signora, siete la più bella in questa stanza, ma Biancaneve vi supera ad oltranza!»

A quelle parole la regina si fece livida per l'invidia, e da allora prese ad odiare Biancaneve, e ogni volta che la vedeva le veniva in mente di non essere la più bella del mondo, e che la colpa era sua, e le si torceva il cuore. L'invidia la tormentava, e alla fine chiamò un cacciatore e gli disse: «Conduci Biancaneve in un luogo sperduto del bosco, uccidila e portami come prova polmone e fegato, che me li voglio cucinare con sale e pepe».

Il cacciatore prese Biancaneve e la portò nel folto del bosco, e aveva già estratto il coltello da caccia, quando lei cominciò a piangere e a implorarlo di risparmiarle la vita, promettendogli che avrebbe continuato a correre nel bosco senza mai più tornare indietro. Il cacciatore si impietosì, ché la fanciulla era così bella, e poi pensò: «Ci penseranno gli animali del bosco a divorarsela, io sono ben felice di non ammazzarla con le mie mani». Proprio in quel momento passava di lì un cucciolo, e il cacciatore lo uccise, gli cavò polmone e fegato, e li portò come prova alla regina, che se li cucinò con sale e pepe, pensando di avere mangiato polmone e fegato di Biancaneve.

La fiaba prosegue con la corsa di Biancaneve, l'arrivo nella casetta dei sette nani (con una interferenza della fiaba di riccioli d'oro e gli orsetti, tipo sette lettini, sette scodelline...) fino a quando la regina attraverso lo specchio magico scopre che Biancaneve è ancora e sempre la più bella e vive sulle sette montagne.

A quelle parole la regina fu presa da una grandissima angoscia e capì l'inganno del cacciatore, che non aveva affatto ucciso

Biancaneve. Ma poiché nessuno al di fuori dei sette nani abitava le sette montagne, ne fu subito certa – erano stati loro a soccorrerla – quindi tornò ad escogitare un modo per ucciderla laggiù, ché fin quando lo specchio non l'avesse incoronata bella tra le belle non avrebbe trovato pace. Non si fidava di nessuno, quindi decise di andarci di persona travestita da vecchia ambulante, si colorò il viso per non farsi riconoscere da nessuno e camminò fino alla casa dei nani e chiamò.

Per ben tre volte la regina (non strega orribile come la ricordiamo nel film di Disney, così impressa nell'immaginario collettivo oggi, ma travestita da vecchia ambulante, ancora nell'umano quindi) tenta di uccidere Biancaneve . E alla fine...

La mela era stata preparata ad arte, e solo la parte rossa era avvelenata. Biancaneve vide che anche la contadina ne mangiava e intanto il suo desiderio cresceva, finché si fece porgere la mela dalla finestra e le diede un bel morso. Ma non fece in tempo a ingoiare il primo boccone che era già morta per terra.

Lo specchio conferma la regina di essere la più bella e dunque

«Finalmente trovo pace!» disse quella, «Sono io la più bella e Biancaneve è per terra!»

I nani disperati trovano Biancaneve morta ma non hanno cuore di seppellirla e le costruiscono la famosa bara di cristallo, sistemandola in modo da poterla contemplare sempre. E lei è lì, sempre, immobile come addormentata. Finché un giorno un principe passa di lì, legge l'iscrizione sulla bara, scopre che la bella, intatta, non toccata dalla morte, è figlia di re, e chiede ai nani di poter avere la bara di cristallo, perché non può più vivere senza vedere Biancaneve, la ottiene non con il denaro che offre ma perché i nani hanno pietà del suo dolore. E succede che:

Il principe la fece trasportare nel suo castello e sistemare nei suoi appartamenti. Stava seduto lì, tutto il giorno a fissarla, senza riuscire a distogliere lo sguardo. E quando doveva uscire e non

poteva guardarla era preso da umor nero, e senza la bara accanto non riusciva a mandar giù nemmeno un boccone. Ma la collera montava tra i servitori costretti a scarrozzare la bara di qua e di là finché un giorno uno di loro aprì il coperchio, tirò su Biancaneve e imprecò: «Per questa morta siamo costretti a faticare tutto il giorno!», e le assestò un gran colpo sulla schiena. E fu così che le tornò su il tocco di mela avvelenato, per tutto quel tempo rimasto incastrato in gola, e Biancaneve si risvegliò. Il servitore corse dal principe, che alla vista della sua bella viva e vegeta non stava più in sé dalla gioia. Tutti si misero a tavola a festeggiare in letizia. Il giorno dopo si celebrò il matrimonio e fu invitata anche la sciagurata madre.

La regina davanti allo specchio scopre che c'è una rivale e che è la più bella.

A questa risposta fu presa da uno sgomento e da un'angoscia, ma un'angoscia così grande da non poterla nemmeno raccontare. L'invidia ebbe la meglio, e alla fine la regina si mise in viaggio per andare a vedere la giovane sposa, e quando arrivò riconobbe subito Biancaneve. Erano state preparate per la madre delle scarpe di ferro incandescenti. Fu costretta a indossarle e danzare e danzare fino ad avere i piedi orribilmente bruciati, e senza poter smettere fino a quando, ballando ballando, non fu lei a cader morta per terra.

Una serie di soluzioni geniali, poco frutto di magia o incantamento, e molto più lapidarie. Dicono i servitori «per questa morta siamo costretti a faticare tutto il giorno!» e uno di loro le assesta una gran manata. Ed è questo che libera dal blocco, non il bacio del principe. Ma per tutta la fiaba si rincorre il filo dell'invidia che rode, dell'angoscia della madre che non si dà pace di aver messo lei al mondo la rivale, come quando dice: «lei esiste per colpa mia!». Le frasi della fiaba sull'invidia che ha la meglio, fino a prospettare la morte come unica via d'uscita e in via definitiva con gli organi vitali cucinati sale e pepe «te magno er core», aprono lo scenario senza spostamenti da madre a matrigna, ed è proprio la figura della madre a essere colta carica di angosciosa inquietudine per l'invidia che non le dà tregua. Fino a quando c'è una danza quasi satanica

delle scarpe di ferro incandescente che la atterra. Il male ha fine. L'invidia è morta.

Abbiamo sempre visto la parte matrigna del materno raccontata nelle fiabe interpretate. E qui scopriamo che i Grimm avevano ben chiaro che era la madre, non la matrigna, la Signora del gioco (come si chiamava una volta la strega). I raccoglitori della tradizione orale, una specie clandestina di "tombaroli della psiche", avevano loro consegnato il tesoro. Ma è stato occultato, come le mutande messe sull'affresco di Michelangelo. E invece scopriamo che sono proprio le fiabe che parlano di materno a metterci di fronte a un mondo interiore popolato di negatività, di quel tipo di Ombra che alla luce solare della razionalità, ma anche della morale sopportabile, non vorremmo mai ammettere. Lo specchio magico è il luogo dove finisce la proiezione dei fantasmi. Se quasi tutte le fiabe iniziatiche sul femminile si misurano con il doppio della madre, la matrigna, qui ne abbiamo una, prima della epurazione, che ci dice che quel doppio è incarnato dalla madre, nella madre stessa. È nel materno che sta l'Ombra, che vive la condizione estrema della fantasia di morte; è nel materno senza trucchi e spostamenti che si raccontano (come in questa inedita Biancaneve) le parti oscure, celate nell'ombra, insieme all'aspetto inquietante, oracolare, delle streghe di Macbeth:

Bello è il brutto e brutto il bello:

In volo, nella nebbia e l'aria sporca

Quando il doppio del materno si posa con lo sguardo obliquo su una figlia, invidiata solo perché è più bella e giovane, più ricca di speranza, dà vita a tanti piccoli omicidi quotidiani, in apparenza cose "da niente" che legano al carro del buio, dei domestici orrori, all'horror del focolare. L'invidia è un modo, terribile, di predare l'innocenza. L'invidia deve graffiare, espellere, agire la prevaricazione, stringere all'angolo, umiliare. L'invidia non sopporta l'esistenza dell'altra, e se quest'altra è la figlia sono bocconi di vita strappati da invincibile ostilità. La madre di Biancaneve ce lo racconta: è la vita dell'altra a essere nemica, è il suo potenziale di esistenza. L'invidia non tollera il futuro e allo-

4) L. Ravasi, *L'amore è un'Ombra – Perché tutte le mamme possono essere terribili*, Mondadori, Milano, 2012.

ra lo ammazza: è quanto vediamo correre in analisi; sono gli sguardi invidiosi della madre che tentano di bloccare, e spesso ci riescono, la crescita della figlia (4).

E allora via con una serie di giudizi glaciali, mele avvelenate che spesso vengono da lontano, da altre vite sbagliate precedenti, e il danno si riproduce, vien giù a cascata, fino a perderne l'origine. Nell'identità femminile l'invidia è una cosa sola col narcisismo: da una parte si pretende che la figlia si realizzi, ma sempre un po' meno della madre, e comunque, se lo fa, se si esprime, è una proprietà di lei, una parte di lei, confermata sempre nella profonda insicurezza dallo specchio come fonte di Narciso «Specchio mio che stai sul muro, sono io la più bella, è sicuro?»

La letteratura delle fiabe del focolare è ricchissima, e oggi, ritrovando l'origine di alcune fiabe, ancor più si aprono scenari sorprendenti per l'interpretazione delle dinamiche psicologiche personali, relazionali, dei mondi fuori e dentro di noi. Da *Raperonzolo* che scioglie le trecce e accoglie un bel giovane nella torre e un giorno all'improvviso chiede alla fata che l'aveva imprigionata: «Ma ditemi, Donna Gothel, perché i miei vestiti si fanno sempre più stretti e non mi entrano più?» Nella fiaba della prima edizione *Raperonzolo* è incinta e il principe tenta il suicidio, nelle successive fino a quella definitiva del 1857 tutto è nell'ordine delle cose, focolare garantito ai piccini come ai grandi. Ma anche *Il principe ranocchio*, o *Il leone del re*, oppure *Le peregrinazioni di Pollicino, figlio di un sarto*, tutte le fiabe sono un intreccio tra fantasia, magia, incantesimi, e ritorno a una realtà in cui finalmente si mangia, si beve, si gode la vita.

Seguendo l'indicazione degli stessi Grimm, le fiabe del focolare, i racconti che si tramandano nella tradizione orale da ascoltare accanto al focolare, non sono per i bambini, ma per tutti, hanno un carattere universale. E nella fiaba, come nel sogno, tutto dice "io". Nella fiaba tutti parlano: re, regine, principesse, servi, nani, maschi e femmine, e parlano gli animali, le montagne, i fiumi, gli alberi e le stelle, parla la Natura come soggetto, viva, una natura che "sente", ed è questo che cattura la fantasia e l'inconscio. In parte qualcosa si lascia afferrare, in parte

no, rimane sottoterra o nell'aria sottile, come gli animali magici del bosco o gli elfi fatati.

È molto significativo riprendere proprio a questo punto la lettera di Jacob all'amico von Arnim, quando dice:

Ciò che fa parte delle cognizioni e dei precetti tradizionali da tutti condivisi viene accettato da grandi e piccoli, e quello che i bambini non afferrano e scivola via dalla loro mente, lo capiranno in seguito quando saranno pronti ad apprenderlo. È così che avviene con ogni vero insegnamento che innesca e illumina tutto ciò che era presente e noto, a differenza degli insegnamenti che richiedono l'apporto della legna e al contempo della fiamma.

È l'inconscio a lasciarsi permeare, e non importa capire con la ragione e la mente pronte a sigillare nella memoria ricordi, sogni, emozioni; i contenuti scivolano via fino a quando si sarà pronti ad accoglierne il senso, tutti, i bambini come gli adulti. Un approccio di cui tenere conto nel nostro fare analitico.

E così, proprio per questa via dell'inconscio, mi piace terminare con il racconto di una fiaba, che ho appreso dal mio analista, Dieter Baumann, lo sento ancora raccontare: è una fiaba sull'onnipotenza del guaritore e su come guardarsi dai rischi infiniti del voler andare oltre, su cosa accade quando non si vuole rispettare il limite. L'ho letta poi nell'edizione Einaudi delle Fiabe del Grimm, quella che riprende l'ultima loro edizione rivista nel 1857, ma l'ho ritrovata anche qui, all'origine, in questo testo di base del 1812, oltre duecento anni fa, con poche note variate, e anche questo ha un senso. E dal momento che letteratura e psicoanalisi vanno per i loro giri, mi sento di lasciarla andar per il mondo proprio qui. A me ha dato molto allora, e continua oggi a farmi riflettere, e qualcosa di più, a come si dice "fare anima".

## **Comare morte**

C'era una volta un vecchio che aveva già dodici figli. Quando gli nacque il tredicesimo non sapeva proprio più cosa fare e per la

disperazione se ne andò a camminare per il bosco. Vagando vagando incontrò il buon Dio che gli disse: «Pover'uomo, mi fai pena, terrò io a battesimo tuo figlio e farò in modo che sia felice su questa terra». Ma l'uomo rispose: «Non voglio averti per compiere, tu dai sempre ai ricchi e fai morire di fame i poveri», e lo piantò lì andando per la sua strada. Poco dopo incontrò la Morte che gli rivolse parole simili: «Voglio diventare tua comare e tenere a battesimo tuo figlio; a chi è mio amico non può mancar nulla; io poi di tuo figlio farò un medico di gran fama». L'uomo disse: «Tu sì che mi vai a genio, non fai differenza tra ricchi e poveri quando si tratta di prenderteli; domani è domenica, il bambino verrà battezzato, e tu vieni puntuale». Il mattino dopo la Morte arrivò e tenne a battesimo il bambino. Il ragazzo crebbe e la Morte tornò, e portò il suo figlioccio nel bosco. Gli disse: «Adesso dovrai diventare medico, e basterà fare attenzione. Quando verrai chiamato al capezzale di un malato e mi vedrai accanto alla sua testa non ci sarà nulla da dire. Fagli annusare questa fiala e ungligli i piedi con l'unguento che contiene. Presto guarirà. Ma se mi vedrai accanto ai suoi piedi non ci sarà nulla da fare, vuol dire che me lo voglio prendere io, e non azzardarti a curarlo».

Così la Morte gli diede la fiala, e lui divenne un medico di gran fama. Gli bastava uno sguardo al paziente per capire se sarebbe guarito o invece morto di lì a poco.

Una volta lo fece chiamare il re in persona, che non si alzava più dal letto, stroncato da una grave malattia. Il dottore entrò e vide subito la Morte ai suoi piedi, e quindi la sua bocchetta non poteva essere di alcun aiuto. Però gli venne in mente di gabbarla, e così prese il re e lo rigirò nel letto al contrario, in modo che la Morte si trovasse accanto alla sua testa. Il trucco riuscì e il re guarì. Tornato a casa, il dottore trovò ad aspettarlo la Morte, che con smorfie orrende lo minacciò: «Se osi ingannarmi un'altra volta ti torco il collo!». Ma poco dopo si ammalò la bella figlia del re, e nessuno al mondo trovava rimedio; il re piangeva giorno e notte, e alla fine emise un proclama: chi fosse riuscito a curarla sarebbe stato ricompensato sposandola.

Arrivò il dottore, e vide la Morte ai piedi della principessa, ma rapito com'era da quella gran bellezza dimenticò ogni raccomandazione. La rigirò, le fece annusare la bocchetta miracolosa e le unse le piante dei piedi. Appena tornato a casa il medico vide la Morte con le sue smorfie, ancora più orrende. La Morte lo

afferrò e lo portò in una grotta sotterranea in cui brillavano mille lucine.

“Vedi – disse la Morte – questi sono tutti vivi e la lucina che ancora arde e presto sarà spenta è la tua vita; adesso prova un po’ a salvarti da solo!”

Nel racconto dei Grimm la Morte è la madrina migliore che ci può essere: non a Dio o al Diavolo ci si affida, ma a Comare Morte, l’unica che amministra la giustizia senza inganni. Ricordo una frase che mi è sempre rimasta dentro: è il racconto (credo ripreso dalle *Nozze di Cadmo e Armonia* di Roberto Calasso) di quando Ulisse va nell’Ade e incontra Achille, e gli magnifica il luogo dove si trova, e come è bello, piacevole, e Achille gli risponde: «non truccarmi la morte, Ulisse».

Nella fiaba il protagonista, il medico che ha poteri miracolosi in quanto guidato dalla Morte, dalla madrina che sa e amministra il tempo della nostra esistenza, tenta come Ulisse di “truccare la morte”, di fuggire alla sua verità, vuoi soggiogato dal potere del re, vuoi dalla bellezza della figlia. C’è una profonda verità che ci riguarda come medici della psiche: stare vicini a qualcuno che soffre vuol dire sopportare il lutto della depressione, dell’angoscia, accettare la presenza di Ade, non barare spostando i limiti, vuol dire anche stare nel tempo desolato delle vite che finiscono, e non giocare al trucco dell’onnipotenza. Questo mi ha insegnato la fiaba, a non cambiare le carte in tavola, ad accettare in qualche modo il mistero del nostro soffrire e finire, di quello che forse in modo improprio, ma non so dire meglio, è il nostro destino. Come dicono i versi di Cristina Campo:

La neve era sospesa tra la notte e le strade,  
come il destino tra la mano e il fiore (5).

5) C. Campo, *La tigre assente*, Adelphi, Milano, 1991.

## Sommario

«Le fiabe sono vere» scriveva Calvino. In questo breve scritto si considera la prima versione delle *Fiabe del focolare* dei Fratelli Grimm: è del 1812, ed è molto diversa dal-

l'ultima, del 1857, quella che è giunta fino a noi nella traduzione italiana. I Grimm, eccellenti filologi, si basano soprattutto su raccolte di racconti popolari trasmessi oralmente. Nella prima versione, epurata in seguito, va in scena la crudeltà, una sorta di horror del focolare, in cui la presenza del male, del negativo, si manifesta in molte forme. Tra quelle prese qui in considerazione si legge una trascrizione della celebre Biancaneve in cui il rapporto della figlia con la madre è presentato caricato in quest'ultima di una profonda invidia e distruttività. Solo in seguito la madre verrà modificata e spostata nel ruolo più sopportabile di "matrigna". Le fiabe mantengono un carattere iniziatico, indifferenziato tra bambini e adulti, come senso dell'esistenza, crudele, maligna, e vera, resa più sopportabile dall'aria magica che spira lieve talvolta, ma senza mai in fondo annullare la realtà, resa più dolce dalla fantasia, ma inesorabile, così come ci raccontano i miti, di cui le fiabe sono sorelline minori.

## Summary

«Fairytale are true». Calvino used to say. In this short essay, the author studies the first version of the *Heart Tales* by the Grimm Brothers written in 1812, which is very different from the last version, written in 1857, which was the one that has reached us in the Italian translation.

The Grimms, excellent philologists, refer to popular tales collections, transmitted orally.

In the first version, subsequently "purged", it is cruelty that goes on stage, a sort of heart horror, where the presence of evil, of the negative side of humanity, reveals itself under various forms and shapes.

Among the tales here studied, we read a transcription of the famous Snowwhite, where the daughter's relationship with the mother is biased by a deep feeling of envy and destructiveness on the mother's side.

Only as an afterthought, the mother's role will be changed into the more tolerable one of the stepmother's.

The fairytales keep on their initiation character, both with adults and children. Showing the gist of life, cruel, malign

and true, made more tolerable by the magical air that blows sometimes light, while never cancelling reality, made it sweeter by imagination, but inexorable, as the myths tell us, of which the fairytales are younger brothers.

# «Dove le tenebre brillano». L'universo contraddittorio della letteratura

*Bernardo Baratti*

Erra chi dice che le lettere guastano è cervelli degli uomini, perché è forse vero in chi l'ha debole; ma dove lo trovano buono lo fanno perfetto; perché el buono naturale congiunto col buono accidentale fa nobilissima composizione.  
Francesco Guicciardini

1) M. Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, Mondadori, Milano 2003.

I paralleli le intersezioni le confluenze infinite fra psicopatologia e letteratura potrebbero essere riunite in un unico simbolo, una sorta di capostipite che dà l'avvio all'epoca del romanzo. Sto parlando del *Don Chisciotte* (1), il romanzo moderno nasce allora, con una storia in cui il protagonista è invaso dalla follia. Celebre ed "eterna" come emblematica della onnipotenza distruttiva (argomento sul quale gli psicoanalisti si sono a lungo dolorosamente, ma anche proficuamente soffermati) nonché della fantasia dilatata in lungo e in largo è la "lotta coi mulini a vento" al punto da diventare quasi l'emblema della inutilità e della grave malattia mentale. Siamo già quindi *ab initio* in piena psicopatologia e letteratura con quel terzo

incomodo che è Sancho Panza che altro non può rappresentare se non la ragione (o una anonima normalità). La “scatolina” della ragione, sarei tentato di dire nella misura del buon senso, ma anche però – va detto – della limitazione (una eccessiva limitazione?).

La letteratura abbraccia questo e quello, ragione e follia, abbraccia tutto e il suo contrario senza disdegnare quanto diceva Kundera ne *Il sipario* (2): «solo il romanzo ha saputo scoprire l’immenso e misterioso potere della futilità». La letteratura è capace di inventare l’impossibile ma anche di reinventare la realtà, fa scoprire mondi che si affiancano compenetrandosi con il vissuto dell’esperienza secondo Todorov, ma tramite essa anche si scoprono mondi del tutto nuovi, impensabili, si può aggiungere. Sempre secondo il grande semiologo russo la letteratura «aiuta a vivere». Immagine interessante, ma forse leggermente restrittiva perché sicuramente molte altre sono le cose che aiutano a vivere.

Dal momento che la dimensione letteraria è assai ampia si può operare un’ulteriore dilatazione e dire che essa pure “insegna a morire”, contribuendo a fornire quell’armamentario emotivo che entra a buon diritto nel bagaglio formativo dell’individuo verosimilmente tenendolo anche sulla corda della sofferenza.

La letteratura si rivolge all’Io del lettore, ma parla all’Anima che ne subisce il fascino.

Inoltre, come spiega Giorgio Manganelli (3), che ha sempre avuto un capitolo aperto con la psicoanalisi soprattutto junghiana, la letteratura può declinarsi anche “come menzogna”.

Secondo il grande critico americano Harold Bloom (4) la letteratura è un gioco di specchi sempre più complesso dove l’amore per i testi alimenta in certo modo l’“ossessione” per altri testi, la loro voce rischia talvolta di soverchiare e annientare la nostra eppure senza ascoltarla non potremmo mai scoprire e diventare chi siamo. Bloom (5) si spinge oltre dicendo: «la lettura è un’arte in fin di vita». Invitandoci pertanto a sostare su un’affermazione così apodittica ed enigmatica. C’è forse un riferimento all’esplosione tecnologica? O al fatto che abbiamo letto tutto nel senso che già tutto è stato scritto e quindi ci aspetta

2) M. Kundera (2005), *Il sipario*, Adelphi, Milano, 2005.

3) G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano, 1967.

4) H. Bloom (2011), *Anatomia dell’influenza*, Rizzoli, Milano, 2011.

5) *Ibidem*.

soltanto – come fosse questione di poco tempo – la fine della lettura? Egli insiste parlando di realtà virtuale, di libri cattivi che prendono il posto di quelli buoni e quindi forse intende dire che finisce l'arte della – possiamo dire – “buona” lettura?

E qui mi vien fatto di ricordare ciò che disse Benedetto Croce e cioè che un romanzo deve illuminare l'intelletto e far battere il cuore. La letteratura canonica è necessaria (se non indispensabile!) ci dice ancora Bloom (6) se vogliamo imparare a vedere udire sentire e pensare. D'altra parte va detto che Platone diffidava dell'influenza morale – secondo lui nefasta – dei poeti e pertanto riteneva giusto “controllarli” scrupolosamente prima di pensare di farli abitare nella sua ideale repubblica.

Abraham Yehoshua, il romanziere israeliano più volte candidato al Premio Nobel, asserisce che il potere suggestivo della letteratura:

si manifesta presso il pubblico attraverso diverse reazioni che vanno dalla semplice commozione sino alla totale identificazione con situazioni assolutamente estranee al vissuto del lettore. Ma si può riconoscere alla letteratura il diritto di sovvertire il senso morale dei lettori sino a sopirne ogni reazione normale? (7)

7) A. B. Yehoshua (1998), *Il potere terribile di una piccola colpa*, Einaudi, Torino, 2000.

Certo che anche lo stesso atto del leggere forse merita un momento di riflessione. Viene da chiedersi infatti che tipo di lettura facciamo nel momento in cui il nostro occhio si posa sulle pagine di un libro e quindi sulle parole nell'atto della lettura. Ebbene secondo Proust (8) non leggiamo altro che un libro della memoria. Nella lettura peraltro capita di scoprire parti di noi che non sapevamo di avere come se l'Autore tramite la sua opera (romanzo, poesia) svolgesse sul lettore una sorta di funzione analitica.

8) M. Proust (1923-1927), *Il tempo ritrovato*, Mondadori, Milano, 1983.

A Claudio Magris (9) la letteratura è parsa, nella fattispecie, dotata di organi vitali. Egli la descrive con un'immagine assai suggestiva e potente nella sua vitalità: «occhi polmoni gambe. Perfino la più trascurabile unghia può graffiare l'anima e una frase può risvegliare dolore o felicità».

9) C. Magris, da un'intervista di Antonio Gnoli al quotidiano *Repubblica* del 3 novembre 2013.

C'è peraltro una cosa che la letteratura non è stata capace di fare, un compito per lei irraggiungibile secondo alcuni: occupare la fascinosa e discreta posizione della margi-

nalità, situarsi in una anonima periferia. Essa troneggia infatti – per fortuna mi permetto di aggiungere – su uno degli scranni più elevati dell’arte.

Per quanto riguarda noi analisti – secondo Jean Pierre Kameniak – siamo affetti da una «lettura nevrotica» (10) dei testi, siano essi romanzi o meno. Il nostro tipo di lettura non è altro che ingordigia, siamo tremendamente ghiotti di questo “estraneo familiare” che a poco a poco prende ad abitare dentro di noi fino ad occupare la nostra mente e il nostro corpo. La lettura è dunque qualcosa che riguarda anche la ricerca di noi stessi e a maggior ragione – continua Kameniak – la lettura dei libri di psicologia.

Il testo letterario è in effetti un compromesso, è il risultato di un insieme di citazioni e di resistenze che sono totalmente inafferrabili (elusive) ma delle quali noi possiamo seguire il lavoro tramite una ricostruzione (tappa) interpretativa. Così è necessario passare dall’intenzione dichiarata al testo stesso, perché questo può dire qualcosa in più di quello che l’autore dice, solo se è sottoposto a un’interpretazione analitica [...] poco importano le intenzioni dichiarate dall’autore, bisogna rapportarsi al testo che solo parla “in verità”: il suo senso è in lui e non deve essere cercato all’esterno, benché non sia indipendente dallo psichismo dello scrittore (11).

In sostanza sempre secondo Kameniak (12) lo scrittore o anche l’artista in generale non sa “veramente” ciò che intende dire e sicuramente esprime molto di più di quel che crede. Questo in altre parole serve ancor di più a sottolineare il ruolo dell’inconscio. Inconscio che Jung (13), come sappiamo, ha dilatato, come immagine e concetto, molto più rispetto all’inconscio freudiano.

Certo che anche la lettura ha i suoi “inconvenienti”, penso a una zona inquietante della lettura. Cioè faccio riferimento a un fatto personale, qualcosa che quasi potrebbe iscriversi in una “deriva” ipomaniacale. L’impressione enorme che a me, giovane ventenne, fece la lettura di *Stato e Rivoluzione* (14) di Lenin e *Critica del Programma di Gotha* di Marx (15). Il leggere di una futura società senza classi a me, e non solo a me, era in grado di provocare sconvolgimenti non da poco con spinte all’azione

10) J.P. Kameniak, «Freud, la psychanalyse et la littérature » in *Le coq heron*, 204, 2011, pp. 64-73. Sono venuto a conoscenza di tale articolo dalla presentazione che ne ha fatto Daniela Carboni (che lo ha anche tradotto) al cosiddetto *Gruppo delle riviste* della Sezione Toscana dell’Aipa.

11) *Ibidem*.

12) *Ibidem*.

13) C.G. Jung, «La dinamica dell’inconscio», *Opere*, vol. 8, Boringhieri, Torino, 1976.

14) V. I. Lenin (1917), *Stato e Rivoluzione*, Feltrinelli, Milano, 1968.

15) K. Marx (1875), *Critica al Programma di Gotha*, Feltrinelli, Milano, 1968.

gravide di rischi. Questo è solo un semplice esempio, se ne potrebbero fare molti altri.

16) A. Berardinelli, «Tutti i pericoli della lettura» nel supplemento domenicale del *Sole 24 Ore*, 27 novembre 2011.

17) *Ibidem*.

Fra i rischi della lettura, dice Alfonso Berardinelli (16) c'è il desiderio di diventare scrittore o – ambizione ancora più elevata – il desiderio di diventare critico. Berardinelli (17) prosegue citando le parole di George Steiner:

Leggere bene significa correre grossi rischi. Significa rendere vulnerabile la nostra identità, il nostro autocontrollo [...], chi ha letto la *Metamorfosi* di Kafka e riesce a guardarsi allo specchio senza indietreggiare è forse capace tecnicamente, di leggere i caratteri stampati, ma è analfabeta nell'unico senso che conti realmente.

18) O'Brien Edna da un'intervista di Elena Stancanelli al quotidiano *Repubblica* del 14 dicembre 2013.

Secondo la scrittrice Edna O'Brien (18) la letteratura non è altro che il risultato – punto di vista certamente opinabile – di una mente assai problematica e di conseguenza non può avere alcuna funzione curativa. Sembra di trovarsi agli antipodi dell'immagine di una letteratura terapeutica a conferma che la letteratura è tutto e il suo contrario.

Per quanto riguarda la scrittura e del perché si scrive verrebbe da rispondere subito come fece Umberto Eco quando glielo chiesero: *perché mi piace*. Certo che sicuramente nell'atto dello scrivere credo sia insita da una parte una grande malinconia e dall'altra l'avvertire il senso, in modo più o meno manifesto, della finitudine umana. Lo scrivere è allora un lasciar tracce, verosimilmente un tentativo di dire a se stessi: forse non muoio proprio del tutto perché lascio con i miei scritti “tracce” di me (19).

19) Queste idee sullo scrivere sono il frutto di uno stimolante e proficuo confronto intellettuale con la collega Daniela Carboni.

Un'ulteriore possibilità è quella, con la scrittura, di poter vivere nell'immaginazione – che poi viene affidata alla carta – tutte le possibilità che la vita reale non è in grado di offrire.

A supporto di questo mi sembra opportuno citare la ben nota frase di Eliot: «la scrittura dà ciò che la vita toglie». Gli scrittori in sostanza non sono altro che i precursori dell'indagine psicoanalitica, essi soltanto ci offrono certe immagini forse in una modalità non scientifica, ma certamente sotto la spinta dell'ispirazione.

Termino questo mio breve scritto in cui ho tentato di evi-

denziare flebili orme sul cosmo lettura-scrittura con un'immagine di M. Bulgakov (20) che sottolinea l'unicità "smagliante" della letteratura: «le tenebre brillarono e si trasformarono in giorno abbagliante, in cui da tutte le parti si muovono cose che brillano...»

20) Tratto da B. Quaranta «Se il figlio "felice" decide di togliersi la vita», recensione al romanzo *Stanno tutti bene tranne me* di L. Brancaccio comparsa sull'inserto Tuttolibri del quotidiano "La Stampa" il giorno 5 ottobre 2013.

## Sommario

L'autore tenta in modo succinto di esplorare determinati versanti della letteratura attraverso il pensiero di alcuni scrittori. Non di rado il narratore svolge sul lettore una sorta di "funzione analitica" facendogli scoprire parti di sé che non conosceva. La letteratura possiede lo straordinario privilegio di inventare l'impossibile ma anche di reinventare la realtà, secondo T. Todorov essa "aiuta a vivere" ma anche forse – aggiunge l'autore – "insegna a morire". L'atto dello scrivere ha non poche motivazioni, dalla possibilità di vivere "altre vite" con l'invenzione di esistenze alternative al desiderio di immortalità insito nel lasciare tracce "oggettive" del proprio passaggio.

## Summary

The author attempts to briefly explore determining aspects of literature through the thoughts of several writers. It is not uncommon that the narrator carries out for reader a kind of "analytical function" making him discover parts of himself he had not known. According to T. Todorov, literature has that extraordinary privilege of inventing the impossible reinventing reality, which "helps us live but also, perhaps – we might add – "teaches us how to die". The act of writing has more than just a few motivations - from the possibility of living "other lives" with the invention of alternative existences to the desire for immortality innate in the leaving "objective" traces of one's own passage.

# Chi non ha il suo minotauro?

*Chiara Mirabelli*

Seguendo il filo d'Arianna del suo pensiero egli comincia a cercare il minotauro, una volta negli intricati corridoi comincia a chiedersi dapprima chi sia veramente il minotauro, in seguito se esso esista davvero e alla fine – nel caso non l'abbia ancora trovato – comincia a chiedersi perché, visto che il minotauro non esiste, esista invece il labirinto: forse perché Teseo stesso è il minotauro e ogni tentativo di venire a capo di questo mondo col pensiero – sia pure soltanto facendo ricorso alla metafora, come fanno gli scrittori – è una battaglia che si combatte contro se stessi. F. Dürrenmatt (1)

1) F. Dürrenmatt (1985), «Il mio labirinto», prefazione a *Il minotauro*, (tr. it. di Umberto Gandini e Bianca Zagari), Marcos y Marcos, Milano, 2011, p. 37.

Nella storia analitica di D., il minotauro è stato il compagno segreto che ha saputo dare voce alla relazione con l'Ombra. Negli anni la sua immagine archetipica si è trasformata: da sagoma addomesticata e distante portata nel primo sogno, alla corporeità dirompente nelle azioni e

nelle parole della vita quotidiana e della stanza dell'analisi: azioni che nel tempo hanno saputo ritrovare il limite dopo averlo necessariamente infranto. Il mostro è diventato l'umanissimo eroe, capace delle ombre prima negate. In chiusura dell'analisi, si è solidificato in un personaggio da tenere tra le dita: dopo sei anni di incontri, il dono simbolico dell'analista è stato infatti quello di un piccolo minotauro della Lego, trovato la mattina stessa dell'ultima seduta in un'edicola. Una buona sincronicità per portare con sé anche lo slogan pubblicitario di quel brand di giochi che consentono di reinventare mondi con quello che c'è: «infiniti modi di giocare».

Se penso al mito in relazione al gioco (e a quanto questa parola nobile abbia senso per la psicoanalisi e non solo) e "all'infinità" dei giochi e delle letture possibili di questa vita – all'interno delle regole da condividere, della consapevolezza delle condizioni biografiche, dei limiti all'inganno e all'autoinganno (2) – tutto ciò diventa buona metafora di quanto in queste pagine andrò illustrando, attraverso quel particolare gioco che è l'arte: quella letteraria e quella pittorica. Attraverserò rappresentazioni soggettive dell'immagine archetipica dell'Ombra nel mito del minotauro, così come è emersa nella storia analitica di D. e nella sua ricerca di senso. Si tratta di una narrazione attraverso altre narrazioni, metafora a sua volta delle amplificazioni avvenute lungo gli anni di quell'analisi. Non farò direttamente riferimento agli aspetti biografici personali, ma ad alcune elaborazioni di questo tema, grazie all'accesso ad altre voci che hanno consentito all'analizzante di dialogare con le parti non in luce. Ombra da una parte come ciò che siamo e che non vorremmo essere, e dall'altra come ciò che non siamo e che vorremmo essere (3).

La fusione degli elementi negativi e la loro "personificazione" corrispondono a una precisa esperienza universale. All'inconfondibile sentimento dell'«altro in noi» Jung dà il nome di Ombra (4). Nell'origine etimologica greca antica, la parola *skia* è sia ombra sia profilo, ciò che ci definisce:

[facciamo nostra] questa singolare curiosità semantica come la metafora dell'operazione che dobbiamo compiere con la nostra Ombra: da oscurità e mancanza dobbiamo farla diventare profi-

2) Porre "limiti all'autoinganno": devo questa bella espressione, riferita alla narrazione di sé, a Paolo Jedlowski.

3) M. Trevi, A. Romano, *Studi sull'Ombra*, Raffaello Cortina, Milano, 2009, p. 122.

4) *Ibidem*, p. 18.

lo, linea di contorno, ciò attraverso cui io mi definisco e mi differenzio. Nel passaggio dal limite al profilo, dalla mancanza alla definizione, l'Ombra non perde i suoi connotati. L'oscurità che le è propria non si risolve miracolosamente in luce. Il suo peso rimane tale. Ma l'uomo non vuole propriamente liberarsi dal peso, vuole solo che il peso abbia un senso (5).

5) *Ibidem*, p. 124.

6) In particolare *la trasfigurazione anamorfica del negativo* (cfr. R. Màdera, *La carta del senso. Psicologia del profondo e vita filosofica*, Cortina, Milano, 2012, pp. 75-81) e *ritrovarsi in una mitobiografia* (cfr. *ibidem* pp. 70-75 e sgg., e pp. 256-259). «La trascendenza non indica [...] una realtà 'altra' trascendente e inattingibile, nel senso metafisico o religioso del termine [...] essa è piuttosto immanente alla vita e si palesa come la capacità di stabilire delle connessioni con qualcosa di più grande dell'io e di percepirsi come parte di esso, riconoscendo in questa privilegiata esperienza di senso che esistere è prendere parte a quella tessitura dell'ordito del mondo che i buddisti chiamano tantra ma che altro non è che la vita stessa» (si veda M. Montanari, *Vivere la filosofia*, Mursia, Milano, 2013, p. 11).

7) Sulla pratica dell'analisi biografica a orientamento filosofico si veda, in estrema sintesi, <http://www.scuola-philo.it/abof14.html>, e per approfondire i testi di Romano Màdera e Moreno Montanari qui citati.

8) R. Màdera (a cura di C. Mirabelli), *Una filosofia per l'anima. All'incrocio di psicologia analitica e pratiche filosofiche*, Ipc, Milano, 2013, p. 258.

Il minotauro è, con tutte le sue caratteristiche, una figura della relazione con l'Ombra, che come alternativa al permanere del conflitto, della violenza negante, della rabbia distruttrice, deve comprendere l'ambivalenza, e ciò che è irriducibilmente "altro". Utilizzerò minotauro con la minuscola (a parte necessariamente nelle citazioni, là dove l'autore abbia usato la maiuscola): una scelta che rappresenta il valore dinamico e non assoluto della figura simbolica, per come un soggetto (un tempo storico, una cultura, un contesto) la può immaginare e vivere. L'archetipo, non dicibile, è sullo sfondo.

Aprirsi all'archetipo significa trascendersi. Questo scritto sarà anche la traccia di un percorso verso due trascendenze (6) che caratterizzano il percorso di D., nella prospettiva dell'analisi biografica a orientamento filosofico (7). La maturazione del senso individuale, attraverso la rappresentazione dell'archetipo, ha condotto l'avventura esistenziale soggettiva nel percepirsi come «vita nell'intero» (8).

Del minotauro faremo una lettura per come D. l'ha sviluppata nel corso degli anni delle sedute, arricchendo il proprio mito individuale con quelli altrui e, con essi, la propria biografia e lo sguardo su di essa. La scoperta dei diversi racconti possibili di una stessa immagine dà respiro al racconto congelato dell'anima, e l'analisi diventa il luogo e il tempo del ridare movimento a ciò che non ne aveva più. Il lavoro di amplificazione di un simbolo è vitale per il racconto individuale senza, d'altra parte, legittimare quell'amplificazione selvaggia che non pone limite all'umana tendenza all'autoinganno che, contrappunto al racconto congelato, rompe gli argini.

Non narrerò qui del minotauro il "racconto delle origini" che si perdono nella notte dei tempi, intrecciando miti cretesi con altri ben più antichi legati alla tauromachia, o a conflitti bellici. Ogni lettore ne ha la sua immagine, o le sue

immagini, che si intrecceranno a quelle che si snoderanno nelle prossime righe. I versi di Ovidio e di Dante sono utili per riassumere la visione che di questa figura mitologica ha dominato per millenni: «uom toro a mezzo, toro semiuomo» (9), «l'infamia di Creti» (10), «[figlio] di colei che s'imbestiò ne le 'mbestiate schegge» (11).

L'eroe illustre e luminoso del mito è stato a lungo Teseo (eppure a sua volta personaggio ombroso e traditore), non l'essere che questi ha ucciso. E il labirinto è stato l'argomento di innumerevoli riletture, innanzitutto come simbolo della complessità della natura umana. Come figura della psiche in cui va recluso ciò che il mostruoso minotauro rappresenta. L'inizio della relazione analitica di D. è caratterizzato dalla scissione tra le parti di luce (da lei definite "positive) e quelle oscure ("negative"). D. si identifica in Teseo, l'eroe maschile che porta su di sé la missione familiare di fare tacere i mostri: l'inquietante, il conflittuale, ogni pulsione aggressiva, che riguardi l'amore o la morte, non devono essere guardati in volto. "L'avvocato di dio" ha il compito di prevenire ogni situazione che possa dare loro parola. Significativo è che Teseo abbia necessità di un atto violento per placare la violenza personificata dal minotauro, e di servirsi di una figura femminile, Arianna, che poi tradirà. I muri del labirinto-psiche di D. pretendono di essere abbattuti, affinché là tutto sia chiaro e illuminato: il labirinto con i suoi antri e vicoli ciechi è specchio dell'inquietudine non ammissibile, e non c'è fiducia in nessun filo che faccia da guida, cui affidarsi.

Nel Novecento, secolo post romanticismo e post decadentismo, il secolo della psicoanalisi, il minotauro diventa figura di fascino e riferimento per letture diverse. Il nemico bestiale diviene l'umanissimo eroe. Inizia l'epoca, nella storia di un certo contesto culturale, in cui l'Es comincia ad avanzare esplicitamente le sue pretese. Inizia la legittimazione della molteplicità delle nature, con l'ambivalenza diobestia che caratterizza gli esseri umani. Innanzitutto in campo intellettuale e artistico: alcuni ne esalteranno l'una o l'altra natura, altri sceglieranno letture che integrano le parti. Non risolvendo l'ambivalenza, che permane, ma mettendola in gioco. L'analisi per D. diventa iniziazione al fascino per questa bestiale umanità che sa dialogare con l'ambivalente

9) Ovidio, *Ars amatoria*, libro II, v. 36.

10) D. Alighieri, *Commedia*, *Inferno*, canto XII, v. 12.

11) D. Alighieri, *Commedia*, *Purgatorio*, canto XXVI, vv. 86-87.

natura dell'esistenza, che chiede di non prevenire ogni rischio che stare al mondo comporta. La paura di morire anticipa la morte, e chiude la proiezione nel futuro. La paura di vivere fa regredire la vita, e chiude il senso del passato. L'altro è anche l'ignoto del futuro, e quello che del passato non si vuole (o non si può) riconoscere. "L'avvocato del diavolo" comincia ad avere diritto di parola.

Il titolo del mio scritto è quello di un'opera teatrale di Marguerite Yourcenar. Un'opera figlia di un gioco, e poi diventata rappresentazione simbolica di tempi storici diversi rispetto a quelli in cui era nata. Scrive la Yourcenar nell'Introduzione (12) a *Chi non ha il suo minotauro?* che le avventure di questo mito si possono annoverare tra le leggende antiche con maggiori elementi affini a quelli del racconto popolare di tutti i tempi e paesi. Sembra avere conservato le caratteristiche elastiche della favola, molto più delle vicende di personaggi come Achille, Edipo e altri, immortalate in una serie di capolavori. La storia del labirinto, di Teseo e del minotauro, non è mai arrivata alla statura dell'epica o della tragedia, mantenendo quella fluidità che i miti dovrebbero avere.

L'opera della scrittrice francese è andata sviluppandosi a Parigi nei primi anni Trenta. Lei e due amici si erano proposti un gioco letterario, distribuendosi i ruoli di Teseo, minotauro e Arianna, con il compito di scrivere ognuno uno sketch o un racconto per mostrare il proprio punto di vista sulla storia. Si divertirono per circa dieci giorni con conversazioni, scherzi e travestimenti, poi lasciarono lì la cosa. Nel 1944 la Yourcenar riprese in mano quelle pagine, che le apparvero come una «terribile realtà di simboli» (13). Corresse e rifece, e la rese una commedia a metà tra l'opera seria e l'opera buffa.

Aggiunse poi due scene: la prima racconta di un gruppo di vittime destinate al mostro, mentre sono rinchiusi nella stiva della nave-prigione in attesa di sbarcare a Creta. Trascorrono le ultime ore della traversata e della loro vita a discutere sul minotauro con sguardi diversi (tra questi spiccano le allegorie nei confronti dell'uomo-toro come Hitler e come Dio, e le rappresentazioni del mostro come oggetto dell'odio e dell'amore). La seconda scena riguarda

12) M. Yourcenar (1971), «Aspetti di una leggenda e storia di una commedia», in *Tutto il teatro* (tr. it. di L. Coppola e G. Prati), Bompiani, Milano, 1988.

13) *Ibidem*, p. 321.

quella specie di seduta di ventriloquo durante la quale Teseo perduto in pieno Labirinto produce e ascolta delle voci che sono tanto le sue, presenti, passate o future, quanto quelle degli altri personaggi della sua vita, senza riuscire a riconoscersi tra tutte queste identità (14).

14) *Ibidem*, p. 322.

Anni dopo la Yourcenar avrebbe scritto del suo personaggio più noto, Adriano, uomo delle *Memorie* che

si costruisce con l'aiuto delle sue azioni e al tempo stesso organizza un mondo. Credo proprio che non sarei riuscita a darne nemmeno l'idea più approssimativa, se non avessi prima tentato questa impresa di comica disintegrazione (15).

15) *Ibidem*.

Il progressivo e faticoso riconoscimento, da parte di D., delle proprie voci interiori – quelle più udite e quelle inascoltabili, quelle di coloro che fanno parte della sua storia e con cui può instaurarsi un nuovo dialogo – comportano una «disintegrazione» che consente di riorganizzare il suo sguardo, premessa per mettere al mondo nuove azioni. La disintegrazione, che la scrittrice francese definisce ironicamente comica, diventa utile per analizzare la tragicità del vivere. Come per accedere al goffo minotauro – mostro tragicamente inadeguato al mondo in cui si trova a essere, contrappunto e specchio di quel Teseo che non trova altra soluzione che ucciderlo –, D. ha bisogno di un avvicinamento prudente, paziente, elastico, di una relazione che resista agli strappi e sappia ricucire il senso, con un nuovo filo nel labirinto che nel tempo comincia a comprendere antri e vicoli ciechi, complessità. L'avvocato di dio e l'avvocato del diavolo possono convivere nello stesso tribunale.

Nella stessa Introduzione, la Yourcenar fa una disamina del mito lungo i secoli e conclude dicendo: «Per finire ai nostri giorni, quando i mostri sono più richiesti degli eroi e degli dei, più di un pittore, e Picasso in particolare, è stato ossessionato dal muso taurino del minotauro» (16). I personaggi che abitano le opere di Picasso dedicate al minotauro sono quelli della sua vita privata, e del mondo storico che lo circondava mentre le realizzava. Se negli anni Trenta la Yourcenar faceva nascere quella che sarebbe

16) *Ibidem*, p. 319.

diventata «una terribile realtà di simboli» una decina di anni dopo, negli stessi anni Trenta Picasso realizzava un collage per la copertina della rivista dei surrealisti // *Minotauro*, pubblicata da Skira nel 1933. Il collage è costituito da un asse di legno, su cui l'artista ha fissato dei cartoncini con puntine. Sopra, un'incisione del minotauro, e attorno nastro, merletti e fiori artificiali provenienti da un cappello fuorimoda di Ol'ga Chochlova, la prima moglie di Picasso. Diverse sono le opere dell'artista spagnolo dedicate al minotauro negli anni Trenta, in particolare molti dei disegni e delle stampe che compongono la *Suite Vollard*. Il minotauro è la personificazione tragica dell'ambivalenza dell'essere umano.

Come nell'acquaforte *Minotauromachia* della *Suite*, che

presenta il dolore e la sofferenza dell'artista attraverso una mitologia personale. La fine del matrimonio con Olga, a causa della relazione con Marie-Thérèse, il cui viso ritroviamo nelle donne affacciate alla balconata, trova nella figura ambivalente dell'uomo-toro la metafora drammatica della vita di quegli anni (17).

17) AA.VV., *Picasso*, vol. II, I classici dell'arte, Skira-Rizzoli, Milano, 2004, p. 122.

#### Il minotauro qui

è condotto con l'inganno nell'arena, dove dalla platea le ragazze compiaciute lo guardano mentre viene ferito. Cieco e ridotto all'impotenza, si lascia guidare da una bambina che con una mano tiene una candela accesa e con l'altra un mazzo di fiori. Tra loro un cavallo sventrato porta sul dorso la donna torero che, in fin di vita, cerca di uccidersi con la sua stessa spada. [...] La vita, l'innocenza e la luce sono raffigurate dalla bambina, che rappresenta il mondo dell'infanzia che non ha paura dei mostri degli adulti; il corpo straziato della donna torero e il cavallo sono simboli della guerra (18).

18) *Ibidem*.

Marie-Thérèse è chi guarda dall'alto, chi viene ucciso, chi salva. I vari richiami individuali e sociali di quest'opera rimandano al capolavoro del 1937 *Guernica*, realizzato in piena guerra civile spagnola per il padiglione dell'Esposizione internazionale delle Arti e delle Tecniche che si sarebbe svolta a Parigi quell'anno. La guerra civile spagnola fu il preludio a quell'epoca che la Yourcenar ben

vedeva nel 1944. Picasso aveva scelto una tela di grandi dimensioni per l'esposizione, ma impiegò diversi mesi a scegliere il soggetto, sino ad aprile, quando giunse la notizia del bombardamento che aveva raso al suolo la città basca Guernica, in ore in cui le strade erano piene di gente. L'evento

suscitò in Picasso ira e disperazione: si mise a dipingere freneticamente e nel giro di cinque settimane terminò l'opera, che sarebbe diventata il simbolo della protesta universale contro la guerra. Dora Maar ci ha lasciato un'interessantissima documentazione fotografica delle varie evoluzioni della tela. [...] Il feroce bombardamento diventa un inno universalmente pronunciato contro gli orrori della guerra. La tecnica adottata e la monocromia scelta si adattano perfettamente a un'opera che vuole denunciare le conseguenze luttuose e distruttive di un evento bellico (19).

19) *Ibidem*, p. 126.

Come scrisse Herbert Read, poeta e critico britannico, «Picasso creò un monumento alla disillusione, alla disperazione, alla distruzione» (20). La co-appartenenza tra vita individuale e vita collettiva, qui accostata negli esempi tratti da Picasso, sottolinea un passaggio cruciale per D.: l'apertura dell'autobiografia alla mitobiografia. Tra le narrazioni nella stanza dell'analisi entra l'humus storico, sociale, antropologico, mitologico a cui D. appartiene, e che amplia il senso del racconto di sé.

20) *Ibidem*.

Il toro è ingannato, violentato, e a sua volta violento. La guerra non è solo altrove, o meglio l'altrove è anche dentro l'individuo. Ne scrive Jorge Luis Borges, qualche anno dopo la seconda guerra mondiale, nel suo breve racconto *La casa di Asterione*, dal libro *L'aleph* del 1949. Lo scrittore argentino affermò di essersi ispirato a una tela del 1896 di George Frederic Watts (pittore inglese legato al Simbolismo) intitolata *Il minotauro*. Nel dipinto l'uomotore è ritratto di schiena, e non vediamo il suo sguardo, ma possiamo immaginarlo rivolto a un orizzonte che è sempre altrove.

So che mi accusano di superbia, e forse di misantropia, o di pazzia. Tali accuse (che punirò al momento giusto) sono ridicole. È

21) J. L. Borges (1949), «La casa di Asterione», in *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, vol. I, Mondadori, Milano, 1984, p. 819.

vero che non esco di casa, ma è anche vero che le porte (il cui numero è infinito) restano aperte giorno e notte [...]. Entri chi vuole. [...] Un'altra menzogna ridicola è che io, Asterione, sia un prigioniero. Dovrò ripetere che non c'è una porta chiusa, e aggiungere che non c'è una sola serratura? (21)

Borges chiama il minotauro con il suo nome proprio, Asterione, dio delle stelle. Nel racconto (solo alla fine ci rendiamo conto di essere nel labirinto del minotauro) lo descrive come un personaggio complesso come la sua casa (simbolo centrale sin dal titolo, prigioniero e insieme alcova protettiva). Nel suo palazzo-labirinto le porte, sempre aperte, sono infinite. Chiunque può entrare, lui in ogni momento potrebbe uscire. Una sola volta ha provato a farlo, ma ne è tornato spaventato dopo avere sparso terrore. La casa è la metafora della psiche e insieme del mondo e del cosmo, dai quali non si può uscire se non con la morte. I temi ricorrenti in Borges del labirintico infinito, dell'inconoscibilità di sé e delle cose, del senso che pare trovarsi e che subito si perde vengono condensati in questo breve racconto. D. in Borges sente ascoltata la propria storia di passione e tristezza, di paura e coraggio, di incomprendimento e desiderio di comunicare, di solitudine e apertura tragica. Una storia di paradossi e umani dubbi.

La verità è che sono unico. Non m'interessa ciò che un uomo può trasmettere ad altri uomini; come il filosofo, penso che nulla può essere comunicato attraverso l'arte della scrittura. [...] Tutto esiste molte volte, infinite volte; soltanto due cose al mondo sembrano esistere una volta sola: in alto, l'intricato sole; in basso, Asterione. Forse fui io a creare le stelle e il sole e questa enorme casa, ma non me ne ricordo (22).

22) *Ibidem*, p. 820.

Borges suggerisce l'incapacità della scrittura di generare comunicazione tra gli uomini, la condanna di ognuno alla solitudine. Alla scrittura (la propria e quella di poeti, romanzieri, filosofi...) Borges ha dedicato la vita, affermando d'altra parte (parlando dello scrittore Gilbert Keith Chesterton) che la letteratura è una delle forme della felicità. Anche Asterione in fondo, dopo le righe sopracitate, si duole di non saper leggere, perché la notte e i giorni

sono lunghi: l'incontro con l'altro tramite la scrittura potrebbe forse placare l'angoscia per l'infinità del mondo e del tempo, sciogliere qualche paradosso, dare dei confini, dei limiti, generare quel poco o tanto di senso che ci è concesso. Leggere racconti è uno dei giochi attraverso cui si impara a dare senso all'immensità delle cose (23). Il minotauro rivendica il suo essere unico, ma sarà il suo parallelo desiderio di non esserlo (la relazione con un altro) la sua salvezza.

23) Si veda U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 2000.

[...] so che il mio redentore vive ed un giorno sorgerà dalla polvere. [...] Mi portasse in un luogo con meno corridoi e meno porte! Come sarà il mio redentore? Sarà forse un toro con il volto d'uomo? O sarà come me? [...] Il sole della mattina brillò sulla spada di bronzo. Non restava più traccia di sangue. «Lo crederesti, Arianna?» disse Teseo. «Il Minotauro non s'è quasi difeso» (24).

24) J.L. Borges (1949), *op. cit.* p. 821.

La solitudine di Asterione si apre nell'attesa di un redentore che lo conduca in un luogo di minore complessità, dove lo spazio e il tempo non si ripetano infinite volte. C'è la fine della ripetizione e della prigionia grazie all'incontro con l'altro, che è pure il proprio doppio. Questo incontro, che libera dalla solitudine, include anche il rischio della morte. In una lettura ulteriore, l'incontro con l'altro fa morire perché apre a un'esistenza diversa, non più prigioniera del proprio labirinto. La trascendenza verso l'altro è possibile quando si entra a patti con le difese, e la brutalità impara a riconoscersi nell'amore. Il destino mortale del minotauro, con la sua molteplice natura, tragico ricercatore d'amore senza una mappa per il suo labirinto, è per molti passi accostabile al nostro. A noi umani è necessaria la disponibilità ad accogliere le due sfide che la vita pone a tutti e a ciascuno: imparare ad amare, e prepararsi a morire (25). È anche passando dall'ombra dell'amore, che sa dare vita e che può dare morte, che l'esistenza si apprende, e della morte-limite si impara a fare saggezza. Per assumere questa disponibilità lungo la via, è spesso opportuna la sorte o la scelta di farsi affiancare da un accompagnatore sufficientemente buono.

25) Segnalo in merito due libri usciti di recente: M. Diana, *Credere. Percorsi di umanizzazione III*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2013, e L. Campanello, *Sono vivo ed è solo l'inizio. Riflessioni filosofiche sulla vita e sulla morte*, Mursia, Milano, 2013.

La relazione amore-morte è centrale per il minotauro di Friedrich Dürrenmatt, nel racconto *Il minotauro. Una balla-*

ta, del 1985. Anche il suo personaggio alla fine avrà un incontro con un doppio mortale, ma i suoi passi lungo la via della consapevolezza sono più ampi. Come la casa del minotauro di Borges è caratterizzata dall'infinità dei corridoi, delle porte, delle possibilità aperte che smarriscono perché infinite, la casa scelta da Dürrenmatt è caratterizzata da un'altra molteplicità, quella degli specchi che riflettono il minotauro tappezzando il suo labirinto. Dürrenmatt ce lo descrive nella sua parabola di vita nel labirinto:

mentre osservava se stesso e le sue immagini, constatò d'essere fatto come le sue immagini: ritenne di essere un essere fra molti esseri uguali. [...] tale divenne la sua baldanza, visto che le immagini facevano contemporaneamente lo stesso che faceva lui, tanto che gli parve d'essere un capo, anzi di più, come un dio [...]. L'essere danzò per il labirinto, attraverso il mondo delle sue immagini, danzò come un bimbo mostruoso, danzò come un mostruoso padre di se stesso, danzò come un dio mostruoso attraverso l'universo delle sue immagini (26).

26) F. Dürrenmatt (1985), *Il minotauro. Una ballata* (tr. it. di U. Gandini), Marcos y Marcos, Milano, 1997, pp. 11-15.

I molti altri sono a lui identici, e l'uomo-toro vive nel senso di onnipotenza e dominio sul mondo. Dürrenmatt ha dedicato diversi disegni e dipinti al minotauro come ad altri personaggi delle sue opere, anche in vista delle rappresentazioni teatrali. Scrive in un saggio dedicato a commentare la sua relazione con la pittura e il disegno:

Il Minotauro è un mostro e in quanto tale è l'immagine dell'individuo, del singolo. L'individuo se ne sta solo di fronte a un mondo che per lui è incomprendibile. Il labirinto è il mondo così come lo vede il Minotauro. Questo essere è privo dell'esperienza dell'altro, del tu (27).

27) F. Dürrenmatt, *Considerazioni personali sui miei quadri e disegni* (tr. it. di A. Ruchat), Casagrande, Bellinzona, 2003 (pdf on line: [www.edizionicasagrande.com](http://www.edizionicasagrande.com)).

Gli specchi del labirinto nel racconto permettono di mettersi dal punto di vista del mostro, di vedere il mondo dall'interno della sua coscienza che si fa strada. Ne emerge il divenire della comunicazione con se stessi e con gli altri, del riconoscere e riconoscersi. Il sottotitolo dell'opera è «una ballata»: nel testo vi sono lunghissimi periodi, letterariamente curati e preziosi, che seguono il linguaggio dell'interiorità e si alternano a brevi incisi, punti fermi nel flus-

so di coscienza. La vita stessa del minotauro tra questi specchi è una danza, interiore ed esteriore.

D'un tratto però interruppe la danza, s'irrigidì [...] aveva scorto, fra le immagini danzanti, degli esseri che non danzavano e che non erano immagini che gli ubbidivano. [...] quando la fanciulla gli corse fra le braccia, quando toccò d'un tratto il corpo, la carne calda, bagnata di sudore, e non il duro vetro che aveva fin lì toccato, comprese, nei limiti in cui si può parlare di comprendere da parte del minotauro, che fino a quel momento era vissuto in un mondo in cui c'erano solo minotauri, ciascuno rinchiuso in una prigione di vetro, mentre ora toccava un altro corpo, toccava altra carne (28).

28) F. Dürrenmatt, *Il minotauro*, edizione del 1997, *op. cit.*, pp. 15-21.

Nel contatto corporeo compare l'altro. Appare in una delle fanciulle destinate a morire per sua mano. In un'ulteriore danza che incrocia amore e morte.

Lui danzò la sua deformità lei danzò la sua bellezza, lui danzò la gioia d'averla trovata, lei danzò la paura di essere stata trovata, lui danzò la sua liberazione, lei danzò il suo destino, lui danzò la sua smania, e lei danzò la sua curiosità, lui danzò il suo addossarsi, lei danzò la sua ripulsa, lui danzò il suo penetrare, lei danzò il suo avvinghiarsi. Danzarono, e danzarono le loro immagini, e lui non seppe di prendere la fanciulla, non poteva sapere nemmeno che l'uccideva, perché non sapeva che cos'era vita e che cosa morte (29).

29) *Ibidem*, p. 21.

Altri fanciulli vengono presi e uccisi. Il racconto si fa feroce, con il minotauro che non sa riconoscere la propria brutalità. Ma attraverso il corso delle violenze sui corpi arriva poi a comprendere che negli specchi in precedenza non c'erano altri, solo proprie identiche immagini. Nel corso dei rispecchiamenti comincia a pensare a sé come individuo capace di avere relazioni e di provare affetto. Gli specchi nel corso del tempo gli consentono di prendere coscienza personale e sociale, e di sviluppare immaginazione. Come in Borges la ricerca è tragica, ma il minotauro di Dürrenmatt arriva a conoscere e conoscersi, ritirando le proiezioni e aprendosi all'altro e alle altre parti di sé.

Decisivo è l'incontro con Teseo, per tutto quello che questo compagno segreto rappresenta:

Quando il minotauro si svegliò, in un vetroso mattino, vide farglisi incontro un minotauro rispecchiato innumerevoli volte. [...] Il minotauro proruppe in [...] un grido di gioia per non essere più l'unico, [...] perché c'era un secondo minotauro, non soltanto il suo io, ma anche un Tu. [...] Danzò la danza della fratellanza, la danza dell'amicizia, la danza della sicurezza, la danza dell'amore, la danza della vicinanza, la danza del calore. Danzò la sua felicità, danzò la sua dualità, danzò la sua liberazione, danzò il tramonto del labirinto, [...] danzò attorno all'altro minotauro [...] che trasse il pugnale dalla guaina di pelo [...] (e) piantò con perizia tale il pugnale fra le spalle che il minotauro era già morto quando s'accasciò a terra (30).

30) *Ibidem*, pp. 51-57.

Oltre il confine del simbolo della morte, l'incontro con l'altro può diventare rispecchiamento e dare vita al riconoscimento. Penso al riconoscimento nel senso in cui l'ha posto Paul Ricoeur (31). In francese la parola *reconnaissance* ha due significati: riconoscimento e riconoscenza (significato che si ritrova nell'espressione italiana "ti sono riconoscente"). Il che consente, anche linguisticamente, di far partire riflessioni sul riconoscimento attraverso la gratitudine per l'altro in sé e fuori di sé. Andando oltre i minotauri di cui abbiamo fatto conoscenza, potremmo leggere il morire come sano senso del limite, che dà confini all'io, confini allo smarrirsi delle infinite possibilità di sé (Borges) o dell'altro come proiezione di sé (Dürrenmatt). Vi è la necessità di realtà, di mondo, di riconoscere un tu che faccia da contenitore all'onnipotenza. Vi è la possibilità di accedere all'incontro con l'altro non morendo, ed espandendosi nelle trascendenze di questa vita terrena. Lungo il labirinto dell'analisi e della vita, D. si affaccia alla disponibilità di confrontarsi con la complessità interiore, al dialogo tra amore e morte che la vita comporta in ogni sua manifestazione, alla possibilità di lasciare morire alcune immagini di sé per farne vivere altre. Parallelamente al percorso con le immagini interiori, il transfert diviene più consapevole, le proiezioni sugli irriducibilmente altri che popolano il mondo diventano meno assorbite dalla pro-

31) P. Ricoeur (2004), *Percorsi del riconoscimento* (tr. it. di F. Polidori), Cortina, Milano, 2005.

pria Ombra. E dio e il diavolo possono incontrarsi anche senza avvocati, fuori dai tribunali.

Chiudo qui, con Julio Cortázar, il percorso nei minotauri che hanno accompagnato D. nell'immaginare altrimenti (32). Cortázar rilegge la storia dell'uomo-toro nel testo teatrale del 1949 «I re». In quest'opera torna Arianna, non più complice di Teseo ma del proprio fratello mostruoso. Il minotauro si rivolge a Teseo:

Sembra come se tu guardassi attraverso di me. Non mi vedi con i tuoi occhi, non è con gli occhi che si affrontano i miti. Neppure la tua spada mi si addice. Dovresti colpire con una formula, un salmo: con un altro racconto. [...] Guarda, c'è solo un mezzo per uccidere i mostri: accettarli (33).

Il «signore dei giochi» tra i re sceglie deliberatamente di farsi uccidere da Teseo per ottenere una vittoria eterna: popolare i sogni degli uomini fino alla fine del tempo. E così è, come l'Ombra di D. che le fa luce lungo la via. Attraversiamo altre storie come possibilità di immaginare e dire altrimenti le nostre, per raccontarci anche quelle non dicibili, o per scegliere di tacerne. La capacità di immaginare altrimenti (34) è madre della possibilità, intrinseca all'essere umano, di accedere alla trascendenza (35). La trasfigurazione anamorfica del negativo e il ritrovarsi in una mitobiografia sono state e sono per D. le vie per «l'orientamento di senso necessario alla vita» (36).

## Sommario

Accedere alla mitobiografia apre la narrazione autobiografica e analitica di sé agli altri e al mondo, e amplia la relazione con gli altri e il mondo interiori. Nel caso di D., la relazione con l'altro è centrata sul confronto con il "negativo", e il mito che condensa questo percorso è quello del minotauro, immagine archetipica dell'Ombra. Differenti narrazioni di questo mito – tratte dalla storia dell'arte e della letteratura (da Picasso a Dante, M. Yourcenar, J.L. Borges, F. Dürrenmatt, J. Cortázar) – diventano per D. metafora della sua storia analitica e della sua ricerca di senso.

32) Per la storia della psicoanalisi italiana faccio qui solo due accenni: Franco Fornari, nel suo testo *Il Minotauro. Psicoanalisi dell'ideologia* (Rizzoli, Milano, 1977), lo ha utilizzato come metafora del potere, dell'autorità (paterna e dello Stato) vissuta come persecutoria, dalla quale ci si può difendere solo con i sotterfugi forniti all'Eroe da parte della madre-Arianna. Per scoprire (o meno) che il labirinto in cui è annidata la persecuzione è il rapporto stesso con la Madre. Gustavo Pietropolli Charmet ha fondato l'Istituto di analisi dei codici affettivi *Minotauro*.

33) J. Cortázar (1949), *I re*, a cura di E. Franco, Einaudi, Torino, 1994, pp. 33-35.

34) Cfr. R. Madera (2013), *op.cit.*, pp. 39, 141-142, 175-176, 256-257, 272, con relativi riferimenti bibliografici a precedenti opere dell'autore.

35) Sulla trascendenza vedi qui *nota 6*.

36) R. Madera (2013), *op.cit.*, p. 100.

## Summary

The access the mythobiography opens the autobiographical and analytical narrative to the others and to the world, and expands the relationship with the inner others and the inner world. In the case of D., the relationship with the “other” is centered on the confrontation with the “negative”, and the myth that condenses this path is that of the minotaur, the archetypal image of the Shadow. Different narratives of this myth – taken from the history of art and literature (from Picasso to Dante, M. Yourcenar, J.L. Borges, F. Dürrenmatt, J. Cortázar) – become for D. the metaphor of her analytical story and her research of meaning.



# L'emergenza del verso.

## Note di analisi della poesia

*Filippo Strumia*

Durante il servizio militare, trovai queste parole incise sotto al banco del corpo di guardia:

Sono solo come un cane  
sono solo e mangio il pane  
qui ci sono solo io  
sono solo come un dio.

È facile pensare che un ragazzo di leva avesse impresso nel legno queste parole con un coltellino durante un turno di sorveglianza. È una filastrocca breve e semplice, contiene, però, gli elementi fondamentali della poesia: struttura formale, intenzione espressiva, ridondanza di significato, complessità. Approfondiamo questo semplice componimento.

È composta da quattro ottonari che accentuano il ritmo di filastrocca grazie alle rime bacciate. Il primo verso, che esprime una formula verbale ricorrente, *solo come un cane*, è tratta da quell'arsenale di espressioni linguistiche che si pronunciano meccanicamente. Seguendo il linguaggio di Bion (1), potremmo definirlo un pensiero che non richiede un pensatore, oppure, in un altro linguaggio,

1) W. R. Bion (1970), *Attenzione e interpretazione*, Armando, Roma, 1973.

una metafora morta (2). La mente apre il cassetto di oggetti già forgiati e prende al volo quello che le conviene. Eppure, anche nel primo verso, troviamo qualcosa di sorprendente. *Solo come un cane*, ascoltando questa espressione, viene quasi da annuire meccanicamente a un'immagine ovvia, ma i cani non vivono da soli! Sono animali di branco. Vivono in comunità con i propri simili oppure in contatto con l'uomo. Un cane solitario è un cane abbandonato o espulso. Il nostro poeta ha trovato una formula verbale che accenna, implicitamente, al complesso rapporto tra individuo e branco. La solitudine esiste in relazione agli altri, non di per sé, per essere soli bisogna far parte di un gruppo ed esserne emarginati, oppure avere percezione di sé come soggetto separato. Il servizio militare si svolge con comportamenti ritualizzati, fortemente gerarchici. Per essere soli in un contesto così collettivo bisogna farne parte ed esserne esclusi grazie alla percezione di sé. Intuire di essere un soggetto unico e irripetibile suona come uno scandalo, un'espulsione dalla matrice di branco.

Il secondo verso *sono solo e mangio il pane*, mostra un'azione semplice in cui entra in gioco il proprio corpo. Mentre il primo verso utilizza una formula verbale nota e impersonale, il secondo propone un'azione intima in cui affiora in maniera netta la percezione di sé. *Mangio il pane, questa è la mia bocca, i miei denti, questo sono io. Sono il marinaio di guardia, d'accordo, ma quel marinaio sono io. E sono solo.* Se non percepisse se stesso come soggetto, non sarebbe solo. Le termiti non soffrono di solitudine né di nostalgia, sono gruppo in ogni condizione. La percezione di sé come soggetto apre la crisi della solitudine.

Il terzo verso, *qui ci sono solo io*, ribadisce quanto già detto ma introduce il *qui*, il luogo, e ancora la temporalità nel presente. Il processo di soggettivizzazione, avviato nel secondo verso, si accentua ulteriormente con la parola *io* che compare in posizione di rima. La parola *solo*, che finora cantilenava sulla terza sillaba, si sposta sulla quinta. Al suo posto, sulla terza sillaba, compare il verbo *sono*. Quasi a evidenziare graficamente e sonoramente la coincidenza delle due parole *sono solo, sono solo*.

2) P. Ricoeur (1975), *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, (tr. it. G. Grampa), ristampa Jaka Book, Milano, 2010.

L'ultimo verso, *sono solo come un dio*, propone un accostamento ardito tra solitudine, divinità e parola *io* che troviamo nel verso precedente in posizione di rima (in questo caso assonanza). Io, dio. Cane, pane, io, dio. Dall'impersonalità dell'esperienza animale alla percezione di sé come soggetto, passando per il vissuto del corpo, fino all'io-dio. Ma cosa c'entrano gli dèi in questa vicenda? La parola dio, direi, annuncia l'epifania del *numinosum*, di un'esperienza affettiva e cognitiva potente e pervasiva. Ma quel dio è l'io. Ciò che appare in modo imprevisto e tumultuoso, tanto da evocare l'idea di un dio, è la percezione di sé come soggetto. *Io esisto*. Il nostro poeta, durante l'esperienza di confinamento nella solitudine della guardia, vestito in modo identico agli altri, si è accorto di esistere. Non ha scoperto l'acqua calda, ha compiuto l'ultimo passo dell'evoluzione della materia fino alla consapevolezza di sé. Parafrasando Edelman, dalla coscienza primaria, caratteristica del regno animale, alla coscienza di ordine superiore, propria dell'essere umano e, in piccola misura, delle scimmie antropomorfe (3).

3) G. M. Edelman, G. Tononi, *Un universo di coscienza* (tr. it. S. Ferraresi), Einaudi, Torino, 2000.

Mi pare rilevante che queste parole siano state incise con un coltello sotto al banco: la loro espressione coincide con la trasgressione, l'illecito. Imbrattare i banchi non è azione ben vista né benvenuta. Così, il nostro ignoto autore ha impresso le parole in un luogo poco accessibile. Eppure le ha incise, non scritte con una penna. Ha condensato, in un gesto, la necessità fiera di esistere con la percezione scandalosa di questa consapevolezza. Esistere come soggetto è mangiare la mela d'Adamo, uscire dal giardino dell'Eden dell'identificazione col branco. Trasgredire. La prima esperienza di Adamo ed Eva fuori dall'Eden è la scoperta della vergogna. Da notare come sia frequente l'azione del mangiare per definire i limiti e le violazioni dei tabù d'appartenenza, come nelle prescrizioni alimentari delle religioni e nelle azioni mitiche rivoluzionarie, mangiare la mela, mangiare il pane nell'ultima cena, mettendo in atto una differenziazione colpevole. La poesia compare in tutte le culture dalle forme più semplici fino a quelle più sofisticate. La troviamo nelle società arcaiche prima della prosa, riappare nelle filastrocche, nelle ninne nanne, nel rap degli afroamericani, nei cori

degli stadi e nell'azione solitaria di un ragazzo alle prese col servizio militare. Questa onnipresenza deve far capo a una necessità costitutiva dell'essere umano. Per fare un po' di luce può essere utile esplorare la matrice arcaica da cui proviene. Una caratteristica della poesia, che la distingue nettamente dalla prosa, è la struttura formale: durata, forma e organizzazione dei versi. In tempi relativamente recenti, la poesia è uscita dalle regole tradizionali e si è avventurata in espressioni verbali prive di caratteristiche formali ripetitive. Questo, però, non contraddice l'importanza delle regole formali, poiché, superandole, le conferma implicitamente. Se non fosse così, a ben vedere, la poesia sarebbe già sfociata nella prosa. Anche l'atonalità, d'altro canto, comporta per la musica un superamento tardo e colto delle regole tonali che restano, tuttavia, la forma direttamente intuitiva d'ascolto musicale. La propensione a stabilire un ritmo dei versi basato sulla durata delle sillabe, come nella metrica quantitativa, o a incorrere in cadute programmate sulla rima, deve avere un fondamento archetipico non derivabile culturalmente, altrimenti non potremmo spiegare la sua universalità. L'elemento presente in tutte le culture è il ritmo, la rima compare solo in alcune tradizioni poetiche. Anche il nostro autore si è disposto a scrivere in ottonari in rima baciata, non sapendo, probabilmente, alcunché di regole poetiche. Perché la regolarità ritmica dei versi? Perché la rima?

In un pomeriggio d'una ventina di anni fa, un macaco provava ad afferrare dei frammenti di cibo con l'arto superiore. Si trovava nei laboratori dell'Università di Parma e aveva un elettrodo conficcato nella corteccia frontale inferiore. Rizzolatti, Gallese e altri neuroscienziati stavano studiando il funzionamento dei neuroni preposti al controllo dei movimenti della mano. Uno dei ricercatori prese casualmente una banana da un cesto predisposto per un esperimento e, sorprendentemente, fu notata un'attivazione dei neuroni che controllano il movimento delle mani della scimmia la quale, tuttavia, non si era mossa. Questo evento casuale dette il la alla scoperta dei neuroni specchio. Nella circonvoluzione frontale inferiore e nel lobulo parietale inferiore della scimmia, infatti, furono scoperti dei

neuroni che si attivano quando l'animale vede compiere un gesto. Quando la scimmia vede afferrare una nocciolina, attiva i neuroni preposti a compiere lo stesso atto, senza muoversi. Mima interiormente e del tutto inconsciamente il gesto che osserva. Opera una facilitazione di movimento, senza muoversi, che è alla base della comprensione dei gesti altrui. Capisce, cioè, per imitazione gestuale muta. Nel 1995 il gruppo di Rizzolatti scoprì l'esistenza dei neuroni specchio anche nell'uomo (4). Utilizzando la stimolazione magnetica transcranica i ricercatori notarono che parti della corteccia motoria erano attivate dall'osservazione di movimenti altrui. Da allora lo studio dei neuroni specchio ha condotto a risultati importanti e suggestivi, spesso di difficile interpretazione. Uno dei filoni di ricerca più promettenti è quello che collega i neuroni specchio allo sviluppo del linguaggio e della capacità di creare simboli. Da quando i neuroni specchio furono scoperti nell'area di Broca (5), preposta all'articolazione della parola, prese piede l'ipotesi del loro coinvolgimento nell'apprendimento e comprensione del linguaggio che deriverebbe da uno sviluppo della capacità di decifrare il significato dei gesti altrui, compresi i movimenti della bocca e i gesti mimici. Le implicazioni dei neuroni specchio, come sottolineato in particolare da Gallese, sono legate anche al rispecchiamento empatico. Le ricerche sono in corso e l'interpretazione dei dati non univoca. È fuor di dubbio, comunque, l'importanza dei neuroni specchio per spiegare alcuni fenomeni primordiali di comprensione e organizzazione cognitiva dell'uomo. Ora, la facilitazione motoria che favorisce la comprensione è maggiore nei comportamenti ripetitivi. Ipotizzare, dunque, un collegamento tra la funzione precognitiva dell'imitazione gestuale, presupposto neurofisiologico dell'immedesimazione, e il ruolo antropologico del rituale non è ipotesi troppo ardita. Come se la ripetizione di comportamenti e gesti coltivasse, grazie alla risonanza di gruppo dei neuroni specchio, il terreno su cui attecchisce la possibilità di pensare. D'altro canto l'antropologia propone da tempo ipotesi equivalenti, come lo sviluppo delle tecniche agricole e la domesticazione degli animali come *conseguenza* di comportamenti rituali (6). Torniamo alla metrica, l'orga-

4) G. Rizzolatti, G. Rizzolatti, L. Fadiga, V. Gallese, and L. Fogassi, «Premotor cortex and the recognition of motor actions. Cog», *Brain Res.*, 3, 1996, pp. 131-141.

5) G. Rizzolatti, and L. Craighero, «The mirror neuron system», *Ann. Rev. Neurosci.*, 27, 2004, pp. 169-192.

6) R. Girard (1972), *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano, 1980.

nizzazione stabile e ripetitiva dei versi può essere considerata, direi, l'equivalente linguistico del comportamento rituale. Cambiano le parole, in parte il ritmo interno del verso, ma la caduta della rima avviene implacabilmente nel momento giusto. Se, immaginando, estendessimo questo andamento nello spazio vedremmo dispiegarsi delle forme geometriche o, se vogliamo, movimenti ripetitivi di danza. La metrica è il rito linguistico, potremmo dire fonetico, alla base della poesia.

La scoperta dei neuroni specchio ha accentuato l'importanza dell'imitazione. Comprendiamo per imitazione (in questo caso neuronale e precognitiva). Partecipare a un rituale collettivo e ripetitivo, danza, cerimonia religiosa, favorisce l'imitazione per ridondanza e prevedibilità. L'idea di Girard (7) di porre il mimetismo, cioè la necessità imitativa, a base del comportamento sociale trova una conferma neurofisiologica. Entra in gioco la memoria e la predisposizione cognitiva ai gesti e alle parole. Gallese, uno degli scopritori dei neuroni specchio, parla di "consonanza intenzionale" col mondo degli altri (8). Un rituale di gruppo favorisce l'imitazione moltiplicando le fonti specchio fino a creare una vasta risonanza neuronale, quasi a evocare una protomente collettiva, e sostiene il senso di appartenenza per via di immedesimazione. È frequente che l'applauso al termine di uno spettacolo evolva in un battere ritmico e sincrono delle mani, come se gli spettatori si organizzassero istintivamente nel compiere insieme lo stesso gesto.

Sono solo come un cane  
sono solo e mangio... il pane

attendiamo la caduta sulla rima, come il battito del tamburo o lo schiocco delle mani. Il ritmo fornisce lo strumento di un immaginario battere insieme. Nelle tradizioni, come la nostra, che utilizzano la rima, questa batte il tempo forte (il ruolo assegnato, nelle sessioni ritmiche, al tamburo più sonoro e più grave) e stabilisce una relazione privilegiata, fonetica e semantica, fra le parole in posizione di rima. Nel frattempo anche dal punto di vista neurofisiologico la predisposizione al suono previsto attiva una facilitazione

7) *Ibidem*.

8) V. Gallese, «The roots of empathy: the shared manifold hypothesis and the neural basis of intersubjectivity», *Psychopathology*, vol. 36, 4, 2003, pp 171-180.

della comprensione. È come se aprissimo le orecchie aspettando quel suono e pronunciandolo intimamente insieme al gruppo. Il nostro poeta, incidendo le sue parole di nascosto, evoca un comportamento collettivo in cui i membri della specie si muovono e cantano insieme. Non diverso è il fenomeno della ninna nanna: il bambino attende fiducioso e rassicurato il cadere della rima, cogliendo una commovente consonanza con la mamma. Perché, dunque, troviamo universalmente diffusa la struttura metrica? Forse perché garantisce la partecipazione collettiva al suono delle parole e all'immedesimazione con l'altro, preconditione all'attribuzione di significato. Il nostro autore avrebbe potuto scrivere qualcosa di diverso: «Stare qui da solo mi dà la percezione di esistere, caspita, esisto e non me n'ero mai accorto». Avrebbe potuto, cioè, fare della narrativa autobiografica o della filosofia. Ma questo tipo di azione mentale richiede un pensiero già formato. Come se l'autore dovesse prima formulare un pensiero e in seguito scriverlo. (Anche se, pure nel caso della narrativa, il pensiero e la trama si dispiegano in corso d'opera). Il corso dei suoi versi mostra un fenomeno diverso. L'autore pensa, e scopre di farlo, nel momento in cui scrive. I versi segnano il cammino della coscienza d'esistere nel momento in cui si compie. Non ci sono pensieri pre-pensati da tradurre in parola, c'è un'accelerazione attuale di pensiero attuata in un rito, implicitamente collettivo, di ricombinazione linguistica e cognitiva. Se ragioniamo dal punto di vista filogenetico troviamo una cornice più vasta per lo stesso discorso: la poesia (in genere incastonata nel mito) precede la narrativa, la filosofia e la scienza. Ne è la preconditione. La poesia coglie l'immagine mentale nel momento in cui nasce e la offre come materiale da utilizzare ulteriormente, il pensiero narrativo lo lavora in trame e permette l'edificazione di cattedrali immaginative. È un po' fuorviante, a dire il vero, parlare genericamente di poesia in questo contesto, dovremmo circoscrivere l'attenzione al nucleo lirico della poesia. Il suo cuore estetico. Anche la poesia, infatti, segue in parte l'andamento narrativo, soprattutto nelle epoche che precedono la nascita del romanzo e la sua differenziazione dalla lirica. L'essere umano non è mai solo. È animale sociale tranne,

forse, in particolari casi patologici. Per sentire, pensare, agire deve essere in gruppo, anche se solo implicitamente. La coscienza individuale si sviluppa nel gruppo e nella sua introiezione. Evolve negli equivalenti intrapsichici della danza e delle cerimonie rituali.

Quando si interrogano i poeti su come procedano per scrivere i loro versi, rispondono, in genere, più o meno così: «Parto da un'immagine, una parola, un suono e ci lavoro sopra. Scrivo delle parole e, alla fine, *emerge* il testo. In seguito lo modifico, aggiungo, sottraggo, fin quando non mi pare ben riuscito». L'autore parte da un percezione umbratile di qualcosa da esprimere, non sa bene di cosa si tratti e la cerca, fino all'esperienza emozionante della scoperta del verso. Ora, potremmo pensare che l'autore proceda in linea retta nel tentativo di dar forma a qualcosa di preconcio, qualcosa cioè che lambisce la coscienza e attende solo la rappresentazione, le parole sarebbero dunque lo strumento per far emergere un oggetto già definito ma inaccessibile alla coscienza, come una ghianda che non vede l'ora di diventare quercia. Credo, però, che non sia così. L'oggetto mentale, che lambisce la coscienza e dà segno umbratile di sé, incontra variabili che non dobbiamo sottovalutare: la metrica e il caso. Il nostro poeta mette in rima pane e cane, se parlasse un'altra lingua non troverebbe la stessa rima, utilizzerrebbe altre parole e, probabilmente, collegherebbe oggetti differenti. La metrica costringe l'autore all'apporto del caso, dell'aleatorio accostamento di significati alle previste comparse di suono. Allora, perché scomodare la poesia con le sue complicazioni fonetiche? Non sarebbe più agevole pensare e scrivere in modo libero da vincoli? Giochiamo un po' con l'immaginazione e proviamo a immedesimarci nel nostro autore nel momento in cui si accinge a scrivere. È solo, probabilmente annoiato in un turno di guardia. Percepisce qualcosa che lo attrae e affascina, un pensiero embrionale carico affettivamente, non sa bene di cosa si tratti. Gli viene in mente *sono solo come un cane*. Niente di più ovvio, ci aggiunge *sono solo e mangio il pane*. L'accostamento cane pane non deriva in modo univoco da una caratteristica dell'oggetto psichico da esprimere: nasce dall'incontro fra l'oggetto mentale e

la casualità imposta dall'esigenza metrica. Parla in coro, canta all'unisono con altri membri immaginari della specie che stanno per pronunciare *ane*, introduce la consonante *p* e scopre un collegamento pane cane prima inesistente. Inesistente, non nascosto. Quindi aggiunge *qui ci sono solo io*, constatazione apparentemente superflua ma che, insidiosamente, introduce la parola *io*. Conclude con un'accensione di pensiero *sono solo come un dio*. Il collegamento *io dio* esiste in italiano, non in altre lingue. L'accostamento che favorisce la percezione numinosa di esistere è favorito dalla somiglianza fonetica. Quello che sostengo, cioè, è che il contributo sonoro casuale delle parole organizzate in metrica, plasma il pensiero insieme all'oggetto mentale percepito. Ha valore fondante e non accessorio. Non è il mezzo trovato per esprimere qualcosa di implicito, è uno strumento fonetico che offre il suo valore semantico per la creazione di un'immagine imprevedibile. La rappresentazione espressa in parole è costruita, così, dall'incontro fra una disposizione insatura a rappresentare e le parole che contribuiscono autonomamente alla sua definizione. Non si scova qualcosa che già c'era ma non trovava le parole, si plasma un vaso ex novo. Prima c'era solo l'argilla. L'esclamazione «Ecco cosa volevo dire!» suonerebbe, dunque, come un'appropriazione indebita ex post. Questo è specifico della poesia. Anche per questo la traduzione in altre lingue ha meno fortuna che in narrativa. Si perde la trama di rapporti sonori, immaginali, casuali e significanti che hanno forgiato i versi. Questo perché, a mio parere, la poesia coglie il pensiero nel momento in cui nasce, non dopo. Nei confronti di pensieri già formati si possono usare parole diverse e intercambiabili, come è possibile cambiare i mattoni per costruire un muro. La poesia, invece, sta nella struttura chimica del mattone.

Quello che si esprime in poesia non può essere espresso in altra forma perché in altra forma non esiste.

Forse dobbiamo rinunciare all'idea romantica di un mondo interno, nobile e sconosciuto, che cerca espressione, e ammettere un contributo del caso nel dispiegamento del mondo psichico. A ben vedere, questo cambiamento è anche più suggestivo. Il rito impone delle regole,

le regole favoriscono la combinazione casuale di parole che incontrano una predisposizione a esprimere. Proviamo a gettar via l'immagine della ghianda che preme per diventare quercia e introduciamo un seme multipotente che diventa, col contributo del caso, questo singolo albero che ora vive e germoglia. Siamo figli del caso, dell'evoluzione, perché sorprenderci?

Il verso, dunque, appare in modo imprevedibile e non deducibile in modo univoco dall'oggetto psichico che lo alimenta. Questo pare consonante con la percezione degli autori nei confronti della loro opera. In altri tempi si credeva che il verso fosse dettato dagli dei. Per trovare un punto di ancoraggio teorico, viene in soccorso la teoria dei sistemi. La comparsa del verso segue un *comportamento emergente*. La teoria dell'emergenza è parte della teoria della complessità e prevede per sistemi biologici, sociali, economici e di altro ordine la comparsa di fenomeni imprevedibili e non deducibili dalle caratteristiche dei singoli componenti, ma scaturenti da interazioni non lineari. Le molecole dell'acqua, quando la temperatura scende a zero gradi, si organizzano in un reticolo stabile, il ghiaccio, non deducibile dalle caratteristiche della singola molecola. I movimenti delle automobili provocano andamenti del traffico non derivabili dalle caratteristiche delle singole autovetture. La coscienza, secondo i teorici dell'emergentismo mentale, è anch'essa un fenomeno emergente. Gli oggetti interagiscono in modo non lineare e provocano, grazie all'emergenza, la comparsa, con un salto, di un evento imprevedibile. Ora, per la nascita del verso possiamo pensare a qualcosa di simile. La predisposizione a rappresentare incontra, grazie alle regole formali dei versi, combinazioni mutevoli e in parte casuali di suoni, ritmo e significati; da questo materiale informe *emerge* il verso. Prima non esisteva, nemmeno in forma implicita nella mente dell'autore, così come il ghiaccio non esiste nelle molecole dell'acqua allo stato fluido. Il verso, dunque, concorre alla formazione della mente dell'autore e, quindi, del lettore combinando in modo non lineare i contributi parzialmente casuali di suono, parola, ritmo e propensione a rappresentare.

Il comportamento emergente dei versi, va da sé, non sussisterebbe senza la struttura formale che lo sostiene. Senza l'andamento ripetitivo e rituale dei suoni, non sarebbe possibile la combinazione casuale dei significati che, incontrando la predisposizione a esprimersi dell'autore, permette l'emergenza dei versi. Quello a cui dobbiamo rinunciare, dicevo, è l'idea di un oggetto definito, anche se ancora invisibile, nella mente dell'artista. Questo passaggio concettuale ricorda l'evoluzione in psicoanalisi dall'oggettivismo psichico al costruttivismo. Non esiste un oggetto mentale definito che può esprimersi e modularsi grazie all'opera d'analisi e alle vicissitudini di transfert e controtransfert. L'oggetto mentale è costruito insieme grazie all'opera di entrambi e subisce l'influenza del caso. Abbandonare l'oggettivismo psichico non ha fatto morti e feriti, ha favorito la crescita del pensiero psicoanalitico e l'affinamento della tecnica. D'altro canto anche la rêverie e la sua funzione per la nascita della rappresentazione mentale del bambino segue lo stesso andamento. Non conosciamo madri macchina che forniscono rêverie come bulloni d'acciaio sempre uguali, esiste una singola entità biologica, la madre, che subisce la casualità dello stato d'animo del momento (ha preso una multa, ha vinto alla lotteria) e questo influisce nell'interazione col bambino e, così, con la formazione della sua mente.

Finora abbiamo individuato due implicazioni della struttura metrica. L'andamento rituale delle parole predispone all'accoglimento per imitazione favorito dai neuroni specchio; le regole formali costringono a incroci casuali di parole e favoriscono collegamenti fra oggetti mentali altrimenti inaccessibili. Prendiamo in esame, ora, il ruolo dello stato di coscienza. È ben noto che la ripetizione di suoni e parole può modificare lo stato di coscienza. Il ritmo del tamburo, soprattutto se ascoltato in situazioni collettive, favorisce il restringimento del campo d'attenzione. L'estasi sufica, le cerimonie del Candomblé brasiliano, la recita del rosario e le attuali discoteche hanno un comune denominatore: la partecipazione collettiva a un evento dominato dal ritmo con gradi differenti di alterazione della

coscienza. L'alterazione dello stato di coscienza è molto graduale e va dal moderato restringimento del campo fino all'esperienza della trance. Il restringimento del campo di coscienza consente di escludere l'attenzione dal mondo circostante e concentrarsi sugli oggetti mentali. L'alterazione della coscienza può condurre fino a forme spettacolari come le trance di possessione (invasione del dio) o le trance di comunione (relazione diretta con la divinità) come nei riti religiosi o può limitarsi a sfumate oscillazioni dell'attenzione come nei lievi e comuni incantamenti. La riduzione del campo di coscienza favorisce l'identificazione col gruppo grazie alla perdita della percezione di sé come soggetto separato. Ora, l'ascolto e la lettura di parole cadenzate restringe il campo di coscienza e facilita l'identificazione con le parole dell'autore. È come se creasse un terreno favorevole all'ascolto eliminando i rumori mentali di disturbo. Un appassionato lettore può, leggendo un autore amato, percepire una forma attenuata di *trance di comunione*, cioè di relazione immaginaria ma emotivamente vivida col poeta. Questo fenomeno è favorito dal ritmo delle parole, dalla struttura dei versi. Il parziale restringimento del campo di coscienza non va inteso come un espediente seduttivo, come nelle lievi trance indotte dagli imbonitori, ma come uno strumento di amplificazione delle capacità associative. La temporanea e fisiologica alterazione della coscienza, cioè, consente di rinunciare all'abituale e rassicurante percezione del mondo e di avventurarsi in collegamenti arditissimi, contro intuitivi e non percorsi in precedenza; facilita nuove possibilità di percezione di sé e delle cose. Favorisce cioè, nel linguaggio junghiano, la funzione trascendente (9). Il ruolo della metrica in questo fenomeno, grazie alle proprietà del ritmo, è evidente.

Credo sia opportuno tornare su un argomento già accennato in precedenza: la poesia contemporanea non segue regole formali stabili e predefinite. Il ritmo dei versi è apparentemente libero ed è evitato l'uso di rime regolari. Questo, a mio parere, non toglie valore alla funzione della metrica. Nella poesia tradizionale le regole sono imposte dall'esterno, in quel dato luogo deve cadere la rima; la poesia con versi liberi, invece, sostituisce le regole formali con la necessità estetica di forgiare altri ritmi, cangianti

9) C. G. Jung (1958), «La funzione trascendente», *Opere*, vol. 8, Boringhieri, Torino, 1983, p. 83.

e imprevedibili, combinati, però, con le parole in modo denso e saturo. Gli ipnotisti, d'altro canto, utilizzano sia formule ripetitive che un linguaggio sovrasaturo, ricco di immagini, per alterare il campo di coscienza. La poesia che non segue regole formali le sottintende e le supera senza venir meno, credo, alla funzione ritmica e rituale. Basta provare a scrivere un verso per scoprire che l'utilizzo delle singole parole non è libero, risponde a esigenze di ritmo interno, assonanze e coloriture.

Quanto detto finora autorizza a ribadire meglio questa cauta ipotesi: la poesia è un evento rituale, immaginativamente collettivo, in cui è favorito e catturato il pensiero soggettivo in *statu nascendi*: il correre dei versi è psiche che nasce.

È caratteristico della poesia un uso ardito e originale della lingua, tanto da creare spazi di senso ambigui e diversamente colmabili. I versi, a volte, ricordano le capriole linguistiche degli oracoli. Nei casi più felici, questo favorisce una migliore apertura della mente, in altri casi si limita a un'operazione letteraria oziosa e inutile. Ora, cosa distingue la buona poesia?

La domanda, ampia e difficile, non può essere elusa. Mi limito a evidenziare un aspetto dal punto di vista degli effetti. La buona poesia è quella che funziona, cioè quella che mette in moto la mente del lettore in modo nuovo e sorprendente. I versi migliori sono quelli che attivano la funzione trascendente e non lasciano il lettore uguale a prima, ampliano e modificano la percezione di sé toccando corde altrimenti mute. Non so cosa sia il bello, ma è difficile pensare a un'intensa esperienza estetica che non provochi qualcosa del genere. Teniamo presente, però, che questo non risponde alla domanda ma la sposta, senza risolverla, un po' più in là: perché e in che modo alcune combinazioni di parole funzionano più di altre? Forse l'incontro fra critica letteraria, antropologia, psicologia e neuroscienze aiuterà a trovare una risposta.

Dal momento che la poesia esprime immagini e pensieri soggettivi evoluti dal rapporto con la coscienza collettiva

non può che essere potente e fragile, potente perché permette nuovi movimenti mentali, fragile perché oggetto del sacro timore di espulsione dal branco. Non credo sia salutare offrire ai passanti mele proibite. (C'è anche il rischio, d'altro canto, di contrabbandare per mele proibite anche i frutti dell'alberello vicino casa.) Il rapporto ambivalente col testo poetico è spesso organizzato nell'idealizzazione dell'artista che, esaltando un testo, lo uccide. Non consente di utilizzarlo come esercizio affettivo cognitivo ma lo ricopre con tanto oro da lasciarlo affondare senza lasciare traccia. È da notare che anche gli autori sono spesso affetti da forte ambivalenza verso il proprio lavoro, tanto da disprezzarlo intimamente (cercando nel contempo consenso dai lettori e dalla critica) oppure idealizzandolo e operando un simultaneo, e spesso inconscio, sabotaggio creativo.

Nonostante la poesia esponga allo scandalo del pensiero soggettivo, e che sia minacciata da idealizzazione e svalutazione, può aiutare a percepire se stessi, proprio in quanto soggetto, come parte della comunità umana. Come se condividere un vissuto intimo con un lettore o con un autore desse a entrambi il coraggio di avere una percezione di sé nuova e più articolata, assolvendo e attenuando la scabrosità di *essere così*. Questo è particolarmente evidente quando si accede a testi lontani culturalmente e cronologicamente. A titolo di esempio, confrontiamo la semplice poesia del nostro ragazzo di leva con le parole d'un raffinato poeta coreano del XVII secolo, Kim Sujang (10). Difficile non notare l'analogia.

Nella mia quieta capanna di paglia,  
siedo da solo.  
Le nubi sonnacchiano  
alla bassa melodia del mio canto.  
Chi altro è lì che può conoscere  
l'intento sottile della mia vita?

La condivisione di vissuti privati non è specifico della poesia. Quello che caratterizza quest'arte, a me pare, è la propensione a cogliere le rappresentazioni mentali e i primi abbozzi narrativi nel momento in cui nascono e offrirli a un

10) In: C. Bollas, (2013) *La mente orientale* (tr. it. M. P. Nazzaro), Raffaello Cortina, Milano, 2013.

canto di gruppo. Ricorda l'istante in cui irrompe, nel campo analitico, un'immagine definita, o quando un analizzando prende un oggetto e lo colloca sulla sabbia. In questo assomiglia alla musica e alla pittura più che alla narrativa.

11) J. Hillman, *Il nuovo politeismo: la rinascita degli dèi e delle dee* (Psychology, in *The New Polytheism*, con David L. Miller, 1981), prefazione di Henry Corbin, Bianca Garufi (a cura di), Ed. di Comunità, Milano, 1983.

12) P. Fonagy, M. Target, *Attaccamento e funzione riflessiva*, Raffaello Cortina, Milano, 2001.

13) In: A.M. Piemontese, *Storia della letteratura persiana*, 2 voll., Fratelli Fabbri, Milano, 1970.

Prendere oggetti beta, meteore impensabili, trasformarli in alfa, poi in rappresentazione mentale, narrazione mitica, quindi pensiero. È questa la funzione fondamentale della mente, il suo metabolismo. Quello che Hillman (11) chiama «funzione poetica della mente», affine alla funzione trascendente di Jung e alla funzione riflessiva di Fonagy (12). È una trasformazione progressiva: il grano (oggetto beta) deve diventare farina (oggetto alfa, ancora non commestibile), quindi qualcosa che, messo nel forno, si muti in pane, cioè rappresentazione mentale. Commestibile, digeribile e trasformabile dalla mente. Sappiamo che il bambino è soggetto a vibrazioni mute, è investito da onde di protomentale. Grazie alla sintonizzazione con la mamma, le onde mute diventano suono, rappresentazione, emozione. Sono triste, sono felice, ho paura. In seguito saprà dare nome a questi eventi.

Rumi, il poeta persiano, nell'introduzione al *Canzoniere* (13), parla di una canna strappata che, investita dal vento, vibra ed emette qualcosa che vola via. Il volo è colto da un timpano, un cuore, la sua cassa armonica, e diventa suono, emozione: la nostalgia del canneto. È questa nostalgia ciò che vibra, muta e dolorosa, nella canna in attesa di essere suono. La vibrazione muta (oggetto beta e poi alfa) che diventa musica è, per Rumi, l'essenza della poesia.

Il rapporto con gli oggetti beta è difficile da immaginare, proprio perché precede la rappresentazione e vive nella quasi completa inconscietà. Sappiamo, però, che gli oggetti beta dal loro buio provocano effetti, perturbano. Bion parlava di «terrore senza nome», possiamo dire anche «dolore senza nome» fondato sulla paura. Il protomentale è inquietante, perturbante, persecutorio. Al fondo della mente regna uno strato di angoscia persecutoria prodotta dagli oggetti beta non ancora trasformati. Potremmo forse chiamarla timor di Dio, ciò che provoca

nelle nostre storie una propensione al sacrificio: il vivere a metà. Abitiamo in fortini che chiamiamo famiglia, identità professionali, convinzioni, Personae, volte a difenderci dall'angoscia persecutoria ma, per adattarci ai fortini, sacrifichiamo pezzi di Anima e di Ombra.

È caratteristico degli artisti essere inondati da oggetti beta, «l'inconscio forte» di cui parla Jung, e lavorare per trasformarli in qualcosa, immagine, suono, narrazione. I prodotti di questo lavoro sono offerti al pubblico e sono in grado di accendere l'immaginazione, favorendo la trasformazione alchemica del protomentale. In questo modo l'orizzonte psichico si dilata ed è possibile toccare corde dell'anima altrimenti mute. Ma il rapporto con gli oggetti beta è perturbante, travolgente, spesso terrifico. Aprire l'anima all'ignoto, al completamente altro, senza una bussola né altri riferimenti è esperienza sconvolgente, affine alla depersonalizzazione. Si è sughero nella tempesta o, come disse Pavese, pesce nel ghiaccio. Questa forza rivoluzionaria oscura e impetuosa ha bisogno di una cornice, di un luogo sicuro, un temenos o, se vogliamo, un setting in cui dispiegarsi. Suppongo che, per quanto riguarda la poesia, il temenos in cui l'atto di per sé simile alla follia dell'irruzione degli oggetti beta trova un luogo di accoglienza sia, di nuovo, la metrica. De Martino sosteneva in *Morte e pianto rituale* (14), che l'esperienza del lutto, di per sé pericolosa perché può provocare ciò che egli chiamava "perdita della presenza" (affine alla perdita dell'anima di cui parlava Jung) può trovare un luogo di espressione e modulazione nel rituale. È il rito che accoglie e dà forma all'impensabile nei suoi comportamenti stabiliti, prevedibili e in parte simulati. In maniera simile, la metrica accoglie nella prevedibilità della sua espressione il magma della trasformazione beta-alfa-rappresentazione. La temporalità della metrica, come del rito, è circolare, e consente un'illusoria, ma emotivamente vivida, conciliazione col gruppo. Lo sgorgare delle immagini, libero e minaccioso, soprattutto in poesia dove l'alone semantico delle parole è assai dilatato, trova compensazione nell'andamento prevedibile dei suoni. Il *solvo* della libera immaginazione si versa nel *coagula* della struttura. Il loro rapporto è trama e ordito del canto lirico. L'affinità col lavoro analitico è sor-

14) E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Einaudi, Torino, 1958; nuova ed. Bollati Boringhieri, Torino, 2000 (con introduzione di Clara Gallini).

prendente. La diretta espressione di sé trova compensazione nel rituale analitico. L'analista e l'analizzando sono liberi di esplorare proprio perché sostenuti dalla prevedibilità dei comportamenti ricorrenti, durata della seduta, astinenza. L'imprevisto e l'ineffabile sono accolti nella temporalità circolare delle sedute, la metrica del rapporto clinico. L'analista e analizzando contribuiscono a dar forma al protomentale grazie ai vissuti di transfert e controtransfert e ai tentativi immaginifici dell'interpretazione. Grazie alle fantasie e alle rappresentazioni che prendono forma, si possono costruire gli edifici del pensiero. Ma i mattoni psichici sono il nucleo lirico grazie al quale si edifica la narrazione, fino a vette alte e complesse. Analista e paziente sono poeti artigiani, che creano insieme, o meglio, trasformano insieme dall'impensabile al rappresentato.

L'opera di trasformazione del protomentale bonifica in parte la persecutorietà e il terrore di fondo. Anche le emozioni più sgradevoli possono diventare vivibili quando accolte in una luce diversa e aperte alla funzione trascendente. La poesia aiuta a svolgere, da millenni, quest'opera di evoluzione psichica.

## **Sommario**

Il ritmo è un elemento costitutivo della poesia. A differenza della prosa, i versi seguono un andamento formale prestabilito. In questo articolo si nota l'analogia tra metrica e rito, considerando la metrica come un'equivalente fonetico del rito. Le parole pronunciate in cadenza evocano un'immaginaria partecipazione collettiva all'atto dello scrivere e del leggere. La partecipazione comune, gestuale e fonetica è, in questo articolo, messa in relazione col ruolo svolto dai neuroni specchio per la comprensione dei propri simili e del linguaggio. La comparsa del verso, nella mente del poeta, è descritta grazie al contributo della teoria dell'emergenza. In ultimo l'articolo pone l'accento su una caratteristica precipua della poesia: essere pensiero in stato nascente che coniuga il contributo del caso, l'imprevedibilità del pensiero individuale, la partecipazione implicita e immaginaria della collettività.

## Summary

Rhythm is a constitutive element of poetry. Unlike works in prose, verses follow a pre-established metric and rhythmic performance. In this article, the reader will notice the analogy between metric and ritual, considering metric as the phonetic equivalent of the rite. Words written in cadence evoke an imaginary collective and ritual participation. The collective ritual participation links to the role of mirror neurons for understanding of language. The appearance of verses, in the poet's mind, is explained with the help of the theory of emergence. The article focuses on a unique characteristic of poetry: verses are native thoughts that combine the contribution of the case with the unpredictability of individual thought and the implied and imaginary participation of the community.

# «Perduta nella vasca d'ombre». Amelia Rosselli traduce Sylvia Plath

*Rita Corsa*

Perduta nella vasca d'ombre  
le ragnatele bianche e la polvere per le ciglie,  
granelli e piccole perle sotto una pioggia miserissima  
decidevano per il meglio una vita chiusa.

1) A. Rosselli (1963-1965).  
«Serie ospedaliera», *L'opera poetica*, I Meridiani Mondadori, Milano, 2012, p. 218.

Amelia Rosselli, *Serie Ospedaliera* (1)

La felicità non è del poeta.

La parola poetica, invero, è il più affidabile sestante per orientarsi negli oceani immensi e minacciosi dell'esistenza, ma pare sempre indicare le gelide acque del Nord: «V'è la luce della mente, fredda e planetaria». La stessa luna creatrice, «bianca» e «terribilmente sconvolta», «porta dietro di sé il mare come un oscuro crimine». E «il messaggio» è «la nerezza-nerezza e silenzio» (2).

2) S. Plath (1961), «La luna e il tasso», in A. Rosselli, «Traduzioni e autotraduzioni», *op. cit.*, p. 1168.

3) C. Pavoni, «Il lavoro poetico», *Clinica Poetica, Rivista di Psicologia Analitica*, 83, 31, 2011, p. 15.

Scrive Clementina Pavoni: «La scrittura poetica [...] può con grande agilità incamminarsi nei territori oscuri dell'ignoto. In questo corpo a corpo con il mistero, la parola in poesia assume un valore privilegiato di svelamento e di conoscenza» (3).

La parola poetica è gesto psichico, narrazione che tocca

e cura (4), ma che non preserva dalla morte. È un canto dalle melodie sinistre, quello intonato a due voci da Amelia Rosselli e da Sylvia Plath, le leonesse malate della poesia del Novecento.

In questo contributo mi soffermerò ad osservare con occhio incantato i fatali rispecchiamenti delle due donne: identificazioni, distanziamenti e trasfigurazioni in una cavità di tenebre. Lo sguardo si poserà su Amelia che intrecchia la sua lingua con quella di Sylvia, in un furioso e funesto amplesso letterario.

Amelia Rosselli inizia a divulgare l'opera di Sylvia Plath nella metà degli anni Settanta, quando l'afflizione psichica che la tormenta sin da ragazza le occupa con sempre più invadenza la mente.

[...] Il vento non  
spazza via il sasso, quelle fosse, quei  
resti d'ombra, quel vivere di sogni  
pesanti (5).

Amelia dirada la produzione poetica e la sua creatività pare girare a vuoto, ferma nell'ora nera ed eterna della sofferenza. Finché la parola plathiana non la uncina. Comincia così a tradurre i suoi versi. E gli aliti, i venti e i crucci del pensiero rosselliano subiscono l'inesorabile transustanziazione nel paralitico uovo plathiano, pietroso e glaciale.

Succede. Continuerà? –  
Il mio cervello una pietra,  
senza dita per afferrare, senza lingua,  
[...]  
Uovo morto, ghiaccio  
intero  
su un intero mondo che non posso toccare,  
[...] (6).

4) L. Ravasi, «L'aritmia e la gentilezza», *Clinica Poetica, Rivista di Psicologia Analitica*, 83, 31, 2011, p. 44.

5) A. Rosselli (1966-1973), «Documento», *op. cit.*, p. 317.

*Documento* è l'ultima raccolta di liriche della Rosselli. Nel 1981 pubblicherà ancora *Impromptu*, il poemetto scritto di getto in un'assolata mattina d'inverno.

6) S. Plath, «Paralitico», *Opere*, I Meridiani Mondadori, Milano, 2002, p. 787 (traduzione di Anna Ravano).

Questa poesia, scritta da Sylvia Plath alla fine di gennaio del 1963 (un mese prima di suicidarsi), non fa parte del corpo poetico plathiano tradotto dalla Rosselli.

## Il mio cuore è un geranio paralizzato

7) L'antologia comprende: *Il Giardino del Maniero* (*The Manor Garden*, 1959), *Autunno del Ranocchio* (*Frog Autumn*, 1958), *Cime Tempestose* (*Wuthering Heights*, 1961), *I Campi di Parliament Hill* (*Parliament Hill Fields*, 1961), *La Cornacchia nel Tempo Piovoso* (*Black Rook in Rainy Weather*, 1956), *Chi* (*Who*, 1959), *Apprensioni* (*Apprehensions*, 1962), *Mistica* (*Mystic*, 1963), *Amnesiaco* (*Amnesiac*, 1962), *Thalidomide* (*Thalidomide*, 1962), *Canto del Mattino* (*Morning Song*, 1961), *Ariel* (1962), *La Luna e il Tasso* (*The Moon and the Yew Tree*, 1961), *Piccola Fuga* (*Little Fugue*, 1962).

Nel 1985 Mondadori stampa *Le muse inquietanti* della Plath, con 13 traduzioni della Rosselli e le altre ad opera della Morisco, curatrice del volume. I pezzi di Amelia sono gli stessi, in parte rivisitati, apparsi su *Nuovi Argomenti*; manca solo *Chi* (S. Giovannuzzi, «Traduzioni e autotraduzioni», in A. Rosselli, *op. cit.*, p. 1513).

8) Dopo il decesso improvviso del caro amico Rocco – giovane poeta, di umili origini e animato da una travolgente passione politica e sindacale, stroncato da un infarto nel dicembre 1953, a soli trent'anni – Amelia inizia a scrivere nella lingua italiana e ad attenuare il richiamo ossessivo alla partitura musicale, che caratterizza prepotentemente la sua opera.

Il 7 marzo 1976 Rosselli, legge la propria versione di *La luna e il tasso* (Plath, 1961) ad un programma radiofonico del terzo canale. Nel fascicolo di luglio-agosto 1975 di *Nuovi Argomenti* sono già comparse 14 poesie della Plath, tradotte dalla poetessa italiana (7).

Intanto, la mente di Amelia è attanagliata da un dolore feroce.

La Rosselli patisce di gravi problemi psichici sin dalla giovane età: è tormentata da idee persecutorie e da floride dispercezioni visive e acustiche, dapprima sporadiche e non ben strutturate, ma che a partire dalla metà degli anni Sessanta diventano continue e sempre più minacciose, fino a dominare completamente il suo quotidiano. Dopo la morte della madre entra in trattamento analitico con Nicola Perrotti, l'analista freudiano che, nel dopoguerra, rifondò a Roma, insieme a Servadio e Musatti, la Società Italiana di Psicoanalisi, sciolta dal regime fascista nel 1938.

Nel 1954, a ventiquattro anni, in seguito alla morte precoce dell'amico Rocco Scotellaro, "il poeta contadino", le condizioni psichiche della poetessa – da sempre sofferente di brusche oscillazioni dell'umore, insonnia incoercibile, scoppi d'ira e di non ben precisati "esaurimenti nervosi" – peggiorano drammaticamente e si complicano con seri propositi autolesionistici (8). Viene ricoverata in una clinica psichiatrica romana e sottoposta ad elettroshock e a terapia insulinica, contro il volere dei familiari, che si preoccupano di trasferirla nella prestigiosa clinica svizzera Bellevue di Kreuzlingen, diretta da Binswanger. La degenza da Binswanger durerà un anno e mezzo e sarà la prima di una lunga serie. La diagnosi di dimissione sarà quella di schizofrenia paranoide. Tutta la vita di Amelia sarà scandita da ripetute e protratte ospedalizzazioni, sia in Svizzera, da Binswanger, sia in cliniche psichiatriche italiane. Negli anni Cinquanta la poetessa si avvale del trattamento dell'analista junghiano Ernst Bernhard, con il quale manterrà a lungo i contatti, rimanendo profondamente influenzata dai suoi saggi psicoanalitici.

Fu il grande intellettuale triestino Bobi Bazlen a suggerirle il nome di Bernhard: «Aveva una calma eccezionale nei

suoi rapporti con i pazienti, rapporti, occorre dirlo, non legalizzati dalla psichiatria ordinaria. [...] Bisogna aggiungere che era ostile all'iscrizione [di Amelia] al PCI». La stessa Rosselli racconta a Spagnoletti che molti anni dopo e in seguito a dei dissidi, abbandonò la cura con Bernhard, per rivolgersi nuovamente alla scuola freudiana. Vide diversi analisti, tra cui «Bellanova. Egli provvide a un'analisi "di appoggio" per alcuni mesi. Alla fine diagnostico: "Lei ha soltanto una leggera nevrosi"» e così, chiosa Amelia, «I problemi dovevo risolverli da sola» (9).

In *Storia di una malattia* (1977), l'artista offre una dolente testimonianza della sua psicopatologia: le allucinazioni e le idee deliranti di persecuzione che la parassitano da decenni si sono indurite, trasformando il suo mondo in un teatro minaccioso, abitato da agenti segreti crudeli che controllano e registrano ogni pensiero e ogni atto. Le Voci le parlano sia in inglese che in italiano: «Tra le sei-sette voci distinguibili in quanto sempre uguali a se stesse [...] ne spiccavano due di donne, [...] possibile riferimento alle figure della nonna materna e della mamma». Lamenta ancora la poetessa: «I fili elettrici normalmente in uso in case private sprigionavano anch'essi un eccesso di corrente elettrica tale da ridurre le gambe a colorazione bluastra e bianca. Malgrado avessi cambiato la serratura [...] tutti i miei vestiti vennero un giorno spruzzati d'acidi. [...] Trattenni per un periodo tutti i cibi che avevo trovato o drogati o avvelenati». Riprende la girandola di ricoveri e di cicli di elettroshock in ospedali e sanatori italiani, londinesi e svizzeri. Sarà condannata, tuttavia, a sentirsi per sempre vittima di «mille dubbi corrosivi»: le Voci e le persecuzioni provenienti da un ambiente popolato da «elefanti ottusi» continueranno senza tregua a logorarle l'esistenza (10).

Il mese delle fioriture è concluso.

[...]

Vorrei sedermi in un vaso di fiori,

I ragni non se ne accorgeranno.

Il mio cuore è un geranio paralizzato (11).

9) G. Spagnoletti, «Intervista ad Amelia Rosselli», in A. Rosselli, *Antologia poetica*, Garzanti, Milano, 1989, [ora anche in F. Caputo (a cura di), *Amelia Rosselli. Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*. Interlinea, Novara, 2004].

10) A. Rosselli (1977), «Storia di una malattia», in F. Caputo (a cura di), *Amelia Rosselli. Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, Interlinea, Novara, 2004, pp. 320-325.

Per l'approfondimento della biografia e della vicenda psichiatrica e psicoanalitica della poetessa si rimanda inoltre a: G. Fiori, *Casa Rosselli. Vita di Carlo e Nello, Amelia, Marion e Maria*, Einaudi, Torino, 1999.

S. Rosselli, *Gli otto venti*, Sellerio, Palermo, 2008.

E. Tandello, «La poesia e la purezza: Amelia Rosselli», in A. Rosselli, *op. cit.*.

S. De March, S. Giovannuzzi, «Cronologia», in A. Rosselli, *op. cit.*.

R. Corsa, «Amelia Rosselli», [www.spiweb.it](http://www.spiweb.it), novembre 2013.

11) S. Plath (1959), «Chi», *Le muse inquietanti*, Mondadori, Milano, 1985, pp. 57-59 (traduzione di Gabriella Morisco).

Questa è la prima delle 7 poesie che compongono il *Poema per un compleanno* (*Poem for a birthday*), scritto dalla Plath in occasione del suo ventisettesimo compleanno e mentre era incinta. La versione della Rosselli, che ha tradotto solo tale pezzo del poemetto, non ha visto altra pubblicazione oltre quella del 1975 su *Nuovi Argomenti*.

12) N. Fusini, «Sylvia, perché la poesia?», in S. Plath, *op. cit.*, p. XLIX.

13) S. Plath, «Mistica», in A. Rosselli, «Traduzioni e auto-traduzioni», *op. cit.*, p. 1176.

Non vi è dubbio che vi sia stata una stretta congiunzione tra la danza delle parole e il dolore mentale. Lo è stato per Sylvia Plath che, attraverso l'esercizio letterario, ha «eruttato proclami dalla perentoria assolutezza di comunicazioni schizoidi, in cui la mente sprofondata nel fondo della separatezza non comunica più che con se stessa» (12). Lo è stato per Amelia Rosselli, specchiata nel pozzo d'ombre del male psichico, che crea e disintegra il Sé. Un faccia a faccia tra cicli asfissianti di morti e rinascite. Lo sguardo divorante di Amelia violenta la parola plathiana, estremo artificio di sopravvivenza. Un errore fatale. Perché il suo doppio non salva, ma accelera il compimento.

Ricordo

Il morto odore del sole sulle cabine di legno,

La rigidità delle vele, lenzuola lunghe avviluppate dal sale (13).

Sylvia Plath, musa incantatrice, muore suicida a trentun anni, nel febbraio 1963. Esito ineluttabile di un'esistenza segnata dalla patologia mentale, cominciata in adolescenza. Si consegna all'«angelo scuro» in una mattina del più freddo inverno londinese del secolo. Sistema sotto le coperte i suoi due bimbi, lascia di lato ai loro letti una tazza di latte bollente e del pane fresco, spalanca le finestre, sigilla col nastro adesivo la porta della cameretta. E si reca in cucina, dove adagia i pensieri malati nel forno a gas.

Per Amelia Rosselli la poetessa americana è un doppio senza segreti, senza «angeli profeti» che riparino e consolino. Sceglie lo stesso giorno per gettarsi dal balconcino della sua disadorna soffitta a Trastevere. È l'11 febbraio 1996, di mattina. Una tiepida mattinata romana.

### Lingua padre/lingua madre

14) S. Freud (1906), «Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen», in *Opere*, vol. 5, p. 293.

I biografi hanno ormai perlustrato ogni anfratto della triste vicenda umana della Rosselli, memori dell'osservazione freudiana che «né il poeta può sfuggire allo psichiatra, né lo psichiatra al poeta» (14).

In un precedente saggio, si adottava il celeberrimo assunto lacaniano «La parola uccide la Cosa» (1953), per tentare di cogliere lo strenuo sforzo attuato dalla grande poetessa per addomesticare la morte dei padri attraverso l'invenzione della parola che salva (15).

Sin dall'età più tenera, l'assenza della lingua paterna caratterizza l'esistenza di Amelia, marcata da lutti reiterati nella linea genealogica maschile. Stermini insanabili, che la costringono alla sottrazione ripetuta e brutale della lingua «santa» dei padri. Un'esistenza disordinata e solitaria, in perenne smarrimento.

Amelia aveva sette anni quando il padre Carlo e lo zio Nello, intellettuali antifascisti, fondatori di *Giustizia e Libertà*, vennero uccisi da un commando di sette giovani appartenenti all'organizzazione filofascista *Cagoule*. Il vile attentato che costò la vita ai fratelli Rosselli avvenne il 9 giugno 1937, a Bagnoles-de-l'Orne, in Francia, su mandato di Galeazzo Ciano al SIM (Servizio Informazione Militare) (16).

La madre Marion, un'inglese dalla salute cagionevole, fu piegata dalla vedovanza e, insieme ai tre figli (John, detto Mirtillino – il prediletto primogenito –, Amelia, chiamata anche Melina e Andrea), iniziò a peregrinare tra l'Inghilterra, la Francia e l'Italia. Dopo la morte del consorte, Marion non parlò mai più la lingua italiana, che conosceva perfettamente. La donna aveva un fisico seriamente provato dalle febbri reumatiche, che le avevano danneggiato le valvole cardiache; soffriva di depressione, specialmente nei periodi puerperali. Le tre gravidanze e la morte del marito la sfinirono nel corpo e nella psiche. A cinquant'anni restò paralizzata, a causa di ripetuti ictus. Però a Londra nell'ottobre del 1949, appena cinquantaduenne. Melina aveva diciannove anni e il decesso materno le causò un drammatico peggioramento delle condizioni psichiche, già molto deboli.

Marion era stata una madre "insufficiente" in senso winnicottiano, una donna assai fragile e gravemente deficitaria nelle sue funzioni di *care*, di *holding* e di *revêrie*. La nascita di Amelia era stata una «gran delusione» per ambedue i genitori. In una lettera alla propria madre, il padre Carlo confessava: «Gran delusione di Marion per la bimba; e io

15) R. Corsa, «Parole senza padre nel transgenerazionale somatico», *Lingua padre/lingua madre*, *Rivista di Psicologia Analitica*, 86, 34, 2012, pp. 67-78.

16) A tutt'oggi resta poco chiaro il ruolo giocato da Mussolini: come scrisse Salvemini «è assai difficile, per non dire impossibile, che Ciano avesse agito di testa sua e non per eseguire una volontà del duce» (in Fiori, *op. cit.*, p. 212).

17) A. Rosselli, «Epistolario familiare», in S. De March e S. Giovannuzzi, *op. cit.*, p. XLV.

18) E. Tandello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Donzelli, Roma, 2007, p. 6.

19) G. Spagnoletti, «Intervista ad Amelia Rosselli», *op. cit.*, p. 9.

pure [...] Marion la trovava addirittura bruttina» (17). Tuttavia, per la Tandello «con la scomparsa di Marion [la madre] il filo che ancora reggeva una fragilissima continuità si spezza, e il vuoto si abbatte su di lei come il coperchio di una bara, la lastra di una lapide, seppellendo i ricordi, e ponendo fine al tempo della speranza e della crescita» (18).

Negli anni successivi alla morte della madre, Amelia trascorse lunghi periodi in America, a volte in compagnia dell'amata nonna paterna, l'unica figura familiare capace di vicariare, almeno parzialmente, il difetto e il silenzio delle funzioni genitoriali.

Pesante e fortemente traumatica deve essere stata la vita da «rifugiata» che iniziò a condurre sin dall'omicidio del padre, viaggiando tra l'Europa e gli Stati Uniti: «Non sono "apolide"» – precisava in un'intervista rilasciata a Spagnoletti, nel 1989:

Sono di padre italiano e se sono nata a Parigi è semplicemente perché lui era fuggito [...] perché era stato condannato per aver fatto scappare Turati. Mia madre lo aiutò a fuggire e quindi lo raggiunse a Parigi [...] La definizione di cosmopolita risale a un saggio di Pasolini che accompagnava le mie prime pubblicazioni sul "Menabò" (1963), ma io rifiuto per noi quest'appellativo: siamo figli della seconda guerra mondiale. [...] Cosmopolita è chi sceglie di esserlo. Noi non eravamo dei cosmopoliti; eravamo dei rifugiati (19).

Cresciuta senza il padre Carlo; cresciuta spesso lontano dalla madre Marion; cresciuta dalla nonna paterna, Melina Rosselli, la poetessa, trascorre la sua dolente esistenza nel tentativo, stremante, di ricostruire la lingua paterna.

In questa famosa e bellissima poesia dei primi anni Sessanta, ella denuncia con voce straziata la morte violenta del padre, e la condanna ad un'esistenza senza pace che le è toccata.

Ecco qualche passo:

Contiamo infiniti morti! la danza è quasi finita! La morte,  
lo scoppio, la rondinella che giace ferita al suolo, la malattia,  
e il disagio, la povertà e il demonio sono le mie cassette

dinamitarde. Tarda arrivavo alla pietà – tarda giacevo fra dei conti in tasca disturbati dalla pace che non si offriva. Vicino alla morte il suolo rendeva ai collezionisti il prezzo della gloria. Tardi giaceva al suolo che rendeva il suo sangue imbevuto di lacrime la pace. [...]

Nata a Parigi travagliata nell'epopea della nostra generazione fallace. Giaciuta in America fra i ricchi campi dei possidenti e dello Stato statale. Vissuta in Italia, paese barbaro. Scappata dall'Inghilterra paese di sofisticati. Speranzosa nell'Ovest, ove niente per ora cresce. [...] (20).

20) A. Rosselli (1960-1961), «Variazioni», *op. cit.*, p. 46.

L'«angelo nero» è calato nelle stanze dell'infanzia anche di Sylvia.

Fiumi d'inchiostro sono stati versati nel narrare la storia privata di Plath, ad iniziare dalla perdita dell'anziano padre di origine germanica, entomologo di fama, professore di biologia e docente di tedesco alla Boston University che, quando Sylvia ha otto anni, si lascia morire di un diabete che non ha mai curato, certo di essere ammalato di cancro. «Era un orco. Ma mi manca. Era vecchio, ma lei [la madre] ha sposato un vecchio perché fosse mio padre» (21):

21) S. Plath, «Diari», *op. cit.*, pp. 1450-1451.

Una siepe di tasso fatta di ordini,

Gotica e barbara, puro tedesco.

[...]

Avevo sette anni, non sapevo niente.

Il mondo accadeva.

Avevi una sola gamba e una mente, e una mente prussiana (22) .

22) S. Plath (1962), «Piccola Fuga», in A. Rosselli, «Traduzioni e autotraduzioni», *op. cit.*, pp. 1170-1171. Poco prima di morire, Otto Plath ebbe un piede amputato a causa del diabete.

Caleidoscopici commenti biografici sono poi stati dedicati all'appassionato e stritolante rapporto d'amore con il marito, il grande poeta inglese Ted Hughes. Un visionario matrimonio poetico che si trasformò ben presto in un inferno quotidiano. Perché la poesia è violenza. Un altro «Dio morto con una voce terribile», come scrive lo stesso Ted in *Birthday Letters* (1998), il canzoniere di versi compressi e tersi, con cui ruppe il luttuoso silenzio per la morte della moglie (23). Un silenzio interminabile e selvaggio, che durava da trentacinque anni. Perché il buio consuma.

23) T. Hughes (1998), *Lettere di compleanno*, Mondadori, Milano, 1999.

C'è un buio «che può essere acceso» e che accompagna l'esplorazione della creatività femminile». Il buio luminoso

24) P. Galeazzi, «Accendere il buio. Creatività femminile tra cura di sé e cura dell'altro», *Dare corpo prendere corpo: donne che creano*, *Rivista di Psicologia Analitica*, 87, 35, 2013, p. 11.

25) S. Plath (1957), «Le muse inquietanti», *op. cit.*, p. 189 (traduzione di Anna Ravano).

26) La psicobiografia intorno all'opera della Plath è immensa. Concordo pienamente con Nadia Fusini, quando afferma che «[...] le interpretazioni della poesia di Sylvia Plath che tentano di spiegarla riferendola a categorie quali poesia femminista o femminile, poesia confessionale, poesia visionaria [...] sono [...] ridicole e offensive, tradiscono la poesia stessa» (N. Fusini, «Sylvia, perché la poesia», in S. Plath, *op. cit.*, p. XIV).

dell'epifania poetica. Ma c'è pure «un buio tenebroso di rinuncia e ammutolimento, ostacolo consistente ed ottuso a ritrovarsi» (24). È il buio delle madri, artefici del malvagio sortilegio scagliato contro la culla dell'unica figlia.

Mamma, mamma, quale zia maleducata  
o cugina sfigurata e repellente  
dimenticasti così sconsideratamente  
d'invitare al mio battesimo, che quella  
al posto suo mandò queste signore  
dalla testa come un uovo da rammendo,  
per dondolarla e dondolarla ai piedi,  
al capo e a sinistra della culla? (25).

Il terribile terzetto muliebre – tre manichini «senza bocca, senz'occhi, la testa calva tutta toppe» – maledice le nascite distociche di Sylvia e di Amelia.  
Ah, le madri, le madri, quale inferno le madri! – apostrofa Goethe.

### In difesa delle madri

Nel 1979 Marta Fabiani cura per Guanda *Lettere alla madre (Letters Homes: Correspondence 1950-1963)*, il celebre carteggio che raccoglie un'ampia selezione eseguita da Aurelia Schober, la madre di Sylvia Plath, della fluviale corrispondenza tenuta con la figlia dal 1950, anno in cui la giovane si allontanò da casa per studiare allo *Smith College* di Boston, al 1963, l'anno del suo suicidio. Questo epistolario ha dovuto sopportare le più sfrenate e fantasiose interpretazioni psicobiografiche. Forse nessun poeta ha dovuto subire uno scandagliamento così «intrusivo nel suo privato», per rendere ragione della sua arte (26). Il numero di luglio-dicembre 1980 di *Nuovi Argomenti* ospita un breve saggio della Rosselli, *Istinto di morte e istinto di piacere in Sylvia Plath*. A provocare l'intervento della Rosselli è la recensione di Rossana Rossanda al carteggio plathiano. L'articolo, dal titolo *Felice da morire*, compare sul settimanale *L'Espresso* del 4 novembre 1979 e addebita senza scampo tutte le responsabilità della

morte di Sylvia alla madre. Va detto che certe affermazioni plathiane sembrano imporre tale posizione critica. Ricordiamo che una Sylvia poco più che ventenne confessava in una pagina rabbiosa e dolente del suo diario, sintesi delle sedute fatte con la sua psichiatra R.B.: «Non credo che riuscirò ad amarla [la madre]. [...] ha fatto una vita da schifo; non sa di essere un vampiro ambulante. Ma si tratta solo di compassione. Non di amore». E qualche attimo dopo urlava con voce furibonda e struggente: «in superficie è tutta buona e santa: si è data tutta ai figli [...]. La sua vita è stata un inferno [...] ha le ulcere allo stomaco [...]. Le è toccato lavorare e fare la madre, anche, uomo e donna in un'unica, dolce massa ulcerosa» (27).

Ma Amelia Rosselli non ci sta. Non si lascia fuorviare dalle spesso esasperate parole dell'epistolario per ridurre tutta la poetica plathiana ad un'«analisi di una crisi "al femminile"». Nel suo lucido articolo, Rosselli si scaglia contro la Rossanda, in un'impavida difesa di Aurelia Schober: «Addirittura truce fu il rapporto che Rossana Rossanda immaginava esistere fra la poetessa Sylvia Plath e sua madre [...]. Mi parve allora che la Rossanda tendesse a politicizzare la materia a tal punto di darne un'interpretazione violentemente aletteraria e deformata in parte da una sovrapposizione pseudofemminista e pseudopsicologica». E ancora: «Fu proprio la madre Aurelia a opporsi pubblicamente allo sfruttamento della poesia di Sylvia [...] dopo la sua morte [...]. Se proprio dobbiamo commentare in senso psicobiografico le lettere e la vita della Plath, possiamo soltanto aggiungere che non è certo la madre Aurelia che dev'essere ritenuta responsabile [...] di quell'inevitabilmente riuscito suicidio». Rosselli prosegue accennando alla patologia mentale di Sylvia, alla sua giovanile esperienza di psichiatri ed elettroshock, al mancato chiarimento del «problema del padre», perso quando era bambina e «mai ritrovato in forma "sostitutiva"». Si sofferma sull'«inevitabilità» della morte violenta della giovane artista, «che si nota anche nel progressivo indurirsi, come pietre schegge, delle ultime poesie: come se la Plath stessa fosse consapevole di chiudere un suo problema di eccesso di vita, travasata e distillata sino alle essenze finali» (28).

27) S. Plath, «Diari», *op. cit.*, pp. 1450-1451.

28) A. Rosselli (1980), «Istinto di morte e istinto di piacere in Sylvia Plath», *op. cit.*, pp.1226-1232.

29) Giovannuzzi S., «Traduzioni e autotraduzioni», in A. Rosselli, *op. cit.*, p. 1513.

30) A. Rosselli (1980), «Istin-  
to di morte e istinto di pia-  
cere in Sylvia Plath», *op.*  
*cit.*, pp. 1229-1230.

31) A. Rosselli (1963-1965),  
«Serie ospedaliera», *op. cit.*,  
p. 278.

Nell'autunno del 1991 Amelia scrive al fratello Jones: «[...] molto affaticata da alcuni dei problemi della Plath (sia esi-  
stenziali che legati alla sua poesia inedita [...]).  
Comprendere i suoi problemi e tradurre la sua poesia ini-  
ziale come l'ultima mi ha un po' esaurita di nervi» (29).

E nel suo saggio sulla poetessa americana glossa:  
«Potremmo studiare quanto ci pare l'adolescenza, le let-  
tere e la biografia della Plath senza mai trovare altro che  
"specchi" doppi e deformanti» (30).

Ma di chi sta parlando Amelia?

Chi è Sylvia per Amelia?

Pare un doppio fortemente perturbante, fin troppo gravi-  
do di similitudini e di ridondanze.

C'è una madre da difendere. La sua.

C'è un padre da risolvere. Il suo.

C'è una condanna alla perenne malattia mentale. La sua.

C'è una morte autoinflitta. La sua.

Una vita che è la sua.

Apri un muro: ne appare un altro, a tastarti  
il polso. Radendo il muro non puoi, non vuoi  
salvarti quelle poche ore dello spirito, forzare  
quelle sue cellule misteriose. E rimane il  
sentirsi pino accasciato tra le pinete nuove  
dritto fine a marcia pietà (31).

## Sommario

In questo scritto, l'A. prosegue nel suo lavoro di approfondimento della figura e dell'opera di Amelia Rosselli, la grande poetessa italiana, morta suicida nel 1996. Si sofferma specialmente sull'attività di traduttrice della Rosselli che, sin dagli anni '70, ha contribuito a far conoscere in Italia la straordinaria voce poetica di Sylvia Plath. La storia di queste due "leonesse" della poesia del Novecento presenta suggestive assonanze. Una sinistra danza artistica, fatta di identificazioni, distanziamenti e trasfigurazioni. Un fatale gioco di rispecchiamenti, dominato dalla malattia mentale ed esitato in una morte violenta. Per ambedue.

## Summary

In this paper the Author continues with her indepth study on the life and works of Amelia Rosselli, one of the greatest Italian poets, who committed suicide in 1996. The Author looks into the translations made by Rosselli of the extraordinary works of Sylvia Plath. Since the 1970's Amelia Rosselli has expanded the knowledge in Italy of the poetic voice of Sylvia Plath. The story of these two "lionesses" of poetry in the 20th century presents evocative similarities. One of dark artistic dance, made up of identification, distances and transformations. A fatal game of reflections, dominated by mental illness and resulting in a violent death. For both of them.

# Uno scenario narrativo per il giovane adulto: una ricerca aperta

*Fabio Madeddu*

Vi sono diversi motivi che rendono alcune delle prospettive junghiane potenzialmente molto utili nello sforzo di comprendere e approfondire il tema del giovane adulto secondo una visione psicologica. In sé, al di là delle distorsioni pubblicistiche e delle sbrigative sentenze pseudoculturali, si tratta senza dubbio di un fenomeno di grande interesse, con alcune coordinate che iniziano a precisarsi. Nel mondo occidentale si è mano a mano modificato il procedere generazionale fino a creare un'area intermedia che si dilata dalla adolescenza fino a ben oltre quella che una volta era l'età adulta, ridefinendo temi e snodi tradizionalmente posti a sancire i passaggi, ridiscutendo a volte l'esistenza dei passaggi stessi. Più volte è stata richiamata la scomparsa dei riti di iniziazione e il mutato approccio a generatività, progettualità, identità sociale; come spesso accade per i mutamenti che non sappiamo comprendere e che ci sorprendono, giudizi e schieramenti si sono manifestati in modo polarizzato anche se prevalgono termini quali immaturità, adolescenza perenne, narcisismo, con caratterizzazioni prevalentemente critiche o moralistiche. Jung è stato spesso riconosciuto come uno dei primi autori ad avere proposto una visione evolutiva declinabile all'interno dell'in-

tero percorso esistenziale e questo è un primo motivo che rende, come dicevamo, la cultura junghiana forse particolarmente sensibile al tema. Jung divise il ciclo della vita in fondamentalmente quattro periodi: infanzia (comprendente la pubertà), giovinezza (dalla pubertà ai 35-40 anni), metà della vita e vecchiaia. Questi stadi possono essere intesi soprattutto come obblighi esistenziali, passaggi attraverso i quali fare esperienza di sé stessi e del mondo, e ne consegue un disagio ben correlabile al non riuscire ad avere accesso agli obblighi stessi, dove un ristagno connotato come “energetico” è come se ricanalizzasse a ritroso antiche attitudini che si manifestano come attuali difficoltà. Parlando dello stadio della giovinezza così Jung (1) precisa:

Quando si tenta di estrarre dalla molteplicità quasi inesauribile dei problemi della gioventù ciò che vi è di comune e di essenziale, si trova una caratteristica che sembra essere comune a tutti i problemi di questo stadio: è un attaccamento più o meno netto al grado di coscienza proprio dell'infanzia, è una resistenza alle potenze del destino in noi e intorno a noi, potenze che vogliono trascinarci nel mondo. Qualcosa in noi vorrebbe restare infantile, del tutto inconscio, o almeno vorrebbe non essere conscio che del suo Io, respingere tutto quanto è estraneo ad esso o perlomeno sottometterlo alla propria volontà; vorrebbe non fare alcunché o almeno realizzare il proprio desiderio o la propria potenza. V'è in ciò una certa analogia con l'inerzia della materia; è un persistere nello stadio anteriore, stadio in cui la coscienza è più limitata, più egoista di quella della fase dualista nella quale l'individuo si trova costretto a riconoscere e ad ammettere che il Non-Io, l'estraneo, è anch'esso parte della sua vita, e parte di sé medesimo

In questi termini appare il tema della stasi e dell'infantile, una delle questioni più spesso richiamate. Così interviene successivamente Samuels (2), dando i seguenti contenuti alle mete evolutive:

Tra le conquiste psicologiche della giovinezza si devono annoverare la separazione dalla madre, la formazione di un forte Io, l'abbandono della condizione infantile, l'acquisizione di una identità adulta e, infine, i raggiungimenti di una consona posizione sociale, del matrimonio e della carriera.

1) C.G. Jung (1912/1952), «Simboli della trasformazione», *Opere*, vol. 5, Bollati Boringhieri, Torino, 1970.

2) A. Samuels (1985), *Jung e neo-junghiani*. Borla, Roma, 1989.

I termini sono evidentemente parte di quelle questioni che stiamo trattando. L'accento in questa tradizione sarà poi posto anche sulla direzione interna e spirituale che dovrebbe prendere la nostra traiettoria, in particolare nella seconda metà della vita. Ma per giungervi, è necessario prima sistemare i conti con le altre vicende, "dare a Cesare quel che è di Cesare". In un passaggio che mi pare utile, Jung scrive:

Persino l'autorità paterna è di rado così grande da essere sufficiente a tenere durevolmente in soggezione lo spirito dei figliuoli. Ciò accade in effetti unicamente quando il padre fa appello o esprime quell'immagine che agli occhi di tutti gli uomini è numinosa o che almeno è sostenuta dal consenso generale [...]. Se non esiste suggestione da parte del mondo circostante, l'effetto collettivo dell'immagine sarà trascurabile o addirittura nullo, quand'anche essa in quanto esperienza individuale possieda grande intensità.

Sembrano essere parole che rimandano alla necessità di una relazione fra numinoso e "conferma" esterna nel ruolo del padre; come a dire che se il contesto non agevola più questi passaggi, la questione diviene non solo così "personale". In altre parole, ove il contesto non si pone come rinforzo nel direzionare, sembra imperare una sorta di palude, imponendo il ricordato rifluire verso posizioni antecedenti. Un secondo punto dunque, dopo quello, abbastanza tradizionale, del ristagno e della regressione, è in una potenziale attenzione al contesto e appare dunque un'idea evolutiva centrata su un percorso "rischioso", con molte tappe, individuali, ma con la necessità di punti di riferimento collettivi, un tempo imperniati sui riti di passaggio (3). Ancora Samuels (4) pone l'accento sugli aspetti relativi al risvolto contemporaneo di queste vicende, riferendosi anche a Erikson:

3) A. Van Gennep (1909), *I riti di passaggio*, Boringhieri, Torino, 1981.

4) A. Samuels (1985), *op. cit.*

La presenza del concetto della crisi e della transizione nell'opera di Jung trova eco nel pensiero di Erikson (1950) e di Levinson (1978). [...] È interessante richiamare [...] l'osservazione di Ellenberger (1970) secondo cui, mentre Freud lavorò sui primi cinque stadi di Erikson, solo Jung si dedicò agli ultimi tre [...]. Ma

c'è un motivo inatteso per cui la dicotomia junghiana della prima e seconda metà della vita può essere enormemente di aiuto. Infatti, essa ci giova nell'osservazione della cultura in cui ora viviamo che, a dispetto degli sporadici segni in contrario, presenta moltissime caratteristiche tipiche della prima metà della vita come Jung la descrive.

Ritroviamo in sintesi diversi accenni ai giovani adulti e tali accenni sono spesso ripresi nella letteratura psicologica e psicodinamica più recente, trovando articolati luoghi di riflessione che sembrano condurre a sguardi sempre più aperti al contemporaneo. Ad esempio l'assenza del padre è vista in termini di mutamenti generali ed epocali da Charmet, che comunque parla di padri disertori, deboli, gelosi; un altro versante è esplorato da Zoja nel testo *Il gesto di Ettore* (5), e segue le trasformazioni storiche del paterno, giungendo a parlare del "padre oggi" in termini di rarefazione, di dimissioni, di fuga in avanti. La sensazione di un'assenza è esemplificata dalla scomparsa dell'elevazione (un padre che eleva il proprio figlio verso il cielo), dalla eclissi dei riti, da un certo generale smarrimento. E torna la questione dell'iniziazione mancata e della seconda nascita; così scrive Zoja:

5) L. Zoja, *Il gesto di Ettore*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.

La cultura e la società riguardano solo indirettamente lo stadio primario della crescita. Nello stadio secondario, stanno un'altra fase di crescita e una seconda nascita che rendono possibile recuperare le lacune di quello primario. Per le civiltà pre-moderne, questa seconda nascita era l'iniziazione, passaggio a cui sovrintendeva prevalentemente l'autorità dei padri o di sostituti del padre. I compiti dei genitori erano chiari. La madre dava la vita fisica e le cure dei primi anni. La fase secondaria era invece il compito primario del padre, almeno per quanto riguardava i figli maschi. Malgrado l'iniziazione si sia persa per strada, questa separazione di compiti è continuata per grandi linee fino al XX secolo.

Se questa attenzione al complesso muoversi fra soggettivo e sociale è visibile in alcuni sentieri della psicologia junghiana, anche se non solo (6), un'altra ricca tradizione junghiana ci spinge ad una ulteriore riflessione. Difatti siamo

6) M. Lancini, F. Madeddu, *Giovane adulto. La terza nascita*, Cortina, Milano, 2014.

per così dire “abituati” a cercare uno sfondo narrativo e immaginale al nostro lavoro e alle nostre riflessioni, soprattutto quando la clinica si impone nel manifestare questioni e temi particolari. Abbiamo un universo di riferimenti, un linguaggio dedicato, una cosmologia profonda e ricca, fra mito e fiabe e, a volte, romanzi. Quali sono in tale senso le figure dedicate al giovane adulto? Esiste cioè un riferimento mitologico, narrativo, immaginale che ci restituisca esitazioni e riluttanze, nostalgie e sfinimenti di coloro che non vogliono o possono crescere, declinati in un contesto senza riti di passaggio? Non a caso – visto quanto detto – un primo, quasi istintivo, rimando potrebbe essere rivolto ad un antico fanciullo che ci accompagna da tempo e che ha preso sempre nuovo vigore negli ultimi decenni:

Nella nostra vita patologica il Puer Aeternus compare come uno specifico stile di adolescenza prolungata, che dura talvolta fino ai quarant’anni – e che talvolta termina con un’improvvisa morte violenta. Il Puer sarebbe la figura contenuta in quell’osservazione di Sartre: «La giovinezza? È una malattia borghese»; in realtà non si tratta di un riflesso sociale ma del suo sfondo archetipico, un riflesso archetipico, una malattia archetipica, come tutte le patologie.

7) J. Hillmann (1985), *Saggi sul Puer*, Cortina, Milano, 1988.

Se davvero, come dice qui Hillmann (7), tutte le patologie, o in senso forse più profondo, tutte le malattie, sono archetipiche, ci si può chiedere se davvero questo possa essere lo sfondo immaginale di un tema di cui non saprei dire se e quanto confini con patologia o malattia, archetipica o meno. Nella citazione riportata sembra essere proprio il Puer, soprattutto per l’accostamento piuttosto secco con Sartre, la figura in questione. Debbo confessare come tale sentiero non mi abbia mai davvero convinto, nel suo avvicinare adolescenza prolungata, giovinezza e puer. In altri scritti ho cercato di ripercorrere la questione della adolescenza prolungata e/o infinita, cara soprattutto ad alcuni autori di scuola psicoanalitica francese – ma anche, come sommariamente richiamato poc’anzi, ad alcuni sentieri junghiani; mi sembra che proprio la diffusione del fenomeno “giovane adulto”, la sua relazionalità

oggettuale meno tempestosa, la sessualità definita e non procreativa ma non per forza promiscua o inibita, la quiete coesistenza con figure genitoriali più o meno presenti, sanciscono quantomeno differenze significative (8). Non pare che il giovane adulto sia semplicemente un adolescente irrimediabile o un eterno ragazzino, né il contesto esterno pare incanalare verso una identità definita: i giovani adulti non sembrano vagabondare ribelli o sorvolare leggiadri e cupi un mondo di regole circostanti cui sottrarsi. Mi sembra dunque si debba essere cauti nell'usare il tema del Puer (o della sua rischiosa volgarizzazione, quella di Peter Pan) e ciò può essere esemplificato dalla definizione tratta da un bel saggio di Augusto Romano (9):

8) M. Lancini, F. Madeddu, (2014), *op. cit.*

Il personaggio di cui sto parlando ha, nella mitologia un nome. Si chiama Puer Aeternus, l'eterno giovinetto. Detta in breve, quella di esistenza che chiamiamo Puer si manifesta come costante irrequietezza, ricerca inesausta e mai soddisfatta, la cui meta continuamente si allontana: come attrazione per il nuovo e per l'universo dei possibili, cui corrisponde l'incapacità ad entrare nel tempo e a invecchiare: come difficoltà di adattamento e facile vulnerabilità, come astensionismo, spiritualità, tendenza al volo e alla caduta [...] eternamente giovane e eternamente esule...

9) A. Romano, *Il flaneur all'inferno*, Moretti e Vitali, Bergamo, 1996.

Ora, non credo che di ciò stiamo parlando e allargando lo sguardo sui riferimenti immaginali e letterari possiamo confermare ulteriormente questa sensazione: infatti, oltre a svariate figure mitologiche, anche creature della fantasia più fiabesca (il già richiamato Peter Pan, ma anche il Piccolo Principe) e della letteratura incedono e si contendono l'attributo di Puer. Scrive Hillmann (10) a proposito del Puer:

10) J. Hillmann (1988), *op. cit.*

Il termine deriva dagli appellativi latini dati a figure eroiche e divine. Figure mitiche che presentano i tipici tratti del Puer sono quelle di Attis, Adone, Ippolito, Bellerofonte, Icaro, Giasone. Ma aspetti di Puer possono essere rintracciati anche in Horus, in Dioniso, in Ermes e in Gesù.

11) J.P. Vernant (1972), «Introduzione», In M. Detienne / *giardini di Adone*, Einaudi, Torino, 1975.

Ricorda Romano, citando Vernant (11):

Quando Adone deve oltrepassare la soglia dell'adolescenza, che segna per il giovane il momento di diventare partecipe della vita sociale come guerriero e futuro sposo, il corso della sua vita amorosa viene brutalmente interrotto. Egli soccombe durante la prova che normalmente apre la strada alla piena virilità [...]. La sua superpotenza sessuale, limitata al periodo che di solito ignora le relazioni amorose, scompare appena raggiunge l'età dell'unione coniugale. Essa cessa là dove comincia il matrimonio [...]. Il seme di Adone resta [...] infecundo.

Il fanciullo è abbandonato, è invincibile, è ermafrodito, è inizio e fine. Il Puer è sempre in movimento, anche se non giunge mai da nessuna parte. È ricco su questo versante anche il ricorso a figure provenienti dalla letteratura stessa, rappresentative ed esemplificative, tanto da trovarci così a possedere un grande numero di personaggi che costeggiano questo scenario di una individuazione mancata; Oblomov, Richard Diver, Hans Castorp, Törless, Tonio Kröger, Holden: l'elenco potrebbe continuare unendo, in una strana brigata, figure molto diverse fra loro. È possibile naturalmente che ognuno sia portatore – per così dire – della ferita hillmaniana o della puerilità della von Franz (nei suoi due aspetti, quello più tradizionale e quello, per così dire, passivo e sonnolento) e dunque meriti di far parte della spedizione ammirata o respinta. Forse però ci aiuterebbe affinare (tentare di affinare) i nostri sguardi per non annullare le differenze fra Peter Pan, Oblomov e *La Montagna Incantata*. Inoltre potrebbe servirci cercare di rivivificare l'elenco. Se stiamo cercando di esplorare gli scenari legati al percorso lungo la contraddittoria strada verso l'età adulta, abbiamo bisogno di approfondire i volti delle figure che rappresentano le esitazioni e gli scacchi inserendoli in un contesto sociale dichiaratamente anti-iniziativo. Per intenderci dovremmo in questa avventura, scartare sia Tamino sia il Wilhelm Meister, poiché, al contrario, tutti interni a percorsi di formazione: se di esitare si tratta, è bene ricordare come stiamo cercando qualcosa che ci restituisca anche il parallelo sottrarsi della comunità adulta, il cui contesto non è certo quello delle società

tradizionali. Se è vero che si tratta di uno scenario relativo a passaggi mancati, è opportuno calare le nostre vicende in uno sfondo che comprenda anche ciò che accade accanto a noi, e forse una attenta analisi di come nascono alcuni di questi personaggi può aiutarci. Quanto è utile il Puer – vagabondo e neghittoso, nostalgico o irritante – per comprendere il giovane adulto? In quest’ultimo non sempre vi è tensione fra Senex e Puer, né sembra un luogo solo di incontri fra viandanti o flaneur, fra piccoli principi. Se è vero come scrive Hillmann (12) che «ogni cosa ha un suo luogo di appartenenza», il giovane adulto non sembra avere un suo preciso luogo mitico. O sembra dover prendere in prestito (ancora) luoghi vicini all’adolescenza, per poi accorgersi che non è lì che davvero abita e in ciò colpisce come si ripresenti il potenziale equivoco già vivo nella sbrigativa sovrapposizione psicoanalitica fra giovane adulto e adolescente infinito e/o arrogante o svuotato narcisista (13). Possiamo però provare a vedere se nel romanzo – dal romanzo – emerga una abitazione più consona e più adeguata, una genesi, una traccia che ci aiuti a trovare una storia adeguata, una provenienza ed una casa. Abbiamo visto come la ricerca vada indirizzata nell’identificare percorsi che abbiano contenuti dove un momento evolutivo incontri forti temi storici e sociali e come questi debbano restituirci la sensazione (l’immagine) di un passaggio mancato. Dal punto di vista del nostro tema specifico forse un’area così sensibile ai mutamenti come quella in esame – storia e destini del giovane adulto – può essere indagata in una espressione spuria come quella del romanzo più che in assetti maggiormente rigidi come quelli del mito o della fiaba. Da un certo punto di vista, quasi accettando viceversa “acriticamente” il contagio personale, linguistico, sociale che il romanzo pone, anche perché la fiaba si basa sull’esistenza di due campi avversi, mentre noi abbiamo bisogno di un terzo, dell’intervento non del Fato ma della sovradeterminazione sociale. La “scoperta” del romanzo è qui: dalla logica binaria a quella terziaria (14).

Se il tema del passaggio mancato sembra avere a che fare con qualcosa che muta anche nel luogo in cui si vuole arrivare, allora proprio quegli aspetti culturali che, ad

12) J. Hillmann (1964), *Senex et Puer*, Marsilio, Venezia, 1973.

13) M. Lancini, Madeddu (2014), *op. cit.*

14) J. Freund (1975), *Il terzo, il nemico, il conflitto*, Giuffrè, Roma, 1995.

15) R. Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano, 1988.

16) *Ibidem*.

17) F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Einaudi, Torino, 1997.

18) G. Steiner (1961), *La morte della tragedia*, Garzanti, Milano, 1999.

esempio per Von Franz costituiscono un limite, divengono un pregio: usare il romanzo in quanto forma storica e connotata diviene utile proprio perché è una forma contaminata, contaminata dal contemporaneo all'autore, mentre fiabe e miti lo sono molto meno. Come scrive Calasso (15), «[...] dopo l'Odissea, la frequentazione degli esseri e dei luoghi primordiali potrà avvenire soltanto attraverso la letteratura». Dopo l'Odissea, che è affare di un singolo, di un individuo. Da lì in poi si precipita nell'irreversibilità dell'accadere, «carattere fatale della realtà» (16).

L'irrevocabile, così come lo troveremo più avanti, soprattutto in Balzac, come dimensione essenziale del reale, così diverso dalla trattazione dell'epica, in una miriade di aspetti; ad esempio lo spazio, di per sé potenza mitica e non geografica nella narrazione ellenistica e fiabesca, diviene chilometraggio:

Di contro a questa vera e propria ideologia dello spazio, le eroine austeniane, nei loro frequenti spostamenti per le contee dell'Inghilterra centrale, scoprono la natura relativa, concreta, di ogni distanza. Willoughby, Darcy, sono a venti, quaranta, sessanta miglia di lì; e così Londra, o Portsmouth. Forse ci si incontrerà e forse no, perché uno spostamento di quaranta miglia richiede tempo e fatica. Ma questa incertezza moderata – "realistica" – ci dice che la distanza è stata rimessa con i piedi per terra: può essere calcolata, compresa; non è più legata al Fato, ma ai sentimenti, di cui diventa anzi una sorta di sensibilissimo termometro (17).

In sintesi se cerchiamo una strada storicamente e socialmente "aperta" più che nei miti e nelle fiabe, più che nelle biografie e nei linguaggi, è fra le produzioni più storicamente contagiate che dobbiamo provare a cercare. George Steiner in *La morte della tragedia* del 1961 così scriveva riferendosi alla drammaturgia (18):

Ma, quando ricorre a Orfeo, Agamennone o Edipo, il drammaturgo contemporaneo cerca di valorizzare le vecchie bottiglie rubate aggiungendoci vino nuovo, spremuto in parte da Freud e in parte da Frazer. Una delle maggiori scoperte della sensibilità moderna è stata la lettura delle

antiche favole alla luce della psicoanalisi e dell'antropologia. Trattando abilmente i valori dei miti si possono far risaltare nei loro lineamenti arcaici ombre di repressione psichica e riti cruenti. È un gioco affascinante e, nei limiti dell'onestà, legittimo. In quanto hanno radici nella memoria primordiale dell'uomo, e in quanto registrano, nel codice della fantasia, alcune antichissime e crudeli usanze, i miti greci possono a buon diritto documentare le speculazioni della psicologia e il ramo d'oro. Se queste leggende non fossero scaturite dalle fonti stesse del nostro essere, avrebbero già perduto il loro fascino. Ma l'uso della favola classica ai fini dell'ideologia moderna richiede una viva consapevolezza dei mutamenti avvenuti nel significato e nel tono.

Forse è necessario modificare il nostro sguardo oltre Frazer ed è possibile che sia un suggerimento da provare a seguire, ammettendone limiti e rischi e ipotizzando che anche da forme narrative più costruite possano emergere immagini utili. L'idea è quella di affrontare testi uniti da una tematica comune che codificano problemi sociali e storici e possano essere informativi su aspetti psicologici quali quelli richiamati: i luoghi di incontro fra temi profondi come quelli del passaggio e contesti che mutano. Prendere sul serio i romanzi per quel che raccontano, paragonare fra loro gli intrecci, capire se e come si ripetono e che trame ci raccontano, cosa succede ai loro protagonisti, non tanto perché ciò rifletta in modo meccanicistico ciò che accade – sarebbe davvero ingenuo pensarlo – ma in quanto possibile crocevia di problemi sia psichici che storici e sociali. Un crocevia da cui emergono storie di giovani che vanno verso l'età adulta. E questo andare abbandona topografie simboliche (due mondi, circolarità e labirinti, un tratto di mezzo, foresta o deserto...) per calarsi in geografie:

Ma a noi, nel bene e nel male, questo non è più possibile: il nostro mondo disincantato non contiene dei ben distinti "reami" morali, ma solo una geografia, e nulla di più. E proprio qui, sul crinale tra le due culture, il romanzo ha giocato e vinto la sua partita più ambiziosa: fare da ponte tra il vecchio e il nuovo,

stringendo un compromesso geniale tra il mondo un po' troppo freddo della conoscenza moderna, e la topografia incantata della favola di magia. Tra una nuova geografia, che non possiamo ignorare – e una vecchia matrice narrativa, che non vogliamo dimenticare (19).

19) F. Moretti (1997), *op. cit.*

Cosa ci racconta il romanzo? Con il romanzo di formazione – il *Bildungsroman* – nasce alla fine del Settecento una sorta di narrazione relativa proprio alla dilatazione dell'iniziazione, alla lenta interiorizzazione e – contemporaneamente – alla ratificazione sociale del passaggio. I termini sono straordinariamente vicini a quelli finora costeggiati. Vi sono caratteristiche per certi versi nuove dal punto di vista della letteratura, intimamente connesse alla modernità; esitazioni e rimandi, ritrosie e mobilità non appaiono più un recalcitrare di fronte al passaggio, un riuscire o meno, ma piuttosto quasi un fisiologico ristagnare funzionale. Funzionale ad un contesto che rende indispensabile questa dilatazione. «Un particolare contenuto spirituale... viene connesso ad un concreto segno sensibile [...] e intimamente identificato con questo» (20): Moretti nel volume *Il romanzo di formazione*, riprende Panofsky (che a sua volta riprende Cassirer...). Il particolare contenuto spirituale è il passaggio al quale è chiamata – nella modernità – una nuova entità che chiamiamo gioventù; quest'ultima diviene segno della nuova epoca. Il rito di passaggio – secco istante di abbandono del materno – diviene processo; la solitudine di alcuni riti diviene il dispiegarsi nel tessuto sociale di intrighi e consapevolezze, di identificazioni riuscite ed inganni. Il tutto verso un fine e con la possibilità di uno scacco. E qui introduciamo subito una ipotesi: proprio la forma del *Bildungsroman* rappresenta il momento di massima tensione di un tema ancora immaginabile nei confini del rito di passaggio. In altri termini, inserire il tema mitico del passaggio nella forma storica del romanzo di formazione ci permette di intuire un qualcosa che il rimando al mito non permette: enfatizza una tensione e un dissolversi dei processi, sottolinea una distanza fra tensioni interne – archetipiche nel senso più ampio – e mutevoli forme esterne. E aiuta a collocare e a leggere il cambiamento di tali forme. È come se rimanesse la necessità

20) F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999.

ma venisse rispecchiato soprattutto l'esitare. Il completamento del passaggio appare mano a mano collettivamente sempre meno nitido, forse non necessario, abbandonando la necessità interna al suo incerto destino; è forse nel romanzo di formazione che possiamo seguire le peripezie dei giovani adulti, seguire il loro percorso verso una sorta di imbrigliamento sociale e psichico lento e costante. Aiutandoci a delimitare un tema che è quello del non-passaggio, della prigionia straordinaria e inquietante, dell'incompleto. Apprendo naturalmente ad aspetti cardine del contemporaneo: l'ambigua non necessità del completamento.

Provando a ricapitolare, esiste un passaggio sancito dai riti che portava all'età adulta. Questi passaggi richiedono un movimento del gruppo e del collettivo a svolgere il proprio compito; se questi passaggi risentono del clima, dell'atmosfera in cui dipaniamo il nostro divenire, forse è opportuno studiare la situazione all'interno di cornici meno soggettive, più storiche. Le rappresentazioni letterarie ci possono aiutare soprattutto in una area dove il tema culturale sembra così significativo. Si apre qui una sorta di gioco dove ognuno può portare la propria sensibilità e le regole del gioco sono date dalla necessità di fare emergere un "carattere" che contenga i temi trattati, compresa la assenza del collettivo iniziatico, e rivolto a soggetti in cui non sia cruciale la tempestosità o la ritrosia adolescenziale, pertinente appunto a quest'ultima. Nel leggere il citato volume *Il romanzo di formazione* di Moretti (21) un elenco compare: si inizia dal *Whilelm Meister*, per proseguire con Jean Sorel e con i grandi eroi di Balzac – Lucien e Rastignac – per citare via via Jane Austen e Flaubert. «E così, da questi romanzi in poi, nasce un paradigma essenziale per l'esistenza moderna: la "maturità" non consiste più nell'acquisire delle qualità: consiste, sostanzialmente, nel perderle» (22). Perderle proprio perché ci si accorge che far parte della comunità degli adulti implica il rinunciare. «Quanto più si arricchiva la figura del giovane adulto, tanto più inesorabilmente, si svuotava quella dell'adulto» (23). Questi romanzi mostrano il lato in ombra del processo di formazione, del tentativo anche strenuo di integrazione. Sembra quasi che i

21) *Ibidem.*

22) *Ibidem.*

23) *Ibidem.*

protagonisti della formazione, improvvisamente dimentichino perché sono in viaggio, scordino il fine del loro violento separarsi iniziale, del loro volo individuale e individualistico, per immergersi – a volte con puerilità – nell’illusione di poter essere per sempre in quella fase e quindi colmi di tensioni e di sogni, di vagabondaggi e di smarrimenti. I narratori non sanno a volte celare simpatia per tali voli. Ma di sicuro quella libertà temporanea del Meister (che parti per un viaggio) diviene assillo per Sorel il quale vuole realizzare il sogno, non trasformarsi in qualcosa d’altro. Intorno – per altro – non compaiono Società di adulti che diano aiuto o indirizzino. Sorel è solo e deve decidere se restare al paese o sognare.

[...] questo avveniva, nella sostanza, in Bildungsroman esemplari come il *Meister* e *Orgoglio e Pregiudizio*, ed è forse superfluo aggiungere che l’amalgama di tempo, senso, felicità e chiusura era particolarmente indicato a sottolineare il passaggio irreversibile dagli esperimenti della gioventù all’identità matura, e a rappresentare la formazione dell’individuo come un processo indissociabile – in conclusione coincidente – con la sua integrazione sociale. Di tutto ciò in Stendhal e Puskin non resta nulla. La gioventù non è un tragitto teleologico che si concluda in una superiore maturità (24).

24) *Ibidem*.

I personaggi stendhaliani soprattutto, ma non solo, appaiono, per così dire, estremamente personali, mentre in Balzac divenire – quando possibile – adulti vuol dire rinunciare, camuffare, in modo a volte dolente a volte cinico, il proprio stato precedente. Vuol dire cercare di avere successo; lì si gioca il destino. Non è più possibile traghettare sé stessi armoniosamente e consapevolmente nell’età adulta come accadde a Meister, né come in Stendhal e Puskin, restare romanticamente identificati con una propria irriducibilità “patetica”: la maturità è una “ritirata” dalla vita con il minor numero possibile di morti e feriti. Gli eroi trovati ora non crescono mai e muoiono, realmente o simbolicamente, avvinti al loro non voler morire. Del resto uno dei capitoli della *Comédie Humaine* di Balzac è «Illusioni perdute». È forse questo che ha intuito il “giovane adulto”? Sarà Flaubert a scrivere la pagine successive.

È noto, del resto, che di tutti i romanzieri ottocenteschi Flaubert è il più disincantato. Ma fugare l'incanto non produce più nessuna conoscenza: è un brusco risveglio cui non segue nessuna giornata, ma solo la certezza che il sogno è finito (e che, per di più, era un sogno mediocre) (25).

25) *Ibidem*.

Il doppio sogno dell'apprendistato – ruolo sociale e affettivo – subisce qui l'ultimo colpo. L'amore diviene anch'esso illusione perduta e l'educazione sentimentale è ormai intesa come

[...] esperienza della vita amorosa, negli anni di formazione, esperienza che si deposita e si ferma in una figura definitiva di sensibilità, all'epoca in cui la vita è fatta, in cui l'automatismo è costruito, in cui non resta all'uomo che ripetersi (26).

26) A. Thibaudet (1935) *Gustave Flaubert 1821-1880. Sa vie, ses romans, son style*, Gallimard, Paris, 1999.

In Flaubert c'è una operazione di estrema importanza psicologica, il tentativo – abortito nella *Bovary* ma vivo nell'*Educazione sentimentale* – di preservare nell'illusione un qualcosa che nella realtà non potrà accadere, preservare il nulla che succede, il potenziale che avrebbe potuto accadere ma non accade, il rinvio, l'esitazione:

Il perché di questa operazione è evidente, il contesto del romanzo lo spiega, lo motiva, lo impone come conclusione e corollario: se ogni pienezza comporta corruttibilità e ogni agire alienazione, solo il sublime niente è incorruttibile, al riparo dal ridicolo e dalla retorica, inattaccabile dalla temporalità, immunizzato dalla frustrazione a da quel continuo girare a vuoto che è, sul versante della rappresentazione realistica, del quadro generazionale e sociologico, l'altro e grande motivo del romanzo (27).

27) G. Giudici, «Introduzione», in Gustav Flaubert, *L'educazione sentimentale*, Garzanti, Milano, 1982.

Giungiamo ora dopo un lungo itinerario a qualcosa di vicino al luogo di partenza, legato alla gioventù, necessario perché questa sospensione si ponga e si radichi:

Quella degli ultimi cent'anni, di cui Frederic Moreau è il primo rappresentante: gioventù protratta. Destino forse inevitabile, visto il modo in cui il mondo moderno ha plasmato questa fase della vita: perché se si concede all'individuo la protezione di una "moratoria psicosociale" in cui esplorare i mille possibili ruoli

sociali, e immaginare le mille vite future che gli sono aperte davanti – allora non c'è da stupirsi se, a un certo punto, il fascino dell'esperienza e del sogno la vince su quello della scoperta e della scelta (28).

28) F. Moretti (1999), *op. cit.*

Per Moreau non accade mai nulla di conclusivo e, prima che lui se ne accorga, la sua vita appare già passata. E torna a stabilirsi nei luoghi dell'infanzia. Definitivamente, commentando «È la cosa più bella che ci sia toccata»; commento rivolto a una vicenda amorosa mai vissuta. Nulla è stato conquistato. Credo che in tal senso ben rappresenti un tema in cui vi è sia la passività soggettiva sia l'assenza di qualcosa da conquistare, poiché non vi è un desiderabile adulto. Dunque un momento dopo il quale la letteratura – naturalmente una parte della letteratura – diviene il luogo dove “percezione confusa dell'identità”, e crisi del passaggio si intrecciano e, allo stesso tempo, il contesto adulto è lontano, sfumato, poco visibile e auspicabile. «Nel *Meister* [...] esiste ancora un'autorità in grado di decretare la fine di una gioventù che si vorrebbe interminabile. Nell'educazione sembra che non ve ne sia più traccia...» (29).

29) *Ibidem.*

E dopo Moreau? Il gioco può continuare. Si aprono infatti dalla fine dell'apprendistato possibile, luoghi narrativi e psicologici che appaiono spesso un indugiare e un descrivere l'esitazione e il valore della sospensione. Nascono itinerari e biografie delle vere e proprie crisi adolescenziali, ma i protagonisti non sono più giovani che cercano di fare parte del mondo adulto, ma sono fermi individualmente, con sguardi disperati o picareschi, attoniti, lontani dal mondo adulto. Tramite è a volte il narratore che sembra quasi raccontare le proprie personali peripezie, la strada compiuta per diventare adulti, ma adulti già consapevoli del chiaro-scuro, della disillusione, del niente fleubertiano. Stephen Dedalus e Tonio Kröger, così come il Torless vengono presi per mano dal narratore che intrattiene con loro un curioso rapporto, intimo e lontano, identificandosi di volta in volta con i turbamenti per poi quasi ridicolizzarli o relegarli a inflazioni e inesperienza. In Dedalus e Kröger l'esito è il divenire un artista, cioè in grado di raccontarsi, di maturare fino a detenere

le fila della dispersione e delle esitazioni; ma è un maturare ben diverso da quello del *Meister* dove l'esito è darsi alla "vita attiva", al commercio, al matrimonio. L'identità raggiunta alla fine delle vicende narrate ora, nei primi decenni del Novecento, è una identità "personale" un superamento di soglia che mostra così evidentemente la sua trama da desacralizzare il passaggio e da svuotare il senso dell'essere adulti (o quantomeno gli unici adulti interessanti sono proprio gli artisti). Non vi è nemmeno – come per Frederic Moreau – un accenno a ciò che sarà dopo: è già noto e non così interessante. Come *Il Giovane Holden* mostrerà qualche decennio dopo, quasi facendo esplodere tale trama. Prima di allora compaiono sulla scena le istituzioni: scuola, burocrazia. Dalle relazioni fra individui a relazioni di individui con luoghi impersonali e distanti; nel caso della scuola, luoghi deputati ora alla formazione ma una formazione divenuta impossibile (vedi il collegio di Törless) se non sadica.

Lothal e Jarno nel *Meister*, De la Mole e Mosca in Stendhal, Jacques Collin nella *Commedie Humaine*, il narratore di Austen ed Eliot: nel XIX secolo, la saggezza degli adulti è un contrappunto costante alle avventure dell'eroe. Ma da Mann in poi, una stolidità di professori suggerisce che – non appena diventati insegnanti di professione – gli adulti non hanno più nulla da insegnare. La gioventù comincia a disprezzare la maturità e ad autodefinirsi in opposizione ad essa (30).

30) *Ibidem*.

Sul giovane Törless, ad esempio, così scrive Schiavoni (31):

[...] non difettano al lavoro musiliano i resoconti del cosiddetto "romanzo di sviluppo" o "di formazione", un genere che, dal *Wilhelm Meister* goethiano in avanti, verrà ininterrottamente coltivato nella cultura tedesca. Ma al tempo stesso, esso rappresenta una sorta di romanzo pedagogico alla rovescia.

31) G. Schiavoni, «Il "Werther" di Robert Musil», in R. Musil, *I turbamenti del giovane Törless*. Mondadori, Milano, 1987.

Un "*Bildung* alla rovescia", come definito dallo stesso autore. E per Thomas Mann, che pure parla dei suoi maggiori romanzi come romanzi di formazione, l'esito dell'itinerario è il disfaccimento sottile, la morte della casata e del soggetto. Abbiamo visto come si apra una possibile via artistica e

32) C. Pavese, «Nota introduttiva», in J. Conrad, *La linea d'ombra*, Einaudi, Torino, 1947.

creativa per salvare parte del processo. Una ulteriore deriva non a caso possibile e impossibile al tempo stesso è quella conradiana. Si torna a parlare di gioventù ma i luoghi sono lontani dall'Occidente. Così scrive Pavese (32):

Come in tutta la buona narrativa della sua generazione, si sente che anche Conrad, quando fa le sue prove migliori, attinge a un fondo di memoria e d'emozione che si può chiamare col titolo di uno dei suoi romanzi "Gioventù".

Ritroviamo qui un senso che ci sembrava smarrito del passaggio e un'empatia da parte del narratore che riesce a dare ancora una sensazione di adultità non banale, né cinica, né disincantata, malinconica ma "ben in sella" a sé stessa. In questo senso Conrad è ancora narratore dell'Ottocento. Ma il luogo dove avviene l'iniziazione – e qui sembra possibile tornare ad usare questo termine – è squisitamente esotico. Non è più la città, la grande e magica meta dei protagonisti del romanzo nella sua piena maturità. Non possiede la contrapposizione giovani-adulti, campagna-città. È un esotismo mai di maniera, mai carico, descritto così come è; non vi è una "ricca tavolozza" occidentale al lavoro – non vi è naturalmente quello strano personaggio che fu Salgari ma nemmeno London o Kipling – ma una banale realtà fatta di paesaggi diversi e non per questo migliori o peggiori. C'è soprattutto il mare, il navigare, la natura intesa come luogo vero senza enfasi: essa è così come è nel suo alternarsi di bonaccia e di tempesta.

Il Mare del Sud è veramente per Conrad il luogo dell'anima, non l'altomare di Melville, titanico e insieme biblico, non quello di Stevenson, stazione climatica ricca di nobili leggende e interessanti istituzioni, ma il perenne inquieto via vai della costa, degli ozi delle tolde e dei porti, l'esitazione che può fare di ogni imbarco e di ogni approdo l'inizio di una stupenda e assurda avventura di giovinezza di passione e di destino (33).

33) *Ibidem*.

È solo lì che i protagonisti più puramente conradiani possono passare la loro linea d'ombra e diventare, non a caso, capitani (per altro verrebbe da osservare di luoghi

dove il femminile è completamente assente...) e da lì poter raccontare come fa Marlowe in *Lord Jim*. Verso sera, con la luce che scende su una chiatta, bottiglie e bicchieri, silenzio: forse un artificio narrativo fin troppo esasperato visto che Conrad ironicamente sottolinea come appena Marlow finì di raccontare (un monologo che dura circa trecento pagine) i suoi ascoltatori si sono subito dispersi. Un narratore che – a differenza di quelli citati in precedenza – è dentro la narrazione e ciò permette a Conrad stesso una distanza diversa, un doppio filtro dove il narratore è ben differenziato dal protagonista, è un soggetto che partecipa consapevole ma non indulgente né corrosivo. Ed è una narrazione che si rivolge a dei pari, adulti e transitati dalla linea d'ombra, una comunità di uomini come non è facile trovare in altri romanzi, di ascoltatori silenti.

Conrad visse in un periodo di trapasso del capitalismo e del colonialismo britannico: il passaggio dalla navigazione a vela a quella a vapore. Il suo mondo eroico è la civiltà dei velieri dei piccoli armatori, un mondo di chiarezza razionale, di disciplina nel lavoro, di coraggio e dovere contrapposti al grezzo spirito di guadagno. La nuova marineria dei piroscafi delle grandi compagnie gli pare sordida e vile, come il capitano e gli ufficiali del "Patna" che spingono Lord Jim a tradire sé stesso. Così chi ancora sogna le antiche virtù si trasforma in un Don Chisciotte, o s'arrende... (34).

34) *Ibidem*.

Per recuperare la possibilità di un mondo più "chiaro", lo scenario deve divenire un altrove, quasi astratto, nella diretta riproposizione di un confronto fra virtù interne e le variabili ma naturali forze del destino; un destino che per poter ridare l'intensità del passaggio deve emigrare, sottrarsi all'Occidente dove restano solo adolescenti che ancora prima di partire non sanno cosa divenire.

## Sommario

Negli ultimi anni, sempre più spesso il tema dei giovani adulti è stato affrontato da diverse prospettive, soprattutto sociologiche e culturali. Il versante psicologico sembra avere privilegiato una lettura vicina alle riflessioni sull'adolescenza, soprattutto in termini di "adolescenza infinita", con a volte toni moralistici o semplicistici. È difficile riconoscere una posizione più specificatamente legata alla tradizione junghiana, se non nella attenzione particolare al contesto del nostro evolvere e alla ricerca di riferimenti immaginali che ci possano aiutare nel trovare uno scenario per il fenomeno in questione. In tal senso fiabe e mitologia – soprattutto nella direzione del Puer – non appaiono cogliere alcuni dei temi inerenti; la letteratura legata al "romanzo di formazione" appare forse in grado di fornire alcuni suggerimenti. In particolare le sottili trasformazioni del rapporto fra giovane e comunità adulta paiono ben identificabili nell'evolvere del romanzo dal *Whilelm Meister* all'*Educazione Sentimentale* di Flaubert; il lento ma costante svuotarsi di un senso collettivamente riconosciuto in un processo di trasformazione verso l'età adulta pare poter essere preso in considerazione nel cercare di meglio comprendere le specificità psicologiche del giovane adulto.

## Summary

During the last past years, the topic of the young adults has been presented from several perspectives. Sociological and cultural works on the theme have been the predominant ones. As to the psychological side of the topic, it seems to have mainly focused on the issue of adolescence and especially, on the themes around the "never ending adolescences" with the consequent moralistic and unsophisticated diffused reflections on it. On the other hand, it is hard to find a Jungian position on the topic, except for what has always been seen and discussed about the theme of development and of the associated images. Fairy tales and mythology, especially in the *Puer* tradition, don't seem to deepen these themes, while

the literature linked to the “Bildungsroman” seems more useful to this purpose. The evolution of the literature from the *Whilelm Meister* to the Flaubert’s *Education Sentimental* underlines for the first time the subtle transformations of the relationship between the young person and the adult community. The most significant theme in understanding the young adult characteristics’ seems to be the progressive lost of the role of the community in the transformation process towards adulthood.

# Forme della memoria. Attorno a qualche storia di Conrad

*Paolo Jedlowski*

1) Cito le edizioni utilizzate: *Il compagno segreto* (1909), tr. it. P. De Logu, Rizzoli, Milano, 1999; *Cuore di tenebra* (1899), tr. it. S. La Bruna, Feltrinelli, Milano, 1976; *La linea d'ombra* (1917), tr. it. M. Jesi, Einaudi, Torino, 1971.

2) Per un'introduzione al tema: G. Turnaturi, *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*, Laterza, Roma-Bari, 2003; personalmente me ne sono occupato in *Fogli nella valigia. Sociologia, cultura, vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, 2003 e in «Letteratura come fonte», in R. Siebert e S. Floriani (a cura di), *Incontri fra le righe. Letterature e scienze sociali*, Pellegrini, Cosenza, 2010.

3) E. Said (2007), *Joseph Conrad e la finzione autobiografica*, Il Saggiatore, Milano, 2008.

Fra le storie che ci ha lasciato Joseph Conrad, mi occuperò qui di alcuni romanzi brevi: *Il compagno segreto*, *Cuore di tenebra* e *La linea d'ombra* (1). Ciascuno meriterebbe un discorso a sé, naturalmente. A unirli sarà la ricerca di alcuni tipi di atteggiamenti nei confronti del passato, di forme che la memoria può assumere.

Il mio sguardo è, almeno in parte, sociologico, in virtù del mestiere che faccio. I sociologi hanno molti buoni motivi per occuparsi delle narrazioni (2). Ma qui, più che come sociologo, parlerò come lettore. Mi permetterò ampie citazioni. Ma non userò molta letteratura secondaria: quasi soltanto un libro di Edward Said, *Joseph Conrad e la finzione autobiografica* (3).

1. Joseph Conrad nacque a Berdyčiv, oggi una cittadina ucraina, nel 1857. Era figlio di un aristocratico polacco in lotta contro il potere russo, e per questo più di una volta tratto in arresto ed esiliato. Il vero nome era Jòzef Teodor Konrad Nał cz Korzeniowski.

Poco dopo la morte di suo padre, e meno che ventenne, Jòsez ottiene dal tutore, uno zio, di recarsi a Marsiglia. È il 1874. Diventa un marinaio. Prima nella marina mercantile

francese (coinvolto anche in certi contrabbandi, pare), poi, dal '76, in quella inglese. Dieci anni dopo, diventato cittadino britannico, ottiene il brevetto di capitano. Smetterà di navigare nel 1894: sarà stato in mare vent'anni.

Già prima di smettere di navigare, aveva scritto alcuni racconti ed un romanzo. A terra, decise di diventare uno scrittore. Scrisse in una lingua non sua. Non in polacco, né nel tedesco imparato a scuola e neppure in francese, che conosceva bene, ma in inglese.

Dovette sforzarsi, lottare con la lingua: «ho cavato il mio inglese da una nera notte, lavorando come un minatore di carbone», ha dichiarato (4). Amava le parole. Però sapeva – ne aveva una consapevolezza sofferta – che non dicono tutto. Forse è anche questo che ne fa un grande narratore, e un narratore moderno: sente che tra le parole e la vita a cui si riferiscono vi è tensione. Sapeva che le cose sfuggono, e non lo nascondeva. La sua sensibilità appartiene al tempo della crisi della mimesi: essere realisti è l'obiettivo a cui lo sforzo di scrivere è votato, ma un obiettivo che è sempre, e tragicamente, irraggiungibile. (Forse anche per questo amava particolarmente le parole nautiche, quelle del gergo marinaro: hanno referenti più sicuri di altre).

Ho detto “narratore” – non solo scrittore – non a caso. Vi è in lui qualcosa del narratore come lo descriveva Walter Benjamin: «Il suo talento è la sua vita; la sua dignità quella di saperla raccontare» (5). Il suo compito è «lavorare la materia prima delle esperienze» (6). Il narratore è una figura della tradizione orale e, come ha notato Cesare Pavese, c'è spesso nei racconti di Conrad qualcosa come un «sapore di ciancia, di pettegolezzo raccolto nell'ozio dei porti» (7). Quasi si trattasse di storie raccontate a voce, appunto. E come se si raccontasse, in fondo, solo per passare il tempo, per intrattenersi (mentre sotto all'aneddoto o alla rievocazione qualcosa di più serio preme).

Le storie di Conrad si basano in parte sulle sue esperienze di mare. Nella prefazione ad alcuni suoi racconti, scrisse che «malgrado la forma autobiografica, non si tratta di reminiscenze personali» (8). Non sono autobiografiche, dunque, ma ne hanno la forma. Specialmente i romanzi brevi (9).

Spesso la voce narrante introduce un'altra voce, quella di un narratore a cui cede il passo, e la memoria autobiogra-

4) In una lettera a Arthur Symons del 1908, riportata in Said, *op. cit.*, p. 76.

5) W. Benjamin (1936), *Il narratore* (tr. it. R. Solmi), Einaudi, Torino, 2011, p. 86.  
6) *Ibidem*, p. 85.

7) C. Pavese, *La letteratura americana ed altri saggi*, Il Saggiatore, Milano, 1971, p. 201.

8) Cit. in Pavese, *ibidem*.

9) Conrad stesso preferiva i suoi romanzi brevi: «Pensava – ha scritto Edward Said – che la sua vita somigliasse a una serie di brevi episodi (piuttosto

che a una narrazione lunga, continua e ordinata), poiché egli stesso era varie persone, ognuna delle quali viveva una vita scollegata dalle altre: era un polacco e un inglese, un marinaio e uno scrittore» (Said, *op. cit.*, p. 18).

10) J. Conrad, *Gioventù* (1898), tr. it. P. Jahier e M.-L. Rissler Stoneman, Bompiani, Milano, 1978, p. 3.

fica messa in scena è così esplicitamente quella di quest'uomo. Di solito, è Marlow. È un uomo di mare, di età poco definita. La voce narrante, quella dello scrittore, appare appena all'inizio, confusa fra un coro di altri: «Eravamo seduti attorno a un tavolo di mogano...» (10) e poco dopo attacca Marlow.

È uno schema narrativo a cornice, il cui effetto è quello di disporre i destinatari – anche noi, i lettori – come ascoltatori di un racconto orale. Anche quando questa cornice non sia esplicita (in due racconti che commenterò in effetti Marlow non c'è) la narrazione si svolge qui, ora, ed il racconto parla del passato.

Abbiamo così una drammatizzazione – nel senso teatrale della parola, propriamente – della relazione fra un presente ed un passato. Come scrive Said, il racconto si spiega come

un lungo e prolungato momento in cui il passato e il presente vengono riuniti e viene loro concesso di interagire. Il passato, il quale richiede che i precedenti impulsi avventati vengano rivisti alla luce di una lenta riflessione, viene esposto al presente; il presente [...] viene esposto al passato (11).

11) Said, *op. cit.*, p. 110.

La narrazione emerge da una sospensione. Fra uomini disposti pigramente ad osservare il mare, i battelli alla fonda o la bottiglia, c'è un narratore che prende la parola. Si tratta di uomini d'azione, badate. Ma in un momento di pausa. Condividono certe esperienze, la conoscenza di certe routine, problemi ricorrenti; forse certi sogni. E soprattutto condividono il sapere che «gli uomini prima agiscono e poi riflettono» (12). È dopo il fatto, che c'è spazio per la retrospezione. Cioè per il racconto.

12) *Ibidem*, p. 105.

2. È così anche in *Il compagno segreto*, nonostante che qui Marlow non compaia. La voce narrante è senza filtri, indeterminata. Si tratta di un uomo di mare, sappiamo solo questo, che racconta un episodio del passato. Neanche la nave su cui avviene la storia ha un nome. Il racconto è in prima persona («Avevo a dritta file di pali da pesca...»; «E quando volsi il capo per dare uno sguar-

do d'addio al rimorchiatore...») (13). Il narratore, al momento dei fatti, era un giovane capitano, per la prima volta al comando di una nave e di un equipaggio che non conosceva.

La nave è alla fonda, a qualche miglio dal porto, in un mare d'Oriente. Forse per familiarizzarsi con il bastimento, il giovane capitano fa una cosa inconsueta: si assume il primo quarto di guardia di notte, sul ponte. Così è solo sulla tolda, nel buio. Cammina immerso nei propri pensieri. Un rumore contro il bordo: si sporge. Vi è un uomo, appeso a una scaletta (una "biscagliana") che penzola dal corrimano:

[...] un debole bagliore di luce fosforescente, che parve promanare a un tratto dal corpo nudo di un uomo, tremolò nell'acqua assopita [...]. Con un sussulto vidi delinearsi al mio sguardo fisso un paio di piedi, delle lunghe gambe, un'ampia schiena livida immersa fino al collo... (14).

13) J. Conrad (1909), *op. cit.* p. 57.

14) *Ibidem*, pp. 69-71.

L'uomo deve avere nuotato a lungo. I due scambiano qualche parola. D'impulso, il giovane fa salire l'altro, ma non avvisa nessuno. Lo conduce nella sua cabina, lo rifornisce di qualche indumento. È stupito di quanto gli somigli.

L'altro si chiama Leggatt, è stato secondo ufficiale su una nave che è alla fonda qualche miglio distante. Nel corso dell'ultima navigazione, aveva ucciso un marinaio. Leggatt racconta sobriamente la storia: vi era stato un tifone, il marinaio non obbediva, la nave era in pericolo, il suo comportamento avrebbe condotto tutti alla morte; lui furioso l'aveva stretto alla gola, un'ondata li aveva travolti, il marinaio era morto nella stretta. Il capitano lo aveva posto agli arresti. Lo aspettavano il processo e probabilmente la morte. Alla prima occasione è fuggito, a nuoto.

Il giovane ascolta. Non giudica. Forse pensa che avrebbe potuto capitare anche a lui. Decide di tenere nascosto Leggatt nella sua cabina. Non ne parla con nessuno, non dice nulla nemmeno quando una delegazione dall'altra nave viene a chiedere se per caso non avessero scorto un uomo in mare.

La nave salpa. Con maneggi complicati il giovane riesce a nascondere l'ospite al proprio equipaggio, ma non può

durare a lungo. Si tratta di calarlo in mare, non visto, non troppo lontano da un'isola. Dopo qualche giorno di navigazione il profilo di un'isola appare. Il giovane porta la sua nave sottocosta – troppo sottocosta, pensa l'equipaggio, chiedendosi se il capitano sia incapace o matto – e infine trova modo di lasciarlo scivolare in acqua. Vira allora di bordo e si allontana dall'isola. Sul pelo dell'acqua, riconoscibile solo dal giovane, resta il cappellino che egli aveva prestato al compagno, e che questi aveva perso incominciando a nuotare.

È una storia strana. È enigmatica, per primo, agli occhi di colui che narra. L'ospite ha qualcosa di un doppio, di uno specchio, un'ombra: «In quel buio, era come trovarmi di fronte la mia stessa immagine riflessa nella profondità di uno specchio cupo e immenso» (15).

15) *Ibidem*, p. 77.

Il rapporto fra il giovane capitano e Leggatt è segreto, e quasi inesplicabile. Il narratore, almeno, non lo spiega. Raccontando l'episodio a quella che è una certa distanza di tempo, dice di essere stato affascinato dalla somiglianza fra lui e Leggatt, di avere visto nell'altro quasi un'altra possibilità della sua propria esistenza. Forse è questo che ha mobilitato la sua solidarietà, la quale ha comportato per lui stesso una buona dose di rischio. Nel momento in cui si accinge al comando, infrange le regole e mette sé a repentaglio: «tutto il mio avvenire, il solo avvenire per il quale fossi adatto, sarebbe stato forse irrimediabilmente compromesso se mi fosse accaduta una qualche disgrazia durante quel mio primo comando» (16).

16) *Ibidem*, p. 147.

Conrad disse una volta che raccontare somiglia a un'operazione di salvataggio (17). Ciò in cui il salvataggio consiste è rendersi e rendere conto della vita, interrogarsi sul suo significato. Ma il significato, una verità ultima e definitiva delle cose, non c'è. In ogni caso, qui di salvataggi ve ne sono due. Il giovane capitano salva Leggatt, è palese. Ma l'altro lo salva a sua volta. In un certo senso, il doppio salva il giovane capitano da una coscienza di sé troppo angusta, lo mette a confronto con qualcosa come la propria ombra e gli permette una sorta di maturazione. Ma lo salva anche in un modo molto più concreto. Benché lo faccia in modo inintenzionale, è decisivo.

17) In un saggio su Henry James, citato in E. Said, *op. cit.*, p. 33.

Per spiegarmi devo entrare nei dettagli dell'ultima pagina. E rammentare che la scrittura di Conrad può ben prestarsi a letture metaforiche, ma se può farlo è perché è molto precisa, quasi tecnica. La metafora è permessa dall'esattezza del riferimento.

Ebbene, quando, per far scappare Leggatt, il giovane porta la nave sottocosta, la situazione si fa molto difficile. L'isola incombe, non c'è spazio. È necessario virare, ma sotto costa il vento è debole. Una volta che ha sentito Leggatt entrare in acqua, il capitano fa portare la prua della nave contro il vento, ma non è chiaro se abbia l'abbrivio sufficiente per completare la virata (in caso contrario finirà sugli scogli). A nave quasi ferma, l'unica mossa che si potrebbe fare è dare un colpo di timone in senso inverso alla rotta, sfruttando lo scarroccio all'indietro per completare la manovra. Ma per capire se davvero la nave sta scarrocciando e cogliere il momento per l'operazione ci vuole un punto di riferimento. In mare aperto, non ce n'è. Ma ecco il cappellino che Leggatt ha perso quando si è gettato. Lo vede solo il capitano, ma basta. Basandosi sul riferimento di quell'oggetto nell'acqua, il giovane apprende come si stia muovendo la nave, e così può dare gli ordini adeguati. La nave vira, l'equipaggio braccia le vele sull'altro bordo. La nave va verso il suo futuro. Come fa Leggatt, non visto. Ma quanto alla nave, se ha un futuro, è perché Leggatt ha lasciato al capitano un punto di riferimento.

Il compimento del racconto, commenta Said, «rispinge la figura del passato, priva di problemi vincolanti, nell'ignoto, e proietta la coscienza presente, pienamente padrona di sé, nel futuro» (18). Non so se sia il caso più raro o quello più frequente. Ma, quando avviene così, la memoria ha questo da offrire: *un punto di riferimento*. Come il cappellino di Leggatt, appunto. Riconosciamo dove siamo. Con un punto di riferimento possiamo fare manovra.

18) E. Said, *op. cit.*, p. 145.

3. Non che la memoria abbia risolto così la questione del significato di quello che è accaduto. Il narratore de *Il compagno segreto* è pago di avere raccontato.

Né lui, né Conrad, in alcun modo spiegano la storia. Né mi

19) Cfr. A. Giasanti, *Ombre. Il lato oscuro della società e la nuova etica*, Angeli, Milano, 2011.

20) Vedi ad es. F. Giacobelli, «Nota del curatore», in *Il compagno segreto*, *op.cit.*

21) W. Benjamin, *op. cit.*, p. 24.

ci provo io. Da un punto di vista junghiano il racconto potrebbe essere interpretato come un movimento verso l'integrazione del sé inconscio (19). Per altri commentatori, è la messa in scena di un problema giurisprudenziale (20). Ma lascio ad altri interpretazioni simili. Benjamin scriveva che «è già la metà dell'arte di narrare, lasciare libera una storia, nell'atto di riprodurla, da ogni sorta di spiegazioni» (21). Il racconto non include spiegazioni. Il narratore è pago di avere riconosciuto l'accaduto. Ne riconosce la dose di mistero, vi convive. Forse alla fine il racconto fornirà certi ammaestramenti. Ma ciò che il narratore insegna è solo questo: vedi, cose del genere succedono.

La narrativa non è tutta, del resto, nient'altro che una lunga conversazione sulla vita? Attorno alle forme che può assumere e al senso che ci pare abbiamo le cose, anche se possiamo sospettare che quest'ultimo in fin dei conti sia soltanto una invenzione nostra.

Il carattere enigmatico della vita non scompare, ma nella narrazione vi è qualcosa come una sua accettazione, o meglio, vi è il riconoscimento del fatto che la vita, benché il senso ci sfugga, è appassionante. (Uso la parola "appassionante" a ragion veduta: le passioni sono ciò che non può essere giustificato, eppure sono ciò in cui in noi la vita si esprime).

Il salvataggio, in fondo, è in questo che consiste: un riconoscimento. Per precario che sia. In un testo autobiografico Conrad ha raccontato di una volta in cui, in mare aperto, collaborò effettivamente al salvataggio dell'equipaggio di una nave che stava andando a fondo. La nave su cui era imbarcato le si era avvicinata. Lui, il più giovane ufficiale a bordo, scese in una scialuppa per recuperare l'equipaggio. Laceri, spossati dopo chissà quali vicissitudini, i marinai della nave alla deriva vi si lasciarono cadere. Insieme, tutti guardarono la vecchia nave, ormai disalberata, con una larga falla, inabissarsi. Nulla vi fu di eroico, commenta Conrad ricordando, e a dire il vero è difficile attribuire un senso a ciò che accadde. Lo si può solo testimoniare:

Quasi a un segnale convenuto, la corsa delle lisce ondulazioni sembrò arrestarsi d'improvviso attorno al brigantino. Per una

strana illusione ottica parve che il mare intero si alzasse su di esso in un solo travolgente sollevamento della sua serica superficie in un punto dove una nuvola di schiuma proruppe ferocemente. E poi lo sforzo cessò. Tutto era finito, e il liscio mare lungo continuò a correre come prima sin dall'orizzonte in una ininterrotta cadenza di moto, passando sotto di noi con una lieve scossa alla nostra imbarcazione (22).

Da lì in avanti, scrive Conrad, la sua considerazione del mare si è disincantata. Niente di magnanimo, nel mare. Niente che abbia un "senso". È natura: possente, implacabile, traditrice se vogliamo. Ma questi aggettivi sono antropomorfi, non si adattano. La natura è indifferente.

L'opera narrativa di Conrad sembra in effetti stagliarsi fra due abissi: quello della natura e quello dell'anima. In mezzo, si tratta di tenere la barra. Portar la barca in salvo. È una questione di impegno ostinato, di capacità e di lavoro. (Come ha notato Italo Calvino, Conrad è narratore di un'umanità che vanta «la propria unica nobiltà nel lavoro» (23). È anche una questione di coraggio.

4. Specialmente sul lato dell'abisso che chiamiamo anima, il coraggio a volte può mancare. È il caso di *Cuore di tenebra*. Quanto alla memoria, questa volta non dà punti di riferimento. Non è solo il contenuto del racconto a essere inquietante, è la memoria che rimane inquieta.

Qui a raccontare è Marlow. La storia che racconta riguarda una navigazione lungo un fiume africano (presumibilmente il Congo) alla ricerca di un commerciante di avorio, Kurtz. Il culmine del racconto, lo ricordiamo tutti, è la frase che pronuncia Kurtz prima di morire: «Che orrore!» (24). Racconta Marlow che, quando la vedova di Kurtz gli ha chiesto, dopo i fatti, di ripeterle le sue ultime parole, le ha mentito: le ha detto che Kurtz è morto pronunciando il suo nome. E se ne vergogna.

La vergogna è un sentimento che attraversa tutto *Cuore di tenebra*. Conrad non era un critico del colonialismo, ma ne riconosceva la violenza. E la vergogna è, in quanto memoria, una memoria scomoda. In *Cuore di tenebra* il passato è tutt'altro che «privo di problemi vincolanti». Marlow racconta con dichiarata sofferenza. Narrare è un

22) «Iniziazione», in J. Conrad, *Lo specchio del mare. Memorie e impressioni* (tr. it. R. Prinzhofer e U. Mursia), Mursia, Milano, 1992, p. 220.

23) I. Calvino, «Natura e storia nel romanzo», in *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano, 1995, p. 35.

24) J. Conrad (1899), *op. cit.*, p. 117.

tentativo di condividerla, forse di venirvi a patti – ma non riesce.

*Cuore di tenebra* è il romanzo di Conrad più studiato da chi fa scienze sociali. È considerato una documentazione magistrale dello sguardo coloniale. Magistrale perché ambigua, aperta. Sull'ambiguità dirò subito qualcosa, ma devo prima notare che, in quanto espressione di uno sguardo coloniale, *Cuore di tenebra* è stato anche criticato. Da Chinua Achebe, ad esempio, per il quale *Cuore di tenebra* è francamente razzista (25). I neri che compaiono nel racconto, lungo il fiume, sono branchi urlanti, semi-umani. È lo sguardo del bianco, appunto. Negli stessi anni in cui si svolge la storia di *Cuore di tenebra*, Achebe ha ambientato un bellissimo romanzo, *Il crollo*, su una società africana aggredita dalla presenza bianca (26). Era una società articolata, densa di relazioni strutturate, credenze istituzionalizzate, lingua e storia. Ben altro che un branco di scimmie come appare a Marlow. È ciò che i bianchi non volevano sapere. L'orrore di cui Kurtz, il mercante d'avorio, è vittima, appare in *Cuore di tenebra* come qualcosa che ha a che fare con una regressione all'arcaico, suscitata dalla penetrazione in un contenente "selvaggio", ma la regressione a una violenza primitiva non è dei neri: è tutta del bianco. Attribuirne la responsabilità alle vittime dello stupro coloniale è osceno.

Il punto quanto a *Cuore di tenebra*, però, è che non mette in scena solo questo tipo di sguardo. Said se ne è occupato in *Cultura e imperialismo* (27). Conrad, nota, è differente da altri scrittori del periodo coloniale. Non solo perché storicizza il colonialismo (lo "data", propriamente, scrive Said, ed è proprio così: si vedano in proposito le prime pagine di *Cuore di tenebra*, quando Marlow introduce il racconto con alcune considerazioni su come doveva apparire la Britannia ai conquistatori romani). Ma perché avvolge la sua narrazione nel dubbio, la rende inconcludente, ambigua.

È un effetto prodotto dalla strategia narrativa di Conrad. Perché quella di Marlow è per l'appunto una *narrazione*, messa in scena come tale. Mimando una narrazione orale, Conrad attira l'attenzione del lettore sul suo carattere artificiale, contingente, e lo incoraggia a percepire l'esistenza

25) C. Achebe, «An Image of Africa: Racism in Conrad's "Heart of Darkness"», in *Massachusetts Review*, 18, 1977.

26) C. Achebe, *Il crollo* (tr. it. S. Antonioli Cameroni), e/o, Roma, 1976.

27) E. Said, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Gamberetti, Roma, 1998.

di un potenziale di realtà che sfugge allo stesso narratore. Certo, Conrad e Marlow appartengono al loro tempo. Non possiamo chieder loro una critica dell'imperialismo coloniale: ne sono agenti, ci lavorano. Non sono in grado di fare il passo che oggi ci aspetteremmo, cioè «riconoscere che ciò che essi avevano visto, in modo incompleto e sprezzante, come una "tenebra" non europea, era in realtà un mondo non-europeo che resisteva all'imperialismo» (28).

28) *Ibidem*, pp. 55-56.

Ma Marlow non è assertivo, il suo modo di raccontare apre certi spazi. Il suo stesso racconto è inframezzato di pause, di domande. Il suo pubblico resta con la sensazione che nella storia ci sia ancora qualcosa da afferrare, e che altri racconti, altre prospettive, potrebbero essere avanzati. Il discorso coloniale è messo in scena, ma si espone, almeno potenzialmente, alla critica retrospettiva. Riguardo alla strategia narrativa di Conrad, Ian Watt ha notato l'uso ripetuto di quella che chiama la «decodificazione differita» (29). Significa che qualcosa succede, ma solo *poi* il soggetto se ne rende conto. Avviene ripetutamente nei suoi romanzi, e in fondo è la logica che presiede all'intero complesso del rapporto fra presente e passato che questi mettono in scena. Ma a una decodificazione differita è chiamato anche il lettore. Se non tutto è stato chiaro allora, adesso siamo chiamati a chiederci di che cosa si sia trattato.

29) I. Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, University of California Press, Berkeley, 1979.

La memoria dei fatti – quella di Marlow, quella di chi lo ascolta e quella dei lettori – può disporsi così, potenzialmente, come una memoria autocritica. Quella che si chiede: «Ma che cosa abbiamo fatto?». Non è una memoria comoda. Lo ripeto: non è solo memoria di fatti inquietanti, ma è inquieta in se stessa. Il passato, in questa forma di memoria, è tutt'altro che concluso.

5. Vi è un altro modo in cui il passato può essere inconcluso. È differente. Lo vedremo con *La linea d'ombra*. Il racconto si apre con una riflessione generale esposta dalla voce narrante. Riguarda il passaggio dalla fanciullezza alla gioventù. Dice il narratore:

Uno chiude dietro a sé il piccolo cancello della mera fanciullezza ed entra in un giardino incantato. Là perfino le ombre splendono di promesse. Ogni svolta del sentiero ha una sua seduzione. E non perché sia una terra ignota. Si sa bene che tutta l'umanità ha percorso quella strada. Ma si è attratti dall'incanto dell'esperienza universale da cui ci si attende di trovare una sensazione singolare o personale: un po' di se stessi.

Si va avanti, allegri e frementi, riconoscendo le orme di chi ci ha preceduto, accogliendo il bene e il male insieme – le rose e le spine, come si dice – la variopinta sorte comune che offre tante possibilità a chi le merita o, forse, a chi ha fortuna. Sì. Uno va avanti. E il tempo pure va avanti, finché ci si scorge di fronte una linea d'ombra che ci avverte di dover lasciare alle spalle anche la regione della prima gioventù (30).

30) J. Conrad (1917), *op.cit.*, p. 5.

Quella della linea d'ombra è un'immagine marinara: è il punto in cui l'ombra proiettata dalla terra ferma a un certo punto finisce, e di lì in avanti ci si trova in mare aperto.

La storia è nota, e la riassumerò telegraficamente. La narrazione, in prima persona, si riferisce a un episodio del passato: di nuovo è un primo comando. All'epoca, il narratore era in un porto d'Oriente. Era stato ufficiale su un piroscampo; sbarcato, aveva deciso di lasciare la marina. I giovani sono così: decidono di rado, e quando decidono qualcosa, sbagliano. È un vecchio comandante a riposo che lo avverte: stanno cercando a chi affidare una nave che non ha più il capitano. Non appena emerge la possibilità di un comando – il primo comando, e di una nave a vela, non di un piroscampo a vapore! – l'entusiasmo si impadronisce del giovane. La decisione precedente va alle ortiche.

L'incarico gli viene affidato. Per la nave, quando la raggiunge, è amore:

Vidi, alla prima occhiata, che era una nave di gran classe, una creatura armoniosa nelle linee del corpo fine e nell'altezza proporzionata dell'alberatura. [...] Come certe rare donne, era una di quelle creature che, per il solo fatto di esistere, destano nell'anima un disinteressato diletto, poiché ci fanno sentire che è bello vivere dove sono loro (31).

31) *Ibidem*, p. 54.

Quando viene caricata, la nave fremere. Lui si preoccupa del peso, gli sembra «crudele opprimerla così» (32).

32) *Ibidem*, p. 55.

Ma il viaggio si rivelerà di una difficoltà eccezionale. Il capitano precedente era impazzito in viaggio, era morto ed era stato sepolto in mare. Il primo ufficiale è convinto che abbia lasciato un malocchio. Ritardi alla partenza, difficoltà con gli armatori. Il primo ufficiale delirante. Poi una bonaccia lunghissima, spossante. Durante cui quasi tutto l'equipaggio cade ammalato. E a bordo la cassetta del chinino è vuota. Dopo la bonaccia, vento robusto in poppa, quasi bufera. Ma in piedi sono rimasti in tre, malconci: manovrare le vele è impresa al limite delle possibilità umane.

Il giovane arriverà a destinazione in ritardo, sconvolto, mezzo morto, sostenuto da un secondo ufficiale spettrale e un mozzo che ha male di cuore.

Le illusioni del giovane, si potrebbe dire, si sono scontrate con la disillusione offerta da difficoltà impreviste. Nello scontro, egli ha potuto mettersi alla prova. Ha retto. La nave è giunta in porto. È stato importante: per lui, un vero rito di passaggio. Attestato dal vecchio comandante grazie al cui interessamento aveva avuto il comando. Dopo lo sbarco, il giovane lo incontra:

«Dovete sentirvi molto stanco», dice questi.

«No», - risposi - «Non stanco. Ecco, capitano Giles, come mi sento: mi sento vecchio. E debbo esserlo diventato. Tutti voi, qui a terra, mi fate l'effetto di giovincelli spensierati che non hanno mai avuto preoccupazioni in vita loro».

Non sorrise [...]

«Passerà. Ma è un fatto che sembrate più vecchio» (33).

33) *Ibidem*, pp. 140-141.

6. Molti considerano *Linea d'ombra* il romanzo più bello di Conrad. Come altrove, il gioco fra voce narrante al presente e racconto riferito a un episodio del passato mette in scena una memoria. Di che memoria si tratta?

In verità, ve ne sono due. La prima è la memoria della marineria.

Il primo giorno di servizio, il protagonista entra nella saletta dove gli ufficiali si riuniscono, e siede, solo, nella poltrona a capotavola sopra a cui è appesa una bussola. Dice:

34) *Ibidem*, p. 58.

Altri uomini, prima di me, avevano successivamente occupato quella poltrona. Questo pensiero mi assalì ad un tratto, e così vivamente, come se di ciascuno di coloro fosse rimasto qualcosa tra le quattro pareti ornate della stanza (34).

Guarda se stesso riflesso in uno specchio:

35) *Ibidem*.

Al di là della cornice d'oro sbiadito, nella mezza luce soffocante che filtrava dalla tenda, scorsi il mio volto chiuso fra le mani. Mi guardava fisso con il perfetto distacco della lontananza, più con curiosità che con altro sentimento, ma non senza simpatia per quell'ultimo rappresentante di coloro che, per unità d'intenti e di scopi, formavano una dinastia: continua non nel sangue, ma nell'esperienza, nell'educazione, nella concezione del dovere, nella benedetta semplicità di un concetto tradizionale della vita (35).

Lungo tutta la navigazione, a guidare il giovane, a salvarlo e a salvare la nave, è in effetti la sua conoscenza di pratiche, di linguaggi e di regole che ha appreso nella sua formazione precedente. Se riesce, è perché il giovane ha in sé un sapere appreso in anni di efficace apprendistato. Si tratta di una memoria incorporata. È una memoria pratica, non è un insieme di ricordi. È un saper fare. È una memoria che non gli appartiene, ma a cui piuttosto egli appartiene: è la tradizione marinara. Che comprende la nozione degli obblighi che un comandante ha, delle sue responsabilità, un senso del dovere che corrisponde al suo sapersi collocare in una catena che va da comandante a comandante, una tradizione che richiede fedeltà ed esprime, in fondo, un ideale. Questo ideale salva perché esonera da riflessioni personali. Dice cosa fare: si tratta di obbedirvi.

Retrospectivamente, tutto questo è riconosciuto dalla voce narrante. Come pensare, cosa fare, a quali significati fare affidamento, sono cose incerte, riconosce. Eppure, bisogna portar la nave in salvo. Accettare un compito e sforzarsi di compierlo. Che si tratti della navigazione, della scrittura, o della vita, è uguale.

Ma c'è anche un'altra memoria in *Linea d'ombra*. È la memoria della gioventù. La quale, allo sguardo retrospettivo del racconto, appare in una luce ambivalente. Ciò che

ha di magico, la gioventù, è infatti che è il tempo dell'attesa. Tuttavia, ora si sa che ciò che ci si aspettava era in gran parte un'illusione.

Era questa illusione che rendeva il futuro appassionante. Oggi, lo sguardo retrospettivo è disilluso. (Anche quanto al mettersi alla prova, il cui desiderio era allora tanto marcato, non è che poi si abbiano sempre risposte chiarificatrici: come dice Andrea Zanzotto nella prefazione a un racconto di Conrad, «non si sa mai, alla fine, se si è veramente capitani») (36).

Le disillusioni non lasciano intatto il ricordo della gioventù. Delle illusioni di allora si sorride. Ma le si rimpiange, anche. Si rimpiange quel senso di attesa, quel futuro. La memoria della gioventù è una memoria del futuro.

Nel modo più esplicito, è quello che la voce narrante dice in *Gioventù* (che a *La linea d'ombra* può essere accostato, benché sia antecedente). Qui Marlow aveva raccontato la prima volta che si era imbarcato per l'Oriente. Anche qui una navigazione disastrosa. Che lui allora, tuttavia, non avrebbe scambiato per null'altro al mondo. Al termine del racconto si rivolge così ai compagni che avevano ascoltato fin lì: «Di tutto quanto esiste» – dice – «è il mare, io credo, la gran meraviglia, o è soltanto la giovinezza? Chi può dirlo?» (37).

E la voce narrante dice che gli astanti annuiscono, con «[...] i nostri visi segnati dallo sforzo, dalle delusioni, dal successo, dall'amore; i nostri occhi indeboliti che cercavano tuttora, cercavano sempre, cercavano qualcosa nella vita che mentre si aspetta è già passato» (38).

Qualcosa che mentre aspetti è già passata. Eppure è l'attesa che dà senso al tutto. C'è un elemento tragico qui, forse; ma anche qualcosa di ironico, o autoironico, di una dolcezza difficile da dire: si tratta dello svelamento di un autoinganno in fondo, ma riconoscerlo ci fa sorridere di noi e ci fa comprendere.

7. Abbiamo incontrato così diverse forme di memoria, diversi rapporti fra presente e passato. Vi è la memoria che offre punti di riferimento, che permette di orientarsi, e vi è quella non pacificata, inquietante e inquieta; vi è una memoria pratica, parzialmente collettiva, e vi è infine una

36) A. Zanzotto, «Nota introduttiva», in J. Conrad, *Il compagno segreto*, op. cit., p. 8.

37) J. Conrad (1898), op. cit., p. 48.

38) *Ibidem*, pp. 48-49.

39) Per qualche riflessione attorno a questa forma di memoria mi permetto di rimandare a P. Jedlowski, «Memorie del futuro. Una ricognizione», in *Studi culturali*, 2, 2013.

“memoria del futuro”. Quest’ultima è la memoria dei futuri che in passato immaginammo. È la memoria dei nostri *orizzonti d’attesa* (39). L’orizzonte delle attese, come ogni orizzonte, è irraggiungibile per definizione. Ma è parte del senso che ha, in ogni momento, la vita. Ricordarlo, è ricordare questo senso.

Gli orizzonti d’attesa hanno una storia. Le nostre aspirazioni, previsioni, speranze e paure non sono mai esclusivamente singolari: dipendono da quanto intorno a noi si dice, e si considera più o meno probabile, desiderabile, plausibile. La storia sociale, a ben vedere, è anche una storia di ciò che mano a mano si è immaginato, progettato, atteso. La storia non conferma mai le previsioni: ma le azioni sono ispirate da queste e, per capire che è successo, comprendere gli orizzonti d’attesa del passato dà un aiuto importante.

A ben guardare, una memoria degli orizzonti d’attesa la si scorge in ogni ricordo, in ogni narrazione autobiografica. In ogni narrazione di sé compaiono immagini dei futuri che abbiamo atteso in passato. Possono colorarsi di nostalgia o di rimpianto. Oppure servire ad argomentare una disillusione, o, ancora, a verificare un mutamento. Ma ogni definizione della nostra identità comprende domande e affermazioni riguardo ai futuri che abbiamo mano a mano atteso in passato. Ed è nel confronto fra questi e quelli realizzati che consiste quel lavoro di conciliazione con la propria storia che corrisponde a sua volta al senso più profondo del discorso autobiografico.

Certo, il confronto con certi futuri negati, con desideri non esauditi o con aspirazioni non risolte può manifestarsi nel discorso autobiografico dolorosamente. A volte è un dolore quasi insopportabile. Ma può anche aiutare a capire come mai si sia qui, ora, così, con questi sentimenti: è un aspetto dell’elaborazione del vissuto. Di quella “decodificazione differita” che è, in fin dei conti, l’elaborazione della nostra esperienza. La memoria del futuro è incontro fra quello che sappiamo ora e quello che un tempo immaginammo. Nel mezzo, c’è tutta la storia.

Ci sono anche coloro ai quali il ricordo di speranze insoddisfatte suggerisce atteggiamenti malinconici. La malinconia è una memoria che tiene il futuro in scacco: è l’at-

teggimento di chi rifiuta il presente e insieme pensa che nulla avrebbe potuto né dunque potrà essere diverso. Per il malinconico il futuro non ha più rilevanza: «si acquatta in un presente indifferente» (40). Conrad conosceva anche questa forma di memoria, ma cercava di difendersene.

Quanto a *La linea d'ombra*, quello che trattengo in fin dei conti è questo: che ciò che abbiamo atteso è ancora nostro. Lo possiamo guardare con affetto, ironia, risentimento o voglia di conoscerci e di conoscere meglio la storia. Ma può sempre darci qualcosa. Visto in questa prospettiva, infatti, il passato non è mai concluso: non è tanto una successione di “non più”, ma di “non ancora” (41). È uno scrigno di possibilità non esplorate. E a me pare rammenti che senza un senso del possibile la vita si scolora.

## Sommario

Il saggio ruota attorno a tre storie brevi di Joseph Conrad: *Il compagno segreto*, *Cuore di tenebra* e *La linea d'ombra*. Tutte e tre mettono in scena una relazione fra un presente ed un passato. Il loro commento porta a identificare diverse forme di memoria: la memoria che si presta come strumento di orientamento nel tempo, la memoria che domanda nuove interpretazioni del passato, e la “memoria del futuro”, cioè la memoria degli orizzonti di attesa che abbiamo contemplato in passato. Quest'ultima è una memoria particolarmente importante: ogni definizione della nostra identità comprende domande e affermazioni riguardo ai futuri che abbiamo atteso in passato, ed è nel confronto fra questi e quelli realizzati che consiste quel lavoro di conciliazione con la nostra storia che corrisponde al senso più profondo del discorso autobiografico.

## Summary

The essay is focussed on three short novels by Joseph Conrad: *The Secret Sharer*, *Heart of Darkness* and *The Shadow Line*, all of them featuring a relationship between the present and the past. The comment of these writings

40) E. Said (2007), *op.cit.*, p. 118. Il tema è sviluppato da Conrad in molti racconti; fra l'altro compare in «Domani» (1902/1917), in *La locanda delle streghe* (tr. it. R. Arrigoni), Editori Riuniti, Roma, 2012. Qui un uomo, il cui figlio era andato via di casa da ragazzo, aspetta indefessamente il suo ritorno. Si sistema in un paese dove si dice che il giovane abbia avuto un amore. Prepara una casa. Lo attende. Nell'attesa, impazzisce: a chi gli domanda quando arriverà il figlio, risponde sempre «Domani!». Se ne convince in modo tale che, quando il figlio infine ritorna, non lo riconosce: perché suo figlio arriverà, per l'appunto, “domani”. L'attesa è in effetti qualcosa di ambivalente. Dà colore alla vita a prescindere da ciò che si attende. Ma se perde ogni rapporto con la propria meta diventa allucinazione. Invece di arricchire la vita, finisce per impedirla.

41) Riprendo l'espressione da L. Farinotti, «Ricominciare ogni volta», in T. Subini (a cura di), *Cronaca di un secolo concluso. La trilogia di Heimat di Edgar Reitz*, Temi, Trento, 2007. Per questa prospettiva sul passato vedi E. Bloch (1938-1947), *Principio speranza*, Garzanti, Milano, 1994.

leads to the identification of different shapes of memory: the memory acting as a tool to find orientation across time, the memory demanding new interpretations of the past, and the “memory of the future”, that is the memory of the horizons of expectations we have considered in the past. The latter is specifically important: any definition of our identity includes questions and assertions on the futures which we have once expected; the comparison between the latter and the accomplished futures encompasses the negotiation with our personal history, that corresponds to the deepest meaning of the autobiographic discourse.



# Angoli di solitudine: la narrativa di Marlen Haushofer

*Susanna Chiesa*

...mia madre non voleva che i libri cades-  
sero nelle mie mani. Non aveva previsto  
che io potessi cadere nei libri, che mi  
infilassi dentro di loro per stare al sicuro.  
Jeannette Winterson

Non ricordo quanti anni avessi quando cominciai a leggere da sola.

Prima c'erano state le favole toscane raccontate dalla nonna, poi le struggenti poesie del Pascoli, che mamma leggeva con la sua bella voce – aveva studiato canto – infondendomi un senso di colpa e di perdita con cui non ho mai smesso di fare i conti.

Andava meglio col Carducci, per certi suoi toni eroici, anche se l'unica poesia che ricordo a memoria è *Pianto antico*, scritta in memoria del figlio morto, col suo carico di dolore e rimpianto.

Finalmente divenni abbastanza grande da scegliere le mie letture.

Nei pomeriggi invernali, protetta da una casa sufficiente-

mente spaziosa da sottrarmi alla vista degli adulti, scelto il libro, la merenda nel piatto, mi rifugiavo in un angolo ricavato tra l'armadio e la parete, e seduta a gambe incrociate sopra un vecchio baule, entravo nel racconto.

Da allora i libri sono compagni inseparabili della mia vita, oggetti amati e preziosi, sdruciti e segnati, che vivono e invecchiano con me.

Mi rendo conto che nel mio lavoro di analista i romanzi spesso possono essere "suggeritori" accorti, quando per esempio il ricordo di una trama, di un ambiente o personaggio, affiora dalla memoria richiamato e attivato dal contesto della seduta. L'emergere del materiale associativo non è mai casuale ma illumina e dà senso al materiale presentato dal paziente.

A. Ferro suggerisce di osservare lo "stile narrativo" del paziente e porre attenzione ai "personaggi" che si avvicendano nel campo analitico, considerandone caratterizzazione ed evoluzione.

Sappiamo tutti come l'arte sia un elemento prezioso nel mestiere di analista, chiamata nelle sue diverse espressioni e secondo l'equazione personale di ogni terapeuta, non solo a dare senso al lavoro analitico, ma soprattutto a nutrire la nostra mente, a proteggerla e curarla, permettendo la trasformazione simbolica.

La scoperta di un romanzo talvolta è casuale e segno di una strana sincronicità.

Nel 1994, ci eravamo appena trasferiti in un appartamento con mansarda, quando per caso, in libreria, i miei occhi caddero su un volume dal titolo *La mansarda* di Marlen Haushofer. Iniziò così un vero e proprio legame con la scrittrice austriaca, che in breve mi spinse a leggere i suoi romanzi pubblicati in italiano.

Christopher Bollas (1) descrive come il romanzo *Moby Dick* di Melville, abbia per lui rappresentato un oggetto che gli ha consentito *di esserne sognato*:

1) C. Bollas (1992), *Essere un carattere*, Borla, Roma, 1995.

In un certo senso gli spazi mentali, la trama, i personaggi del libro mi consentivano di muovere elementi del mio idioma per

farli collaborare con il testo e quindi per farli essere. Sceglierlo come oggetto di questa concentrazione personale è stata una scelta intuitiva, io credo, basata sul fatto che sapevo (ma non so perché) che questo libro avrebbe portato all'espressione qualcosa di me.

Nei testi della Haushofer sentivo riflettersi qualcosa di profondo, al di là di una più superficiale identificazione, risuonavano tematiche antiche e inconscie, capaci di attivare un processo di riconoscimento. Nei suoi romanzi scopro le più chiare e significative rappresentazioni di una modalità di vivere, apparentemente normale, ma raccolta attorno a quei *nuclei autistici nei pazienti nevrotici* di cui parla Frances Tustin (2).

2) F. Tustin (1986), *Barriere autistiche in pazienti nevrotici*, Borla, Roma, 1990.

L'analista sperimenta ogni giorno quanto l'analisi sia un percorso narrativo che lo vede coinvolto nel percorso trasformativo con il paziente. Iniziare un'analisi significa partire per un viaggio che coinvolge entrambe i soggetti della coppia analitica, percorrere strade, visitare luoghi e incontrare personaggi che comunque cambieranno qualcosa in noi e nell'altro, lasciandoci alla fine del viaggio trasformati, come può accadere dopo la lettura di alcuni romanzi.

Marlen Haushofer (Marie Helene Frauendorfer) nasce in Austria nel 1920, nelle prealpi austriache, in un paesino di montagna immerso nella natura. Il padre è un guardiacaccia, come la strana e inquietante figura dell'uomo alla cui custodia viene affidata la protagonista dell'ultimo romanzo della Haushofer, *La mansarda*, durante il suo tracollo nervoso.

Dal 1920 al '30, come Meta – la bambina di *Un cielo senza fine* – frequenta il collegio delle Orsoline a Linz, con un'interruzione di un anno per un'infezione tubercolare.

Nel 1940 si iscrive all'Università di Vienna, facoltà di germanistica, dove conosce il futuro marito, Manfred Haushofer, rimane incinta del primo figlio Christian e si sposa. Nel 1943 ha un secondo figlio, Manfred.

Riprende gli studi interrotti ma senza laurearsi. Per l'arrivo delle truppe sovietiche la famiglia si rifugia nella regione di nascita, nell'Austria superiore. Nel dopoguerra si trasferiscono nella piccola città di Steyr, dove il marito apre uno

studio dentistico e Marlen lavora con lui come assistente, relegando la scrittura «sul tavolo di cucina, alle prime ore dell'alba» come scrive nel suo diario.

Nel 1946 comincia a pubblicare testi per l'infanzia e sull'infanzia, soggetto presente da sempre nella poetica della scrittrice.

Non si lega ai movimenti culturali dell'epoca, non aderisce al gruppo 47 cui partecipa anche Ingebor Bachmann, ma rimane – come sottolinea la germanista Rita Svandrlík (3) – legata ad un canone di autorità maschile.

Marlen riconosce come suo riferimento un piccolo gruppo di intellettuali che si riunisce a Vienna intorno ad Hans Weigel, perseguitato ed emigrato durante il nazismo per ragioni razziali, diventato nel dopoguerra un personaggio di spicco nel gruppo di letterati contrari ad ogni forma di letteratura impegnata e sperimentale. Marlen arriverà anche a distruggere un suo scritto, stroncato dalle critiche di Weigel.

La vita della scrittrice sembra scorrere con linearità secondo schemi in cui prevale la figura maschile come colui che detta le regole e scandisce i tempi della vita.

Momenti di ribellione si intravedono quando nel 1953 Marlen divorzia – pare che il marito la tradisse frequentemente – senza però interrompere la convivenza e l'impegno lavorativo fino alla decisione di risposarlo nel '57.

La sua produzione letteraria si fa più serrata:

- 1955 il primo romanzo, *Una manciata di vita*
- 1956 la raccolta di racconti *La fontana dei non ti scordar di me*
- 1957 il romanzo *La porta tappezzata*
- 1958 il racconto lungo *Abbiamo ucciso Stella*
- 1963 il romanzo *La parete* che vince il premio A. Schnitzler . (Marlen nel diario commenta: «adesso a casa, mi lasciano un po' più di pace per lavorare»)
- 1964-65 libri per bambini
- 1966 romanzo *Un cielo senza fine*
- 1969 romanzo *La mansarda*.

Prima di entrare nel merito dei romanzi, ancora qualche parola sulla Haushofer.

3) R. Svandrlík, «M. Haushofer: una casalinga perfetta», in U. Treder (a cura di), *Transizioni. Saggi di letteratura tedesca del novecento*, Le Lettere, Firenze, 1997.

Nella sua narrazione, come sottolinea la Svandrilk, non c'è una ribellione violenta, la sua denuncia è sottintesa nella scelta di chiusura, rifiuto e isolamento presente nei suoi romanzi, nello smascheramento dell'ipocrisia e del cinismo di un certo tipo di vita di coppia, come nel racconto breve *Abbiamo ucciso Stella*.

In un fine settimana in cui rimane sola, Anna, protagonista e narratrice della storia, scrive in un resoconto – formula diaristica che sarà utilizzata anche ne *La Parete* – della morte per suicidio della giovane Stella, figlia di amici, che era stata ospitata nella sua casa per poter seguire gli studi. È la storia corrotta e squallida di un abuso – abuso della fiducia, dell'amicizia – che il marito della protagonista compie nei confronti della ragazza, mettendola incinta e facendola abortire, devastandola fino a portarla al suicidio.

Anna, la moglie, voce narrante, vede senza intervenire, come spesso accade nelle situazioni di abuso, senza proteggere la ragazza, complice passiva che affida la denuncia del marito solo alle parole scritte sul diario: «è un mostro: è un premuroso padre di famiglia, un avvocato stimato, un appassionato, un traditore, un bugiardo e un assassino».

La ribellione aperta non può ancora appartenere ad Anna, come a Marlen, ma forse alla generazione dei figli, e sarà proprio con la perdita del legame affettivo col figlio, che la protagonista pagherà la sua complicità, quando lui – disgustato dai genitori – finirà per andarsene.

Non va dimenticato il contesto in cui vive la scrittrice: siamo nell'Austria del dopoguerra, in piena guerra fredda, dove emerge la difficoltà di affrontare la mostruosità e l'efferatezza delle persecuzioni, avvenute durante la guerra. Una società che non è in grado di elaborare il senso di colpa legato alle atrocità del nazismo, ma ripiega sull'esaltazione di un ordine perbenista, su un'accentuazione del ruolo della famiglia, funzionale al cattolicesimo austriaco, dove la figura femminile è vincolata alla casa e ai figli.

Sono peraltro gli anni '50 e come non ricordare una delle protagoniste del romanzo di M. Cunningham, *Le ore*, Laura Brown, madre e moglie nella Los Angeles del '49 dove «[...] nel nuovo mondo, il mondo salvato dalla guer-

ra – non c'è molto spazio per l'inattività», una donna tra le tante che «convivono senza lamentarsi con stranezze e silenzi, crisi depressive, alcol» (4).

Laura Brown, che per il compleanno del marito vuole preparare una torta perfetta, colorata e glassata, come quelle che si vedono nelle riviste di cucina: «una torta investita di un innegabile e profondo senso di pace, di munificenza. Vorrebbe aver fatto una torta che elimini il dolore, anche se solo per poco tempo...» (5).

Laura Brown che flirta con la morte in una stanza d'albergo, incontrandola clandestinamente come un amante, ma che alla fine si chiuderà la porta di casa alle spalle, lasciando con il marito e i figli, la propria immagine di donna da pubblicità di elettrodomestici nella nuova cucina "all'americana", cercando rifugio nel lavoro di bibliotecaria – di nuovo i libri – in Canada.

La ritroviamo dopo molti anni, ormai ottantenne, sopravvissuta:

Laura Brown, la donna che ha provato a uccidersi e ha fallito, la donna che ha abbandonato la famiglia, è viva mentre gli altri, tutti quelli che hanno lottato per sopravvivere nella sua scia, sono morti. Lei è viva adesso, dopo che suo marito è stato portato via da un cancro al fegato, dopo che sua figlia è stata uccisa da un pirata della strada ubriaco. È viva dopo che Richard – il figlio scrittore che nelle sue opere ha fatto della madre un mito – è saltato da una finestra in un letto di vetri rotti (6).

Marlen Haushofer non tenta il suicidio, non ne ha bisogno perché muore di cancro a 50 anni.

Emmanuel Carrère in *Vite che non sono la mia* cita *Le livre de Pierre*, intervista di Louise Lambrichs a Pierre Cazenave, psicoanalista francese malato di cancro per quindici anni:

La peggiore delle sofferenze è quella che non possiamo condividere. [...] questa sofferenza ne copre un'altra, più antica, risalente all'infanzia e anch'essa mai condivisa, mai vista da nessuno. E per un individuo è questa la cosa peggiore: non essere mai stato visto, mai stato riconosciuto (7).

4) M. Cunningham (1998), *Le ore* (tr. it. I. Cotroneo), Bompiani, Milano, 1999, p.33.

5) *Ibidem*, p.109.

6) *Ibidem*, p.183.

7) E. Carrère (2009), *Vite che non sono la mia* (tr. it. M. Balmelli), Einaudi, Torino, 2011, p. 105.

E ancora Cazenave citato da Carrère:

Il nucleo più antico della personalità è solcato da una faglia profonda. Esistono [...] due specie di uomini: quelli che sognano spesso di cadere nel vuoto e gli altri. I secondi sono stati sostenuti, e sostenuti bene, vivono sulla terraferma, ci si muovono sicuri. I primi al contrario soffriranno per tutta la vita di vertigini e d'angoscia, del sentimento di non esistere davvero. Questa malattia del lattante, nell'adulto può perdurare silente sotto forma di depressione invisibile anche agli occhi dello stesso soggetto, e un giorno diventa un tumore (8).

8) *Ibidem*, p. 106.

Non so se Marlen sognasse di cadere nel vuoto, di precipitare senza fine nel nulla da cui forse sentiva di provenire. Attraverso le sue narrazioni ritrovo però il tema dei *nuclei autistici nei pazienti nevrotici* di cui ha parlato F. Tustin (9).

9) F. Tustin, *op. cit.*

Con questa definizione si intende parlare di persone che hanno una vita apparentemente normale, anche ben adattata, ma che custodiscono all'interno della personalità nuclei incapsulati di autismo, dovuti alla prematura consapevolezza di una drammatica separazione dall'oggetto primario, al crollo della necessaria illusione (Winnicott) di poter credere che là dove si immagina l'oggetto d'amore, questi sia.

Nuclei di angoscia e dolore intollerabile, protetti da barriere rigide per salvaguardare il divenire della personalità dalla frammentazione e permettere lo sviluppo della mente.

10) S. Klein, «Autistic Phenomena in neurotic patients», in *International Journal of Psychoanalysis*, 61, 1980.

In un lavoro del 1980, lo psicoanalista americano Sidney Klein (10), osserva che in alcune analisi, in particolare di candidati in training, a fronte di un'apparente buona evoluzione del processo analitico, resta un'area irraggiungibile della psiche che non è in grado di trasformarsi ed evolvere. Sidney Klein nota che nei sogni di questi soggetti compaiono spesso immagini di animali con corazze e gusci duri, come ad indicare sistemi difensivi particolarmente rigidi, elevati a difesa di nuclei fragili della personalità.

Klein considera che significativo non sia tanto il sintomo emergente – da stati fobici, a depressivi, fino ad un'apparente normalità – quanto la scoperta di aree profonde che,

se non vengono raggiunte, impediscono una trasformazione più completa dell'individuo.

## Un cielo senza fine

È proprio nei romanzi di Marlen Haushofer che mi è sembrato di ritrovare la realtà di questa condizione, fin dalla sua origine. È per questo che mi permetto di alterare l'ordine cronologico dei romanzi, iniziando da *Un cielo senza fine* scritto nel 1966, tra *La parete* (1963), e l'ultimo scritto, *La mansarda* del 1969.

Il libro si apre subito con un aspro conflitto tra gli "adulti cattivi" e la bambina di due anni e mezzo «che i grandi chiamano Meta» nome che – come scopriremo poi – non è il suo vero nome, ma quello della protagonista della sua fiaba preferita.

Mentre scrivo mi accorgo di dover resistere alla tentazione di descrivere ogni particolare del romanzo, tanto mi sono legata alla piccola Meta, alla sua lotta per resistere alla trasformazione in una *brava bambina*, capace di comportarsi bene e di soddisfare le ambizioni di una madre anch'essa repressa e frustrata (11).

Meta è stata messa in una grande botte perché non continui a disturbare i lavori nei campi, soffocata da un nodo di dolore e rabbia, trova consolazione proprio nella botte *buona, calda e asciutta*, trasformatasi in una sorta di grande e accogliente ventre, una tenera, *ruvida carezza* che la rassicura e consola.

Per tutto il romanzo la natura, nelle sue molteplici forme di muschio, albero, pietra o animale, sarà per la piccola Meta un elemento capace di accogliere e consolare il fallimento della relazione con la madre.

Una relazione minata anche da un conflitto edipico precoce, scaturito dal bisogno di compensare il rifiuto materno per la realtà della bambina, dal continuo fraintendimento di stati d'animo ed emozioni, e dall'ostinato tentativo della madre di imporre un'educazione rigida.

Secondo mamma Meta è impertinente quando dice ciò che pensa. È difficile non dire ciò che si pensa. A volte

11) Chiaro un ricordo affiora alla mia memoria: mia madre ed io in posa al mare per una foto ricordo. L'urlo di lei quando vedrà la pellicola sviluppata con la sua bambina immortalata nell'imitazione di una scimmia che trasforma la foto ricordo in una grottesca presa in giro...

Meta ci riesce, ma la cosa non è affatto divertente; improvvisamente, allora, nulla si accorda più col resto. Mentre dare risposte impertinenti è meraviglioso, ma solo per pochissimo tempo. Subito dopo, quando mamma si arrabbia, non è più meraviglioso. Anche se Meta rimane la vincitrice e tiene il broncio, resta tuttavia un grande, cupo dolore. È tutto così incomprensibile. Ma da dove viene il dolore; dov'è quando non è dentro il ventre di Meta?

E in che modo potergli sfuggire? Impossibile, a un tratto è lì e non si può espellere. Mamma è in collera, e anche Meta è in collera, ma la più debole è lei. Sotto la sua ira piange la nostalgia della fresca guancia di mamma, della sua treccia scura, del profumo che emana. Tra madre e figlia si leva a poco a poco *una parete*.

Una parete che Meta riesce a superare solo con una folle rincorsa; a capofitto dentro il grembiule azzurro, in un abbraccio che quasi sloga il collo di mamma scompigliandole i capelli. «Ma devi essere proprio così violenta? O te ne stai lì, rinchiusa in te stessa, oppure quasi mi uccidi dalla foga. Ma non riesci ad essere una bambina buona e dolce?» No, Meta non riesce a essere una bambina buona e dolce. Lo scoramanto l'assale, facendole ricadere le piccole braccia come fossero paralizzate. Il profumo meraviglioso si allontana. La *parete* è cresciuta di un altro pezzettino (12).

12) M. Haushofer (1966), *Un cielo senza fine* (tr. it. P. Severi), e/o, Roma, p. 13.

Ho sottolineato la parola *parete*, perché credo che qui sia l'origine della parete che dà il nome all'omonimo romanzo e che – comparsa all'improvviso – finirà per isolare la protagonista dal resto di un mondo morto: nel fallimento della sintonizzazione con la madre, e non nelle guerre nucleari, scaturisce la barriera invalicabile.

La narrazione procede snodandosi attraverso i tentativi di Meta di recuperare il rapporto con la madre e i fallimenti di sintonizzazione che allargano la distanza, consolidano la frattura fino a renderla irreparabile.

I continui fallimenti della relazione empatica, e il costante disconoscimento della realtà della bambina, sembrano configurare quella condizione di *Trauma cumulativo* di cui parla Masud Khan.

Nella vita di Meta compare all'improvviso Nandi, il fratello appena nato, per il quale la madre sembra rivelarsi in tutta la sua capacità di tenerezza. Meta accanto a loro semplicemente e crudelmente sente di non avere spazio, di non esistere. Di nuovo rabbia e dolore l'assalgono, «come un mal di pancia, ma molto peggio».

Marlen Haushofer sceglie parole precise per scandire le emozioni che la bambina vive e le trasformazioni che si avvicendano dentro di lei: il dolore sta per diventare rabbia, ma la piccola ora ne è atterrita – il passare del tempo e la crescita di Meta, nel romanzo non sono mai sottolineati da riferimenti temporali diretti, ma dal cambiamento psichico – avverte un senso di estraniamento che anestetizza il dolore, fino ad identificarsi con la madre, persa nel sentimento per il suo piccolo. Tutto nella descrizione serve a configurare il calore della diade madre-bambino: la fiamma del caminetto, il tepore della cucina, il profumo che scaturisce dal contatto ravvicinato con il corpo della madre. Una «gialla sfera delicatamente illuminata» da cui Meta è esclusa. Non le resta che ritirarsi in silenzio, in quella lettura che ha appreso da sola (13).

13) *Ibidem*, p. 30.

D'un tratto diventa la Meta della fiaba e scivola dentro il libro. Non sente più il vento che scuote le finestre. Molto lontano c'è qualcuno che ride e un'allegria voce infantile gli risponde. Sono mamma e Nandi dentro il loro universo caldo e armonioso. Meta vive ora in un mondo più freddo, un mondo che deve essere ricreato ogni giorno. Ma lei non ha proprio altra scelta.

La coppia di genitori ritratta nel romanzo somiglia ai genitori della scrittrice, per caratteristiche ed epoca, prima della seconda guerra mondiale, quando ancora il gioco dei ruoli maschile e femminile è chiaramente definito. Ognuno porta con sé le proprie amarezze e rimpianti: la madre è stata in Italia, al seguito di una "signora", ha potuto intravedere e rimpiange le luci di una vita mondana a lei preclusa nella fattoria dove vive e dove l'alternarsi delle stagioni è scandito dal ciclo dei lavori della campagna, dalla fatica dell'ospitalità estiva dei parenti, dall'affanno della stagione della caccia.

Il padre si concede, insieme a Meta il ricordo del tempo eroico della guerra, narrazioni di volta in volta mutevoli che affasciano la bambina per i loro echi avventurosi, molto più che i ricordi di mamma.

La coppia sa interpretare ruoli prestabiliti, il conflitto si ferma sulla soglia senza giungere alla rottura, che vedremo in romanzi di periodi successivi. In fondo complicità, amore e relazione non sembrano essere ingredienti ancora necessari, anche il dissidio sull'educazione della bambina, per quanto evidente, non approda mai a posizioni di confronto o di rottura.

La vicenda di Meta si sviluppa in un romanzo che, come Anita Raja – traduttrice e germanista – sottolinea, non è un romanzo di formazione perché la crescita conduce inevitabilmente ad una depauperazione, più che al compimento di un'impresa (14).

14) A. Raja, postfazione in *op. cit.*

Capiamo, dall'imminente partenza di Meta – che ormai ha raggiunto i dieci anni – per il collegio, che il tempo è trascorso e il rapporto con gli elementi naturali sta perdendo la dimensione magica dell'infanzia.

Tutto questo è simboleggiato dall'entrata in scena della gallina Eulalia, alla vigilia della partenza di Meta per il collegio, povero stupido animale respinto dalle altre galline perché di una specie diversa, che finisce per legarsi a Meta in una cieca quanto disperata fiducia.

Si arriva così all'esperienza del collegio, dieci anni per Meta come per Marlen, con una solitudine tanto profonda e dolorosa da portare ad un senso di estraniamento totale: la bambina arriva a credere che il mondo di prima, la casa, la fattoria, non esistano e che le lettere che le giungono dalla famiglia, siano scritte dalle stesse suore. Anche qui, come negli altri romanzi, un evento traumatico crea una frattura tra un prima e un dopo, tra l'attualità del presente e la memoria di un passato ormai irraggiungibile.

Nelle ultime sequenze del romanzo, siamo alla vigilia del rientro in collegio per il secondo anno, dopo le vacanze. È l'estate del passaggio, della trasformazione: Meta osserva la casa, la natura, il mondo di sempre con occhi diversi. Tutto appare più piccolo, svuotato e ciò che prova non è dolore, ma una sensazione di freddo, di vuoto «come di fame».

La roccia ancora le parla, suggerendo il valore del ricordo di fronte al cambiamento e alla perdita.

Anche i famigliari a tavola appaiono un po' più piccoli e lontani, invecchiati e ridimensionati, con i loro sogni, le fatiche e le loro irreparabili perdite. Perfino Nandi, il fratellino, ha già un passato, anche lui è, anche se ancora non lo sa, «ormai escluso e solo».

Sapere tutto questo è terribile, come se qualcuno serrasse il cuore di Meta in una terribile morsa. Vorrebbe alzarsi e nascondersi da qualche parte ma non riesce a muoversi. «ma cosa c'è?» dice mamma, «sembri così spaventata!» «Non è nulla» si sente rispondere, «Mi sono di nuovo fatta male a un piede». E timidamente si unisce alla risata generale. Da oggi in poi parteciperà sempre ai giochi di quei «cari estranei».

*Cari estranei*, questo è quanto resta delle lotte, dei conflitti e degli amori dell'infanzia. Un'incolmabile distanza che sancisce l'impossibilità di comunicazione, la rinuncia definitiva alla possibilità di essere visti e riconosciuti per ciò che si è.

## La Parete

Nel romanzo, scritto in realtà tre anni prima di *Un cielo senza fine*, mi sembra naturale leggere l'evoluzione del percorso di Meta.

Una donna inizia a scrivere una cronaca:

...non per il gusto di scrivere; vi sono costretta dalle circostanze, se non voglio perdere la ragione. Non c'è nessuno che possa preoccuparsi o aver cura di me. Sono completamente sola e devo tentare di sopravvivere ai lunghi, bui mesi dell'inverno (15).

Le circostanze cui la protagonista senza nome allude, sono l'improvvisa comparsa di una parete, una barriera perfettamente trasparente ma invalicabile, che separa la valle in cui si trova lo chalet dove era andata per trascor-

15) M. Haushofer (1963), *La parete* (tr. it. I. Harbeck), e/o, Roma, 1989, p. 107.

rere una vacanza, da tutto il resto del mondo visibile. Nessun suono la raggiunge dalla radio, nessun aereo vola più nel cielo. Tutto ciò che può scorgere al di là dell'invisibile parete, appare morto.

Il mondo è morto.

Solo alcuni animali restano o compariranno accanto a lei, il cane Lince, la gatta e i suoi cuccioli, la mucca Bella e il suo vitello, una cornacchia bianca, membri di una strana famiglia di sopravvissuti.

La donna deve provvedere a sé e ai suoi animali, imparare a vivere, a vestirsi, nutrirsi, difendersi da un mondo che non offre più né certezze né gli usuali strumenti della vita quotidiana.

In questo percorso, in cui alcuni critici hanno visto l'epopea di un Robinson Crusoe al femminile, la donna riflette sulla sua vita, i ricordi e i vissuti. Si rivela allora una possibile altra lettura del testo, molto diversa dal dramma ecologista o antinuclearista per cui è stato scambiato: a mio parere un libro che descrive la perdita e la morte degli oggetti interni, la descrizione di una catastrofe psichica avvenuta nel mondo interno della donna, lasciandola chiusa nel suo isolamento e nell'impossibilità di contatto umano.

Oggi, se penso alle mie figlie, le vedo sempre bambine, all'età di cinque anni, ed è come se fossero uscite dalla mia vita già da allora. A quell'età, probabilmente, tutti i bambini incominciano ad uscire dalla vita dei loro genitori; molto lentamente si trasformano in pensionanti estranei.

Eppure tutto ciò avviene in modo talmente impercettibile che quasi non lo avvertiamo [...] quale madre potrebbe vivere, se prendesse coscienza di questo fenomeno? [...] Le due adolescenti piuttosto sgradevoli, litigiose e senza cuore che avevo lasciato in città, erano diventate del tutto irreali [...]. Non sono loro che ho pianto, ma unicamente le bambine di tanti anni prima. Forse sembra molto crudele, ma non saprei davvero a chi mentire ancora, oggi; tutti coloro per amore dei quali ho mentito tutta la vita sono morti (16).

16) *Ibidem*, p. 35.

Come non ricordare i *cari estranei* con cui termina il romanzo *Un cielo senza fine* o la disperante distanza che separa la protagonista de *La mansarda* – anch'essa senza nome – dai suoi famigliari?

La solitudine diventa ne *La parete* il tema centrale del racconto, rivelandosi alla fine nel suo essere sempre esistita, presenza costante celata dalle rappresentazioni sociali, come il terrore di non poter proteggere le creature amate dai pericoli del mondo.

Per quanto ricordo, ho sempre sofferto di simili paure e continuerò a soffrirne, fin quando una qualsiasi creatura mi sarà affidata. A volte, già prima che esistesse la parete, desideravo morire per poter finalmente scrollarmi di dosso questo fardello. Di questo peso opprimente ho sempre taciuto; un uomo non mi avrebbe capita, e le donne si trovavano nella mia stessa situazione. E così preferivano chiacchierare di vestiti, delle amiche o di teatro, la segreta ansia divorante negli occhi. Ognuna di noi sapeva, e perciò non parlavamo mai. Era il prezzo che si pagava per la capacità di amare (17).

17) *Ibidem*, p. 65.

Rileggendo il testo mi è parso di trovare nuove e più profonde chiavi di lettura del terrore di non poter garantire la sopravvivenza dell'altro in una condizione di pericolo, minaccia che è innanzitutto presente nel mondo interno: se nella relazione con l'oggetto primario non si è potuta creare quella fiducia di base generata dal riconoscimento empatico, non si ha la possibilità di strutturare una condizione di fiducia nella relazione.

L'altro – l'oggetto d'amore – quando è tempo che il legame si sviluppi ed emerga dalla dimensione più corporea, deve essere allontanato e trasformato in un *caro estraneo* per difesa dall'angoscia di non poterlo preservare e proteggere dagli attacchi interni ed esterni.

In altri termini, al di là di una prima fase fusionale, possibile anche nella dimensione amorosa con il partner, riaffiorerebbe quell'esperienza troppo precoce di separazione dall'oggetto d'amore, di cui parla la Tustin, creando una rottura, un distacco irrimediabile tra un prima dove l'oggetto era con me, avevo l'illusione di poterlo proteggere ed esserne protetta, e un dopo dove restiamo ancora vicini ma non più riconoscibili, destinati ad oscillazioni tra ansia e continua pre-occupazione per la sorte dell'altro, e distante incomunicabilità.

Paradosso di una modalità di amore che conduce alla

solitudine e all'isolamento. Ciò che resta è la messinscena della comunicazione, in un gioco disperato e collettivo.

Rita Svandrik scrive che ne *La parete* la protagonista si libera di un'identità "maschera", acquisendone un'altra androgina, senza regole di comportamento; ormai consumato e destrutturato il tempo patriarcale, il maschio reso folle dalla disperazione, quando si palesa all'improvviso, non può essere un compagno da ritrovare, ma un nemico che uccide e deve essere ucciso per difesa e vendetta. Nessuna alleanza, nessun contatto umano sembra possibile, e la protagonista veglia imprigionata nel terrore paranoide di un'altra aggressione.

Immagino che la voce di Marlen torni a parlare di sé quando descrive, usando la terza persona, attraverso le parole della protagonista, la donna che era prima della catastrofe:

[...] in fondo la possibilità di strutturare coscientemente la sua vita non le si era mai presentata. Da giovane, senza averne coscienza, aveva preso su di sé un pesante fardello e aveva fondato una famiglia, e in seguito si era sempre trovata imprigionata in un'opprimente abbondanza di preoccupazioni e doveri. Solo una gigantessa avrebbe saputo liberarsi, e lei non era una gigantessa, da nessun punto di vista; solo una donna incessantemente sopraffatta e tormentata, di media intelligenza, per di più in un mondo ostile alle donne, estraneo e inquietante (18).

18) *Ibidem*, p. 73.

Ma in un collettivo che non sa ancora dare senso e valore alla donna, che la costringe ad una rappresentazione ironicamente descritta nel film *La donna perfetta* (Frank Ozel 2004) tratto dal romanzo del 1972 di Ira Levin *La fabbrica delle mogli*, è difficile riuscire ad essere una gigantessa.

Prevale allora una dimensione di solitudine che dilaga e annulla ogni elemento vitale, isola e toglie parola, come nell'ultimo romanzo di M. Haushofer.

## La mansarda

Anche qui veniamo a sapere dalla voce narrante della protagonista, di una catastrofe che spezza la continuità della vita in un prima e un dopo *l'evento* che l'ha portata ad una sordità psicogena.

Di fronte al persistere del sintomo “isterico” la donna viene mandata a curarsi lontano, in mezzo alla natura, affidata alle cure di un guardiacaccia – come il padre della scrittrice e della piccola Meta – ma con qualcosa di folle e selvatico che richiama la follia dell'unico uomo sopravvissuto nella *Parete*. Nel suo esilio nella casa nel bosco la protagonista rimane, finché l'incontro con un pazzo, che grida oscenità, non lacera il suo muro di silenzio, riportandola a casa, alla famiglia, perfino alla nascita di una figlia, nella ripresa di una quotidianità che procede, ancora una volta, in quella che pare l'unica rappresentazione possibile: una civile convivenza fra *cari estranei*.

[...] Lì per le coppie non c'è nulla che faccia al caso loro [...]. Sono subito colti dal sospetto di essere stufi uno dell'altro. Nel nostro caso, naturalmente, a volte è proprio così, ma appena ce ne rendiamo conto, cadiamo in una profonda depressione, finché tale senso deplorabile non è passato. Il punto è che non possiamo permetterci troppo di essere stufi uno dell'altro, perché altrimenti, a chi mai dovremmo rivolgerci, chi potrebbe essere il nostro sostegno? Per noi gli altri sono tutti estranei, anche i nostri amici, che in realtà sono solo dei conoscenti. È un'estranea persino nostra figlia Ilse... (19).

La donna trova però nella sua “mansarda” uno spazio di rappresentazione, forse come la Haushofer nei suoi scritti, disegna animali, senza spingersi ai mammiferi. In particolare negli ultimi anni, ossessivamente cerca di riprodurre l'immagine di un uccello «che non sia l'unico sulla terra», un animale che sappia di avere altri simili. Ma ogni volta il tentativo fallisce e il disegno diviene incessantemente la rappresentazione di una solitudine assoluta:

[...] talvolta credo finalmente di esserci arrivata, ma il giorno dopo guardo il disegno e vedo che l'uccello ignora che, oltre a

19) M. Haushofer (1969), *La mansarda* (tr. it. P. Severi), e/o, Roma, 1994, p. 10.

lui, ne esistono altri dello stesso tipo, allora prendo il disegno e lo chiudo nell'armadio [...]. Tanti anni fa [...], una volta ci fu uno storno che sembrava udire il richiamo lontano di un compagno proveniente dal giardino accanto. Il modo in cui teneva la testa e le piume erette stavano ad indicarlo. Ma era soltanto un presagio, non un reciproco riconoscersi. Ciononostante ne ero felicissima. Quel quadretto andò poi perduto durante la guerra (20).

20) *Ibidem*, p. 17.

Nel romanzo accadranno eventi che sembrano aprire spazi di elaborazione: la protagonista riceve periodicamente, da una mano sconosciuta, pagine del diario scritto nel tempo della malattia, memorie da un passato che ha aspetti persecutori, ma che costringe al confronto con parti di sé.

Non sa chi le invii, né quali siano le sue intenzioni: il guardiacaccia ormai divenuto vecchio? Un maschile saturnino che ha perso il suo potere...? Un padre che ha tradito...? Chiunque sia o rappresenti, il suo potere è ormai decaduto e non può più perseguire una vittima che rifiuta ormai di essere tale: «tanto non importa, un pericolo in più o in meno. [...] possono anche diagnosticarmi una malattia mortale» (21).

21) *Ibidem*, p.141.

E Marlen davvero sta morendo di cancro, a soli cinquant'anni.

È proprio in questo momento che la protagonista vede in una sorta di visione, chi sia l'animale che cercava:

Chiusi gli occhi e vidi qualcosa, che però non era un uccello. Attesi e l'immagine si fece più nitida, mi guardava con occhi dorati, e con stupore vidi che si trattava di un drago. [...] Un drago è una creatura che può anche avere un aspetto solitario. È una cosa che gli si confà. Non viene generato, è lì all'improvviso senza sapere perché, gli si legge negli occhi.

[...] Mi sedetti e cominciai a disegnare il mio drago. Fu una cosa meravigliosa, agevole, semplice. Quando ebbi terminato i contorni e vidi che ogni cosa era al suo posto, fui molto felice, felice come non lo ero da tempo. Mi distesi sul vecchio divano e chiusi gli occhi [...]. Non pensai a Ferdinand, né a Ilse, non ai vivi né ai morti [...] finalmente per una volta non pensai assolutamente a nulla. Nella mia mente c'erano un vuoto e una pace meravigliosi. È così che immagino il paradiso (22).

22) *Ibidem*, p.142.

Nel romanzo, scritto a pochi passi dalla morte, Marlen sembra per la prima volta intuire l'esperienza di un Sé autentico, che le permetta di essere senza bisogno di fingere... senza avere paura.

Marlen Haushofer muore poco dopo la stesura del romanzo, il 21 marzo del 1970, nel primo giorno di primavera si conclude la vita di una donna irrimediabilmente sola.

Una scrittrice poco conosciuta, com'era del resto nella sua natura di bambina solitaria, capace di animare le pietre e gli alberi, di parlare ai gatti e al muschio, perfino a un drago, ma forse non agli uomini.

Bambini soli, la testa dentro ad un libro, ne esisteranno sempre, le gambe incrociate, persi in un altro luogo, capaci di immaginare... e forse di creare.

Bambini chiusi nell'adulto che li porta con sé ogni giorno senza saperlo e che forse ha perduto il modo di comunicare con loro, la possibilità di riconoscerli.

Così se ne stanno muti e silenziosi, circondati dal dolore di parole mai dette, in attesa di un riconoscimento, di un gesto o un suono.

Nella stanza di analisi il bambino nell'adulto prende corpo e parola, la sua rabbia si dispiega e grida l'attesa e la delusione, cercando la strada per venire al mondo.

## **Sommario**

Nell'articolo viene discussa la vita e l'opera della scrittrice austriaca Marlen Haushofer, individuando contenuti della sua scrittura. Attraverso la biografia dell'artista si sottolineano alcuni elementi significativi della condizione femminile nel dopoguerra, ampliando la prospettiva con il confronto con un altro testo letterario, *Le ore* di M. Cunningham. Ne emerge un quadro di solitudine profonda, dove l'io femminile appare soffocato da una dimensione collettiva che non lascia spazio alla realizzazione del Sé. In particolare dall'analisi dei romanzi della Haushofer *La parete* e *Un cielo senza fine* si evidenziano aspetti e

dinamiche che F. Tustin ed altri psicoanalisti hanno definito come «nuclei autistici nei pazienti nevrotici». La letteratura, come tutta la dimensione artistica, emerge nel suo ruolo di nutrimento fondamentale e necessario per arricchire la mente dell'analista.

### **Summary**

In the paper the life and the works by the Austrian writer Marlen Haushofer are discussed by focusing on some central items of her writing. Throughout the artist's biography some fundamental themes of the female condition in the years after the Second World War are underlined, increasing the perspective in comparison with another novel *The Hours* by M. Cunningham.

We can see a situation of deep loneliness, where the female Ego is overwhelmed by a collective dimension that doesn't open to the realization of the Self. Particularly from the analysis of Haushofer's novels *The Waal* and *A Neverending Sky* it's possible to understand dynamics and aspects that F. Tustin and other psychoanalysts call «autistic phenomena in neurotic patients».

Literature, like all other artistic contests, is shown to be a fundamental nutrition necessary to develop the analytic mind.



«Come un fragile ponte  
di fortuna gettato  
sul vuoto». \*

Parole per ricomporre  
fratture e rinascere  
al sentire, alla vita,  
al mondo.

*Daniela Bonelli Bassano*

Da' al tuo dolore le parole che esige.  
Il dolore che non parla, sussurra bensì  
a un cuore troppo affranto l'ordine di  
schiantarsi.

W. Shakespeare, *Macbeth*,  
atto IV, scena III.

A dodici anni cercavo il largo là dove sentivo strettoie anguste. Avevo urgenza di una voce viva e di senso. Ricordo fu allora l'incontro folgorante con la voce dell'altro. Con quella parola che non si limita a nominare e riprodurre, ma è parola fresca e aurorale capace di restituire la trama di visibile e invisibile, lo sfondo, così da farci vedere le cose come fosse la prima volta e riconoscere nel magma caotico e talvolta indicibile delle proprie esperienze emotive e delle proprie complesse peripezie esistenziali, il senso di una comune appartenenza all'umano sentire. Non trovavo risposte, ma domande che aprivano sorprendenti varchi a nuove modalità di pensare.

\*Devo il titolo di questo mio scritto a Italo Calvino:

«La parola collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, come un fragile ponte di fortuna gettato nel vuoto».

I. Calvino, *Lezioni Americane*, Mondadori, Milano, 1999, p. 85.

Una parola è morta  
se pronunciata,  
dice qualcuno.

lo dico  
che comincia a vivere  
quel giorno (1).

Mi iniziò, la lettura, ad affinare *organi nuovi, spirituali*. A mettermi *in colloquio* con me stessa mentre mi apriva «finestre sul mondo» (2). Conservo in un taccuino di allora parole appuntate in stampatello, portate via da chissà dove e trascritte per me: «La lettura è l'iniziatrice le cui chiavi magiche aprono per noi, nelle profondità di noi stessi, delle dimore in cui non avremmo saputo penetrare» (M. Proust).

Mi sono sentita accolta, curata dalle storie. Leggere divenne un luogo di *riparo*, «sporgenza sotto la quale proteggere la propria vita dalla grandine dei colpi» (3). Seppure antidoto alla *pesantezza* delle cose e del mondo, non fuga dal vivere, non – solo – difesa, bensì strumento per scoprirne la complessa filigrana, per andare alla radice, all'origine, per entrare in contatto con lo spirito del profondo, per aprirsi *sull'essere*.

Oggi aggiungerei, in accordo con Todorov, la letteratura mi ha aiutata a vivere, a leggere il mondo e rispondere meglio alla mia vocazione di essere umano (4). Sperimento ogni giorno nelle ore dell'incontro con la compagna o il compagno d'analisi il nesso e la continuità tra l'esperienza che faccio come analista e quella come lettrice (5). È la particolarissima postura all'ascolto, quella sporgenza verso il discorso dell'altro, parole dette o non ancora dette, parole mute, a volte impronunciabili, talvolta immaginate, udite con il braille del corpo percettivo, colte negli intervalli, negli spazi silenziosi, nella punteggiatura, negli a capo, nel sonoro. È quel riverberare, *diapason vivente* (6), al testo e al sottotesto, perché, come ben sa chi è esperto di musicalità «il miglior musicista impara a suonare quello che non è sulla pagina» (7). È consentire di farsi contaminare dalle vite degli altri, farsi mettere in gioco e sorprendere. Farsi trasformare, trasformando. Pontalis nel suo dizionario privato, parla della lettura come

1) E. Dickinson (1890), *Poesie* (tr. it. R.S. Virgillito), Garzanti, Milano, 2002, p. 159.

2) N. Fusini, *Hannah e le altre*, Einaudi, Torino, 2013, p. 155.

3) E. De Luca, intervento all'XI edizione del Festival delle Letterature di Massenzio, Roma, 2012. Consultabile su: <http://www.letteratura.rai.it/articoli/erri-de-luca/16116/default.aspx>

4) T. Todorov (2007), *La letteratura in pericolo*, Garzanti, Milano, 2008.

5) Sarebbe qui eccedente dilungarsi sul rapporto complesso tra letteratura e psicoanalisi. Non mi riferisco tanto alle applicazioni della psicoanalisi al testo letterario, quanto piuttosto alle implicazioni tra i due discorsi, alle loro somiglianze formali perché, come scrive Soshanna Felman, «mente e testo condividono la stessa logica formale». S. Felman, D. Laub, *Testimony, Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York, 1992.

Per le diverse posizioni che nel tempo Freud assunse nei confronti della letteratura, vedi, fra l'altro, l'«Introduzione» di M. Lavagetto a S. Freud, *Racconti analitici*, Einaudi, Torino, 2011.

Mi limito qui a riportare quanto Freud scrive nel 1906:

«Probabilmente (scrittore e psicoanalista) attingiamo alle stesse fonti, lavoriamo sopra lo stesso oggetto, ciascuno di noi con un metodo diverso; e la coincidenza dei risultati sembra costituire una garanzia che abbiamo entrambi lavorato in modo corretto». S. Freud, «Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen», *Opere*, vol. 5, p. 302.

6) J.L. Nancy (2002), *All'ascolto*, Cortina, Milano, 2004.

7) A. Michaels (2000), *Quello che la luce insegna* (tr. it. F.R. Paci), Giunti, Firenze, 2001, p. 40.

8) J.B. Pontalis (2000), *Finestre, e/o*, Roma, 2001, p. 82.

9) A. Michaels (1996), *In fuga* (tr. it. R. Serrai), Giunti, Firenze, 1999, p. 85.

dell'esperienza che «prefigura quella dell'analista. Entrambe sono trasporto, transfert, fuori di sé. Entrambe sono esperienza di ciò che è estraneo. Di una estraneità che è quanto di più vicino ci sia all'origine» (8).

### **Fugitive pieces – In fuga**

Scelgo un libro prossimo al mio sentire, un libro che negli anni mi accompagna, e spesso mi ritrovo accanto, mi dà il passo, mi insegna la misura, il ritmo dell'incedere nella condivisione del dolore estremo e della speranza.

*Fugitive pieces*, prima opera in prosa di Anne Michaels, poetessa, compositrice e pianista canadese, uscito in Canada nel 1996 e in Italia nella collana Giunti Astrea nel 1998 con il titolo *In Fuga*.

In un'intervista al *The Guardian* del 2009 Michaels racconta di avere avuto necessità di *sprofondare nella Storia* per cinque lunghi anni prima di mettersi a scrivere e di un tempo altrettanto lungo per la stesura. Nata a Toronto nel 1958 da una famiglia ebrea polacca immigrata in Canada durante la Seconda Guerra Mondiale e da madre canadese, musicista. Impara le note prima delle lettere dell'alfabeto, la musica prima delle parole. Vive in una terra che è «un caravanserraglio, in cui quasi tutti sono venuti da un altro luogo, portando con sé i propri differenti modi di morire e sposarsi, la propria cucina e le canzoni. Un luogo di mondi abbandonati; il linguaggio una specie di addio» (9).

Anna Achmatova e Kathleen Raine, T.S. Eliot e Seamus Heaney, sono tra i suoi riferimenti, sul filo di una tradizione che va dall'America all'Europa orientale e alla Russia. La sua è una lingua tesa tra *nostalgia e desiderio*, consapevole della sua irriducibilità al reale, dello scarto, ma nello stesso tempo necessaria, con una nota forte d'urgenza. L'urgenza del ritorno a casa:

Il linguaggio è la casa con la luce alle finestre,  
visibile dai campi. Quando ti avvicini, senti  
una musica; più vicino, senti odore  
di minestra, foglie d'alloro, pane –cibo per tutti

quelli cui è rimasta solo la propria lingua.  
È un paese; casa; famiglia:  
abbandonati; bruciati; interi rami familiari morti, senza nozze.  
Per quelli che non sanno leggere la loro via per le strade,  
o nei gesti e volti di stranieri,  
il linguaggio è la casa dove correre;  
in notti furiose, cacciati dai cani e da altri rumori,  
quando ti sei perduto da tempo tanto lungo,  
quando non hai dove altro andare.

Ci sono notti nella foresta delle parole  
che il panico mi prende, ogni passo dentro buio più fitto,  
la sola via d'uscita scrivere me stessa fino a una radura,  
che è silenzio (10).

10) A. Michaels (2000), *op. cit.*, p. 119-120.

*Fugitive pieces* è la fragorosa ricaduta delle ferite della Storia nelle lacerazioni delle singole vite individuali. Preciso nella fenomenologia del trauma, della memoria nelle sue diverse declinazioni e nel suo rapporto con il tempo e la storia. L'atrocità silente consumata nei luoghi dello sterminio nazista trasformata nel dolore del mondo. L'urgenza della scrittura, la potenza terapeutica della parola, il valore della testimonianza che restituisce umanità. La scrittura che si fa riparazione e cura ridando storia alla vita.

Per Michaels scrivere la vita è compito etico, è, come ricorda Francesca Romana Paci nell'introduzione a *Quello che la luce insegna*, «riconoscere e sostenere, oltre la storiografia dei grandi eventi, che la storia è fatta di biografie individuali» (11).

11) *Ibidem*, p. XI.

## La placenta della terra

Il tempo è una guida cieca.  
Figlio della palude, nacqui dalle strade fangose della città sommersa [...].  
Nessuno nasce una volta sola (12).

12) A. Michaels (1996), *op. cit.*, p. 13.

L'incipit è una palude, un acquitrino fangoso e oscuro, amalgama di torba, licheni alghe e resti preistorici. È

Biskupin, città lignea risalente all'età del ferro poi sommersa dalle acque e scoperta soltanto nel 1933. La Pompei Polacca.

Arcaismo della terra, arcaismo della psiche. Ere geologiche, stratificazioni della mente.

Una piccola creatura di sette anni, Jacob, sopravvive al massacro del padre, della madre e di Bella, l'amata sorella di quindici anni.

Chiuso, nascosto dietro un muro che lo separa dal luogo del massacro, di cui udrà solo i rumori.

«Non ho assistito ai fatti salienti della mia vita. La parte più intima della mia storia deve essere raccontata da un cieco, un prigioniero del rumore» (13).

Poi, stordito dalla fame, ebbro di oscurità e di orrore, l'anima polverizzata, inizia a correre, correre e cadere. In uno scenario apocalittico, in cui anche la terra trema, *viscido per il freddo*, scava per seppellirsi nel ventre della terra, scava la propria fossa per sopravvivere.

«Mi piantai come una radice e nascosi il viso sotto le foglie. [...] Ero sepolto, al sicuro, i vestiti bagnati freddi come un'armatura» (14).

Questa è la realtà traumatica, *l'assassinio d'anima* (Shengold), la *ferita per lacerazione*, nel significato originario di *titrosko*, perforare. Questa è *l'intensità* catastrofica, *l'eccesso, il troppo, il sovrappiù massiccio* che si insinua nella psiche come *un palo nella carne, un corpo estraneo* (Freud), e la frantuma. Inonda e travolge l'Io, lo riduce all'impotenza sottraendogli la sua fondamentale funzione di osservatore. Crea una frattura, un *bucò* «in quel meccanismo di continua ri-fabbricazione di sé attraverso il quale si costituisce l'identità narrativa del soggetto», la sua integrità e stabilità (15).

Azzerata – se va bene, momentaneamente – ogni possibilità di dare significato, gravemente danneggiati i processi di simbolizzazione, il linguaggio e la rappresentazione. Immaginario e pensiero si assentano. Ed è il corpo che registra in modo indelebile, è il corpo che si fa materia psichica.

«Vorrei che il ricordo fosse spirito, dirà più avanti Jacob,

13) *Ibidem*, p. 23.

14) *Ibidem*, p. 16.

15) W. Bohleber (2012), *Identità, trauma e ideologia*, Astrolabio, Roma, 2012, pp. 114-132.

ma temo che sia solo pelle [...] perché è il mio corpo che li ricorda [...], il mio corpo mi tradisce in un attimo» (16). Il trauma per Ferenczi – che in questo anticipa Bion con il suo *conosciuto non pensato* – appartiene al campo del non nominabile e non dicibile, non affrontato, capito, simbolizzato, ma intensamente vissuto e sperimentato (17). Con l'aggravio, come ricorda Rosenfeld, e come qui è successo a Jacob, che «ha dovuto affrontare tutto da solo, e talvolta per un tempo considerevole» (18). Il tempo di consumare due scatolette al giorno delle trentadue lasciategli dai genitori nel nascondiglio. E poi la palude.

Jacob si ri-infeta, si incapsula nella placenta della terra, facendosi scudo dei suoi abiti fradici induriti dal freddo, per poter gestire un corpo emotivo, che si percepisce tanto vulnerabile da essere minacciato di estinzione.

Ma qualcun altro in quello stesso momento – *perché ogni momento è due momenti* – e in quello stesso luogo, chino, in ginocchio scava, ma con un intento diverso, di *dissotterrare, estrarre*. È Athos, Athanasios Roussos, geologo, scienziato, studioso, greco d'origine, figlio di un marinaio, *esperto di luoghi sepolti e abbandonati*, «consacrato a una sua privata trinità, fatta di torba, arenaria e reperti archeologici di legno» (19).

«Siamo stati fortunati a incontrarci, Jacob, ma prima hai dovuto correre» (20), gli dirà un giorno con immensa saggezza psicologica.

Ha corso Jacob, è corso incontro, non sapendo se alla salvezza o alla morte. Forse in quel momento non potevano distinguersi.

«Saltai fuori [...] dal sottosuolo all'aria aperta [...] rigido come un golem [...]. Ero così affamato. Urlai nel silenzio l'unica frase che sapevo in più di una lingua, l'urlai in polacco e in tedesco e in yiddish, battendomi i pugni sul petto: sporco ebreo, sporco ebreo, sporco ebreo» (21).

Nelle diverse lingue perché sia comprensibile all'altro, perché sia chiaro che è un ebreo. Drammatico paradosso della difesa, per cui nell'illusione di salvarsi, di trovare finalmente sollievo, la vittima si autoaccusa, identificandosi con l'aggressore.

16) A. Michaels (1996), *op. cit.*, pp. 154-155.

17) S. Ferenczi (1933), «Confusione delle lingue tra adulti e bambini», *Opere*, vol. IV, Cortina, Milano, 2002, pp. 91-100.

18) H. Rosenfeld (1987), *Comunicazione e interpretazione*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989, p. 42.

19) A. Michaels (1996), *op. cit.*, p. 25.

20) *Ibidem*, p. 81.

21) *Ibidem*, p. 20.

Ma Athos sarà il suo *koumbaros*, padrino, non padre. Come è giusto che sia chi presiede alla seconda nascita: lo nasconderà nel suo cappotto pesante, nel tentativo di scaldare un gelo che richiederà anni per attenuarsi, inizierà a parlargli, a raccontargli storie in una lingua sconosciuta, i cui suoni *scavavano cuniculi nel suo cervello*.

Lo porta con sé – prima tappa della loro diaspora- fino sull'isola di Zante, in Grecia, «dove compì la sua impresa più sorprendente. Tirò fuori dai pantaloni il profugo di sette anni Jacob Beer» (22).

Come dice David Grossman raccontando la genesi di *Caduto fuori dal tempo*, scritto cinque anni dopo la tragica perdita del figlio Juri ucciso nella seconda guerra del Libano: «il dolore trasforma il padre in madre, il vuoto che si crea dentro il corpo dell'uomo è molto simile al grembo materno» (23).

Questo inizio vertiginoso mi pare una straordinaria e precisa metafora dell'incontro analitico con chi è stato travolto, leso nella sua integrità creaturale da quell'effrazione che il trauma genera nel tessuto psichico.

«Il lavoro dell'analista - ci ricorda Mancina - è ad un tempo di storico e di archeologo, di trasformatore di memoria» (24). Di quella memoria implicita, incistata nelle fibre del tessuto corporeo in cui sono depositate esperienze traumatiche, in forma di rappresentazioni pre-verbali, pre-simboliche, che non hanno avuto accesso alla coscienza emozionale ma che continuano ad operare come «mine inesplose e vaganti» (25).

E Athos, inizierà ad alfabetizzare queste mine inesplose, questi grumi psichici sigillati, in un cammino lungo e impervio verso la memoria dell'oblio, verso il recupero di quelle *esperienze sconnesse e disarticolate* che non hanno avuto la possibilità di diventare pensiero.

Paradosso dell'indicibilità del trauma: chi non l'ha vissuto non può neanche immaginarlo, chi l'ha vissuto è scollegato da esso e non ha più accesso alle strutture simbolico-narrative che gli consentono di poterlo pensare e dire (26). «Perché se uno non ha più la terra ma ha il ricordo della terra, allora può sempre disegnare una mappa» (27), era solito dire Athos, il *koumbaros*.

22) *Ibidem*, p. 21.

23) D. Grossman, intervista rilasciata a Fiona Diwan il 6 ottobre 2012 a Milano. Consultabile sul sito ufficiale della Comunità ebraica, <http://www.mosaico-cem.it/>

24) M. Mancina, *Memoria e Psicoanalisi*, Frenis Zero, Lecce, 2004, <http://web.tiscali.it/bibliopsi/mancia.html>

25) T. Cancrini, *Un tempo per il dolore*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003, p. 14.

26) S. Felman e D. Laub (1992), *op. cit.*, pp. 57-90.

27) A. Michaels (1996), *op. cit.*, p. 175.

## Il dolore richiede tempo

Athos e Jacob per quattro lunghi anni condivideranno l'intimità di un nascondiglio, *due piccole stanze* arroccate sul mare, scambiandosi *parole nuove come cibo straniero*: lo yiddish, con un'infarinatura reciproca di polacco, l'inglese e il greco. Si addentrano «in un territorio di sempre maggiore tenerezza, due anime perdute, col vento che ululava agli angoli della casa, senza luci a guidarci e nessuno che rivelasse la nostra posizione» (28).

28) *Ibidem*, p. 27.

Di giorno Athos lo accompagna sulla via di una memoria che possa farsi *anamnesis*, esercizio attivo di rimemorazione, che consenta di riallacciare nessi, di gettare *fragili ponti di fortuna*, tra fatti, memoria e coesione identitaria. Una possibilità di *rassempbrarsi*, di dare unità a quanto è disperso, e lo fa partendo dall'origine, dall'alfabeto della lingua madre, la *lingua ardente* della sua infanzia, riconoscendo nell'ebraico e nel greco una comune *antica solitudine delle rovine*.

Accenno toccante questo al senso profondo dell'essere in relazione, al *travaso* di lingue, imparare l'uno la lingua dell'altro, ma anche alla loro radice comune, come parte integrante di una cura capace di attivare potenzialità trasformative.

Scrive Bohleber:

Un aspetto centrale nell'esperienza della Shoah – ma penso anche di ogni esperienza di estrema lacerazione e violazione – è il crollo della funzione empatica. La diade comunicativa fra il sé e gli oggetti interni buoni va in crisi producendo un'assoluta solitudine interiore e una disperazione estrema.

[...] è solo in presenza di un ascoltatore empatico che i frammenti possono essere ricombinati in una narrazione e la storia verificata (29).

29) W. Bohleber (2012), *op. cit.*, p. 133.

Come nella stanza d'analisi, laboratorio alchemico di narrazioni incrociate, «sospese tra verità storica e verità clinica, ricostruzione e relazione» (30).

30) A. Greco e V. Lingiardi, «Il sogno si fa vita. Appunti sul Traumbuch di Arthur Schnitzler», in A. Schnitzler, *Sogni*, Il Saggiatore, Milano, 2013, p. XXXIII.

«È il tuo futuro che stai ricordando», gli dirà Athos (31) con quella torsione dello sguardo che scorge nel passato la

31) A. Michaels (1996), *op. cit.*, p. 27.

linea del proprio orizzonte. Il *futuro alle spalle* di Hannah Arendt, il *futuro del passato* di Ricoeur.

Modello dinamico della memoria caro alla Michaels, per cui ricordare non è solo quanto del passato racchiudiamo in noi, pura conservazione, ma atto di conoscenza, rifondazione di mondi, prova del nostro vivere nel presente.

Noi non discendiamo, ma affioriamo dalle nostre storie.

Aperta con un taglio la memoria somiglierebbe a una sezione trasversale del cuore della terra, una tavola del tempo geografico (32).

32) A. Michaels (2000), *op. cit.*, p. 9.

Come un rito terapeutico Athos gli racconta la storia della terra, della prima pianta fototropica, delle prime cellule, della prima nascita umana, attingendo a quell'antica e sapiente arte della cura attraverso la narrazione solenne del mito cosmogonico. Scrive a proposito Eliade:

[...] simbolicamente, il malato [...] è reso contemporaneo della creazione; rivive dunque lo stato di compiutezza iniziale [...]. Il malato deve nascere di nuovo e recuperare così il complesso d'energia e di potenzialità di cui dispone un essere al momento della nascita (33).

33) M. Eliade (1967), *Miti, Sogni e Misteri*, Rusconi, Milano, 1976, p. 42.

Gli insegna la geografia e geologia dei luoghi, la genealogia del suo popolo.

Come se ogni giorno si distillasse una goccia di *speranza contro ogni speranza*: «Lo sguardo all'indietro di Athos mi dava speranza altrettanto retroattiva. La redenzione attraverso il cataclisma; quello che era stato trasformato una volta poteva esserlo ancora» (34).

34) A. Michaels (1996), *op. cit.*, p.96.

Ma di notte *le immagini si formavano dentro come lividi*. La madre, il padre, Bella e Mones, l'inseparabile compagno di giochi «semplicemente si alzavano, si scrollavano la terra dai vestiti e aspettavano» (35).

35) *Ibidem*, p.89.

Di notte, la memoria ti percorrerà la pelle.

I tuoi sogni riveleranno il mondo brulicante sotto la pietra alzata (36).

36) A. Michaels (2000), *op. cit.*, p.143.

È qui – nei sogni ripetitivi, negli incubi, nelle immagini che riaffiorano ossessivamente, che riportano in vita i morti e riproducono in mille versioni e con mille sfaccettature la scena dell'efferatezza, o dettagli di vita quotidiana sottratti al tempo, con un' *esattezza letterale* e insieme *atemporale* (37), è in queste notti di oscuramento spazio-temporale, che l'io non ha alcuna presa, ma è drammaticamente invaso, parassitato.

Così è nelle tenebre più vaste  
quelle notti del cervello  
quando nessuna luna ci fa segno  
nessuna stella irrompe dal di dentro» (38).

Quando il passato preme sul presente, e, proiettando la sua ombra sul futuro, lo priva di orizzonte (39), la memoria ferisce, ri-traumatizza, si fa pura affezione, ripetizione, eterna riproposizione della stessa esperienza isolata, muta.

Sarà proprio dopo l'esperienza drammatica della guerra, tra il '19 e il '20, che Freud rielaborerà in *Al di là del principio di piacere* il concetto di trauma e definirà «il demoniaco della ripetizione, il ritorno dell'uguale», come pulsione di morte (40).

«Colto di sorpresa, la memoria che si apriva di schianto. L'amaro residuo che mi volava in faccia come cenere» (41). C'erano momenti in cui Jacob restava immobile, come incantato, fisso su qualche dettaglio invisibile agli occhi, la mente sequestrata, allora Athos lo scuoteva, con la tenerezza di una madre e la fermezza di un padre, gli ingiungeva di guardarlo, di esserci lì con lui, in quel preciso momento. Sei qui con me? «Se ti fai male, Jacob, dovrò farmene anch'io. Mi avrai provato che il mio amore per te è inutile» (42).

L'irruzione improvvisa e travolgente di tali frammenti di memoria azzerava il tempo dell'esperienza presente annullando in un attimo la rete di significati ad essa connessi, replicando così l'azione del trauma, lasciando il soggetto muto, impotente e disarmato.

Il ricordo, osserva Van der Kolk, si frantuma in differenti elementi (*pieces*) somato-sensoriali iso-

37) M. Mancia (2004), *op. cit.*

38) E. Dickinson (1890), *Silenzi* (tr. it. B. Lanati), Feltrinelli, Milano, 2001, p. 59.

39) W. Bohleber, *op. cit.*

40) S. Freud (1920), «Al di là del principio di piacere», *Opere*, vol. 9, Boringhieri, Torino, 1979, pp. 219-254.

(41) A. Michaels (1996), *op. cit.*, p. 100.

42) *Ibidem*, p. 48.

lati, in immagini, in stati affettivi, in impressioni somatiche, così come in odori e rumori, [...] questi ricordi impliciti concordano con l'esperienza effettiva, ma sotto tale forma non possono ancora essere integrati in un ricordare narrativo (43).

43) In G. Leo (a cura di), *Identità mediterranee. Psicoanalisi e luoghi della memoria*, Frenis Zero, Lecce, 2010, p.226.

*Fugitive Pieces* sono questi frammenti scomposti e sfuggenti di esperienze, brandelli di vita vividi e sconnessi, isolati, come i frammenti fossili che raccoglieva Athos, come i brani musicali che suonava Bella al pianoforte, come esseri umani in fuga, come pezzi narrativi (44).

44) F.R. Paci, «La seconda Storia», in Michaels (2000), *op.cit.*, p. 268.

### **Lentamente tu traduci la paura in amore nel modo in cui il sangue della luna è il mare**

Ad Athos si aggiungeranno nel tempo del divenire adulto di Jacob altre presenze affettive che gli restituiscono sensibilità.

Nonostante le angosce, il ritiro relazionale, la paura che, come dice Herta Müller, *non può dormire*, nonostante la notte talvolta colonizzasse ancora il giorno, nonostante entrare nella notte fosse ancora entrare in una *convulsione del tempo*. A poco a poco il balsamo della cura amorosa di Athos, fatta di presenza partecipante e testimonianza, di educazione affettiva al ricordare, di cui la lingua, il linguaggio, il racconto e la scrittura sono tramite, fatta di gesti per onorare i morti e trovare *un luogo alla loro morte*, inizia a produrre i suoi effetti.

Paul Celan scrive nel 1933:

Raggiungibile, vicina e non perduta in mezzo a tante perdite, una cosa sola: la lingua. La lingua, essa sì, nonostante tutto, rimase acquisita. Ma ora dovette passare attraverso tutte le risposte mancate, passare attraverso un ammutolire orrendo, passare attraverso le mille e mille tenebre di un discorso gravido di morte. Essa passò e non prestò parola a quanto accadeva; ma attraverso quegli eventi essa passò. Passò e le fu dato di riuscire alla luce, arricchita da tutto questo (45).

45) P. Celan (1933), *La verità della poesia*, Einaudi, Torino, 1993, p. 35.

Così per Anne Michaels l'elaborazione di un lutto collettivo avviene attraverso il recupero della parola, di una lingua che sappia *riuscire alla luce arricchita da tutto questo*. Di una memoria che ci sopravviva.

Se la memoria è solo pelle,  
se diventiamo dervisci roteanti  
alla velocità del mondo, senza sentire  
niente,  
passiamo ore in riva al fiume, raccontando tutto.  
Così che quando non ci saremo più, anche lo spirito  
affondato da un peso di pietre,  
il fiume ricorderà (46).

«Scrivi per salvarti – dice Athos a Jacob – e un giorno scriverai perché sei stato salvato» (47).

Negli anni della maturità Jacob diventerà traduttore, traduttore di mondi, «la traduzione è una specie di trans-stanziazione: una poesia diventa un'altra poesia. Il poeta parte dalla vita per arrivare al linguaggio, il traduttore parte dal linguaggio per arrivare alla vita» (48).

Si farà alambiccico, Jacob, di un nuovo alfabeto, *un alfabeto senza memoria*. «Quando cominciai a scrivere sugli eventi della mia infanzia in una lingua estranea al loro accadere, fu una rivelazione. L'inglese poteva proteggermi» (49).

Nelle sue prime poesie, ancora *storie di fantasmi*, ritorna a Biskupin, alla casa di Zante, alla foresta, al fiume, «alla porta sfondata, ai minuti passati dentro al muro», con l'urgenza di ridare vita attraverso la parola a un mondo annientato, descrivendone l'agonia, come nei *libri ricordo* dei sopravvissuti (50).

«Questa è la potenza della poesia, – scrive Chandra Livia Candiani – dire dove non si può dire, dove è proibito, interdetto, illegittimo dire, ma anche dove la paura, il terrore, non fa immagine, è inimmaginabile» (51).

Ed è il mio respiro,  
a essere falciato  
nel gelido biancore  
fra una parola

46) A. Michaels (2000), *op. cit.*, p. 115.

47) A. Michaels (1996), *op. cit.*, p. 150.

48) *Ibidem*, p. 103.

49) *Ibidem*, p. 96.

50) A. Wieviorka (1998), *L'era del testimone*, Cortina, Milano, 1999, p. 43.

51) C.L. Candiani, «Quando la paura bussa, apri», in *Rivista di Psicologia Analitica*, Nuova serie n. 36, Roma, 2013, p. 23.

e l'altra. Sono  
io,  
io a fremere come una preda  
nelle fauci  
dell'assoluto.  
Combatto per me stesso,  
solo per la mia anima  
contro ciò che annichilisce  
offusca  
e sminuisce.  
Tutta la mia vita  
ora,  
tutta la mia vita  
in punta  
di penna (52).

52) D. Grossman (2011), *Caduto fuori dal tempo*, (tr. it. Alessandra Shomroni), Mondadori, Milano, 2012, p.160.

53) D. Grossman (2012), «L'importanza di trovare le parole», *La Repubblica*, 29 ottobre 2012, p. 49.

54) Penso qui con struggenza alla testimonianza dolorosa di Amelia Rosselli. «Stona la vita/ si spegne da sé/ la speranza si spiuma/ faticosa a mettersi insieme/ non ne vuol più sapere/ i pensieri sono poi ovali e opachi».

Amelia Rosselli, *Le poesie*, Garzanti, Milano, 2004, p. 567.

55) W. Bohleber, *op. cit.*, p. 140.

Quando lo strappo indicibile della morte del figlio azzera ogni parola e sbalza l'anima alla deriva, quando non ci sono più parole, Grossman sente il dovere di scrivere e dire qualcosa, ma «quella cosa doveva essere esile, quasi evanescente, prossima al silenzio: poesia» (53).

Dire, raccontare, scrivere mette in una posizione attiva di rimemorazione, in un processo di oggettivazione salutare che consente di non essere vittima passiva e impotente di ciò che è accaduto.

Questo è anche un passaggio fondamentale della cura. Scoprire e trovare la propria voce, le parole e i loro nessi, attingere a una nuova possibilità narrativa in un processo di storicizzazione, di ricostruzione e integrazione di quei frammenti che vagavano nel corpo psichico paralizzando e *opacizzando* la mente (54).

Quanto qui è rilevante è il senso della testimonianza individuale, di quella storia del singolo che addita alla soggettività umana in cui si radica l'identità, perché non vada perduto il carattere traumatico e catastrofico dell'esperienza in una categorizzazione storica (55).

La Storia è amorale: i fatti sono successi. La memoria invece è morale; ciò che ricordiamo consapevolmente è quello che ricorda la nostra coscienza. La Storia è Totenbuch, il libro dei morti,

tenuto dagli amministratori dei campi. La memoria è Memorbucher, i nomi di quelli che bisogna piangere, letti a voce alta nella sinagoga (56).

56) A. Michaels (1996), *op. cit.*, p. 127.

Anche Grossman afferma qualcosa di simile quando dice: «I morti privati passano in fretta nell'ambito della morte collettiva [...]. Per me è stato importante compiere il processo inverso; esigere l'individuo privato, intimo, liberarlo dalla cassa di risonanza nazionale» (57).

57) D. Grossman (2012), *op. cit.*

Jacob nella maturità verrà *in contatto con l'antica civiltà delle donne*. Prima Alex, poi Michaela.

Alex gli piomba addosso con un eccesso di *vitalità sfacciata*, è vorace e *colma di mondo*, accende tutte le luci. «Perché stai sempre seduto al buio, perché non accendi le luci, Jackie?» (58). Alex non ce la fa, non regge, scappa dalla disperazione che lo assale. Vorrebbe soccorrerlo, fargli dimenticare. Fargli voltare pagina. Per lei la memoria è una facoltà operativa, qualcosa di funzionale, non morale, non viaggio talmudico nei frammenti fossili, nella polvere e nella cenere, non integrazione emotiva e atto costruttivo di rifondazione.

58) A. Michaels (1996), *op. cit.*, p. 132.

A contatto con l'effrazione, con l'indicibilità del male patito, il voltare pagina collude con quella cancellazione già operata dalla mente per *disumanamente* sopravvivere, lascia intatte quelle *isole dimenticate* che vagano rovinosamente nel buio dell'anima.

[...]

vi preghiamo:

mostrateci lentamente il vostro sole.

Guidateci piano di stella in stella.

Fateci di nuovo imparare la vita.

Altrimenti il canto di un uccello,

il secchio che si colma alla fontana

potrebbero far prorompere il dolore

a stento sigillato

e farci schiumare via (59).

59) Nelly Sachs, *Poesie* (tr. it. Ida Porena), Einaudi, Torino, 1996.

Le parole ardenti di Nelly Sachs ci avvertono di procedere piano nel far di nuovo imparare la vita, di non accendere tutte le luci, che il *dolore richiede tempo*, che si deve sostare, stare con, attendere.

Sarà solo con Michaela che Jacob per la prima volta si troverà *assalito e immobilizzato da un senso di ritorno a casa*. Perché lei riesce a sentire tutto, *il suo cuore un orecchio, la sua pelle un orecchio*. Le sue sono «cellule che sanno/ come guarire una ferita da orlo a orlo/ dal profondo» (60). Michaela non si arresta di fronte allo sgomento, si spinge *laggiù* nel cuore di ciò che è successo, va a visitare le segrete stanze di Jacob, sente Bella nelle fibre del corpo, la respira, la tocca e si fa toccare, la piange. Le sue mani, le sue braccia portano e sopportano i ricordi di Jacob, che potrà finalmente dormire il suo primo vero sonno assaporando *la spinta del sangue verso la fiducia* (61).

60) A. Michaels (2000), *op. cit.*, p. 168.

Riapprende così la vita, non si limita più alla sopravvivenza, ma è pronto a rischiare l'esperienza di essere vivo. Potrà riabitare il tempo, la storia, mettere al mondo futuro, potrà finalmente invecchiare e persino morire.

«Ogni mattina scrivo queste parole per tutti voi. Per Bella e Athos, per Alex, per Maurice e Irena, per Michaela. Qui su Idra, in questa estate del 1992, provo a mettere il passato per iscritto e a deporlo nello spazio angusto di una preghiera» (62).

61) A. Michals (1996), *op. cit.*, p. 174.

Lo *spazio angusto* di una pagina bianca su cui Grossman fa sfilare una processione dolente di madri e padri orfani di figli che salmodiando si inabissano nelle pieghe recondite di uno strazio senza nome, cui si potrà infine dare voce.

62) *Ibidem*, p. 173.

È solo che il cuore  
Mi si spezza,  
tesoro mio,  
al pensiero  
che io...  
che abbia potuto...  
trovare  
per tutto questo  
parole (63).

63) D. Grossman (2011), *op. cit.*, p. 183.

## Sommario

Attraverso la lettura di *In fuga* di Anne Michaels, straordinario racconto lirico di *biografie del desiderio e della nostalgia*, cui vengono via via accostate per amplificazione e risonanza parole vive di E. Dickinson, P. Celan, N. Sachs e D. Grossman, si percorre la fenomenologia del trauma e della memoria nelle sue diverse declinazioni: il trauma della memoria e la memoria del trauma, nel suo rapporto con il tempo e la storia. L'atrocità silente consumata nei luoghi dello sterminio nazista trasformata nel dolore del mondo. L'urgenza della scrittura, la potenza terapeutica della parola, il valore della testimonianza che restituisce umanità. La scrittura che si fa riparazione e cura ridando storia alla vita diviene compito etico, per non continuare a disumanamente sopravvivere, ma potere accedere al rischio di *fare esperienza di essere vivi*.

## Summary

Through the reading of *Fugitive Pieces (In fuga)* by Anne Michaels, an extraordinary lyrical tale of *biographies of desire and longing*, which are gradually approached, for enhancement and sensations, intense words by E. Dickinson, P. Celan, N. Sachs and D. Grossman, we come along the phenomenology of trauma and memory in its various manifestations: the trauma of the memory and the memory of the trauma, in its relationship to time and history. The silent atrocity consumed in the places of the Nazi extermination, transformed into the world's pain. The urgency of writing, the therapeutic potency of the word, the value of the testimony that returns humanity. The writing that turns compensation and remedy, giving back history to life, becomes an ethical task, not to continue to survive inhumanly, but taking the chance to gain experience of being alive.

# ...Facciamo che io ero lo psicoanalista... Giochi narrativi di Christopher Bollas

*Anna Pintus*

1) C. Bollas (2004), *Buio in fondo al tunnel*, Antigone, Torino, 2006, p. 9.

Il successivo è *Ho udito le sirene cantare* (2005), Antigone, Torino, 2007, seguito da: *Mayhem*, Free Association Books, London, 2006.

«Un altro modo di pensare la psicoanalisi». Questa definizione di Bollas in premessa a *Buio in fondo al tunnel*, il primo dei suoi “saggi presentati in forma narrativa” (1), suona come una sfida ardita per gli analisti, destinatari e interlocutori non esclusivi ma d’elezione, di un divertimento che traveste di scanzonata leggiadria anche i nuclei più solenni e saldi della concettualizzazione teorica. E che la dissacrazione nasca dalla penna di uno dei più innovativi e lucidi rappresentanti dell’attuale pensiero freudiano, impone un reverenziale tributo di rispetto verso chi sa giocare con la propria stessa strumentazione ribadendo, giocandoci, un’ulteriore testimonianza di fede e passione.

Ma presentare “un altro modo”, autorizza a sospettare che gli “altri” siano diventati deludenti o prosciugati, e che l’irriverenza provocatoria che opacizza la nettezza dei confini fra gli ambiti del sapere e della prassi analitica, e quelli ben poco confinabili del dispiegarsi più generale del vivere, si faccia minaccia identitaria.

La narrativa e soprattutto la cinematografia ci hanno familiarizzato e anche divertito con l’ironia dissacrante su miti e rituali di quella relazione fra due persone, oggetto di irresistibile curiosità sempre rintuzzata dal trionfo indiscusso dell’inviolabilità di un’esperienza psichica dalla qualità

ineffabile e misteriosa. Meno abituata a giocare in casa con il proprio armamentario, la psicoanalisi forse si scopre riluttante all'incontro con l'inedita e scoppiettante affabulazione di Bollas impregnata di ironia e autoironia. E senza l'iniziale avvertimento che, sempre di psicoanalisi si sta parlando, si sarebbe forse stati inclini a etichettare questo suo exploit narrativo come una produzione a latere di quella ufficiale e preminente: un'espressione finalmente liberata dalle costrizioni e restrizioni imposte dalla teoria, e che psicoanalisti o psicoterapeuti comunque impegnati nei movimenti del proprio e altrui inconscio, avrebbero potuto evitare di riconoscere come qualcosa che *de te fabula narratur*.

In un debito inesauribile verso la letteratura, la scrittura analitica sembra ancora spesso impaniata nella contrapposizione fra una teoria che lascia sullo sfondo la vitalità dell'esperienza clinica, e il resoconto clinico che, se cattura letterariamente la narrazione clinica, offusca la necessaria limpidezza teorica che ne è peraltro il presupposto. La «grande tristezza» che Freud confessava a Jung in una lettera del 1909 (2) sulla inadeguatezza e incompletezza della scrittura dei casi, non si è forse mai dissipata e nella cultura analitica è rimasto impresso quel risultato di miserabile smembramento inflitto alle “grandi opere d'arte della natura psichica” nel momento in cui se ne tenta una riproduzione. E non è forse casuale che gli elaborati richiesti agli allievi di molte scuole analitiche a conclusione del training, siano separati in teorico e clinico, a sancire un'impossibile sintesi.

Un esperimento di sintesi, questo narrativo di Bollas, che nella naturalezza del ritmo in cui si avvicendano e intrecciano avventure del pensiero e dell'azione, elude il guado insidioso dell'ineffabile e irrapresentabile della realtà della psiche, non solo destinata ad esserne pallida evocazione, ma possibilità di sua messa in scena e rappresentazione: i racconti a episodi, con “lo psicoanalista” eroe protagonista e tutti i personaggi che si avvicendano e si ripropongono da un capitolo a un altro e da un romanzo a un altro, seguono l'andamento di un reality con l'accattivante magia di un rutilante palcoscenico che si presta all'incessante scendere e salire di stati psichici, nudi o personifi-

2) *Lettere tra Freud e Jung (1906-1913)*, Boringhieri, Torino, 1974, p. 256.

cati. Così, la tentazione di absolutezza propria di ogni concettualizzazione svanisce, soppiantata dal ritmo incalzante prodotto dalla contingenza sulla soggettività.

Non ci si deve sforzare di cogliere fra le righe del racconto una qualche verità sulla realtà psichica, perché questa realtà si srotola sulle righe e, ancor più spesso, sopra le righe: l'effetto è quello di essere partecipi di una rappresentazione teatrale dell'esistenza in cui, con pieno diritto ci si sente attratti nella sarabanda dei propri flussi associativi; ci si sente autorizzati a giocare con quanto apparentemente meno appropriato e ad afferrare quanto serve o piace in quello sciorinamento di tessere psichiche che compongono e ricompongono il puzzle dell'esistenza, dove il privato e il collettivo, l'inconscio e la coscienza, il politico e l'intimo, l'irrilevante e l'eccezionale, legittimamente concorrono, fuori da ogni gerarchia, alla messa in scena della commedia umana. Dove ciascuno può riconoscersi e riappropriarsi di segmenti o lembi del proprio Sé, magari inutilizzati o più spesso zelantemente tacitati, come probabilmente accade nella costruzione e protezione di quel "Sé analitico" e professionale che nei nostri training abbiamo imparato a considerare essenziale al mantenimento di un assetto interno, custode di quel valico oltre il quale "l'analitico" scivola nel "non analitico".

Una sequenza narrativa può illuminare stile e ritmo che caratterizzano i tre romanzi dove i contenuti, allusi e sinopati, aleggiano in sospensione, pronti ad essere richiamati in un sogno, in un dialogo, o in una solitaria ruminazione: il paziente Goran Will, trafelato come suo solito, affonda il dito sul citofono dell'analista per precipitarsi a riempire i primi 15 minuti della seduta di una quantità esorbitante di argomenti. «Lo psicoanalista si sentiva non tanto bombardato quanto piuttosto trasportato all'interno di una rappresentazione operistica: un'opera carica di follia» (3). «Di tanto in tanto rifletteva tra sé: non aveva idea di quello che avrebbe potuto dire a quell'uomo». Da qui una digressione nel ricordo degli esordi dell'attività professionale e la preoccupazione per quelle sedute in cui, non avendo niente da dire, restava silenzioso. «Ma un giorno aveva cambiato tecnica (come gli analisti usano chiamare i loro confusi tentativi di collocarsi all'interno del metodo), e da

3) C Bollas (2004), *op. cit.* p. 15.

quel momento in poi, si era limitato a confessare che non aveva ancora capito niente» (4). Torna con la mente alla delusione di alcuni pazienti che non ricevevano un “feedback”, «termine che, tra parentesi, lo psicoanalista aveva sempre detestato...» (5) Si dice che questi pensieri nascevano forse dal racconto di Will del ristorante che aveva richiamato la detestata parola per la sua assonanza con la disgustosa immagine dell'introduzione di cibo nella bocca di un altro. «Come ha fatto a ficcarsi nella vita?» (6) E a questa domanda rivolta al paziente segue un dialogo piuttosto veemente e fitto di interpretazioni. A fine seduta, libero per la disdetta di un paziente, lo psicoanalista esce e vaga senza meta finendo seduto sulla panchina alla fermata dell'autobus, dove la mente va al pensiero della vita come oggetto. Questa fantasticheria produce quella di interrogare il conducente dell'autobus, e poi i pescivendoli, su cosa pensino della vita. «Che strane associazioni gli venivano in mente, pesce e psicoanalisi» (7). Sulla strada di ritorno lo psicoanalista, passando davanti alla Bottega del Telefono, con l'esposizione dei suoi orrendi apparecchi, si chiede se «rinunciamo a parlare alla vita», e si dice che «Goran Will aveva bisogno di conoscere la risposta a questa domanda» (8). Quella sera, a una cena da amici, riprendendo le sue elucubrazioni sulla vita, si trova a fare citazioni di Lyotard, Matthew Arnold, e una di Zola gli fa pensare «che forse Will si trovava bene con la sua generazione, non una generazione perduta, ma di dispersi in battaglia. Will avrebbe dovuto essere chiamato “disperso in battaglia”» (9).

4) *Ibidem*, p. 16.

5) *Ibidem*, p. 16.

6) *Ibidem*, p. 17.

7) *Ibidem*, p. 20.

8) *Ibidem*, p. 21.

9) *Ibidem*, p. 25.

In poche pagine si srotolano, in un'incalzante giustapposizione, pezzi di realtà psichica e riflessioni su questa che, non imponendo l'abituale fatica interpretativa per le enigmatiche connessioni scaturite dalla libera associazione, esaltano però di quel meccanismo psichico il guizzo del sorprendente e delle deviazioni improvvise che scaraventando nell'incongruo e nel dissonante producono divertimento.

L'impressione è quella di un treno della meraviglia, nel senso dello stupore per l'inatteso che si affaccia, ma anche per quel consueto quotidiano dove piccoli e banali dettagli, improvvisamente si gonfiano di significato. Un

treno che raccoglie indifferentemente realtà e fantasia, fantasticherie e sogni a occhi aperti, pensieri sull'invecchiare e la morte; ma anche le amare considerazioni, accompagnate dallo stomaco in sobbuglio, sulle nefandezze in cui riescono a precipitare le società analitiche in nome dell'autorità e dell'esercizio di un potere che legittima incontrastabili abusi; e poi squarci di sedute analitiche. Questo libero girovagare fra pensieri e stati psichici porta "lo psicoanalista" a pensare agli spazi di gioco che ci concediamo e alla nostalgia per quel tempo in cui qualcuno arrivava per chiederti di andare a giocare. «...e credo che una delle ragioni per cui siamo tutti depressi è che nessuno ci chiede di venire a giocare» (10). E «non abbiamo un posto dove rappresentare i nostri sogni a occhi aperti [...] non abbiamo un posto dove metterli in scena. E la psicoanalisi non ha voluto occuparsene» (11).

10) C. Bollas (2005), p. 57.

11) *Ibidem*, p. 56

Le sedute con i pazienti, disposte a inserirsi nella composizione narrativa, non sono mai disvelatrici di trame particolarmente accattivanti. E non più di quanto non lo sia il divagare della mente dello psicoanalista che si incammina verso casa, o la sua consueta passeggiata settimanale nel parco con l'amico giornalista. Bollas trasmette la passione scopofilica per la natura della psiche e dell'inconscio e mette in campo quella «funzione multipla dello psicoanalista» (12) con l'efficace immediatezza difficilmente raggiungibile dalla trattazione teorica: non certo per tiepidezza passionale delle sue complesse elaborazioni teoriche, ma per la sorprendente riuscita dell'espedito della finzione letteraria che permette di sciorinare e condensare con andamento associativo ed evocativo quanto si è andato componendo e sedimentato in un lungo percorso di professione e di esistenza. La fittizia costruzione di unità di tempo e luogo, che costringe in un atto unico quanto ha occupato lo spazio di una vita, riporta a quel gioco infantile del "facciamo che"... Facciamo che tu eri lo psicoanalista con il paziente... che poi andava al bar... e che mentre camminava si arrabbiava perché la solita signora faceva fare al suo cane la pipì sui sedani del verduraio... e che poi discuteva con l'amico sulla perdita del senso civico... e che quando tornava allo studio parlava per l'ultima volta al telefono con la sua paziente che sape-

12) C. Bollas (1989), *Forze del destino*, Borla, Roma, 1991, p. 102 e sgg.

va in punto di morte... ma che poi riuscivano a dirsi arri-vederci e non addio... e poi facciamo che il giorno dopo, mentre prendeva uno spuntino al bar, si accendeva fra gli avventori una discussione piena di malintesi che finiva in una rissa con l'arrivo della polizia.

Se confrontiamo l'atteggiamento recettivo con cui generalmente avviciniamo un testo teorico che impegna comprensione, raffronto e valutazione, con quello suscitato da questi romanzi, incontriamo l'immediatezza di un meccanismo di rimbalzo immaginativo, non equiparabile a quello generalmente indotto dalla narrativa che tende, semmai, a inchiodare e avvincere mantenendo il lettore in una sottomessa adesione al testo e alle sue immagini. Esito questo della dinamica del gioco associativo che, sostenuto dall'inseguirsi di brani, squarci di eventi, o fulminee figure che attraversano la scena, cattura nell'ingranaggio della catena associativa le fantasie e i pensieri di chi legge e che vi si ritrova inglobato con i propri ricordi, fantasie e sogni a occhi aperti, che saettano da quelli del proprio passato a quelli più vicini intrisi, come quelli favoriti dal gioco della ritualità del quotidiano, dei propri umori e cupezze, e dai propri sentimenti sulle vicende del mondo, da quello ripetitivo e rassicurante del proprio quartiere a quello magari inquietante lontano dagli occhi.

Si riesce insomma a sperimentare, con piacere divertito, un associare liberamente che, diversamente dalla situazione analitica, non si esprime a parole e non avviene in presenza di un altro.

Sembrerebbe che, quell' "altro modo di pensare la psicoanalisi", si avvicini quasi a coincidere al modo in cui 'si è nella psicoanalisi', al modo in cui 'si è', e non in cui 'si fa' lo psicoanalista. Terreno scabroso che rimanda alla scomoda e mai risolta questione della vocazione, quella per la quale, secondo la posizione di Bion, analisti si nasce e non ci si diventa, realizzando in quella piega del destino che si fa mestiere una delle possibili espressioni del proprio idioma personale.

«Scegliamo di vivere nell'ordine visivo, non verbale. Scegliamo quindi di vivere parte della nostra vita nell'ordine materno, registro della percezione guidato dalle immagini materne, anziché nell'ordine paterno che nomina gli

13) C. Bollas (2009), *Il mondo dell'oggetto evocativo*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 2009, p. 53.

oggetti e li possiede nel linguaggio» (13). L'attivazione mimetica del gioco associativo offerto da Bollas, ci consegna suggestioni di un ordine indubbiamente visivo e materno, ma deposita domande che, forse fluttuanti al pari di altri oggetti psichici, riconducono sui binari del pensiero razionale e di alcuni concetti cardine delle nostre teorie e di quelle di Bollas in particolare.

Depurata della ridondanza e della paradossalità proprie del genere della commedia, la duttilità e il dinamismo psichico con cui si avvicendano in un unico palcoscenico i più disparati stati della mente e del Sé, diventano la vivida rappresentazione della "funzione multipla dell'analista", quella che permetterebbe di mettere a disposizione del paziente (e di ogni altro rapporto) l'intera gamma degli elementi che compongono la propria personalità.

Mi chiedo se i nostri training formativi mostrano di avere abbastanza a cuore la facilitazione e la crescita della molteplicità dei Sé degli allievi. O piuttosto se un tacito ma potente assioma alimentato dall'enfasi posta sulle "giuste" qualità dell'analista, non porti a favorire la costruzione di una "persona" analitica, risultato di una lotta a lungo ingaggiata per tenere a bada o soffocare elementi della propria personalità ritenuti inappropriati. Quasi che, ad esempio, componenti di affabilità, scompostezza e dismisura, relegate nell'universo dismesso delle urgenze nevrotiche, avessero finito di appartenerci diventando definitivamente inservibili: non è evidentemente alla necessità di agirle che mi riferisco, quanto a quella di una costante disponibilità emotiva a riconoscerle anche come proprie, garantendo all'altro che i suoi eccessi e dismisure possano incontrare un territorio non straniero. E i Greci non si sarebbero certo così impegnati nella loro predicazione di "sofrosine" (la giusta misura) se non si fossero riconosciuti così tanto eccessivi e parossistici. E all'eccesso e al parossismo, anche quello della disperazione depressiva, il gioco letterario di Bollas rende omaggio e dignità, suggerendo che l'attuale imponente manifestazione di sintomi e somatizzazioni, possa essere anche una fragorosa richiesta di decifrazione.

La psicologia analitica, nonostante il rilievo posto da Jung e ribadito in tutta la sua opera, sulla necessità che il tera-

peuta impegni nel rapporto con il paziente la totalità della sua personalità, ha forse canonizzato questo caposaldo della teoria e, archiviandolo in una inconfutabilità assiomatica, ne ha limitato specificazioni e ulteriori sviluppi.

Penso in particolare all'analisi del controtransfert, troppo spesso accentuata sui movimenti affettivi dell'analista come risposta rivelatrice di quelli inconsci del paziente, a scapito della possibilità che elementi peculiari della propria personalità, autonomi dalla complessualità del paziente, influiscano e confluiscono come elementi inediti sulla costruzione del mosaico di sé in cui è impegnato il paziente.

Siamo abituati, nelle nostre discussioni cliniche, a riferirci alle molte situazioni di impasse descritte come ottundimento e paralisi della capacità di pensare: condizione di angosciosa stagnazione, di funzionamento a scartamento ridotto delle proprie facoltà, limitate a una sorta di inerzialità di mestiere. Il caso, oppure il disagio dell'impotenza, arrivano a rianimare talvolta il carosello inceppato del proprio Sé che, da irrigidito monolite si concede e concede che frammenti recuperati dello sfaldamento vengano rimaneggiati e "rimessi in gioco".

Credo sia utile chiedersi quale genere di attenzione e cura, e affidata a chi, si possa immaginare per una formazione che predisponga a una dilatazione porosa che conceda ai nostri involucri a protezione del Sé nuove annessioni, ritocchi e varianti. Non potendo delegare ad altri che a se stessi la vigilanza sulla propria vitalità, la trasmissione appassionata e in buona fede di saperi e di esperienza personale mi pare possa essere l'unica ma essenziale ambizione formativa. Quanto alla sua "continuità" e "permanenza" sarebbe auspicabile la rispettosa considerazione di una sua andatura girovaga e intima (non per questo in solitudine), salvaguardata dalla retorica della formazione trasversalmente multifunzionale.

In un transito politico e culturale davvero poco incline all'espansione e arricchimento dei Sé individuali, sembra affacciarsi l'attesa, insieme speranzosa e intimorita, di un enantiodromico ritorno collettivo a quanto troppo a lungo soffocato e respinto. Nell'esperienza dei singoli, e nel nostro lavoro con maggiore risalto, l'invecchiare trova un

po' di consolazione in quei ritorni marchiati da un inaspettato sapore di libertà nell'ironica ma armoniosa dissonanza con quanto si era andato costruendo, anche a partire dalla lotta contro quei propri "revenantes" un tempo allontanati. Forse è la regola imposta dalle leggi e dai tempi della vita a decidere dell'ammissibilità o meno dei nostri pezzi scartati, ma forse è anche una preventiva ingessatura di protezione che può sbarrarne l'uscita, sottraendo a noi e alle nostre relazioni risorse benefiche.

Il tema cruciale della malleabilità della coscienza per dilatarsi a ricevere e ricercare stimoli psichici provenienti dai moti interiori come dalla realtà esterna è affrontato da Bollas nella sua esposizione del concetto di "oggetto evocativo", dove viene definito «un modo di pensare» che nasce anche dall'impiego delle «vere cose che incontriamo nel reale» (14). E poco avanti precisa che «la vita in questa forma di pensiero è picaresca».

14) *Ibidem*, p. 120

Nel mondo degli oggetti evocativi il concatenarsi delle libere associazioni produce non solo idee ma azione, generata proprio dall'urto con le cose concrete. Mi pare si tratti di poter fare affidamento sull'energia che scaturisce dalle proprie emozioni, mandando a se stessi segnali convertibili in opportunità di autoconsapevolezza riflessiva, potendosi sentire immersi nel circuito della vita con tutte le sue assurdità, nell'imprevedibile irrompere di quanto può essere estasiante o funesto.

Come il sogno che deve così spesso rivestire di parossismo i propri contenuti in cerca di udienza presso la coscienza ignara o intorpidita, così quella componente picaresca e grottesca della vita e la comicità dell'inconscio, si insediano nella trama delle narrazioni di Bollas con la chiassosa irriverenza di uno sciamano di commedianti dell'arte. Ma il picaresco è proprio anche dell'esperienza analitica che, sottratta alla diffusa sottolineatura di intrinseca condizione di sofferenza, può permettere di esaltare anche la componente comica dell'inconscio con le sue invenzioni e i suoi imprevedibili sovvertimenti e sberleffi.

Questo spirito da commedia che caratterizza l'esistenza nella sua assoluta assurdità, può essere richiamato solo da un solido senso dello humour dell'analista che, addestrato agli inganni del proprio inconscio, è pronto a rico-

noscerlo quando si affaccia nel paziente: «i suoi “ehmm”, [...] sono l’equivalente di un’aperta ilarità di fronte al divertimento suscitato dalle azioni dell’inconscio» (15).

Le innumerevoli sfaccettature dell’umorismo nella scrittura di Bollas (dal sarcasmo, al grottesco, all’ironia), e il sotteso richiamo alla matrice del gioco infantile come viatico a quello della vita, ci ricordano che non è usuale soffermarsi sull’uso che si fa, o non si fa, dell’ironia nel nostro lavoro: forse la cautela per la sua contiguità con il sarcasmo ne limita l’uso; o piuttosto il pudore per la sua natura rivelatrice di vicinanza e intimità.

Al pari del gioco con il bambino, in cui la sapienza materna sa trovare i modi e i tempi giusti per trasformare il disagio in divertimento, e sa poi impedire che l’eccesso di eccitazione riconsegna il bambino all’angoscia, la comunicazione ironica con il paziente è un traguardo che segnala una fiduciosa complicità che accomuna paziente e analista in uno stesso sguardo disincantato che fa sorridere entrambi sulle rispettive e riconosciute miserie. «Il paziente in analisi è la pedina del proprio inconscio e dovrà passare molto tempo, semmai si riuscirà, prima di godere la commedia. Ma questo vale per la vita nel suo complesso» (16).

L’ironia si insinua nelle contraddizioni dell’esistenza e può trovare posto anche nel dolore perché sa trasportare sempre altrove da dove ci si stava abituando a stare. Ed è proprio attraverso questo gioco ironico di dislocamento che Bollas ci racconta di fantastiche e azzardate ribalderie della mente; frastornamenti che fanno depositare pensieri, anche carichi di dolente mestizia, ma sempre dentro una plausibile risposta che rimetta in gioco la vita.

Mentre, quel pomeriggio, aspettava l’arrivo del prossimo paziente depresso, lo psicoanalista sapeva che persone come Myrna Fallbrook e Byron Mourncaaster sono davvero degli eroi. Nell’affrontare la loro depressione restano degli esseri umani. Accettano il fatto che soffrire fa parte della vita, ma che la relazione con un altro può essere di grande aiuto (17).

15) C. Bollas (1995), *Cracking Up*, Cortina, Milano, 1996, p. 168.

16) *Ibidem*, p. 167.

17) C. Bollas (2005), *op. cit.* p. 152.

## Sommario

Un commento alla produzione narrativa di Christopher Bollas da lui definita «un altro modo di pensare la psicoanalisi», in cui la realtà della psiche messa in scena attraverso il gioco dei flussi associativi e del paradosso ironico dell'inconscio, coincide con la realtà dell'esistenza in generale. Alcuni contenuti della teoria psicoanalitica, e di quella di Bollas, acquisiscono nella finzione letteraria efficacia e immediatezza immaginative in grado di rappresentare i diversi stati della mente e del Sé. Lo scritto sottolinea il valore del concetto di “funzione multipla dell'analista”, assimilabile alla raccomandazione di Jung sulla necessità che il terapeuta impegni nel rapporto con il paziente la totalità della sua personalità. E auspica che i training analitici mostrino più attenzione nel favorire la crescita e l'uso della molteplicità dei Sé degli allievi, per non precludere al paziente anche la possibilità del gioco ironico che caratterizza lo spirito da commedia dell'esistenza.

## Summary

«It's another way of conceiving psychoanalysis» is Christopher Bollas's own definition of his narrative style. The flow of free associations and the ironical paradox of the unconscious bring the reality of the psyche to stage. The psyche then corresponds in general to the reality of existence.

By literary pretence, some of the contents of the psychoanalytical theory, as so Bollas's, obtain imaginative effectiveness and spontaneity capable of representing the various states of the mind and of the self.

The writing points out the value of the concept of “the multiple function of the analyst”. This resembles what Jung recommends about the therapist having his entire personality involved in the client-therapist relationship. Greater attention should be paid during analytical training to growth and use of the multiplicity of the selves of the trainees. Patients may therefore take part in the ironical game which characterizes the spirit of the comedy of life.



# Jung e Eliade. La rivelazione delle nozze e della morte

*Silvia Lagorio*

Il rapporto fra Mircea Eliade e Carl Gustav Jung, la suggestione che Jung esercitava su Eliade, il contagio di idee che legò il percorso di Eliade attraverso i simboli della storia delle religioni a quello junghiano dentro la psicologia del profondo, sono rivelati dal *Giornale* di Eliade, baluginano lungo questo sentiero autobiografico per appunti e frammenti.

In data 14 giugno 1953 è una nota che dichiara: «Leggendo attentamente e per la prima volta integralmente, *Psicologia e alchimia* di Jung (e soprattutto *La psicologia della traslazione*), sono stupefatto dalla coincidenza delle nostre interpretazioni».

E ancora, in data 6 giugno 1959, in occasione di un incontro con Jung a Küsnacht, Eliade registra: «Quando gli ho detto che *La psicologia della traslazione* è uno dei miei libri preferiti, ha sorriso, stupito, aggiungendo “Qui nessuno ha capito niente”» (1).

Jung e Eliade si incontrano ad Ascona, nel giardino di Villa Gabriella, il celebre Eranos che Olga Fröbe, teosofa di origine olandese, aveva consacrato nell'agosto del 1933 come luogo di incontro fra cultura orientale e cultura occidentale, inaugurando quella serie di incontri che vedranno affacciarsi, sulle rive del lago Maggiore, Otto, Zimmer, Buber, Kerényi, Corbin, Scholem (2). Il 25 agosto del 1950

1) M. Eliade (1945-1969), *Giornale*, Boringhieri, Torino, 1976, pag. 160, p. 205-206.

2) A questo proposito, cfr. G. Wehr (1985), *Jung – La vita, le opere, il pensiero*, Rizzoli, Milano, 1987, in particolare il cap.: *Eranos “Un ombelico del mondo”*.

Eliade tiene a Eranos una conferenza e pranza con il “Maestro“, il vecchio Jung settantacinquenne «affascinante, per niente pretenzioso, disposto, con lo stesso piacere, a parlare e ad ascoltare» (3); le conversazioni con Jung si ripeteranno d’ora in poi e Eliade continuerà così a riferirsi al Maestro, ai suoi pensieri, ai suoi sogni, al suo percorso di avvicinamento alla morte. Ma, al di là delle occasioni biografiche, della contiguità di interessi, delle affinità tematiche che li condussero a fare del proprio focus di indagine l’*irrazionale* nelle sue plurime e eterogenee manifestazioni, è possibile rilevare una sorprendente analogia di fondo fra due opere che posseggono entrambe la qualità di esulare dall’ambito in cui Jung e Eliade operarono più precisamente in quanto studiosi: *La psicologia della traslazione* di Jung, pubblicata in Svizzera sotto forma di libro nel ’46, rappresenta una lettura fra le più ingegnose della relazione terapeutica attraverso l’interpretazione del simbolismo alchemico, dando voce a quella tentazione liberamente creativa e trasfigurativa che ha costituito il “sottofondo impossibile” e dunque mai pienamente riconosciuto dell’opera junghiana; *Nozze in cielo* di Eliade, apparso a Bucarest nel ’38, è invece un romanzo d’amore, ovvero la combinazione di due racconti d’amore nell’involucro della medesima storia. E, come *La psicologia della traslazione* restituisce il nodo cruciale di ogni relazione attraverso la processione di immagini che animano il *Rosarium philosophorum* (1550), così *Nozze in cielo* condensa il senso di questa prodigiosa sfilata e lo agisce nell’accadere dell’incontro amoroso fino alla morte dello stesso.

L’alchimia offre alla dinamica della relazione le proprie metafore in quanto “magisterio ermetico”, arte di cattura e di rielaborazione: i segreti strappati alla materia vengono trasmutati nel laboratorio alchemico, gli elementi disgiunti si congiungono, l’Opus, cioè il processo di compimento attraverso cui si individua una nuova e ulteriore sostanza, prende luce.

Nelle pratiche, operative e linguistiche, che fervono dentro l’officine segreta dell’alchimista, la filosofia della natura viene dotata di sensi possibili, gli elementi chimici si combinano assecondando le scene del teatro inconscio:

3) M. Eliade (1945 – 1969),  
*op. cit.*, p. 96.

al laboratorio alchemico corrisponde l'*oratorio*, poiché momento applicativo e momento teorico sono indissociabili e la materia, intrinsecamente trasformabile, rivela i ritmi nascosti della psiche e del cosmo. Uno dei concetti nucleari del discorso alchemico è dunque lo *hieròs gámos*, le *nuptiae chymicae*, ovvero nozze regali che, come Jung specifica nell'Introduzione alla sua *Psicologia della traslazione* «rappresentano quel prodigio analogico che deve portare l'opera al suo compimento definitivo e congiungere, attraverso l'amore, tutto ciò che si oppone, perché "amore è più forte della morte"» (4). Le immagini del *Rosarium philosophorum* di cui Jung si avvale per illustrare i momenti del processo che analizza si riferiscono direttamente al percorso e al travaglio di una coppia regale che si unisce realizzando una *coniunctio oppositorum* attraverso luoghi e tappe essenziali: Fonte mercuriale, Re e Regina, La nuda verità, L'immersione nel bagno, La congiunzione, La morte, L'ascesa dell'anima, La purificazione, Il ritorno dell'anima, La nuova progenie.

Il processo psicologico attivato dell'incontro fra paziente e terapeuta, corrisponde secondo Jung alla ricerca implicita nell'arte alchemica: riconoscere gli elementi singoli in natura, isolarli, produrre un contatto e un lavoro nell'almabico, "ottenere a partire dal Due l'Uno". Se il discorso psicoanalitico restituisce a chi racconta il composto di una storia alla condizione di averne discriminato le parti "semplici", il processo di individuazione cui Jung si ispira spinge piuttosto, come è scritto in una lettera a Freud, verso una psicopsintesi (5): il lavoro terapeutico dovrebbe infatti somigliare ai procedimenti alchemici che cercano nel minerale una sorgente vitale, la sua scintilla di fuoco, col significato di pervenire a un'unità aurea, essenziale, a quel destino legato a ogni individuo che si riassume in una meta e in un senso.

Sentenziava Hoghelande nel *Theatrum Chemicum*, «Ars requirit totum hominem» (6): se l'affermazione è valida all'interno del crogiolo analitico, lo deve essere anche nel caso di un'altra esemplare relazione di transfert, il rapporto amoroso, purché si consideri l'amore, la facoltà di valicare il perimetro dell'altro, una vera e propria arte. *Nozze in cielo*, in questa prospettiva, rappresenta narrativamen-

4) C.G. Jung (1946), «La psicologia della traslazione», in *Pratica della psicoterapia*, Opere, volume XVI, Boringhieri, Torino, 1981, p. 208.

5) Cfr. *Lettere tra Freud e Jung (1906-1913)*, Boringhieri, Torino, 1974, p. 233: «Se esiste una psicoanalisi dev'esserci anche una "psicopsintesi", che costruisce il futuro secondo le stesse leggi».

6) Citato in C.G. Jung (1946), *op. cit.*, p. 209.

te l'interrogativo cruciale che costituisce il fondo di ogni rapporto di traslazione: «Questo che vedi, sono io?» e soprattutto: «Chi sono io?»; domanda la cui eco risuona nello spazio narrativo del libro. Due infatti sono le storie raccontate, quattro i personaggi, la dimensione in cui il narrare procede è quella del ricordo e dell'attesa: Mavrodin e Hasnas si trovano in un rifugio insieme a passare la notte, per iniziare il mattino successivo una partita di caccia. Cercando di guadagnare l'alba fumano, bevono un caffè, chiacchierano: si raccontano l'un l'altro una storia d'amore della trascorsa giovinezza e nell'incanto della notte che si inoltra, non sanno o fingono di non sapere che stanno offrendosi l'un l'altro il medesimo racconto, il ritorno della stessa fondamentale parabola. Mavrodin parla di Ileana, Hasnas di Lena: entrambe sono entrate nella vita dei due uomini improvvisamente, quasi per caso, entrambe ne sono uscite per non tornarvi più, della loro biografia non si sa nulla.

Soltanto i personaggi che raccontano sono reali e entrambi consumano, attraverso le parole della memoria, un lutto d'amore, una questione sospesa:

Per quale miracolo un semplice avvenimento si trasforma in rapimento ed estasi, ed un incontro in amore? Questo interrogativo mi ossessiona. Così come mi ossessiona anche quest'altro: come è mai possibile precipitare da questo stato di grazia e ritraversi di nuovo nella luce eguale di tutti i giorni?» (7).

Le due storie che Mavrodin e Hasnas si narrano l'un l'altro si fermano precisamente quando alla morte presunta della passione, allo stadio alchemico della "putrefactio", dovrebbe succedere la "conceptio", il concepimento, l'accettazione cosciente di una metamorfosi e il progetto che essa incarna (8).

Qui il corso delle due storie d'amore si arresta e l'Opus viene interrotto: Ileana libera il suo compagno dall'incantesimo amoroso quando sente l'incompatibilità delle reciproche facoltà creative, rinunciando al proprio desiderio di maternità a favore della solitudine letteraria di Mavrodin. Lena viceversa si sottrae all'imposizione della maternità come sigillo collettivo di una vita matrimoniale. A entram-

7) M. Eliade (1938), *Nozze in cielo*, Jaca Book, Milano, 1982, p. 20.

8) Cfr. C.G. Jung (1946), *op. cit.*, p. 262, a commento de *La morte*, immagine alchemica del *Rosarium philosophorum*: «Come dice l'iscrizione, l'immagine raffigura la *putrefactio*, l'"imputridimento", la decomposizione di una forma prima vivente. Ma l'immagine s'intitola anche *conceptio*. Dice il testo: "Corruptio unius generatio est alterius", col che s'intende che questa morte è uno stadio transitorio al quale seguirà nuova vita».

be, Ileana e Lena, Eliade affida una concezione del tempo che si estende orizzontalmente a curare e a custodire ciò che dell'amore resta nei giorni: Ileana è dedita a Mavrodin, Lena alla sua fede nella passione.

A Mavrodin e a Hasnas aspetta un ordine differente: il primo si ritira nella propria stanza di artista, il secondo si ripara all'ombra di un sistema condivisibile, della grande morale tutelare. Con l'interdizione della possibilità di nascita di un figlio finisce la storia e si inaugura la finzione del racconto. Secondo le parole di Jung, a commentare il passaggio alchemico della morte: «alla festa della vita succede il lamento funebre» (9). Il prolungarsi di questo lamento è il sottofondo della scrittura.

Mavrodin, il primo dei due interlocutori di *Nozze in cielo*, soltanto una volta abbandonato da Ileana, può ritornare al suo mestiere di scrittore, a quella speciale solitudine "senza eredi" che lo costituisce e finalmente, nello scarto della distanza, narrare ciò che è finito.

Ho sempre presente Ileana, mentre scrivo, e con tutto questo il libro va avanti in altro modo: il fascino delle bugie mi vince senza che io me ne accorga, e sebbene il racconto sia rimasto lo stesso, né Ileana né io, e nemmeno gli avvenimenti, sono così come sono stati un tempo (10).

Hasnas invece può reintegrare se stesso nella corrente della specie dimenticando il sortilegio d'amore e la sua forza centrifuga: trovare una moglie, occuparsi dell'educazione dei figli. Ma, se Mavrodin e Hasnas si intendono l'un l'altro non è certo soltanto per identità di genere: il particolare filo di corrispondenza che li lega è il lessico tacito di chi ha conosciuto il miracolo, ovvero la meraviglia, di un evento casuale. Poiché l'arcano che l'alchimia e il discorso amoroso sottendono – quella condizione di oscurità numinosa e di reticenza alla parola che entrambi patiscono –, rinvia quasi necessariamente alla dimensione del sacro, del transtorico e del trascendente, a ciò che interrompe la linearità e la durata dell'esperienza consueta per porgersi in quanto inconoscibile e dunque impercorribile secondo le vie della ragione. *Ganz andere*: totalmente altro. L'intrinseca unione di materialità e di psichi-

9) *Ibidem*.

10) M. Eliade (1945 – 1969), *op. cit.*, p. 67.

smo, l'interfaccia dell'organico che rimanda a una ulteriorità di senso, fanno della relazione d'amore e del mistero della sessualità, il luogo privilegiato nel quale alla presunta autonomia soggettiva si sostituisce un ordine differente, all'indebolirsi delle pretese coscienti corrispondono un dilatarsi dell'istanza inconscia e un congedo dalla logica del significato. La possibilità di comunicare viene sospesa, si eludono gli interlocutori di sempre, il discorso si fa solitario e si ripiega su se stesso: «Senza rendermene conto, così come accade sempre quando si tratta di una grande passione, mi sono completamente isolato dalla gente» (11).

Può essere ripreso dopo, quando tutto è già avvenuto, quando la fotografia piatta e dolorosa di ciò che è stato ci conduce nella zona carsica del ricordo. Se infatti è esistito un tempo in cui Eros ha congiunto le metà separate, ora che il dio ha esaurito l'impresa, è possibile raccontarla: la pulsione di morte ha lavorato dentro la vita, nei silenzi e nelle pieghe dell'incanto amoroso, per proiettarsi qui, nella narrazione, nell'*eclisse* della scrittura.

Ho scritto soprattutto per precisare questa sensazione terrificante dell'unione. Perché la rivelazione dell'unione completa è questa: *ritrovi te stesso nel momento in cui ti perdi*. Non ritrovi però la tua esperienza di tutti i giorni, il tuo profilo spirituale, come viene disegnato dalla luce viva del giorno, ma ti senti un essere completo, totale, libero. [...] Quanto luminosa mi sembrava allora la morte! [...] Sentivo che eravamo molto vicini ad essa, e quella creatura cosmica e libera, nata dall'amplesso, è, lei stessa, la *nostra morte*. Ed essa non può esistere se non con un totale abbandono della carne, con un definitivo uscire da noi [...]. Ho saputo, da allora, che nessun uomo potrebbe sopravvivere così come è, spezzato in due parti, solo. La vita ha una fine qui sulla terra, perché è frantumata, divisa in miriadi di frammenti. Ma chi ha conosciuto, come ho conosciuto io, la completa integrazione, quella unione incomprensibile per l'esperienza e la mente umana, sa che ad un certo livello la vita non ha più fine (12).

Parecchi anni dopo la pubblicazione di *Nozze in cielo*, nel 1958, Eliade, chiudendo a Eranos una conferenza intitolata *Mèphistophèlès et l'androgynè ou le mystère de la tota-*

11) M. Eliade (1938), *op. cit.*, p. 61; rimando anche al concetto di *Ganz andere* presentato nell'«Introduzione» a *Il sacro e il profano* (1957), Boringhieri, Torino, 1984.

12) *Ibidem*, p. 51-52.

lità, si soffermava sui significati della *coincidentia oppositorum*, la riunione dei frammenti contrari e dispersi di una condizione in se stessa divisa; in questa occasione, Eliade ne ritrasse precisamente il carattere di luogo utopico e inarrivabile del desiderio, dunque, di paradiso perduto, decifrando i sentimenti ambivalenti che il complesso della *coincidentia oppositorum* è in grado di attivare: «d'une part, l'homme est hanté par le désir d'échapper à sa situation particulière et de réintégrer une modalité transpersonnelle; d'autre part, il est paralysé par la peur de perdre son 'identité' et de s' 'oublier'» (13).

13) M. Eliade, *Mephistophèlès et l'androgyné*, Gallimard, Paris, 1962, p. 179 in nota. Questo volume (tradotto in italiano dalle ed. Mediterranee, Roma 1971), ospita le quattro conferenze tenute da Eliade a Eranos, in Ascona, dal 1957 al 1960.

All'interno di questa dinamica, è la nostalgia a imprimere i propri colori al paesaggio interiore, quando il desiderio minaccioso della totalità fa sentire il suo richiamo; radicandosi nell'impossibilità presente e nel sogno di ciò che è stato, la nostalgia pertiene alla memoria e testimonia di una *sopravvivenza* nonostante il tempo. In *Nozze in cielo*, Eliade fa parlare il narratore della «rivelazione delle nozze e della morte» e attraverso le maglie del racconto passa la voglia di esprimere un pensiero nella forma della confessione: esiste una morte nell'unione di cui la passione provoca l'intuizione, sintomo estremo dell'ipotesi di una nuova vita, quella Morte che gli alchimisti, sottolinea Jung nella sua analisi della traslazione, consideravano necessaria: «Qui giacciono Re e Regina – recita il *Rosarium Philosophorum* – con grande pena l'anima se ne separa» (14).

14) C.G. Jung, (1946), *op. cit.*, p. 263 (commento alla Figura 6 del *Rosarium Philosophorum*).

Ed esiste di converso una morte nella vita, il mortificarsi della vita nello scorrere dei giorni e nell'accadere delle cose, che alimenta la linfa del racconto, la possibilità di ricordare come siamo stati e di scrivere come avremmo potuto essere. Ciò che viene perso all'orizzonte del reale attende di essere conservato dalla memoria e quindi congelato nella scrittura: gli scarti e i nessi fra questi piani paralleli e simultanei istituiscono il paradosso del racconto, il suo mimare la vita quando essa è già di spalle. L'amore, in questo, diventa miraggio della scrittura: la regina delle nozze mistiche viene allontanata, capovolta, rifratta fino a perdersi nell'aria e divenire così vera fata morgana.

I due rimasero indietro: camminavano in silenzio, pensierosi. Quando furono sul ponte, sopra il ruscello, Mavrodin si fermò.

«Vorrei chiederti una cosa» disse con la voce mozza.

Il suo compagno si fermò anche lui, sedendosi sul parapetto del ponticello.

«Credi tu che Ileana sia ancora viva?» chiese ancora Mavrodin, alzando gli occhi.

«No – rispose l'altro – Non vive più» (15).

15) M. Eliade (1938), *op. cit.*, p. 213.

L'ultimo pensiero posto da Jung a chiudere *Ricordi, sogni, riflessioni* va al mistero dell'amore, a *Eros kosmogonos*, divinità inafferrabile che domina la scena psichica tanto quanto l'Io e la volontà vorrebbero regolarla. La sua qualità misteriosa sta nel comprendere in sé gli opposti estremi, il minuscolo e l'immenso, il più basso e il più alto, quanto sentiamo più prossimo e quanto più lontano e dunque dovrebbe indurre chi vuole dargli un nome, una definizione, un carattere a confessare il proprio limite.

Questo è tuttavia lo stesso atteggiamento che occorrerebbe tenere nei confronti di Dio; e ancora, in quelle piccole, preziose pagine dedicate a un *Esame retrospettivo*, Jung si congeda dal lettore suggerendogli che ogni processo di conoscenza è illusorio e l'inesplicabilità delle cose della vita, lungi dal costituire un'esperienza di alienazione, connette al mondo attraverso uno sguardo più trasparente. Poiché il mondo, infatti, è "infinito e inafferrabile". Valgono per il volto divino ma anche per l'amore, *ignotum per ignotius*, le parole del rabbino citate da Jung, in risposta allo studente che gli chiedeva perché nessuno più riuscisse a vedere Dio in faccia: «Perché oggi nessuno sa chinarsi tanto».

## **Sommario**

L'articolo riguarda il rapporto tra Jung e Eliade e attraverso il confronto tra due testi, *La psicologia della traslazione* di Jung e il romanzo di Eliade *Nozze in cielo*, presenta una riflessione sull'amore, sulla relazione d'amore come uscita da sé e opera di *coniunctio oppositorum*. La storia narrata da Eliade rappresenta, nella forma del romanzo, le vicissitudini delle nozze regali, *hieròs gamòs*, di cui Jung si occupa nel suo testo sul transfert, utilizzando le immagini del *Rosarium philosophorum*.

## Summary

This article, by juxtaposing *La psicologia della traslazione* by Jung and the novel *Nozze in cielo* by Eliade, illustrates the relationship between the two authors' thoughts on love, the role of love as an escape from the self and a work of *coniunctio oppositorum*. Jung's text, through its use of the images of the *Rosarium philosophorum*, analyzes transference and the intricacies of the royal marriage, *hieròs gamòs*. This article explains how the plot Eliade tells in this novel is a fictional representation of the same themes that Jung deals with in his text.



# Appunti su Anna Karénina

*Lella Ravasi*

C'è una Anna Karénina in CIASCUNA di noi. Lo sappiamo. Da sempre. È l'eroina tragica di una passione d'amore che travolge, a cui tutto si consegna, che spazza lontano l'amore materno, i buoni sentimenti, la buona società, il tranquillo correre del tempo. Tutto finito. Perduto. E perché poi? Per un uomo sbagliato, per una passione fisica che si radica nel corpo, consegnata alla primitività animale, carnale, per cui perdersi. Solo che in noi sta sul fondo del pozzo. Non si lascia stanare. Succede a poche di perdersi davvero, eppure il personaggio di Anna appartiene a tutte noi.

C'è una Anna Karénina in CIASCUNO di noi. Come nasce in Tolstòj, uomo, la vita e la morte psichica di Anna, che ne sa un uomo della vita e del corpo di una donna, come gli si snoda dentro il personaggio, come lo seduce, lo porta con sé, lo dannava fino a quando non gli riesce di scriverlo, di liberarlo alla vita nelle parole che lo raccontano? C'è un testo, una lettura teatrale di intensità prodigiosa, che ci porta in dono il segreto. E prima c'è un lungo prezioso lavoro preparatorio in cui Sonia Bergamasco ed Emanuele Trevi hanno letto, studiato, consultato tutto quanto era possibile attorno alla scrittura di Anna Karénina, a partire dai diari di Lev Tolstòj, e da quelli della moglie Sof'ja, da lettere e documenti, e hanno costruito il

loro testo *Karénina. Prove aperte d'infelicità*. Ma al momento di metterlo in scena, a due voci – l'attrice e lo scrittore – qualcosa come dicono loro strideva, sapeva di lezione, non portava al cuore delle emozioni. Si rivolgono entrambi a un grande amico comune, il regista Giuseppe Bertolucci, si affidano alla sua creatività e sapienza, letteraria, teatrale. Giuseppe è malato ma non si sottrae, è la sua ultima opera, e *Karénina* è anche in lui. In breve si taglia, si asciuga il testo, quasi tagli cinematografici: nasce il monologo a cui dà voce e corpo Sonia.

E succede il miracolo: Sonia è Lev Tolstòj quando intuisce l'ansia febbrile che lo consuma nella ricerca del personaggio, quando lascia che Anna prenda spazio nella sua anima prima che nelle parole. Sonia è la moglie Sof'ja, le sue contraddizioni accanto a Lev, la sua figura di donna che sta sullo sfondo ma anche al centro del conflitto in Tolstòj tra spiritualità e istintualità. Sonia è la narratrice che evoca il tempo storico in cui il romanzo si forma. È un diario. Preciso. Giorno dopo giorno, evento dopo evento, in Tolstòj, per lontananze e avvicinamenti, per lampi, intuizioni, lacerazioni, nasce la donna, la donna perduta, eterna in lui come in noi.

E infine Sonia è sublime Anna *Karénina*, nei suoi ultimi sprazzi di vita, dà voce e corpo allo sperdimento di lei. In scena un pianoforte a coda è l'unico compagno dell'attrice, uno strumento da suonare. Sonia è anche una musicista, una pianista: studia, sceglie e suona, all'apertura del monologo, l'inizio della Marcia funebre di Čajkovskij, opera 40, filo d'Arianna in do minore. Come scrive Trevi proprio quella musica è scelta per rappresentare lo stato d'animo di Tolstòj (contemporaneo del musicista, a Mosca si frequentavano, e l'opera è di quegli anni) nell'imbattersi nel fantasma femminile di *Karénina*. Ed è una marcia funebre a volte stremata di dolcezza, le note sono tratte da un pianoforte a cui Sonia dà vita anche quando sembra abbattersi su di lui, oltre la marcia funebre, segnando i passaggi inquieti, rabbiosi, del tempo in cui la creatura si forma in Tolstòj. Ma è anche uno specchio, e poi un luogo in cui riconoscere brani di vita, è un interlocutore, e infine una bara in cui Sonia si infila, si accuccia come in una culla.

E noi siamo spettatori di qualcosa che va oltre, che rimane nella psiche, incatenato al farsi di Karénina in Tolstòj, evocato nelle emozioni di una rappresentazione che racconta l'esistenza proprio di quelle "vite che non sono la mia" ma che sono precisamente "la mia".

C'è una gratitudine grande, per aver potuto godere della messa in scena, verso Sonia Bergamasco, che da uno spettacolo all'altro, ha fatto palpitare la sua Karénina, nell'eternità ogni giorno più viva di Tolstòj. E con lei verso Emanuele Trevi, profondo e discreto, che ha trascritto il testo integrale del lavoro di ricerca per Editori Riuniti. E nella memoria che non si perde verso Giuseppe Bertolucci, la cui anima tiene per mano Sonia. A tutti loro il mio cuore. A Sonia grazie per la generosità del testo teatrale che mi permette di pubblicare in questo numero della Rivista, e grazie per come è lei: musica, passione, vita, dolore e resurrezione, Anna Karénina in tutte noi.



# Karénina.

## Prove aperte d'infelicità

*Emanuele Trevi e Sonia Bergamasco*

da Lev Tolstòj

All'inizio c'è solo un gomito.

Almeno, così Tolstòj racconta la storia a un amico. E gli scrive: «Proprio come adesso, dopo pranzo, me ne stavo sdraiato solo sul divano e fumavo. Se fossi sovrappensiero o lottassi contro la sonnolenza non lo so, so soltanto che ad un tratto mi balenò di fronte il nudo gomito femminile di un elegante braccio aristocratico. Senza volere cominciai a fissare questa immagine. Apparvero una spalla, il collo e infine tutta la figura di una bella donna in abito da ballo che implorante fissava gli occhi tristi su di me».

Alla moglie, Sof'ja, Tolstòj racconta di aver “visto” per la prima volta questa donna il 22 febbraio del 1870, e le dice che è «un tipo di donna sposata dell'alta società, ma che si è perduta. Lev mi ha detto che è suo compito rendere la donna degna di pietà e non colpevole e che non appena si è presentato questo tipo anche tutti i personaggi e tipi maschili immaginati prima si sono raggruppati intorno a questa donna. “Ora tutto mi si è chiarito”, ha detto».

8 gennaio 1872. Il giornale *Notizie del governatorato di Tula* scrive che alle sette di sera, una giovane donna sco-

nosciuta, decorosamente vestita, giunta alla stazione di Jsenki sulla linea Mosca-Kursk nel distretto di Krapiva, si è avvicinata alle rotaie e, durante il passaggio del treno merci numero 77, fattasi il segno della croce, si è gettata sul binario, sotto il treno, rimanendone tagliata in due.

Sul giornale la donna risulta sconosciuta, ma di lei, in realtà, si sanno molte cose, a partire dal fatto che si chiama Anna.

Anna Stepanova Pirogova.

Era un carattere amabile. Alta, prosperosa, il viso largo sempre sorridente. Era l'amante del vicino di tenuta dei Tolstòj, un certo Bibikov, vedovo, proprietario terriero, gran cacciatore di beccacce. Anna viveva con lui come una moglie, ma senza essere sposata. Bibikov non aveva mai voluto.

A un certo punto però, Bibikov si era innamorato di un'altra donna, una giovane governante tedesca, e si era addirittura messo in testa di sposarla. Scoperto il tradimento, Anna se ne era andata via. Ma non sapeva dove. Era gennaio. Con un piccolo fagotto sotto il braccio, aveva vagato qualche giorno nella campagna innevata. Poi, stremata e folle di dolore, era arrivata per caso nella stazione di Jsenki, e si era buttata sotto un treno merci di passaggio. Era il 4 gennaio 1872.

Il 5 gennaio, Tolstòj è lì, in un angolo della baracca della stazione dove gli ufficiali stanno procedendo all'autopsia di questa donna.

Lev Nikolaevic l'ha vista – scrive Sof'ja – il cranio allo scoperto, tutta spogliata e a pezzi... l'impressione è stata terribile e si è profondamente incisa in lui.

Ci sono dei giorni, nella vita di Tolstòj, che sono come dei buchi neri.

Non riesco a capire cosa succede nella sua testa nei periodi di inattività, dice Sof'ja.

Questo scoraggiamento lo affligge molto. Se ne vergogna non soltanto di fronte a me, ma anche di fronte alle persone di casa, a tutti gli altri.

È lì e non è lì, vuole e non vuole.

Per riscuotersi, dopo il successo di *Guerra e pace*, Tolstòj tenta qualche nuova impresa.

Un romanzo sull'età di Pietro il Grande.

Oppure: un nuovo metodo per insegnare l'ortografia, sperimentato direttamente sui figli dei suoi contadini.

E ancora: deve imparare il greco. In poche settimane, legge Omero e Platone in originale.

A quanto pare, dice Sof'ja, non c'è nulla al mondo che lo interessa di più e gli procura un più vivo piacere dell'imparare una nuova parola greca, un nuovo giro di frase.

Ma si sente malato: reumatismi al ginocchio, tosse secca.

Nulla di quello che intraprendo va a buon fine. Nulla!

Almeno, così gli sembra.

E invece, nel marzo del 1873, alla fine di uno di quei giorni in cui gli sembra di non aver fatto nulla, di non aver neppure vissuto, eccola la donna perduta, l'adultera, ancora lì. Quel fantasma di piacere e dolore. La vicina di casa, l'amante di Bibikov, che si è buttata sotto il treno.

Questa volta, la ritrova in un libro, raccolto per caso nella stanza dei figli: un libro di racconti di Puskin.

In questo libro ci sono dei racconti incompiuti, e in uno di questi frammenti, la donna si chiama Zinaida. Bel nome. Il mondo di Zinaida è l'alta società di San Pietroburgo. Vanità e maldicenza.

Zinaida è una suicida: non perché ha un amante, ma perché non si cura di nascondere. Non nascondere il proprio desiderio, questo è il suicidio.

«Il salone s'andava riempiendo di signore e di uomini, che tutti alla stessa ora arrivavano dal teatro, dove si dava una nuova opera italiana. A poco a poco la confusione cessò. Le signore avevano preso posto sui divani. Da presso si era formato il circolo degli uomini. Le partite a *whist* si avvicendavano l'una all'altra. In piedi non erano rimasti che pochi uomini: e l'osservazione di litografie parigine aveva sostituito la conversazione generale.

In quel frattempo, la porta del salone si era aperta, e la Vò'skaja era entrata. Era una donna nel primo fiore della gioventù. I tratti regolari, i grandi occhi neri, la vivacità dei movi-

menti, la stranezza dell'abbigliamento, tutto attirava su di lei, inevitabilmente, l'attenzione. Dagli uomini fu accolta con una certa cordialità giocosa, dalle signore con trasparente malanimo; ma lei, Zinaida Vòl'skaja, non faceva caso a nulla: rispondendo in modo elusivo alle domande degli altri, guardava distratta qua e là, mentre il viso, mutevole come una nube, le prendeva un'espressione di disappunto».

Si guarda intorno, perché non vede il suo amante, che è l'unico motivo per cui è andata a quel ricevimento. E quando finalmente lo trova, sul balcone, passa con lui più di tre ore, fino all'alba.

«Zinaida Vòl'skaja aveva perduto la madre all'età di sei anni. Il padre, uomo indaffarato e distratto, l'aveva affidata alle cure d'una francese, le aveva preso maestri d'ogni sorta e, fatto questo, non s'era più dato pensiero di lei. A quattordici anni, Zinaida era già bellissima, e scriveva lettere d'amore al suo maestro di ballo. Quando il padre era venuto a saperlo, aveva licenziato il maestro di ballo e l'aveva condotta in società, considerando terminata la sua educazione. L'apparizione in società di Zinaida aveva fatto gran rumore. Vol'skij, un ricco giovanotto abituato a regolare i suoi sentimenti sull'opinione altrui, se n'era innamorato follemente, in seguito al fatto che l'imperatore, avendo incontrato Zinaida sul Lungofiume degli Inglesi, s'era fermato per un'ora buona a discorrere con lei. Senz'altro, quindi, Vols'kij aveva chiesto la sua mano. Il padre di Zinaida era stato ben lieto dell'occasione di sbarazzarsi del peso di una ragazza da marito così in vista nel bel mondo. Zinaida, dal canto suo, ardeva dal desiderio di vedere nel suo salotto la città intera. Non solo, ma Vol'skij non le era affatto antipatico. E in tal modo il suo destino si era deciso.

La sua ricchezza, le sorprendenti monellerie, l'infantile storditaggine, avevano prodotto sulle prime un'impressione gradevole, e anzi la società era perfino grata a chi come lei, rompeva per qualche momento la grave monotonia dell'ambiente aristocratico.

Ma gli anni passavano, e il carattere di Zinaida rimaneva sempre fermo sui quattordici.

S'incominciò a mormorare di lei.

Le chiacchiere vennero ad attribuirle degli amanti. La maldicenza, anche sprovvista di prove, lascia tracce quasi indelebili.

Piangendo di sdegno, Zinaida decise di ribellarsi al potere ingiusto del mondo.

Finalmente, il 18 marzo 1873, la moglie di Tolstòj può scrivere nel suo diario: ieri sera Lev mi ha detto di punto in bianco: "ho scritto una pagina e mezza, mi sembra che vada bene".

Lev si è messo a scrivere un romanzo sulla vita contemporanea. L'argomento: la donna infedele e tutto il dramma che ne risulta.

Sono felice».

La donna infedele e tutto il dramma che ne risulta.

Per iniziare questo romanzo nuovo, Tolstòj non ha bisogno di cambiare nulla. Puskin è perfetto. Costruisce un ricevimento, una festa dell'alta società. Quarant'anni dopo Puskin, queste feste, questi ricevimenti sono identici. Sono riunioni di persone tutte uguali. *Uniformi*. Pensano le stesse cose, e si comportano nello stesso modo. Ma questa donna no. Lei si comporta male. È *fuori posto*.

E la "sua" donna, Tolstòj lo sa bene fin dall'inizio, non deve fare altro che essere se stessa.

Ma se sarà se stessa, gli altri se ne accorgeranno, come il branco si accorge della preda.

E lei non è nient'altro che questo, una preda, l'agnello del sacrificio.

Bisogna solo cominciare a scrivere, mettere in moto questa prodigiosa macchina sociale, questo circo delle vanità, questo tritacarne educato che è una festa, un ritrovo di bella gente.

«Il generale, con le spalline luccicanti, e sua moglie, a spalle nude, si rassettavano davanti alla specchiera inondata di fiori. Dopo il generale fu introdotto un diplomatico dal viso emaciato e, mentre i due conversavano, la padrona di casa, si fece incontro agli ospiti nel salone grande in un fruscio di sete. Sul tappeto turchino, sotto le luci

discrete del salone, si andavano formando i capannelli». Nei capannelli, si pratica una sola, fondamentale forma di linguaggio – la maldicenza. Tutta questa gente è unita, cementata dalla maldicenza. Per essere efficace, una maldicenza deve riguardare qualcuno che appartiene allo stesso gruppo, allo stesso ambiente. Qualcuno che se n'è appena andato o che sta per arrivare, come Madame Stavrovic.

Sì, perché la prima volta che Tolstòj scrive di Anna, la chiama proprio così: Madame Stavrovic. Tat'jana Sergeevna Stavrovic.

Suo marito, il signor Stavrovic, è un uomo mite, candido, assennato. Si potrebbe anche dire: uno sciocco.

Lei, sciocca non è. È scandalosa: molto peggio che sciocca. Non fosse per il resto, indossa un abito giallo a pizzi neri – come una vespa! – e sulla testa porta una coroncina di fiori. Naturalmente, poi, è più svestita di tutte le signore presenti, fatto che non può passare inosservato a tutte le signore presenti...

Soprattutto perché il comportamento e l'aspetto, coincidono perfettamente, e con la stessa sfrontatezza con cui si veste, Madame Stavrovic vaga con lo sguardo per la sala, alla ricerca dell'unico essere che la interessi davvero, che è il suo amante, un certo Balasov...

E verso mezzanotte – eccolo! – comparve Balasov. Salutata la padrona di casa Balasov, senza dissimulare, prese a cercare con gli occhi per la sala e, trovato chi cercava, si diresse verso di lei.

Nel frattempo Tat'jana si era già alzata e, lasciata ricadere la collana che teneva tra le labbra, si era avviata verso un tavolinetto d'angolo.

Con la perfetta disinvoltura dell'uomo di mondo Balasov le si avvicinò, si sedette e prese a parlarle senza staccare gli occhi dal suo volto infervorato.

Non nascondere il proprio desiderio.

Per questo crimine non ci può essere che la sentenza capitale, senza attenuanti.

Da quel giorno Tat'jana Sergeevna non ricevette più neanche un invito ai balli e alle serate della buona società.

Sembra un ottimo inizio per un romanzo.  
Eppure Tolstòj, che è partito così bene, si blocca, non va avanti.  
Forse non è stato giusto con questa donna.  
L'ha mostrata soltanto con gli occhi degli altri invitati.  
Ma lì, a quella festa, oltre all'amante c'è anche il marito, che è un tipo goffo, che dice battute insipide senza nemmeno cogliere il momento giusto per dirle.  
È qui che Tolstòj capisce di avere sbagliato, di avere perso un'occasione. Perché se invece questo sciocco, questo cornuto fosse un uomo religioso, profondamente religioso, vedrebbe in sua moglie cose che nessuno, nemmeno il suo amante, sarebbe in grado di vedere.  
Ecco perché è necessario rifare tutto dalla prima parola. Cambiando i nomi, ma anche i corpi – che di nuovo si formano e poi si deformano.  
Adesso il marito si chiamerà Karénin, e lei è la signora Karénina. Non ancora Anna. Ora si chiama Anastas'ja, Nanà per gli amici...  
Ed eccoli che arrivano, i Karénin, questa coppia infelice, male assortita...

In effetti i due facevano, come si suol dire, il paio: lui azzimato, grassoccio, l'incarnato del viso slavato e flaccido; lei aduggiata da una fronte bassa e un nasino quasi a scarpetta, e pingue in eccesso. Tanto pingue che ancora un po' e la si sarebbe detta sformata.  
Ma quel viso sgraziato si illuminava tutto di un certo qual sorriso amabile che faceva capire come ella potesse piacere.

Solo il marito, Aleksėj Aleksàndrovic Karénin, poteva riconoscere, al solo scorgere l'espressione radiosa sul volto di sua moglie, il significato di tale espressione. Nell'ultimo anno egli aveva sorpreso sempre più di frequente questa terrificante espressione - come di luce, di fulgore e insieme di fatuità.  
Ogniquale volta sorprende in lei quell'espressione, il marito faceva ogni sforzo per ritrovare quella Nanà schietta, intelligente, mite che conosceva, ma nessuna forza al mondo poteva ricondurla in sé.  
Da uomo religioso, Karénin aveva riconosciuto e chiama-

to per nome, con orrore, quella disposizione d'animo. Era il Maligno che prendeva possesso della sua anima. E non c'era mezzo di aver ragione di questo suo terribile umore. Esso cessava da solo, il più delle volte con una crisi di pianto. Ma in precedenza tale umore la sorprende da sola, mentre ora Karénin poteva vedere come fosse in rapporto con la presenza di questo giovane bello, intelligente, prestante e volitivo. Il conte Vrònskij.

Non era accaduto nulla di speciale. Una giovane signora e un uomo assai noto in società si erano appartati presso un tavolino e per mezz'ora avevano parlato con calore di qualcosa: e ciononostante tutti sentivano che era accaduto qualcosa di spiacevolmente grossolano, di sconvolgente, di vergognoso. Bisognava stendere un velo su tutto questo.

marzo 1873

Senza volere, casualmente, senza sapere neppure io perché e cosa sarebbe avvenuto, concepì dei personaggi e degli avvenimenti, mi misi a proseguirli, poi, si capisce, li modificai, e a un tratto tutto si legò in modo così bello e subitaneo che ne venne fuori il romanzo che ora ho terminato in brutta copia, un romanzo molto vivo, appassionato e compiuto, di cui sono molto soddisfatto.

*Cos'altro restava? Cos' altro c'era in questo legame? Restavano il puro e semplice legame animale e lo sfarzo del tenore di vita.*

maggio 1873

Il mio romanzo non va avanti, e sto ormai perdendo la speranza di terminarlo per l'autunno. Volevo baloccarmi un po' con questo romanzo, e ora non posso non terminarlo, e temo che non verrà bene.

*I volti di Anna e di Vrònskij si facevano più cupi e più vecchi non col passare degli anni, ma dei giorni. La sola cosa che li teneva insieme erano i loro vincoli animali. Essi lo*

*sapevano, e Anna fremeva all'idea di perderlo.*  
settembre 1873

Sono andato molto avanti nel mio lavoro, ma difficilmente finirò prima dell'inverno – di dicembre, o pressappoco. Come un pittore ha bisogno della luce per gli ultimi ritocchi, così anch'io ho bisogno di una luce interiore, di cui sento sempre la mancanza in autunno.

*La sola cosa che li teneva insieme erano i loro vincoli animali. Essi lo sapevano, e Anna fremeva all'idea di perderlo.*

Insomma! C'era una signora – Anna – che ha lasciato il marito. Dopo essersi innamorata di un conte – Vrònskij – ha cominciato ad arrabbiarsi contro varie cose a Mosca, e si è buttata sotto il treno. Fine.

È colpa mia. Torna a casa, dobbiamo parlare. Per amor di Dio vieni, ho paura.

È davvero finito tutto? No, non è possibile. Ma come potrà spiegarmi quel sorriso, quell'animazione dopo aver parlato con quella? Non dovrà spiegarmeli, ci crederò comunque. Se non ci crederò, mi resta una sola cosa, ma io non voglio. Adesso avrà ricevuto il mio biglietto e sarà sulla via del ritorno. Non ci metterà tanto, un'altra decina di minuti... E se non venisse? No, non è possibile. Non deve accorgersi che ho pianto. Andrò a lavarmi.

Sì, sì, mi sono pettinata;  
oppure no?

Sì, mi sono pettinata, ma quando proprio non lo ricordo.  
Chi è? Ma sono io?

Ma che faccio, sto impazzendo. Ma come ha fatto ad andarsene, lasciandomi in questo stato? Come può vivere senza fare la pace con me?

Devo assolutamente parlarti, vieni subito.

Lo supplico di perdonarmi.

Mi sono sottomessa a lui.

Mi sono riconosciuta colpevole.

Perché?

Forse non posso vivere senza di lui?

Ufficio e deposito. Dentista.

No, non mi sottometterò a lui.  
Non gli permetterò di ammaestrarmi.

Filippov, focacce.  
Si dice che la loro pasta arrivi fino a Pietroburgo.  
Si andava ancora con i cavalli.

Ma ero proprio io, con le mani rosse?  
Quante cose che allora mi sembravano tanto belle e inaccessibili sono diventate insignificanti, mentre ciò che avevo a quel tempo adesso mi è diventato inaccessibile per sempre.  
Avrei mai creduto di poter arrivare a una simile umiliazione?  
Come sarà orgoglioso e soddisfatto di ricevere il mio biglietto!  
Ma gliela farò vedere...

Che cattivo odore ha questa vernice.  
Perché verniciano e costruiscono continuamente?  
Mode e confezioni.  
È orribile il fatto che il passato non si possa estirpare alle radici.  
Non si può estirpare, ma si può nascondere il ricordo.  
E io lo nascondo.  
Sorrideranno dell'amore, quelle due ragazze?  
Non sanno quanto sia poco allegro, quanto sia abietto.  
Il viale e i bambini.  
Tre bambini corrono, stanno giocando alla cavallina.  
Perderò tutto e non potrò farlo tornare.  
Sì, se lui non tornerà perderò tutto.  
Forse ha fatto tardi al treno e adesso è già tornato.  
Vuoi ancora l'umiliazione!  
Questi cavalli, questa carrozza.  
Che orrore mi faccio in questa carrozza.  
Come mi guardavano.  
Cosa starà raccontando quel tizio con tanta foga?  
Ma è possibile dire a un altro quello che senti?  
Guarda quel signore grasso, quant'è soddisfatto di sé. Mi

saluta, pensa di conoscermi. E invece mi conosce poco  
come chiunque altro al mondo.

Io stessa non mi conosco.

Conosco i miei appetiti, come dicono i francesi.

Tjùt'kin, *coiffeur*.

*Je me fais coiffer par Tiùt'kin...*

Glielo dirò, quando verrà.

Del resto non c'è niente di spiritoso, di divertente. Fa tutto  
schifo.

Suonano a vespro, guarda come si segna a dovere quel  
mercante! Come se avesse paura di lasciarsi scappare di  
mano qualcosa.

Qual'è l'ultima cosa a cui stavo pensando così bene? Ah,  
sì! Tjùt'kin, *coiffeur* !

Ma dove andate, con quel tiro a quattro? Il cane che vi por-  
tate appresso non vi aiuterà. Non sfuggirete a voi stessi.

Che cosa cercava in me? Non tanto l'amore, quanto l'ap-  
pagamento della propria vanità.

Certo, c'era anche l'amore, ma soprattutto la fierezza del  
successo. Di me si vantava!

Ora è passato tutto. Non ha niente di cui andare fiero.

Da me ha preso tutto quel che ha potuto, e ormai di me  
non sa che farsene.

Da me si sente oppresso, ma cerca di non essere scorret-  
to nei miei confronti.

Non c'è rimedio. Tutto quello che ho è lui. Ma lui vuole  
allontanarsi.

Se solo potessi essere qualcos'altro, oltre all'amante!

Ma non posso e non voglio essere altro.

Se lui, senza amarmi, fosse buono, tenero nei miei con-  
fronti per *dovere*, ma senza darmi quello che voglio, per  
me sarebbe mille volte peggio della cattiveria!

È l'inferno.

Dove finisce l'amore, lì comincia l'odio.

Queste strade non le conosco affatto. Delle salite, e sem-  
pre case, case. E nelle case sempre persone, persone.  
Un'infinità, e tutti si odiano l'un l'altro.

Sarebbe possibile non dico la felicità, ma l'assenza di tor-  
mento? No e poi no!

lo faccio la sua infelicità, lui la mia, ed è impossibile modificare sia lui sia me. Tutti i tentativi sono stati fatti, la vita si è svitata.

Sì, è una mendicante col bambino. Pensa di fare pena. Ma non siamo forse tutti gettati nel mondo solo per odiarci l'un l'altro e per tormentare noi stessi e gli altri? Sì, a che punto ero rimasta? Al fatto che non riesco a immaginare una situazione nella quale la vita non sia un tormento, che siamo tutti fatti per soffrire, e tutti lo sappiamo, e tutti escogitiamo un modo di illuderci.

Quando invece vedi la verità, che devi fare?

Perché mai non dovrei spegnere la candela quando non ho più niente da guardare, quando mi fa schifo vedere tutto questo?

Ma come?

Perché quel conducente è passato di corsa sulla traversa, perché gridano, quei giovani, in quello scompartimento?

Perché parlano, perché ridono?

No, non ti permetterò di tormentarmi.

Dio mio, dove vado?

Là, proprio al centro, così lo punirò e mi libererò di tutti e di me stessa.

Avrebbe voluto cadere sotto la parte centrale del primo vagone che era proprio davanti a lei.

Ma perse tempo e ormai la parte centrale del vagone era già passata. Doveva aspettare il vagone successivo. Fu presa da un sentimento simile a quello che provava quando si preparava a entrare in acqua per fare il bagno e si fece il segno della croce. Quel gesto abituale suscitò dentro di lei una serie di ricordi di quand'era bambina e poi ragazza, e di colpo le tenebre che nella sua vita avevano avvolto ogni cosa si dissolsero, e per un istante la vita le apparve in tutte le sue radiose gioie passate.

Avrebbe voluto rialzarsi, tirarsi fuori di lì; ma qualcosa di enorme, di inesorabile le colpì la testa e la trascinò via sulla schiena. E la candela a la cui luce aveva letto un libro pieno di angosce, di inganni, di dolore e di malvagità, avvampò di una luce più chiara che mai, le rischiarò tutto ciò che prima era oscuro, crepitò, si offuscò e si spense per sempre.



Le foto di scena di Sonia Bergamasco sono di Cesare Accetta.



# Recensioni

Lella Ravasi Bellocchio: *Come una pietra leggera. Giochi di sabbia che curano*, Skira, Milano, 2013, €15,00.

Questo libro si apre con un'annunciazione. L'angelo è "ziobruno", messaggero della bellezza da salvare, della luce che scalda le emozioni, della pietra che canta. Questa impronta, potente e amorosa, accompagna il destino di un'analista capace di riconoscere come luogo dell'appartenenza originaria la passione per l'immagine e la parola, di dare corpo nel suo narrare alle tante vicende dell'umano, accogliendole nel suo "cuore pensante".

*Come una pietra leggera* è un libro sul gioco della sabbia nella stanza d'analisi, sui bambini e gli adulti che lo giocano, sulla morte, sulla bellezza, sul corpo. Ma è anche un libro sulla capacità analitica di sostare nel non sapere e nel dubbio, e anche addirittura di narrarlo, quel non sapere, perchè sempre presente è il senso del mistero nell'eros del gesto, sempre si sa che la nostra parola è insatura e incompleta rispetto al corpo che si muove, all'immagine che nasce. «Come imparare a dire che si assiste a qualcosa che si svela un poco ma che rimane al fondo misterioso?» (p. 16). Eppure Lella ci racconta di questo e trova

le parole: essere capaci di dire quel “non so” che tanto spesso ci accompagna mentre siamo con l’altro, cercando insieme un senso se possibile, è davvero capacità di sentire e rispettare quel limite della coscienza che intuisce possibilità ma non le prefigura, quel delicato e attento attendere che l’immagine prenda la sua forma e ci dica a suo modo, quel fiducioso e paziente aprire spazio perché la paura, il dolore trovino il ponte della configurazione. E se questo assetto è così fluido con i bambini, che sanno quanto il gioco sia serio, forse sono le due storie di adulti, che aprono e chiudono il libro, parlando del morire che sta arrivando o che ha fatto irruzione nella vita, a toccare un livello di delicatezza e intensità particolari: si prova, si va avanti, si sta insieme, fino all’ultimo gesto. In questi scritti la voce di Lella è piena di una pietà particolare, riesce a far cantare la sabbia, quella «polvere innamorata», che è «materia che ci raccoglie tutti, i vivi e i morti, quelli che sono passati come noi che passeremo» (p. 120), e che rimane, persiste, come nel soffio leggero del ricordo, ci accompagna e ci tiene. «Il “fare”, l’agire la cosa oltre la parola, forse ci permettono un ponte tra finito e infinito per arrivare a un finito trattabile» (p. 121).

Pensavo a questo libro vedendo l’ultimo spettacolo di Emma Dante, *Le sorelle Macaluso*, dove i vivi e i morti si intrecciano e per un po’ non capisci chi sia vivo o morto perché sono tutti insieme, mescolati e abbracciati. Solo alla fine riconosci i vivi che stanno, omologati in luttuosa divisa nera, immobili, inchiodati al loro lutto, mentre chi è morto si muove, ognuno diverso nel suo colorato ultimo abito e danza e si muove in ciò che ama. Pensavo che come dice Lella possiamo vivere solo accogliendo i nostri morti, tenendoli vivi con noi, danzandoci insieme a volte, senza imprigionarli nel nostro lutto, senza essere imprigionati dal non più, perché «rimane amore nell’aria, non tutto si perde, non tutto svanisce» (p. 120), perché «forse è così, attraverso l’impronta dei gesti più semplici, che restiamo nel mondo, che i gesti rimangono fissati nell’aria della vita» (p. 27).

Pensavo a questo libro ascoltando David Grossman in una recente intervista: lui diceva che l’unico modo per arrivare a toccare chi non c’è più, a superare il confine fragile e rigido tra vita e morte è creare: poesia, prosa, tea-

tro, film, sentendo nella creazione l'unica via che ci mette in contatto con l'altro, con l'oltre. E forse è così anche per il segno, l'impronta lasciata sulla sabbia. Grossman parlava poi della necessità per chi scrive di "ridiventare" ingenui, di tornare a guardare il mondo con la freschezza degli occhi dei bambini, usando l'ingenuità come arma poetica. Ecco, i bambini. In un libro di «storie di piccoli attraversati da grandi immagini» (p. 49), ogni bambino risalta e si presenta con la sua realtà unica, accompagnato dallo sguardo-voce-mano della sua analista, che insegna la fiducia nel provare e riprovare, comunque.

E ci sono le montagne di sabbia di Giovanni con la sua paura di "non essere all'altezza", e Martino e gli oggetti segreti nascosti nella sabbia mentre gioca alla ricerca di sé, e il rettangolo magico fatto con Bianca sulla sabbia vera di una spiaggia per proteggerla dal lupo e catturarlo, e Viola che finalmente è un po' meno sola con le sue paure ora che hanno trovato forma e luogo dove stare, e il tempo lungo di Anton, che cade e ricade, e prova e riprova, lui, adottato, mentitore e ladro, e splendido cercatore di ricchezze che trova il posto della cura, la cura senza miracoli, che resta, e Alice che deposita il fantasma dell'insepolto nella sabbia, e prende fiato nella nominazione del trauma, come tanti anni prima aveva fatto la sua mamma, e infine Giacòpode, il gentile e arrabbiato bambino verde abbandonato che fa nascere se stesso dalla pancia della terra-sabbia.

Quanti lettini d'ospedale appaiono in queste sabbie! Come se il lettino potesse dire, almeno un po', il bisogno del luogo della cura e del riposo, del luogo in cui sostare e affidarsi e sapere che c'è qualcuno che verrà a curarti per farti guarire, almeno un po'.

È intatto ogni volta lo stupore che si accende davanti alla rappresentazione, al potere del gesto-parola che prende forma e crea ponti. Lo stupore per l'immagine che ci fa sentire uniti, corpo e mente e memoria e anima, che ci fa sentire vivi, in ogni cellula. Questo accade giocando il gioco della sabbia, si ritrova corpo, il proprio, quello dell'altro, corpo vivo e animato, si ritrova respiro e fiato e sollievo per l'immagine creata che sta in mezzo, come un arcobaleno.

Questo accade leggendo questo libro prezioso: si è felici di avere fatto un viaggio, anche quando si incontra il dolore, c'è stata una voce a raccontare, a provare, a osare dire... Alla fine è gratitudine.

*Pina Galeazzi*

Enrico Ferrari *L'ambiguità del patire. Quando la Psicopatologia svela le radici culturali del presente.* Moretti & Vitali, Bergamo, 2014, €18,00.

Il libro di Enrico Ferrari presenta alcune intersezioni particolarmente interessanti che aprono a riflessioni importanti sul presente. Innanzitutto l'intersezione che fa da ordito a tutto l'impianto del libro è tra fenomenologia, esistenzialismo (frequenti e approfonditi sono i riferimenti a Heidegger) e psicologia analitica.

Il punto di osservazione è costantemente tenuto fisso all'intreccio tra psicologia dell'individuo e cultura dell'oggi, in particolare il complesso mondo del postmoderno.

Molti sono i vertici da cui vengono studiate le ricadute dello spirito del tempo, *geistzeit*, sulla psiche individuale: il concetto di anima, il senso del vivere, i vissuti della Tecnica, la percezione del limite, la crisi della legge del padre... Qui vorrei privilegiare il tema del tempo connesso al prevalere del codice del materno.

Il libro è diviso in tre parti: nella prima parte vengono analizzate due patologie particolarmente diffuse nel nostro presente e che in qualche modo esprimono lo spirito del nostro tempo: gli attacchi di panico, o meglio la paura degli attacchi di panico, e i disturbi alimentari. Enrico Ferrari osserva come le due patologie presentino distorsioni del vissuto del tempo. Tenendo fermo il riferimento a Heidegger l'autore osserva come oggi sia stata estromesso il pensiero del limite costituito dalla inevitabilità della morte. In questo modo la percezione del presente viene dilatata senza confini. Il limite dà la possibilità di un tendere a, di un vettore, che può dare senso e significato all'esperienza vitale dell'individuo.

Paradigmaticamente, l'angoscia dell'anticipazione heideggeriana è rappresentata dall'angoscia di fronte alla morte [...] è sempre volta per sua natura al non noto e al non familiare, consente di vivere radicalmente l'autenticità umana. [...] Non così nel Disturbo di panico, dove l'anticipo è un ossessivo pre-figurare il domani minaccioso nel tentativo di spogliarlo del suo carattere di indeterminatezza (pag. 48).

Ma l'assenza del limite porta inevitabilmente il discorso sulla crisi della legge del padre, potente rappresentante del concetto di limite. Ne deriva il prevalere di un «materno primordiale», di un tempo cioè in cui il bambino neonato «esige una madre sempre pronta e capace al soddisfacimento dei suoi bisogni.» E l'Autore vede nel consumismo e nell'accesso telematico della Tecnica due elementi che oggi rendono vicino e accessibile un soddisfacimento immediato dei bisogni e una modalità di comunicazione e controllo senza limiti. La Tecnica sembra ricoprire il ruolo simbolico di una potente madre che «non seleziona e non sacrifica ma tutto promette e fornisce.»

Il sacrificio si compie nella dimensione dell'anoressia, ma è un sacrificio del corpo in nome di un'immagine del corpo, di un corpo spogliato della dimensione dell'anima. Un corpo negato che «finisce con il coincidere con il silenzio della parola dell'anima.» Si eclissa il pensiero che è sintesi tra mente e anima, in nome della dedizione a un tempo assoluto, senza corpo, che è il tempo dello spirito. Nella seconda parte l'Autore prende in considerazione tre stati emotivi (la noia, la rabbia e la colpa) e analizza le trasformazioni che queste emozioni hanno subito sotto la spinta dello *spirito del tempo*.

La noia di cui parla Enrico Ferrari non ha nulla a che fare con il concetto di *ennui* in senso romantico, che tanto spazio ha trovato nella letteratura, e tanto meno con il concetto di *otium*; la noia dei nostri tempi non concerne la perdita della dimensione ideale dell'amore e neppure è contrapposta al *negotium*. È la noia dell'indifferenza, della mancanza di passione e non della sua perdita. È la noia dell'assenza di prospettiva di futuro per «l'approdo al lago fermo» del tempo sempre uguale a se stesso, alla stagnazione del senso e della perdita della dimensione etica.

Anche la rabbia, nella interessante analisi di Enrico Ferrari, ha una relazione con la percezione del tempo come assolutezza del tempo presente, un tempo fermo nella dilatazione del *hic et nunc*. Il tempo della reazione di rabbia non conosce il tempo «oggettivo passato (che) non diventa soggettivamente “passato”, ma rimane “presente”. [...] La rabbia si impone perché non è ridimensionato, nella sua portata emozionale, il vissuto di ieri.» Ma non esiste neppure la percezione di un tempo futuro: la reazione di rabbia deve trovare uno sfogo violento e aggressivo subito, ora, senza trasformazioni ad opera del pensiero, senza dilazioni che ne permettano qualche considerazione delle ragioni dell'altro. Ma è la colpa lo stato emotivo che ha più risentito dei cambiamenti della cultura dell'oggi e, in particolare, della crisi della legge del padre. Si tratta di una colpa che non concerne i vissuti edipici di lotta contro il limite del paterno, ma al contrario di una colpa che riguarda il peso della separazione dalla relazione genitoriale, da un materno avvolgente incapace di reggere la solitudine del distacco. Qui è in gioco:

la difficoltà all'esperienza simbolica del legame, che implica il disgiungersi (separarsi) nella concretezza per consentire il congiungersi in veste nuova e, appunto, simbolica. Non dunque tanto la colpa del male rispetto a un codice dato e giusto, ma la colpa della differenziazione, del divenire pienamente se stessi mediante la separazione (pag. 178).

Nella terza parte, ricca di esemplificazioni cliniche, Enrico Ferrari si interroga intorno alla domanda già posta dal titolo: «Ha ancora un valore l'analisi?»

Viene in questa sede ripreso il termine del titolo e il senso oggi dell'analisi viene ravvisato, senza prescindere dallo spirito del tempo, nel ruolo che la psicoanalisi può offrire come luogo dove il patire trova o cerca di trovare un senso e un significato:

[l'angoscia e la paura irrompono e chiedono una “casa interiore”. Questa è, ancora oggi, la configurazione della stanza d'analisi: risposta ai bisogni di individualità, luogo interiore richiesto dal patire. (pag. 213)

Un luogo, una “casa interiore” quello dell’analisi dove il presente diventa un presente che si ponga in relazione con il passato per aprirsi a un futuro vivo. Solo in questa prospettiva il presente è anche il luogo aperto della relazione, al di fuori di ogni solipsistica assolutizzazione del tempo presente visto nelle forme distorte del dominio della Tecnica.

*Clementina Pavoni*

Ella Berthoud, Susan Elderkin: *Curarsi con i libri. Rimedi letterari per ogni malanno*, (a cura di F. Stassi), trad. di R. Serrai, Sellerio, Palermo, 2013, €18,00.

Avete bruciato la cena, avvertite lo spasmodico bisogno di una buona tazza di caffè, sentite una fitta alla cervicale oppure avete adottato un bambino, soffrite il mal d’amore, il vostro migliore amico si è ammalato... Acciacchi e malesseri, dolori fisici e dolori morali, problemi sociali e sindromi politiche si possono affrontare, tutti, con lo stesso farmaco: un libro che abbia la forma del romanzo. *Curarsi con i libri. Rimedi letterari per ogni malanno* si presenta come un dizionario dei sintomi e delle soluzioni adatte a medicarli. In oltre seicento pagine che vanno dalla A alla Z, per ogni problema che insorge ecco titolo, sintesi e motivazione di uno o più romanzi. Che si immagina già testati! In primo luogo dalle due autrici – Ella Berthoud, pittrice e insegnante d’arte e Susan Elderkin, scrittrice, avvezze fin dai tempi della gioventù a scambiarsi libri capaci di influenzare il tono dell’umore. *Curarsi con i libri* è un esperimento globalizzato, uscito contemporaneamente in vari paesi d’Europa, ognuno con un curatore locale (l’edizione italiana è stata rivista da Fabio Sassi, scrittore e bibliotecario) che ha discusso modifiche, introdotto voci, arricchito con titoli di autori dei diversi paesi – e l’editore chiede ai lettori di continuare ad aggiungere malanni e rimedi. Il risultato è uno zibaldone tra il serio e il faceto che esalta il potere quasi taumaturgico della pagi-

na scritta, la sua capacità di divertire e distrarre, di produrre identificazione e proiezione, di risvegliare quell'empatia che permette un'elaborazione e, dunque, la guarigione. Come ogni composto enciclopedico è più piacevole da leggersi a spizzichi e bocconi, per ritrovare trame dimenticate, letture passate e ripassate, alla caccia di scoperte di romanzi ancora da incontrare, da segnare in ordine alfabetico nella lista dei libri da acquistare, divorare, leggere al più presto. Per scoprire che un romanzo che parla di tradimento e amore, può anche essere un ottimo balsamo per il mal di denti.

Il mal di denti è un dolore dei più squisiti – uno dei peggiori, perché è dentro la testa – e chi ne soffre sarà solidale con Vronskij, il personaggio, *Anna Karenina* di Tolstoj: «L'attanagliante dolore al dente robusto, che gli riempiva di saliva la bocca, gli impediva di parlare. Tacque, esaminando le ruote di un tender che scivolava lento e scorrevole sulle rotaie...».

Le curatrici alternano, come in questo caso, la cura del pugno allo stomaco, alla ricetta omeopatica, allo svago della mente di chi legge. Per il reumatismo è ottimo *Marcovaldo* di Italo Calvino, a patto di non seguire le indicazioni del testo, lo strabismo si può scacciare con lo strabismo di *Il fu Mattia Pascal* ...

Preziosi gli elenchi dei dieci migliori romanzi per: i compleanni di ogni decennio, per chi non ama la macchina e dunque può leggere in treno libri che gli parlano del treno, per curare la pressione e la xenofobia, per alleviare la tristezza e produrre il riso. Per fortuna, però, altrettanto accurato è l'elenco dei disturbi della lettura. Pagine utili per chi rischia di non riuscire a smettere, insomma deve tornare a vivere per poter di nuovo leggere. E viceversa.

*Nicole Janigro*

Rita Corsa e Gabriella Gabriellini, *Corpo Generazioni e destino*, Borla, Roma, 2012, €20,00.

Impresa impossibile recensire un libro così denso di spunti, intuizioni, aperture cliniche, pensieri impensati prima, come questo testo a cura di Rita Corsa e Gabriella Gabriellini. Mi limito a quella che dovrebbe essere una funzione di una lettura che prende, interessa, affascina: suggerirne con forza la lettura. Si tratta di una serie di interventi che si interrogano sul senso della teoria e della pratica clinica che fanno riferimento al concetto di transgenerazionale, uno dei campi più importanti e urgenti oggi in cui lavorare a proposito della dinamica intrapsichica e interrelazionale.

Franca Meotti nella prefazione al libro scrive:

L'attenzione alle forze che sottendono la trasmissione transgenerazionale è nata dalla spinta a spiegare fenomeni altrimenti inspiegabili attraverso l'affinamento dell'ascolto analitico diventato più capace di cogliere anche echi deboli, provenienti da fonti lontane ma inequivocabilmente attive ancora nel presente. Mentre è di fondamentale importanza anche in analisi cogliere il peso dei legami transgenerazionali benefici che spesso entrano come costituenti importanti nella forza dell'io e il cui riconoscimento fornisce al soggetto il vissuto di un'appartenenza al gruppo che ulteriormente lo rafforza, è indubbiamente ai legami dolorosi e patogeni che l'attenzione più spesso si rivolge [...]. Ciò che passa tra le generazioni e va a costituire quei legami patogeni di cui si interessa l'analista non viene mai dichiarato, raccontato. Nelle generazioni si tramanda un silenzio: suicidi, esilii, psicosi, violenze [...]. In realtà talora la trama narrativa è nota: si sa ad esempio che un esilio, un'emigrazione c'è stata ma vengono omesse nella trasmissione le componenti emotive, le energie che producono conseguenze lontane, le ferite non rimarginabili, le umiliazioni non condivise né narrabili, lo strazio del non poter dimenticare il trauma proprio perché non lo si può ricordare [...]. Non il trauma in sé, ma la mancata elaborazione di esso, la sua scissione in parti non comunicanti né comunicabili, che lo stravolgono e lo rendono irriconoscibile. Queste parti scisse possono solo venir trasmesse con violenza nascosta nelle generazioni seguenti, e andarsi a conficcare come corpi estranei in menti ancora immature.

L'introduzione di Corsa e Gabriellini è un prezioso indicatore del percorso clinico, in quanto nasce dalla ricerca e si confronta con le ipotesi teoriche inerenti alla soggettività in cui, come dicono le autrici i «residui collettivi» delle generazioni precedenti attivano una sorta di gruppo interno che definisce le imprecise coordinate di un campo multi personale. Scrivono le autrici, riprendendo un testo di Kaës:

La clinica ci insegna che la realtà psichica esiste in luoghi diversi da quello individuale, nella quale il soggetto è segnato fin dalla nascita da alleanze inconsce, cioè i figli delirano ciò che i genitori o un genitore non hanno potuto rimuovere dalla loro mente e altresì essi tengono a conservare il loro delirio per mantenere un legame con i genitori.

Introducono le autrici il *fil rouge* di tutti gli interventi nel testo con un discorso a cui sono legate in tutta la loro ricerca, e scrivono in una sintesi di grande potenza:

Il transgenerazionale somatico è una terra estremamente fertile di significati e di codici interpretativi. L'osservazione dei fenomeni transgenerazionali dal versante somatico sta dimostrando infatti che il corpo può racchiudere i lineamenti di uno psichismo inconscio, che può gravare patologicamente sul soggetto più fragile del gruppo familiare. Riteniamo che il lavoro dell'analisi possa mettere in rilievo questi nuclei somatici poliedrici, che diventano fonte di verità storica sottaciuta e fecondo materiale di narrazione. «Ogni caduto somiglia a chi resta e gliene chiede ragione» scrive Calvino ne *Il Barone Rampante* e il corpo è il testimone eccellente della propria ragione privata e di quella collettiva, tramandata di generazione in generazione. Gli elementi sensoriali, le funzioni corporee e la memoria iscritta nella carne vivente racchiudono ogni senso e tutti i segreti dell'esistenza personale, quella ereditata e quella acquisita mediante l'esperienza.

In modo particolare le autrici nel loro scritto indagano la realtà psichica del corpo derivante da trasmissioni ereditarie, genetiche e relazionali, da passaggi generazionali e da innesti psichici estranei e inconsci nella particolare condizione clinica dei trapianti d'organo:

caratterizzata da una multiforme trama componente, che si svolge tra il soma che attende di essere abitato da un organo alieno, inserito dall'esterno, ed una psiche chiamata a significare gli inediti messaggi sensoriali che il corpo le invia [...]. L'avvento dell'intruso (l'intruso somatico individuale, ma pure bipersonale e sociale) elemento extrasferale per antonomasia, riempie il campo analitico di gruppalità forestiere che reclamano asilo [...]. L'analista si trova a sperimentare stati primitivi della mente, che richiamano un aspetto primordiale del Sé, una condizione in cui aspetti costitutivi individuali e gruppali sono ancora indistinti, immersi in uno psichosoma magmatico e confuso.

Ma tutto il libro è pervaso da una capacità poetica della mente, da un interrogarsi sul piano teorico come su quello clinico, su che cosa vuol dire imbattersi in «province periferiche dell'esistenza psichica, che il pensiero fatica a raggiungere. Distretti umbratili, provenienti da temporalità arbitrarie». Basta seguire con emozione il senso del loro cammino che già dall'introduzione consegna la cifra del percorso, introducendo la frase di Qohèlet: «[...] dove c'è molta sapienza c'è molta tristezza, se si aumenta la scienza, si aumenta il dolore».

E quindi interrogarci con le autrici sul percorso inquieto dei confini del conoscere:

Ci siamo allora chieste, con velato turbamento, se questa nostra ricerca non ci abbia condotto ai margini di zone prive di certezze o colonizzate da quelle infinite certezze circolari che Borges canta ne "Il giardino dei sentieri che si biforcano". Un'opera tra natura e cultura che tenta di "avvezzarsi alla realtà", ma che sperimenta l'umiliazione della verità, castigata da un'inesorabile ripetizione di se stessa, eco di onde divine che si riflettono nei secoli, sempre uguali. Per Borges questo è il destino dell'uomo, segnato dall'orrore e dal terrore di dover riconoscere di essere solo il sogno di un altro, che sogna un sogno non suo. Di generazione in generazione.

*Lella Ravasi*

Valeria Parrella, *Tempo di imparare*, Einaudi, Torino, 2013, € 17,00.

Di cosa parliamo, quando parliamo di *disabilità*. E: di cosa parliamo, quando parliamo di *maternità*. Questi, variamente e indissolubilmente intrecciati, gli assi portanti dell'ultimo romanzo di Valeria Parrella, *Tempo di imparare*, da poco uscito per Einaudi.

Mi ha molto colpito, leggendo a poca distanza l'uno dall'altro due romanzi recenti di narratrici italiane quasi coetanee (intorno alla quarantina), la napoletana Parrella, già nota per *Lo spazio bianco*, del 2008, e l'esordiente torinese Valentina Diana, uscita sempre da Einaudi con *Smamma*, l'uso della prima persona in abbinamento al *tu* usato in riferimento al figlio – di pochi anni nel primo caso e adolescente nel secondo. Un binomio in entrambi i libri inscindibile, che relega sullo sfondo della terza persona, singolare e plurale, il resto del mondo. Un legame tanto assoluto e viscerale quanto lontano da ogni mistica del ruolo – quello materno, appunto. Come a dire che le madri d'oggi sono pragmatiche e consapevoli delle sfaccettature e ambivalenze che la maternità comporta, ma non per questo disincantate, anzi: il loro coinvolgimento è totale. Il *Tempo di imparare* è quello del figlio dell'io-madre narrante, bimbo giunto in età scolare, ma pure quello della madre stessa e, per corollario, degli adulti che lo circondano, perché Arturo, il piccolo in questione, ha una particolarità: è disabile. Dunque, la sua condizione paradigmatica obbliga chi gli è vicino e si prende cura di lui, in primo luogo la madre, a un ripensamento, continuo, quotidiano e sottotraccia, delle proprie categorie esistenziali.

«Handicap è parola che indica lo svantaggio dei cavalli alla partenza quando sono troppo veloci: un punteggio negativo da calcolare per farli gareggiare con gli altri». Fuori norma, fuori canone: la disabilità è una – umanissima – condizione acquisita (nel caso della protagonista di questo libro, attraverso il figlio) che costringe a fare i conti con la propria vita e con le aspettative che fino a quel punto l'hanno sorretta e nutrita. «Eccomi, sono da questa parte del pianeta anche io, e saltando di qua ho compreso cosa voleva dire [...]». Arrivare a non pensare mai (o

più) se stessi/il proprio figlio altrimenti da quello che è, che siamo.

Io non avrei commesso errori macroscopici, non sono stata una da matita blu, non avrei trattato una diagnosi medica come un insulto. Però la mia correttezza si muoveva dentro una riserva mentale, che è quella che a me non sarebbe, ragionevolmente, accaduto mai. È una cosa che non si pensa neppure, si applica in automatico: il canone, la misura. [...] Ma essere dentro le cose è un luogo: avvicinarsi a esse, tentare la solidarietà senza conoscerle davvero è una misura che mai si colma; un secchio che non raggiunge l'orlo anche desiderandolo. [...] Ma poi, oltre la porta, solo chi è dentro sa. Ma dico molto dentro. Dico che sanno le vene cave, e le ossa sulle giunture, i tessuti e i nervi: è da lì che sale il grido, che sia solo paura, o vero dolore o rabbia. O il grido muto, quello che uccide. (pp. 16-17)

Pertanto, in assenza di una via d'uscita che possa coincidere con la guarigione, ovvero in presenza della presa d'atto dell'irrimediabilità del guasto («La verità apparve d'un tratto all'asilo [...]». Ci accasciammo, io e Ariel, vedendoti all'asilo: tu eri differente da tutti gli altri»), come riuscire a convivere con la ferita?

La bellezza di questo libro sta nel suo condurci, lungo un percorso che è una sinusoide comprensiva di abissi di rabbia e sconforto e vette di poetica leggerezza, verso la risposta.

Non rassegnazione, meno che mai accettazione, ma l'energia del mettersi quotidianamente in gioco senza sottrarsi al confronto, e il coraggio di "starci dentro" a costo di lacrime e sangue.

Non sottrarsi alla vita, pur nella consapevolezza amara della perdita di un'originaria integrità di visione, attraversando il dolore per riemergere da una differente angolatura, riuscendo a guardare il mondo da una diversa prospettiva.

E io stavo nel mare e l'orizzonte era la terra. Verso sinistra, laggiù, lungo la linea del nuovo orizzonte che si tracciava c'era la tua scuola, figlio. Sorgeva gialla come il sole. Tu, dentro una di quelle finestre, impegnato nella tua vita.

Imparare a chiedere rinunciando alla propria orgogliosa autosufficienza, a

negare la sofferenza. La tua, la mia, per sopravvivere, uscire, brigare, essere me e te, in un intreccio linguistico che incomprendibile ti sopravvive in bocca e sovverte tutte le nostre aspettative, io ho dovuto negare: un poco sapere soffrire e un poco negare, e dirsi che non fa così male a te, non fa così male a me, non fa così male ad Ariel che ci ama, non fa così male ai nonni. (p. 23)

Imparare a relativizzare, quando l'amica che ha perso una figlia dice:

«Vuoi fare a cambio?» e io ci pensai veramente. Mi accorsi che non riuscivo a pensarci veramente. Che c'era un luogo, un luogo c'è dove non posso arrivare con il pensiero, e quel luogo è la tua morte».

Imparare il potere catartico della solidarietà e della condivisione, sperimentata insieme al gruppo genitoriale dei Boh, dalle iniziali del complesso scolastico dei figli.

Ma c'è un attraversamento d'occhi, d'un tratto, che può capitare o no. Solo che quando capita è bellissimo, perché è la verità rivelata. Siamo quella disperazione che impariamo a nominare perché non vinca, siamo quelle spade attraversate. Negli occhi, liquido scorre lo stupore che ci vede qui, ognuno di noi, senza pesare il problema del figlio suo o d'altri, senza un dio che ci accomuni, né la fiducia incontaminata nella scienza. Ma soli, liquidi nel nostro liquido dubbio sappiamo che l'altro sa, capisce, comprende.

Il pregio più grande di questo intenso romanzo sta però nella capacità che Valeria Parrella dimostra, attraverso la precisione di una scrittura nitida e diretta quanto densa, baciata dal dono della leggerezza, di non perdere di vista la poesia e la bellezza.

Quale canone dovettero inventarsi gli antichi, che stesero lì a fondare il normale, se poi tutto ciò che ha saputo rivelare la normalità è stata la sua assenza? Una Nike senza testa ma con le ali,

una Venere senza le braccia, un Mosè sfregiato. E il corpo di Frieda Kahlo trapunto di ferro come fanno le stelle con il cielo. In questo stesso esatto senso io dico che tu con il tuo passo incerto, con il tuo occhio sghembo, la tua parola attorcigliata, sei l'essenza del quadro. (p. 14)

*Giovanna Rosadini*



# Autori

## **Bernardo Baratti**

Medico, psicologo analista, psicoterapeuta in sessuologia è membro dell'AIPA (Associazione Internazionale di Psicologia Analitica). Specialista in Medicina del Lavoro ha esercitato prima come medico di fabbrica e in seguito come medico di base. Lavora privatamente a Firenze dove conduce un Gruppo Balint per medici di medicina generale. Ha insegnato alla scuola di specializzazione in Medicina Generale "Tematiche psicologiche in Medicina Generale". Da anni scrive romanzi e racconti. Nel 1996 ha pubblicato *L'esordiente*, romanzo, Premio Tobino 1995 narrativa inedita, Alberti editori; nel 1998 esce *L'orma del fumo*, "gocce di narrativa", terzo classificato Premio "Il viaggio infinito"; nel 2008 pubblica *Senza francobollo* epistolario metafisico surreale che contiene una riattualizzazione a carattere umoristico del noto epistolario Freud-Jung, Manni editori; nel 2011 esce *L'orma di Ginolia*, romanzo, Moby Dick editore.

## **Sonia Bergamasco**

E' diplomata in pianoforte al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano e in recitazione alla Scuola del Piccolo Teatro. È interprete e regista di spettacoli in cui l'esperienza musicale si intreccia più profondamente con il teatro. In

teatro ha lavorato con: Massimo Castri, Glauco Mauri, Carmelo Bene, Giuseppe Bertolucci. È autrice di *Giorni in bianco* da Ingeborg Bachmann, *Croce e delizia* da Sandro Penna e Amelia Rosselli, *Esse di Salomè*, *teatro sonoro da Mallarmé*, in collaborazione con Tempo Reale di Firenze e *Karénina, prove aperte di infelicità*, in collaborazione con Emanuele Trevi e Giuseppe Bertolucci. Nel cinema ha lavorato con Silvio Soldini, Giuseppe Bertolucci, Bernardo Bertolucci, Marco Tullio Giordana, Liliana Cavani. Ha inciso *Pierrot Lunaire* di Schoenberg e *Recitarcantando*, antologia di melologoli per voce e pianoforte, in duo con il pianista Vsevolod Dvorkin.

### **Daniela Bonelli Bassano**

Psicologa Analista. Laureata in Letteratura Inglese e in Psicologia, è membro ordinario del LAI (Laboratorio Analitico delle Immagini). Ha studiato a Zurigo e a Milano, presso la Libera Scuola di Terapia Analitica. Si interessa da anni ai dispositivi terapeutici di altre culture e alla clinica etnopsichiatrica. È autrice di diversi articoli e coautrice del volume collettaneo, *Mondi in un rettangolo: aperture sul limite nel setting analitico*, a cura di Pina Galeazzi e Giuseppe Andreetto, Moretti & Vitali, 2012. Vive e lavora a Milano e a Sant'Ermo, in Toscana.

e-mail: dabonbas@libero.it

### **Susanna Chiesa**

Vive e lavora a Milano.

Psichiatra e Psicologa analista, è membro ordinario del CIPA (Centro italiano di Psicologia Analitica), con funzioni di training. Redattrice della rivista *La pratica analitica*. Docente presso la scuola di psicoterapia del CIPA. Ha pubblicato articoli su *La Pratica Analitica* e altre riviste e saggi di psicologia analitica.

### **Maria Teresa Colonna**

È laureata in medicina, ha compiuto studi psichiatrici ed è professore Associato nell'Università di Firenze dove ha insegnato Storia della Psicologia e successivamente Psicologia Dinamica E analista junghiana, didatta dell'AIPA (Associazione italiana di Psicologia Analitica),

membro della IAAP (International Association for Analytical Psychology) e dell'Associazione C. Gustav Jung di New York. Fa parte della redazione della *Rivista di Psicologia Analitica* e del direttivo della Associazione per la Memoria e la Scrittura delle Donne dell'Archivio di Stato di Firenze. Vive e lavora a Firenze.

### **Rita Corsa**

E' medico chirurgo, specialista in psichiatra, psicoanalista, membro ordinario della PSI (Società Psicoanalitica Italiana) e dell'IPA (International Psychoanalytical Association).

Ha diretto servizi psichiatrici pubblici ed è stata professore a contratto di Clinica Psichiatrica all'Università Bicocca di Milano. Collabora all'Osservatorio Nazionale sulla Violenza Domestica, presso l'Università di Verona. È autrice, coautrice e curatrice di svariati saggi e volumi in ambito psichiatrico, psicoanalitico e criminologico. Tra questi: *Il dolore psicotico nella donna depressa*, Pacini, 2004; con Correrà e Martucci, *Elementi di Criminologia*, Cedam, 1999/2006/2013; *Se la cura si ammala. La caducità dell'analista*, Kolbe, 2011; con Gabbriellini, *Corpo, generazioni e destino*, Borla, 2012; con Bacciconi, *Famiglia violenza pari opportunità*, ONVD, 2012; *Edoardo Weiss a Trieste con Freud. Alle origini della psicoanalisi italiana*, Alpes, 2013.

Vive e lavora a Bergamo.

E-mail: rita.corsa@spiweb.it

### **Pina Galeazzi**

Laureata in Filosofia, fa parte dell'Aipa (Associazione Italiana di Psicologia Analitica), della IAAP (International Association for Analytical Psychology) e del LAI (Laboratorio Analitico delle Immagini). Collabora con lo Spazio di Consultazione attivo all'AIPA. Partecipa da anni al gruppo «Psicologia e spiritualità» e al gruppo sulla relazione tra psiche e politica. Autrice di vari scritti per la *Rivista di Psicologia Analitica* (di cui è redattrice) e per *Studi Junghiani*, è coautrice di volumi collettanei: *Psiche e guerra* (a cura di A. M. Sassone), Manifestolibri, 2002; *Il gesto che racconta* (a cura di A. Donfrancesco e M. Venier), 2007; *Paradossi della maternità* (a cura di M. C.

Barducci) Vivarium, 2008. Con Giuseppe Andreetto ha curato il libro *Mondi in un rettangolo. Il gioco della sabbia: aperture sul limite del setting analitico*, Moretti & Vitali, 2012.

Vive e lavora privatamente a Roma.

Indirizzo: via Vulci 9, 00183 Roma.

panigaleazzi@tiscali.it

### **Nicole Janigro**

Nata a Zagreb (Croazia), vive e lavora a Milano. Psicoterapeuta, analista di formazione junghiana, fa parte del LAI (Laboratorio analitico delle immagini), insegna a Philo, Scuola superiore di pratiche filosofiche, è direttore editoriale della rivista on line *Frenis zero*. È autrice di *Il terzo gemello*, Antigone, 2010. Ha svolto attività giornalistica ed editoriale, è autrice di *L'esplosione delle nazioni*, Feltrinelli 1993,1999; ha curato il *Dizionario di un paese che scompare. Narrativa dalla ex Jugoslavia*, manifestolibri, 1994; *La guerra moderna come malattia della civiltà*, Mondadori, 2002; *Casablanca serba. Racconti da Belgrado*, Feltrinelli, 2003.

Cura la rubrica *Analfabeta* per la rivista «doppio zero.com».

### **Paolo Jedlowski**

E' ordinario di Sociologia all'Università di Cosenza e vicepresidente dell' AIS (Associazione Italiana di Sociologia). Si è occupato prevalentemente di storia della sociologia, di teoria sociale e di sociologia della cultura. In quest'ultimo ambito ha studiato soprattutto i processi narrativi e le funzioni delle memorie collettive, pubblicando diversi volumi fra cui *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Mondadori, 2000; *Memoria, esperienza e modernità* (nuova ed.) Franco Angeli, 2002; *Il racconto come dimora. Heimat e le memorie d'Europa*, Bollati Boringhieri, 2009. È membro dei comitati scientifici di numerose riviste e istituzioni, fra cui il laboratorio di eccellenza "Les passés dans le présent" dell'Université Paris Ouest di Nanterre. Dal 2010 è membro del gruppo dei docenti della Scuola superiore di pratiche filosofiche Philo, di Milano.

### **Silvia Lagorio**

È membro ordinario dell'AIPA (Associazione italiana di Psicologia Analitica) e membro della IAAP (International Association for Analytical Psychology). Ha pubblicato i volumi *Introduzione a Roland Barthes*, Sansoni 1986; *Giobbe e lo scoiattolo. Hélène Erba Tissot: un itinerario junghiano*, Borla, 1990; con L. Ravasi e S. Vegetti Finzi, *Se noi siamo la terra*, Il Saggiatore 1996; con C. Pavoni *Il cocomero rubato*, Il Saggiatore 2001; per il Trattato di Psicologia Analitica (a cura di A. Carotenuto), Utet. 1992, la voce *Psicologia analitica e psicoanalisi*. Vive e lavora a Milano come psicologa analista.

### **Mario Lavagetto**

Allievo di Giacomo Debenedetti, ha insegnato per molti anni Teoria della letteratura all'Università di Bologna. Tra i suoi libri: *La gallina di Saba*, Einaudi 1974; *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Einaudi 1976; *Quei più modesti romanzi: il libretto nel melodramma di Verdi*, Garzanti 1979; *Freud, la letteratura e altro*, Einaudi 1985; *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Einaudi 1991; *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi 1992; *La macchina dell'errore. Storia di una lettura*, Einaudi 1996; *Palinsesti freudiani*, Bollati Boringhieri 1997; *Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri 2001; *Eutanasia della critica*, Einaudi 2005; *Quel Marcel! Frammenti della biografia di Proust*, Einaudi 2011. Ha curato diverse edizioni delle opere di Svevo e i *Racconti analitici* Di Freud, Einaudi 2011.

### **Chiara Mirabelli**

E' analista biografica a orientamento filosofico e docente di Philo, Scuola superiore di pratiche filosofiche, di Milano. Lavora da numerosi anni nell'ambito della formazione sui temi dell'autobiografia, della cura attraverso la narrazione, delle pratiche filosofiche per associazioni ed enti come l'Università degli Studi di Milano-Bicocca. Editor per diverse case editrici, si occupa di libri sulla formazione aziendale, dei formatori e degli insegnanti, sulla psicologia, la psicoanalisi, la pedagogia e la filosofia. Ha recentemente curato *Una filosofia per l'anima* di Romano Madera, Ipoc, 2013.

### **Clementina Pavoni**

Vive e lavora a Milano come psicologa analista. È membro dell'AIPA, (Associazione italiana di Psicologia Analitica), della IAAP (International Association for Analytical Psychology) e del LAI (Laboratorio analitico delle immagini). Ha pubblicato articoli su *Studi Junghiani* e sulla *Rivista di Psicologia Analitica* e, con Silvia Lagorio, *Il cocomero rubato*, Il Saggiatore, 2001.

### **Anna Pintus**

Psicologa analista, è membro della IAAP (International Association for Analytical Psychology) e didatta dell'AIPA dove ha ricoperto incarichi istituzionali elettivi. Ha pubblicato sulla *Rivista di Psicologia Analitica* ed è stata nel comitato di redazione della rivista *Studi Junghiani*. Per il Trattato di Psicologia Analitica, UTET, (a cura di A. Carotenuto) ha curato la voce: *Jung: società e politica* e ha partecipato con un contributo al volume *Psiche e guerra. Immagini dall'interno*, manifestolibri, 2002. Vive e lavora a Roma

### **Lella Ravasi**

Analista junghiana, membro ARPA e IAAP . Autrice di numerosi testi clinici, tra cui *Di madre in figlia*, uscito nel 2010 nella nuova edizione; per l'editore Cortina: *La lunga attesa dell'angelo*, 1992; *Come il destino*, 1994; *Sogni senza sbarre*, 1999; e di testi di narrativa clinica *Gli occhi d'oro* 2004 e, sul cinema, *L'inconscio creatore* Moretti & Vitali, 2009. Redattrice della *Rivista di Psicologia Analitica*. Svolge prevalentemente attività clinica. Vive e lavora a Milano.

### **Giovanna Rosadini**

Nata a Genova, si è laureata in Lingue e Letterature Orientali all'Università di Ca' Foscari, a Venezia. Ha lavorato per la casa editrice Einaudi, come redattrice ed *editor* di poesia, fino al 2004, anno in cui è uscito, per lo stesso editore, *Clinica dell'abbandono* di Alda Merini, da lei curato. Ha pubblicato la raccolta *Il sistema limbico* per le Edizioni di Atelier nel 2008, e altri testi poetici in riviste e antologie collettive. Nel 2010 è uscito *Unità di risveglio*

nella Collezione di Poesia Einaudi. Per lo stesso editore ha curato *Nuovi poeti italiani 6*, antologia di voci poetiche femminili, uscita nel 2012. La sua ultima raccolta poetica, *il numero completo dei giorni*, è stata pubblicata da Nino Aragno editore nel 2014. Vive e lavora a Milano.

### **Filippo Strumia**

Nato a Roma. Psichiatra e analista membro dell'AIPA. Ha pubblicato, oltre ai lavori scientifici: *Pozzanghere*, Einaudi, collana di poesia, 2011; *Flumen*, Elliot Edizioni, 2013

### **Emanuele Trevi**

Critico letterario e scrittore. Ha scritto diversi saggi e curato edizioni di classici. Sulla critica letteraria ha scritto *Istruzioni per l'uso del lupo*, Castelveccchi, 1994, Elliot Edizioni, 2012.

Ha inoltre pubblicato: *I cani del nulla*, Einaudi, 2003; *Senza verso. Un'estate a Roma*, Laterza, 2005; *L'onda del porto. Un sogno fatto in Asia*, Laterza, 2005; *Invasioni controllate*, con Mario Trevi, Castelveccchi, 2009; *Letteratura e libertà*, con Raffaele La Capria, Fandango Libri, 2009; *Il libro della gioia perpetua*, Rizzoli, 2010; *Qualcosa di scritto*, Ponte alle Grazie, 2012; *Il viaggio iniziatico*, Laterza, 2013.





rivista di psicologia analitica nuova serie 2014

Editore Gruppo di Psicologia Analitica

(C.F.: 96333460580)

*Direzione e Sede legale*

Via dei Giordani, 18 - 00199 Roma

*Redazione*

Via del Molinello 68 – 86039 Termoli (CB) e-mail: redazione@rivistapsicologianalitica.it

*Sito internet e Archivio informatico*

www.rivistapsicologianalitica.it

www.apollo747.altervista.org

La *Rivista di Psicologia Analitica* viene pubblicata semestralmente in primavera e in autunno, si collabora solo per invito. Gli articoli possono essere inviati al *Direttore Responsabile* Paolo Aite presso la Sede Legale sopra indicata. La corrispondenza può essere indirizzata al recapito della *Redazione*. L'Associazione culturale Gruppo di Psicologia Analitica, che cura ed edita la rivista, organizza annualmente eventi culturali collegati alle tematiche pubblicate in ciascun numero, aperti agli psicoanalisti e ad un pubblico proveniente da altre aree del sapere scientifico (per informazioni consultare il sito internet).

La Rivista può essere acquistata o richiesta in abbonamento tramite le seguenti modalità:

Pagamento anticipato con versamento su c/c al momento dell'ordine o del rinnovo, tramite:

- 1) c/c Banco Posta n. 94717006 intestato all'Associazione Gruppo di Psicologia Analitica.
- 2) Bonifico Bancario presso Banca Carige, IBAN: IT33V034310504500000159880 - BIC: CARIITGG

NEL CASO DI BONIFICO BANCARIO È INDISPENSABILE INVIARE UNA MAIL ALLA REDAZIONE CON ESTREMI DEL PAGAMENTO E INDIRIZZO POSTALE A CUI SPEDIRE LA RIVISTA, LA REDAZIONE DECLINA OGNI RESPONSABILITÀ DI MANCATO RECAPITO SE NON VERRÀ ESEGUITA DALL'UTENTE TALE PROCEDURA.

Nel prossimo futuro sarà possibile sottoscrivere l'abbonamento on line sul sito.

Le tariffe per il 2014 sono le seguenti:

- Abbonamento annuo individuale, € 36,00 (biennale € 65,00)
- Abbonamento annuo per Enti e Biblioteche, € 40,00 (biennale € 80,00)
- Due volumi arretrati della nuova serie, € 45,00
- Singolo abbonamento annuo a tariffa speciale, € 29,00 (scontato per Agenzie e Librerie in Italia)
- Abbonamento annuale dall'estero, € 80,00
- L'ACQUISTO DI UN SINGOLO VOLUME, € 20,00

I numeri arretrati pubblicati dal 1970 e quelli della Nuova Serie (dal n. 53 del 1996) possono essere richiesti presso la Redazione del Gruppo di Psicologia Analitica – via del Molinello 68 – 86039 Termoli (CB)

*Finito di stampare*  
*Nel mese di giugno 2014*  
*Tipografia Facciotti*  
*Vicolo Pian due Torri n. 74, Roma*



ISSN 0392-9787



Andare a cavalcare insieme allo smorto Ronzinante e al suo scapestrato cavaliere per le terre della Mancia, percorrere i mari alla ricerca della balena bianca con il capitano Achab, prendere l'arsenico con Emma Bovary o trasformarsi in insetto con Gregor Samsa, è un modo astuto che abbiamo inventato per alleggerire noi stessi dalle offese e dalle imposizioni di quella vita ingiusta che ci costringe a essere sempre gli stessi mentre vorremmo essere molti, quanti ne occorrerebbero per soddisfare gli incandescenti desideri da cui siamo posseduti.

Il romanzo placa soltanto momentaneamente quell'insoddisfazione vitale, ma, in quel miracoloso intervallo, in quella sospensione provvisoria della vita in cui ci immerge l'illusione letteraria – che sembra strapparci dalla cronologia e dalla storia e trasformarci in cittadini di una patria senza tempo, immortale –, siamo altri.

Mario Vargas Llosa, *È pensabile il mondo moderno senza il romanzo?*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, volume I, Einaudi, 2001.

€ 20,00

Poste Italiane S.p.A.
Spedizione in abbonamento
postale - D.L. 353/2003
(conv. in L. 27/02/2004 n.46)
art. 1, comma 1, Roma/Aut. N 56/2007 <sup>o</sup>